29

Sabahattin Kudret Aksal

Geçmişle Gelecek

Sabahattin Kudret Aksal

geçmişle gelecek

İkinci Bası

SABAHATTİN KUDRET AKSAL

GEÇMİŞLE GELECEK

(Denemeler)

İKİNCİ Bası

ÇAĞDAŞ YAYINLARI
ÇAĞDAŞ GAZETE, DERGİ, KİTAP BASIM ve YAYIN
ANONİM ŞİRKETİ
Türkocağı Caddesi No: 39 - 41 Cağaloğlu - İstanbul

Bu kitabın ilk basısı **Şubat 1978**'de, ikinci **basısı** **Şubat 1987**'de yapıldı.

Dizgi - baskı Can Matbaa
İstanbul, Şubat 1987

GEÇMİŞLE GELECEK

Çağımızın yazarları mı daha ilginç geliyor size, yoksa geçmiş çağların yazarları mı diye sorsaydım, nasıl yanıtlardınız merak ederdim. Ya da soruyu biraz daha ılımlı biçime bürüyerek, geçmiş çağların yazarları da bugünküler oranında çeker mi sizi deseydim? Soruyu böylece değiştirmeye, gene de çağdaş yazarlara bir öncelik tanımaya beni gözlemlerim kadar deneylerim sürüklüyor. Gözlemlerimi, kuşkusuz, konuşurken bu konuya değindiğim kişilerin eğilimlerinden edindim. Gördüm ki çoğunluk, özellikle genç yaştaki okurlar çağdaşlarına, giderek günün yazarlarına daha geniş bir ilgi duyuyorlar. Ayrıca bu ilgi ibresinin küçümsenmeyecek bir oranda çağdaşlardan yana olduğunu, kitap satışlarıyla da ölçmek olanağı var. Deneylerime gelince, onun da kökenini, üstelik nedenleriyle birlikte kendi yaşamımda buldum.

Okumaya, daha sonraları da yazmaya başladığım yıllarda, gençliğimin ilk yıllarında, bugün bana uzun gelen bir süre, sadece çağdaş yazarlar beni ilgilendirdi. Şimdi o günlerime daha da ayrıntılara inerek baksam, çağdaş yazarlar deyiminin yerine yaşdaşım olan yazarlar deyimini kullanmanın gerçeği daha çok kapsayacağını söyle-

yebilirim. Çevremdekiler, çevreme yakın kişiler, bir de genç yaşta öldüğünü öğrendiğimiz yabancı yazarlardı en çok ilgi alanımın içine girenler, yazın dünyasını somutlayanlar çokluk bu türden ozanlar, öykücülerdi. Geçmiş çağların ozanlarına uzanmaya gerek yok, gene çağdaş sayılan, ama yaşı yaşımın çok üstünde, artık kocamışlığın sınırına gelmiş dayanmış bir ozanın önemini duyuyordum, yapıtı bugünkü kadar beni sarıyordu ama onu başka bir dünyanın insanı gibi görüyordum. Benim için özel bir beğeniden öteye gidemiyordu. Uzunca bir aradan sonra, çağımın dışına doğru sarkmaya, geçmişin yazarlarıyla ilişki kurmaya başladım.

Şimdi düşünüyorum da, bu oluşumun iki nedenini belirleyebiliyorum. Bu nedenlerin biri öznel, öbürü de nesneldir. Biri kişinin yaratılışından, öbürü de toplumun eğitim koşullarından doğuyor. Kişinin yaratılışından doğan nedeni kısaca özetlemeye kalksam, öyle sanıyorum ki derim, insan dünyaya iki kez doğuyor ya da dünyayı iki kez tanımaya çıkıyor. Bunlardan birincisi, yürümeye yeni başladığımızda tatmak, tutmak, koklamak gibi deneylerle fiziksel dünyayı tanımaya çıktığımız ilk yaşlarımız olsa gerek. İkincisiyse yirmi yaşımıza doğru bilimsel, sanatsal, siyasal, töresel, her türden değerler dünyasını tanımaya, sınava çekmeye başladığımız yıllardır. Yönü yöreyi her iki tanımaya çıkışta da şaşılacak bir benzerlik var. Çocuk da, genç de tutkuyla girişiyor işe, ikisi de kendisine yakın ve dar bir alanı tanımaya, sonra da kurmaya çalışıyor. Çocuk için odasıyla oyuncakları neyse, genç için de yakın

çevresinin değer düzeni odur. Kuşkusuz her ikisinde de, nesneleri yeni tanıdıkları için olsa gerek, o nesnelerin kendileriyle birlikte başladığı inancı vardır. Kendisine sunulan nesneler olsun, değerler olsun, ilk karşılaşmada öyle göz kamaştırıcıdır ki, ne uzağa ne de geriye bakabilir. Bu, yeryüzüne ilk gelmenin sarhoşluğuna benzer duygudur ki, birçok genç yazarı bir süre geriye bakmaktan alıkoymuş, edebiyatın da yaşdaşlarıyla birlikte başladığı sanısına sürüklemiş olmalıdır. İkinci nedeninse kökeni eğitimde aranmalıdır. Nedir eğitimdeki köken? Tarih bilinci yerine tarih bilgisi, edebiyat bilinci ya da beğenisi yerine edebiyat bilgisi vermeyi yeğ tutan bir eğitim düzeni olmalıdır bu. Uygarlığın her yönüyle yaşadığı serüvenin sadece bir özetini vermek yetmez, o serüven okul boyunca yeni baştan kişisel bir serüvenmiş gibi yaşanmalıdır ki, genç bir yazar da değerler dünyasıyla karşılaştığı ilk yıllarda geçmişin yükünü omuzlarında duyabilsin, edebiyatın yaşdaşlarıyla birlikte başladığını sanmasın.

Kişioğlunun, yeni yetişme çağında, dünyanın kendisiyle başladığını sanmasının da, genç bir yazarın edebiyatın kendisiyle başladığını düşünmesinin de bir yararı olmadığını söyleyemeyeceğim. Belki de yaşamın ve eylemin itici gücü bu duyguda saklıdır. Tüm varlığın her sabah yeni baştan kurulduğunu duymakta insanca bir öz vardır, kolayca yok edilemez. Ama gene bunun kadar insanca bir duygu vardır ki onun da adının süreklilik duygusu olduğunu sanıyorum. Çağdaşlarımızı merak etmek, çağdaşlarımızın yapıtlarına tutkuyla eğilerek bugünü merak etmek, bugüne eğil-

mek değildir sadece, denilebilir ki daha çok yarını merak etmek, yarına eğilmektir. Yarın deyince de, ister istemez bir zaman kavramı, bir süreç çıkıyor ortaya, bugün dediğimiz sınırlı, hem de çok sınırlı, boyutsuz bir kavram, genişlik kazanıyor. Ama dikkat edelim, eksik bir genişlik bu, geçmiş zamanla bağlanmadıkça, geçmiş zamanın sürecine oturtulmadıkça tümlenemez. Sadece bugünü yaşayan ya da sadece yarına yönelmiş, geçmiş zamana arkasını dönmüş bir kişiyi belleğini yitirmiş, daha doğrusu belleksiz, anılar edinmemiş bir kişinin yerine koyabilirsiniz.

Tarih, toplumun belleği diye tanımlanıyor. Böyle olduğuna göre toplumla özdeşleşmek, tarihle özdesleşmekten başka ne anlama gelebilir? Bir adım daha atarak diyebiliriz ki, gerçek tarih, olayların biçimsel öyküsünden çok insanın düşüncesiyle duygusunun sürecini belirleyen, sanatsal oluşumun ve düşüncenin tarihidir. Böyle bir özdeşleşmeyi duymamak, sürecin dışında kalarak yalnızlığa düşmek, yokluğun sınırında bir görüntü olmaktan başka nedir? Kişisel yaşını, kişisel zaman sürecini yaşamayan, örneğin yaşamına otuz yaşından sonra başlayan bir kişiyi ne denli yadırgarsak, yirmi yaşına uygarlığın yaşını eklemeden, uygarlığın ilk günündeymiş gibi giren bir kişiyi de o denli yadırgamalıyız. Her ikisinin de zaman kavramından kopmuşluklarında kökten bir benzerlik olmalıdır.

İlginç bir örneği, Montaigne'i anımsayalım: Düşüncesine her adım attırışında bir Lâtin ozanının koltuk değneklerini kullanır Montaigne. Bizim de bir yazarımız, Ataç, Yahya Kemal'den söz-

eden bir yazısında, bu ozanımızla aynı çağda yaşamaktan erinç duyduğunu söylerken, birdenbire, çok kişiye şaşırtıcı gelebilecek bir duyguya kapılır: «Ah Baki'yi görseydim, tanısaydım...» der. Çağdaşı bir ozandan böyle söz ederken Ataç, bu duyguya düşmeseydi belki de bana o zaman şaşırtıcı gelecekti.

GÜÇ DÖNEM

Geçen rün ressam dostum Sabri Berkel'e rastladım. Nicedir görmemiştim, bir süre konuştuk. Sabri Berkel'in bir tutumu vardır, çok severim. Güncel yargılardan etkilenmez, zamana inanır, sınavını zamana vereceğini bilir. Güncelin, bütün çağlardan daha çok çağımızda at koşturduğunu düşünürsek, zamana inanmanın bir karşı koymak eylemi olduğunu söylemek gerekir. Böyle bir inançta, bugün var yarın yok olacak yığınla etkene direnmek çabası vardır. Kişinin, bilincinin bağımsızlığını savunuşu anlamına gelir. Ayrıca, zamana inanmakla sanata inanmanın özdeş kavramlar olduğu da söylenebilir.

Düzyazı ustalarımızdan, bugün biraz unutulmuşa benzeyen çok özgün bir yazarımızın —ustalık ve özgünlükle unutulmak sözcüklerinin birarada olması çelişki diyeceksiniz, doğru, ama ne yapalım ki gerçek bu— Abdülhak Şinasi Hisar'ın, bir yazısında dile getirdiği özlemi vardır: Neden birbiriyle karşılaşan insanlar, bir süre şuradan, buradan, havadan sudan söz ederler de, doğrudan doğruya uğraşlarından ya da tutkularından konuşuya başlamak gereksinimini duymazlar? Örneğin, balıkçının ilk sözü neden denizle rüz-

gârlar, terzinin giyimdeki son değişiklikler, yaşam bilimcinin kan dolanımı üstüne ortaya konmuş bir sav değildir? Ozan neden yeni bitirdiği şiirini bir çırpıda okuyuvermez? diye sorar. Bir bakıma bu yerinde bir kaygıdır. İnsanların zamanlarını boşuna harcamak alışkanlıklarını ya da tutkular edinmediklerini gösteriyor. Biz de o gün Sabri Berkel'le, belki Abdülhak Şinasi Hisar'ın özlemine tam bir duyarlıkla uymadık ama, gene de kısa bir süre sonra konumuz resim acununa kaydı. Sabri Berkel, Paris izlenimlerini özetledi.

Ben Sabri Berkel'e bir soru yönelttim: Bugün yaşayan ressamlardan artık üstünde tartışılmayan, klasik diye betimleyebileceğimiz ya da deyim yerindeyse, klasik adayı sayabileceğimiz kimler var? dedim. Sabri Berkel düşündü, şöyle yanıtladı sorumu: Belki de bir tek Marc Chagall. Bir başka ressam dostuma da sormuştum bu soruyu, o da benzeri bir yanıt vermişti. Sadece Chagall'ın adının yanına bir başka ad katmıştı o kadar.

Düşündüm, oysa yaklaşık yirmi yıl önce, klasiğe dönüştükleri artık iyice belirmiş, yaşayan ne kadar çok ressamın adını sayabilirdik. André Lhote, George Braque, Fernand Légér, Henri Matisse, Picasso adlarını ilk anımsadıklarımdır. Kuşkusuz, daha da vardı. Üstelik, bu ressamların çok genç yaşlarda kişiliklerini belirlediklerini, ustalıklarını çok erken edindiklerini de söyleyebilirdik. Bunlara eski ustalar diyoruz. yok mu bugün yeni ustalar? Var ya da yok. Ama aradığımız, ortak yargının sınavını geçirmiş, zamanımızın ötesine doğru sarkacağı olasılığına kuşku duyulma-

yan ustalardır. Kısacık birkaç konuşmadan resim sanatı için edindiğim izlenim, çizmeye çalıştığım sınırın içinde düşünebileceğim sanatçıya bugün rastlanmadığı, en iyimser olasılıkla da, şu yakın geçmişe göre, sayıca çok az rastlandığıdır. Resim sanatında öyle de, yazında öyle değil mi? Örnek diye gene Fransız yazınına bakalım: O ülkenin, Birinci Dünya Savaşı öncesinde, ya da iki savaş arasında, sonra İkinci Dünya Savaşını izleyen yıllarda yetişmiş, sayısı pek çok yazarıyla oranlayabileceğimiz yazarı var mı bugün? Kuşkusuz, birkaç ad sayabiliriz. Ama, onlar da o dönemlerden kalan yazarlardandır. Çoğu da genç yaşlarında klasiğe dönüşecekleri umudunu uyandırmışlar, bu umudu da boşa çıkarmamışlardır. Tıpkı biraz önce adlarını saydığım ressamlar gibi, onlara da daha başlangıçlarında, ustalar deniyordu. Picasso gibi, örneğin André Gide de genç yaşında demesek bile, orta yaşın eşiğinde bir usta sayılıyordu. Paul Valéry, Paul Eluard, Henry de Montherlant da öyle. Giderek daha pek çok ad sayılabilir. Bugün için de belki birkaç ad söyleyenler çıkacaktır, ama o bolluğun yanında bir ya da birkaç ad ayrıcalık olarak kalacaktır. Özellikle, Batı'nın başka ülkeleri için de gözlem budur, sanıyorum.

Neden böyle? Gözlemde büyük bir yanılgı yoksa, nedenin usumuza takılmamasma olanak yoktur. Nedenini ararken de, yazının ve resmin bütün bütün tıkandığını söyleyecek değiliz, kuşkusuz. Böyle söylemek, insanlığın gelişiminin durduğunu söylemekle birdir. Geçici bir tıkanmadan söz edilebilir. Sanatın tarihi, düğümlenmelerin ve çözülmelerin öyküsüyle doludur. Sanatın

tarihi, biraz da bu düğümlenmelerin ve çözülmelerin tarihidir. Birbirini ardarda izleyen çok sayıda soy sanatçının bir arada görüldüğü dönemler olduğu gibi, cılız dönemlere de rastlanmıştır.

Denilebilir ki, gözlemin doğruluğunu sınamanın da ,gözlemin yansıttığı olgunun nedenini az ya da çok bir açıklığa kavuşturabilmenin de yöntemi, sanatsal süreçte doruk ve düşüş kavramlarından ne anladığımıza, eleştirel ölçümüze dayanmaktadır. Üstelik gözlemle, gözlemin yansıttığı olgunun nedeni, burada biraz da içiçe, karmaşıktır. Nedir doruk? Nedir düşüş? Betimlemek için hangi ölçüyü uygulayacağız? Benim için ölçü, klâsik kavramının birimleridir. Sanatın doruk noktasına ulaştığı çağlar, klâsik birimlerin uygulandığı çağlardır. Hemen söylemekte yarar var, klâsik birimleri, klâsiğin belli bir çağda uygulanan kalıplarıyla karıştırmamak gerekecektir. Söz konusu olan, ilkelerdir. Onlar da İlkçağ'dan bu yana değişmemiştir .Örneğin Aristoteles'in saptadığı güzellik ilkeleriyle André Gide'in klâsik kavramını tanımlaması eş anlamlıdır. Bir İlkçağ bilgesi olan Aristoteles'in, bakışım, denge, belli sınır ilkeleri, bir Yeniçağ sanatçısı olan André Gide'de klâsik yetkinliğin öğeleridir. Belki de sorun, yetkinlik kavramında düğümlenecektir. Doruğa yetkinlikle ulaşılmaktadır belki de, bir dönemin birikimi ucuca eklenen çabalarla arınarak yetkinliğe varmaktadır. Kuşkusuz bu oluşum bir süreci gerektirmektedir. Bir süreç ki, değer yargıları değişmeyecek, kişi, tüm bir durağanlık içinde olmasa bile, yeryüzüne bakış açısının olsa olsa doğal, ama gene de çok ağır gelişimini görecek, sürekliliğe inanacaktır.

Yeryüzüne bakış açısının, değer yargılarıyla eleştirel ölçünün değişkenliği görülen demeyeceğim, değişkenlik eğilimi görülen süreçlerde bile sanatçının kendini klâsik ölçüye ya da yetkinliğe adaması güçtür. Böyle süreçlerde klâsiğin yeni görünümlerini aramak yerine, başıboş, bir gereksemeye dayanmayan, ardsız aralıksız yenilenme tutkusu yer alacaktır. Ya da ortak yargı kavramından yoksun olunduğu için ortak beğeni de çökecek, sanatçı benliğinin girdi çıktısını anlatmakla yetinecek, sanatın kendi kendisiyle bir konuşu değil, nesnel bir deyiş olduğunu unutacaktır.

Paul Valéry, sanatın duruk toplumlarda doruğuna ulaştığı savındaydı. Duruk toplum deyiminse, bir uygarlığın doruğuna ulaştığı, kurumların tümünde ölçülerin olabildiğince bir nesnelliğe, kesinliğe ulaşılan toplumlar anlamına geldiği açık. Soralım: Çağımız duruk bir çağ mı? Yanıt, sorunun tam karşıtı olacak. Tarihsel süreçte, görülmedik ölçüde, alt yapı değişkenlikleriyle devingen bir çağda yaşıyoruz. Sanıyorum ki, sanatsal alanda görülen duraksamaya ya da karmaşaya bu açıdan bakmak gerekiyor. Güç bir dönem bu.

YAZINIMIZ

Özellikle yılın bitimine doğru yazarlardan yanıtlanması istenen sorulardan biri de şudur: Yazınımızın geçirdiğimiz yılda gösterdiği gelişme için ne düşünüyorsunuz? Öyle sanıyorum ki tartışılmaya değer bir sorudur bu, oldukça da şaşırtıcıdır. Nedir bu soruda olağandışı görünen, yazınımız yıl boyunca yeni ürünlerle donatılmış, yılın sonunda da görünümünün çizilmesi isteniyor, diyeceksiniz. Doğru, bir yılın getirdiği ürünlerin tümüne birden bakış ilginç sayılmalıdır. Ayrıca, yaşamda olduğu gibi sanatta da bir iki adım yürüdükten sonra dönüp geriye bakmakta yarar vardır. Ama soru çoğu kez bu anlamı aşmakta, bir yılda oluşmuş gelişmeden söz edilmektedir. Bir yıl gibi küçücük sürelerde yazının geliştiğini düşünmekse benim için şaşırtıcıdır. Bırakalım gelişmeyi, yıldan yıla değiştiğini düşünmek de şaşırtıcıdır. Böyle bir soru olağansa, örneğin 40 yılından 41 yılına girerken Latin yazını nasıl bir gelişme gösterdi ya da 1810 yılından 1811 yılına girerken Fransız yazınında saptanan aşama nedir? gibi bir sınav sorusu da olağandır. Ya yazınların yüzünü tüm değiştiren akımlar, seslerini günümüze dek duyurmuş, daha da duyuracak soy yapıt-

lar? diyeceksiniz. Onlar da yılın birinde gerçekleşmemişler miydi? Gelişme ya da aşama sayılmaz mı onlar? Sayılır, kuşkusuz. Ama, akımların yılların birikimini gerektirdiğini, soy yapıtların sayısınınsa uygarlığımızın yaşına göre ne denli az olduğunu anımsayalım. Sanatın, zamanın geniş yatağında ağır aksak yürüdüğünü, ölçütlerinin tek insanın değil, insanlığın ölçütleriyle koşut gittiğini unutuyoruz. Ya da zamanı biraz hızlı akıtmaya başladık.

Geçen yıl bana da yöneltilen bu anlamda bir soru, yazınımız üstüne düşünmek için bir uyarı yerine geçti. Gelişmeyi de, aşamayı da bir yana bırakarak yazınımızın görünümünü belirlemek istedim. Bir yıllık süreyle bağlı kalmayarak, yakın geçmişe uzanmak daha doğruydu. Geçirdiğimiz son yılla öncekiler arasında belirgin bir ayrım yoktu. Bir yazını belirlemek, ama nasıl? Sayısız ayrıntıyı sergilemekten kaçınarak, bütünü saptayan bir genellemeye ulaşmak gerekiyordu. Konu, nesne de olsa, oluşum da olsa, sınırlarını kesinlikle çizmek, niteliğini dilerseniz tözünü diyelim, kapsamlı bir ölçüte vurmak, belirlemenin geçerli yöntemiydi. Bu açıdan geçmişin yabancı yazınlarına bir göz atalım: Örneğin, onsekizinci yüzyıl Fransız yazınını belirlemeniz istense sizden ne diyeceksiniz? Bu yüzyılın Fransız yazınında bir düşünürler çağı olduğundan, düşünsel yazının egemenliğinden söz edeceksiniz. Bir başka örnekse şu: O denli uzun bir süreden değil de daha kısa bir dönemden söz açılsa, gene Fransız yazınının ondokuzuncu yüzyılın ilk otuz, kırk yılını özetlemeniz istense, bu kez Romantisme'in ilkelerini

anlatacaksınız. Zaman yürüdükçe, çağımıza yaklaştıkça iş biraz değişiyor. Önce dönemlerin süresi kısalıyor, sonra o kısa dönemleri tek bir töze indirgemeniz güçleşiyor. Yeni zamanların yazınlarını belirlerken, çokluk, birden çok tözü düşünmek zorundasınız. Birinci Dünya Savaşı'nın bitimini izleyen Fransız şiirine eğilmek isterseniz, geleneksel şiirin gittikçe süzülerek ussallaştığından, buna karşı da Dada'ların, Gerçeküstücü'lerin tepkisel tutumlarından yola çıkmanız gerekecek. Denilebilir ki, hangi döneme baksanız, o dönemi bir ya da birkaç tözle genelleyebilirsiniz. Bizim son yıllara dek uzanan yazınımız için de öyle, o olanak var.

Ya bugünkü yazınımız? Ayrıntılardan başlayarak görünümünü çizebilir misiniz? Bir ya da birkaç tözde toplayarak genel bir yargıyla belirleyebilir misiniz? Biliyorum, yeni zamanlar eski zamanların tek töze bağlı dönemlerini geride bıraktı. Dönemlerin süresi kısaldı. Durukluk, tüm yazınlarda yerini devinime bıraktı. Devinimse karmaşaya dönüşmek eğilimini gösteriyor. Çağımızın gereği buysa, bizim için de böyle bir sorun yoktur mu diyeceksiniz? Bence, gene de sorun var. Çözümlenmeyi, en azından saptanmayı bekliyor. Neden mi? Bir değil, birkaç neden gösterilebilir. Bizim yazınımızın genel görünümü, başka yazınlara göre değişik bir nitelik gösteriyor: Bir kez, görebildiğim ölçüde, çağdaş başka yazınlarda, özellikle uzun bir geleneği olan yazınlarda, birbiriyle uyuşmaz izlenimini veren tutumları bağdaştıramazsınız ama gene de birkaç tözde belirleyebilirsiniz. Daha da önemlisi, değişik tutumların

kökenlerini tarihsel süreçleri içinde bulabilir, zorunluluklar zincirinin halkalanmasını saptayabilirsiniz. Bizim bugünkü yazınımız için de bu savları yürütemez miyiz? Sanmıyorum.

Yazınımızn son yılına, sonra da geriye doğru bir uzantı sayabileceğimiz on onbeş yılına göz atmak bana genel bir görünümün çizilmesinin, bir belirlemeye gitmenin güç olduğu izlenimini verdi. Birbiriyle uyuşamayacak, değişik tözlere bağlı ne çok bakış açısı, ne çok anlatım, ne çok beğeni var ortada. Şu kısacık dönemde sanki bir değil, birçok yazın var. Ne nerden gelmiş, nasıl bir zorunluluktan doğmuş, o da belli değil, sanıyorum. Azımsanmayacak bir bölümünü, süreci içinde, bağlantısıyla göremiyorsunuz. Belki de gereksiz bir çoğulculukla karşı karşıyayız. Sonra, şu da var: Dönemler anlatımlarıyla anılamaz mı? Örneğin, Yeniden Doğuş Çağı anlatımı, Barok Çağı anlatımı, Elizabeth Çağı anlatımı, bir de bizden örnek verelim, Edebiyat-ı Cedide anlatımı diyoruz. Yapıtların anlatımlarına bakarak çağlarını buluyoruz. Yarın, günümüzün bir yapıtının hangi çağı yansıttığı nasıl anlaşılacak? Son yıllardaki yapıtların tümünün de tek bir dönemin ürünü olduğunu nasıl anlayacaklar? Tıkanıklık mı diyeceğiz buna, zenginlik mi? Ya da biraz çelişkiye katlanarak, ikisi içiçe mi diyeceğiz? Şimd usunuza şu soru da düşebilir. Başarılı yapıtlar yok mu? Bence var. Yetkinliğe ulaşmış yapıtlar da var kuşkusuz, ama konumuz o değil ki!

Yazınımızın bu çoğulculuğunu hangi nedenlere bağlayacağız? Belki birçok nedenler bulacaklar. Yarının yazın tarihçisine bu konuda çok iş dü-

şecek. Ama biri de şu değil midir? Tanzimat'la yüzümüzü Batı'ya çevirdik. İyi de ettik. Batı yazınının doğal süreci içinde gereksemeler sonucunda yaşadığı akımları biz us yoluyla, giderek öykünme yoluyla aldık. Kısacık sürelerde gereğince yaşamadan eskittik. Birinden öbürüne atladık. Onlarda elli yıl yaşanarak oluşturulan bir akım, bizde üç beş yıl sonra yerini bir başkasına bıraktı. Böyle olması da zorunluydu. Sonradan katıldığımız bir uygarlığa yetişmek, çağdaşlaşmak umudumuzu başka türlü koruyamazdık.

BİR ÇELİŞKİ

Çok söylenen, çok üstünde durulan ilkelerden biri de, sanat yapıtının günüyle koşullu olması gereğidir. O denli yinelenen bir sav ki bu, artık ona insan usunun, giderek toplumlar arası usun, çağlar arası usun ortak, kesinliğe ve nesnelliğe ulaşmış bir yargısı diye bakabiliriz. Sanat yapıtı, içeriği bakımından olsun, biçimi bakımından olsun günün isterlerini yerine getirmelidir. Öncü sanat dediğimiz yenilikçi akımlardansa, günün bir adım ötesinin isterlerini yerine getirmesi beklenmiş ya da o akımlar o kadarını yapabilmişlerdir. Denilebilir ki, onlar da bir sınırın dışında düşünülemezler, ancak günlerinin bir adım ötesindeki koşullara göre tartışılabilirler. Bu ortak yargının, sadece bu arasız duraksız yinelemelerin ürünü olmadığı kuşkusuzdur. Sanatın tarihsel oluşumunun, hangi boğumuna, hangi halkalanmasına baksak, geçmişe doğru uzanarak hangi çağa ayna tutsak, bu gerçeğin somut örneklerini görebiliriz. Sophokles içerik olarak toplumun metafizik inancıyla, insan yazgısı açısından bakar yeryüzüne, biçim olarak da insan yazgısının sesini, uzaktan bir ses, dışardan bir ses gibi korosuna söyletir. Yeniden Doğuş Ça-

ğı'nın bir sanatçısı olan Moliére, içeriğini çokluk toplumunun kentsoyluya dönüşüm kıpırdanmalarını içlerinde yeni yeni duymaya başlamış insanlarından, kimi kez de us değerleriyle inanç değerlerinin çarpışmasından kurar. Biçimindeyse, onaltıncı yüzyıl Fransız ozanlarının dile getirdikleri yalınlığın bilincindedir. İtalyan komedi tiyatrosunun kalıtımından da yararlanır, o tiyatroya bağımlılığı gözden kaçmaz. Moliére'den üç yüzyıl sonra günümüze doğru sarkarak Ionesco'ya baksak, onda da güncelliği görmemenin olanağı yoktur. Gününü, bir değerler karmaşası, insanoğlunu da toplumun çağına özgü koşullarınca dönen çarkın arasında yitmişliği açısından alır. Biçimsel yapısıyla gerçeküstücülük akımının daha yazında etkisini yitirmediğini saptar. Bunlara bir de çağımızın geçer akçe bir içeriği olan karşıtlık tepkisi içeriğini ekleyebiliriz. Ionesco'da karşıtlık ilkesi, ona dek sürmüş gelmiş tiyatro kavramına karşıtlık anlamına gelir.

Daha başka örnekler de alsak ya da İlkçağ' dan bu yana sanatsal oluşumu aralıksız tarasak gene bu gerçeği, bu nesnel yargıyı göreceğiz. İnsanla toplumun karşılıklı ilişkilerinden oluşan bu gerçek, bilimsel bir yasa niteliğine bürünmüş görünüyor, öyledir de. Bu nesnel görünümün dışında, giderek diyebiliriz ki, sanatçıdan da istenen budur. Bu nesnel zorunluluk, bu bilimsel yasa aşılarak, bir töre adına da sanatçıdan istenen gününün tanığı olması, günüyle koşullu olmasıdır. Eleştiri çokluk bu açıdan konuşmakta, önde giden değer ve erdem olarak bu ilkeyi uygulamaktadır. Böyle olmasını da doğal görmemenin olanağı var

mıdır, bilmiyorum. İstenen bir zorunluluğun bozulmamasıdır. Zorunluluğun bozulamayacağı düşünülürse, arasız yinelenen güncel olmak savıyla, bu nesnel ilke duyguyla ya da erdemle de pekiştirilmek, çerçevelenmek istenmektedir, denilebilir.

Günüyle koşulludur sanatçı, sürekli bir alışveriştedir. Hiçbir gün ve hiçbir çağ da ardında kalmış ya da önünde bulunan günlerden ve çağlardan tümüyle ayrı düşmüş, bağımsız, soyut bir zaman birimi sayılamayacağına göre, bir eliyle bir önceki günü yoklar, öbür eliyle de bir sonraki günü dener. Böylece günün yakın sınırları içinde bir hesaplaşmayı sürdürür. Açık denizde yerini bulmak isteyen, bunun için de ardıyla önünü kollayan gemi gibidir. Gününü açık seçim tanımak bilmek, dünden kalan değerleri tartmak, ne kadarının gününe aktarıldığını, bugünün hemen ardındaki yarına da ne kadarının aktarılabileceğini anlamak ister. Yaşamın kendisine sunduğu içeriği, sanatının tarihsel oluşumunun gününe getirdiği biçimsel çizgiyi tartar, kaynaştırır. Gününü, günceli bulmak ister böylece.

Şimdi, bir nesnelliğin içinde saptanan bu gerçeği bir yana bırakalım, bir de başka bir açıdan bakalım konuya. Sorabiliriz: Nedir, kişiyi sanat eylemine iten? Hangi etken ya da etkenlerdir? Bu konuda değişik özlemlerden söz edilebilir, sanatçının kişiliğine göre, yaşadığı çağa göre değişebilir sanat yapma eyleminin nedenleri. Örneğin bir sanatçı çıkabilir, ben diyebilir, yaşadığım toplumun, yaşadığım çağın tarihini yazmak, günümü saptamak istiyorum. Bir başka sanatçıya göre basıncını duyduğu sorunlardan kurtulmak, bir bo-

şalımıdır yazmak ya da çizmek. Bakarsınız, bir kişi de çıkar, benim sanatsal eylemimin nedeni kişiliğimi tanımak adınadır, kendimi biçimsel bir yapıda sınırlamam ve kesinlemem gerekli, der. Ben yazdıkça, çizdikçe, ses bileşimleri kurdukça düşünebiliyorum, duyabiliyorum diyenler de olabilir, yaratmanın nedeni sadece içgüdüseldir diyenler de. Paul Valéry tek bir dizede kendini, kişiliğini ayıklayıp kesinlemeyi gerçekleştirdiğini, Oscar Wilde yontucunun ancak mermeri oyarak düşünebileceğini söylüyor. Giderek tek bir nedene bağlanamayacağımız, sanatsal eylemi tek bir nedenle ayıklayarak kesinleyemeyeceğimiz ortadadır. Ama bütün bu değişik nedenlerin altında, tümünü kapsayan bir başka etken, bir başka dürtü var ki sanatçıda, hiçbir yazarın, hiçbir ressamın, hiçbir ezgicinin onun dışında kaldığı umulamaz. Zamanı aşmak, zaman dışı olmaktır o da. Bugün kalıntılarını bulduğumuz bir taşı oraya diken adsız İlkçağ insanından günümüzün yontucularına dek hiçbir ozan, öykücü, ressam, ezgici yoktur ki sonunu düşlemeyeceği bir zamana doğru uzanmayı ya da bir zamansızlığı özlememiş olsun.. Ne var ki, sanatın bu zaman dışı yaşamı sadece bir özlem, sanatçının bir duygusu, kendisine amaç bildiği bir töre de değildir. Nesnel bir gerçek, bir yasadır da. Bugüne dek uzanan bir İlkçağ öncesi ve İlkçağ, Ortaçağ, daha yakın çağlar ve bütün bir oluşumdan kalan yapıtlar zamanla savaşlarını, bundan sonraki insanlığın bizim için bilinmeyen oluşumunu düşünürsek, kesinlikle kazanmışlardır diyemeyiz belki —gelecek için konuşmak zor—, ama kesinlikle bugün için yitirmemişlerdir, diyebiliriz.

Bir de şunu belirtmek gerek: Sanatçı güncel ve zaman dışı olmak özlemlerini birlikte taşıyor. Nesnel yapısı içinde de sanat öyle. Güncellik ve zaman dışılık niteliklerini birlikte sürdürüyor o da. Güncellik ve zaman dışılık! İşte iki kavram ki, karşıtlığın örneği sayılabilir. Sanatçı da, kesin bir çelişkiyi var oluşundan bu yana birlikte sürdürüyor. Sanatın olağandışılığının gizlerinden biri de belki bu kaynakta yatmaktadır.

BATIYA YÖNELMEK, KENDİMİZİ BULMAK

Ülkemizde bir tartışmanın yaklaşık yüz elli yıldan beri sürüp gitmesi, ortak bir yargıya varılamaması, bu sürenin toplum yaşamı için bile çok uzun bir zaman olduğu düşünülürse, ne denli şaşırtıcı gelse azdır. Yüz elli yıldan bu yana sorup duruyoruz: Batı'ya mı yönelelim, yoksa kendimize mi dönelim. Tanzimat'ın ortaya attığı bu sorun, konuşulmaya başlandıktan sonra düşünce düzeyimizin başlıca ikilemi olarak belirmiş, bu ikilemin şu ya da bu yönü, zaman zaman siyasal akımların, kimi kez de siyasal iktidarların desteğiyle ağırlık kazanır gibi görünmüştür. Ama ağırlığın şu ya da bu yönde görünmesi daha çok tartışmanın sınırları içinde kalmış, toplumun gidişinde, hızını tekdüzeliğiyle sürdürmese bile, Batı'ya yöneliş akımı etkinliğini korumuştur. Böyle olunca da usumuzu şu soru zorluyor: Neden düşünceyle eylem bir değil, ayrım belli bir ölçüde de olsa, nerden doğuyor?

Öyle sanıyorum ki, uzun bir süre tartışıldıktan sonra gene de çözüme ulaşamayan birçok tartışmanın, temelinde bir kavram kargaşası yatmaktadır. Bu tartışmanın, bunca süredir kesin bir sonuca ulaşamamasının, tüm nedeni demeyeceğim,

küçümsenmeyecek bir nedeni de bu olsa gerektir.

Önce, Batı sözcüğünü yarı karanlık bir deyim olmaktan kurtarmak, yansıttığı anlamın nesnel bir tanımına ulaşmak zorundayız. Nedir Batı? Bir coğrafya bölgesinde sınırlanmış bir uygarlığın adı mı? Ya da şöyle sorabilirsiniz: Uygarlık, insan düşüncesinin uç uca eklenerek oluşumunu ve serüvenini başlangıcından bu yana, adına Batı dediğimiz o coğrafya bölgesinde mi yaşadı? Böyle olmadığını biliyoruz. Tarihsel bulgu, insan düşüncesinin Çin ve Hint kültür çevreleriyle, Akdeniz'de Mısır, Mezopotamya, Hitit, Fenike toplumlarında kıpırdanmaya başladığını, eski Yunan ve Roma'da oluştuğunu gösteriyor. Batı yoktur o zaman, düşünce bu bölgeye sıçramamıştır. Aradan yüzyıllar geçecek, neden sonra, Batı bu kalıtı yüklenecak, Greko-Latin düşüncesini donup kaldığı yerden alarak sürdürecektir. Bir düşüncenin birdenbire bir yokluktan çıkamayacağı, her yeni düşünce akımının özünde bir önceki düşünce akımının aşaması belirlendiği göz önünde tutulursa, bu zincirin de halkalarının birbirini tümlemesi doğal sayılacaktır.

Demek ki, Batı kültürü, tarihsel süreci içinde yürüyen, yer değiştirerek oluşan bir kültürün bugünkü görünümüdür. Dört beş yüzyıldan beri de insanlığın bu oluşumu Batı kültürü ya da Batı uygarlığı adıyla anılmaktadır. Kuşkusuz, özdeksel koşullar belirler bölgelerle kültürler arasındaki bağlantıyı, bu ilişki bir yığın karmaşık nedenle açıklanabilir. Yarınsa düşünce evriminin gene bu bölgede sürüp sürmeyeceği ya da hangi coğrafyada yoğunlaşacağı bugünden bilinemez. De-

nilebilir ki, Batı'ya yönelmenin anlamı insan düşüncesinin son aşamasına katılmak, o aşamadan yola çıkmaktır. Çağdaşlığın da anlamının bu olması gerekir.

Tanzimat'tan bu yana Batı'ya yöneldiğimiz bir gerçektir. Nerden baksak, toplumsal kurumlarımızda olsun, düşüncemizin oluşumunda olsun, sanatımızda olsun, böyle bir özdeşleşmeye doğru gittiğimizi yadsıyabilir miyiz? Siyasal düzenimiz, hukuk düzenimiz, bugüne dek süregelmiş eğitim düzenimiz, düşünceye yönelik uğraşlarımız, edebiyatımızda, resmimizde, müziğimizdeki atılımlar buna kanıt değil mi? On dördüncü, on beşinci yüzyıllarda Batı'nın yaşadığı İlkçağ yapıtlarını çeviri tutkusunu, biz de şu on yirmi otuz yılın içinde dünya edebiyatının yapıtları için yaşamasaydık edebiyatımız bugün hangi çizgide olurdu?

Yahya Kemal, önemli bir ilke koymuştu: Okuldan ülkeye dönelim, diyordu. Biraz da kendi yaşam deneyiminden çıkardığı bu ilkede okul Batı, ülke de kişiliğimiz anlamına geliyordu. Ama okuldan dönebilmek için okula gitmek gerekir önce, kuşkusuz. Yeterli olarak dönebilmek içinse okulda biraz uzunca bir süre kalmak gerekir. Çeviri tutkusunun gerçekleştirdiği çeviri yoğunluğundan başka, okulla gerçek bir alışverişte bulunmayı ne sağlayabilirdi? Batı tiyatrosuna, müziğine, resmine öykünmeseydik bugün tiyatromuzun da, müziğimizin de, resmimizin de nerde, hangi dönemeçte kalacağını bilebilir miydik? Bugün bu dallarda, nicelik bakımından olmasa bile bir ölçüde nitelik bakımından Batı'yla at koşturabiliyorsak bunun nedenini Batı'ya öykünmemizde aramalı-

dır. Şimdi bu olguyu yok sayarak törelerimizi korumak gibi bir nedenle insanlığın genel evriminin dışına kaçmaya çalışmak ya da bu evrimin sanat ürünlerini kültür emperyalizmi gibi anlaşılmaz bir deyimle karalamaya kalkmak bir gerçeğe yaslanmaz. Üstelik uygulamada ikisi de aynı sonuca varır.

Ya kendimizi bulmak? Sartre'ı anımsayalım: «İnsan çevresiyle tutsaktır», diyordu. Giderek, «insan, kişiliğiyle de tutsaktır», diyebiliriz. Nasıl bir insan kişiliğiyle tutsaksa, kişiliğiyle kuşatılmışsa bir ulus da öyledir. Binbir anının, eylemin, etkinin karmaşığında örülen bu kişilik, ulusun da yaşadığı sürecin karmaşığında örülür. Kişi için bellek ya da gizli bellek diyebileceğimiz bilinçaltı neyse, toplum için de tarihi odur. Dilese de, dilemese de sıyrılamaz ondan. Böyle olmasaydı, bugün Fransız, Alman, İngiliz, İtalyan edebiyatı, resmi ya da müziği arasında bir ayrım yapamazdık. Yaşam biçimleri için de yapamazdık. Çünkü bu toplumların tümü de on beşinci, on altıncı yüzyıldan bu yana ortak bir uygarlığın içinde birleşmişlerdir. Yeniden Doğuş çağının saptadığı ilkelerin doğrultusundan düşünürler, yön bulurlar. Yararlandıkları kalıtta da ortaktırlar. Sanatlarında da, yaşamlarında da, giderek düşüncelerinde de ilkeleri, o ilkelerin oluşturduğu kalıp ortaktır ama kalıbı dolduran içerikte bir ayrım vardır. Bu da her birinin ayrı ayrı yaşadıkları tarihsel sürecin birikimiyle doğmuştur. Ona bir çabayla ulaşmamışlar, kendilerini bir zorunluluğun içinde bulmuşlardır.

Bizim için de başka türlü olmamalı, sanıyo-

rum. Toplumumuzun belleği ve bilinçaltı, bu iki öğenin ördüğü kişilik, sanatımızın da kültürümüzün de özgünlüğünü sağlamaya yetecektir. Geçmişteki değerlerimiz arasından bir tekini, Batı' da neden sonra ulaşılan bir aşama olan öz şiirin örneği sayabileceğimiz Divan Edebiyatı bunu saptayabilir. Ne var ki Divan Şiirimizi de böyle görebilmek için Yahya Kemal'in Batı'lı gözü gerekmiştir. Yeryüzü uygarlığının bugünkü coğrafya adı olan Batı'ya öykünmekten o denli çekinmeyelim. Anımsatmakta yarar var: André Gide, genç sanatçıya öğüdünde, «Öykünmekten korkma, kişiliğin yoksa ne denli kaçınsan öykünmenin içinde bulursun kendini, kişiliğin varsa o zaman iş başka, öykündüğün nesne kişiliğinde erir, giderek biler senin kişiliğini», demişti.

YENİLENEN KLASİK

1955 yıllarında İstanbul Teknik Üniversitesi öğrencilerinin Genç Oyuncular adlı bir tiyatro topluluğu vardı. Aşağı yukarı üç dört yıl sürdü çalışmaları, özenle seçtikleri oyunları şaşılacak bir başarıyla oynadılar. Öyle ki, İstanbul'un o yıllardaki akçalı akçasız tüm tiyatrolarının arasında seçkin bir yerleri olduğunu söyleyebilirim. Ionesco'yu da ülkemizde ilk kez sahneye çıkaran onlardır, İskemleler'le Ders'i oynadılar. Gerek seçimiyle, gerek oynanışıyla bu oyunlar o gün için bir olaydır. Düşünün ki, Ionesco tiyatroya getirdiği yenilik nedeniyle Paris'te bile daha tartışılan bir yazardır o yıllarda, oyunları ancak küçücük tiyatrolarda oynanmaktadır. İki oyun da o denli ustaca sahneye konmuş, umulmadık bir yetkinlikle oynanmıştı ki görenlerin bugün de anımsayacaklarını sanıyorum. Topluluğun bir üyesi, Çetin İpekkaya anlattı bana, çalışmalar sürerken birkaç kez de mektuplaşmışlar Ionesco'yla, oyunlarını sahneye uygularken nasıl bir yöntem izlemeleri gerektiğini sormuşlar. İskemleler'in de, Ders'in de o güne dek gördükleri tiyatroya aykırı özü şaşırtmış Genç Oyuncular'ı, mektuplaşmalarında daha çok oyunların yeniliği, karşıtlığı üs-

tünde durulmuş, önce niteliği yinelemiş. Ionesco'unun ilk yanıtlarının ne olduğunu kesinlikle bilmiyorum, ama Geç Oyuncular durmadan yenilik, karşıtlık, öncülük gibi kavramlarda direnince biraz canı sıkılmış olmalı ki Ionesco'nun, son mektubunda kestirip atmış: «Yanlış anlıyorsunuz beni» demiş, «Ben düpedüz klasik bir yazarım.»

İlk bakışta şaşırtıcı bir yanıt, değil mi? Ionesco'nun oyunlarını belirleyen nitelikleri düşünürsek, o oyunların klasik ilkelerle nasıl bağdaştığını soranlara yanıtımız ne olacak? Ionesco'nun adı daha birkaç yazarla birlikte, tiyatroda devrim kavramıyla özdeşleşmiştir. Öyle ki, bugüne dek bilinen tiyatro sanatı tanımının dışında görülmüş, karşıt tiyatro diye adlandırılmıştır. İlkçağdan bu yana süregelen tiyatronun tüm öğelerini bozduğu, değiştirdiği söylenmiştir. Doğrudur da bu, Ionesco'yla tiyatroda değişen çok şey vardır. Geleneksel oyunların tümü bir öykü anlatırlar öncelikle, başlayan, sonra düğümlenen, çözümle biten birer öykünün üstüne kurulmuşlardır. Üç bölümlük bir oyun diyordu eski bir tiyatro kuramcısı, üç tümcelik bir öykü demektir. Anlatılan bu öykü ya us yoluyla yaşamdan seçilmiş bir bileşim, ya da gene yaşamdan alman bir kesittir. Hangisi olursa olsun, gerçeğe uygundur, mantıksal düzeni korur. Ionesco'da öykü de, gerçek de, mantıksal düzen de bir yana bırakılmıştır. Kimi kez zaman ve uzay kavramına da bağlı kalınmadığı görülür. Amédée'deki gittikçe büyüyerek devleşen ölüyü, Kıral Ölüyor'daki zaman dışı oluşumu, Jack Ya da Boyuneğme'deki iki burunlu kızı, Ders'teki öyküden tümüyle ayıklanmış anlatımı, İskemleler'in düşsel

kuruluşunu anımsayalım! Bütün bunların ötesinde, daha da önemli bir bozulma, gerçekle mantık dışına kaçma vardır o yazarın yapıtlarında, o da dilin mantıksal düzeninin bozulmasıdır. Sözcükler bile değiştirilir, kimi kez ortak dil bir yana atılır, kişiler kendilerine özgün bir dille, Ionesco'ca konuşmaya başlarlar. Ortak dilin dışına çıkıldığında da birbirlerini anladıkları ya da anlamadıkları görülür, bu da çoğu kez rastlantıya bağlıdır.

Görülüyor ki, ne yönden bakarsak bakalım, tiyatronun geleneksel kurallarına karşıt tutumu sürdüren bir yazardır Ionesco, öyleyse bu niteliğiyle klasik bir yazar olduğu savı nasıl bağdaşacaktır? Ionesco kişilerinin ağzıyla söylenmiş, şaşırtmayı amaçlamış sözler midir bunlar, ya da bir özenmenin yansıması mıdır? Yoksa bir gerçeği mi vurgulamaktadır? Benim yargım odur ki, pek çok gözden kaçmış bir gerçeği vurgulamaktadır. O yazarın, oyunlarında, klasik birimleri örnek edindiğini nicedir düşünmüştüm. Yargımın, yazarın kendine biçtiği yargıyla koşutluğunu öğrenmek beni sevindirdi. Gene yineleyelim: Ionesco'nun öncü atılımıyla, tiyatro sanatının tüm öğelerinde gerçekleştirdiği geleneksel yapıyı bozma tutumuyla klasiklik savı, bu karşıt görünüm, nasıl yorumlanacak? Diyebilirim ki, bu sorunun yanıtını verebilmek için, Ionesco'nun yapıtının yüzeysel yanıyla özünü ayırmak gerekecektir? Değindiğimiz, kurgudan tutun da fiziksel görünüşlere, giderek dile dek biçim bozulmaları, gerçeği mantıksal düzenin dışında saptamak gibi girişimler yüzeysel bir görünümdür. Bir önceki klasik dönemin soysuzlaştırılmasına tepki yapmak gerek-

siniminden doğmuştur. Öykü anlatmaktan öteye gidemeyen, gerçeğin fotoğrafı olmaya dönüşmüş, boyutsuz, tekdüze kişilerin özgünlükten yoksun ilişkilerine adanan bir tiyatroya başkaldırmadır. Bir eleştiri niteliği taşır düpedüz, yeniden klâsik birimlere dönebilmek için yolu açmaya çalışan bir savaşım anlamını taşır. Ne var ki, biraz da bağırgan bir savaşımdır bu. Özüne gelince, o oyunlarda klasik birimlerin uygulandığı görülür. Sophokles'in, Racine'in, Molière'in oyunlarında gördüğünüz temel birimleri Ionesco'da da saptayabilirsiniz. Bunlar da, öncelikle, soyutlanmış ve genellenmiş kişiler, yaşamın gene soyut ve genel bir yorumu, gerçeğin özgün bir düzeni, tümcelerle sözcüklerin bozulmalarına, biçim değiştirmelerine karşın şiirsel bir dil, anlatımdır. Şiirsel dil deyimiyse duygululuk anlamına gelmemelidir. Duyarlığı oluşturur kuşkusuz, ama duygulanmaz. Dilin soyutlanmasıdır şiir, bundan ötürü de klasik türe giren yazın yapıtlarının tümünde, Ionesco'ıa olduğu gibi, başlıca öğelerden biridir.

Öncü sayılan, bir başka deyimle yakın bir geleceğin sanatını muştulayan sanatçıları (tümünü değil kuşkusuz, öyle evreler olmuştur ki o dönemlerin öncülerinin klasik birimlerin uygulayıcısı olduklarını söyleyemeyiz, örneğin ondokuzuncu yüzyılda Fransız yazınındaki Romantikler ya da yirminci yüzyılın başındaki Gerçeküstücüler gibi) klasik diye betimlemek neden yadırganmaktadır? Klasisizmle yeniciliğin karşıt kavramlar gibi görülmesinin nedeni ne olsa gerek? Öyle sanıyorum ki, bu sorunun yanıtını klasik sözcüğünün yanlış yorumunda, onu kapsamından soyarak belli bir

dönem için tekilleştirilmesinde aramalıdır. Oysa klasik deyimi, bu sözcüğün zamanın sınavını kazanarak değeri saptanmış yapıtlar anlamına da geldiğini bir yana bırakalım, belli ilkelerin, belli birimlerin düzenini içermektedir. Bu ilkelerin ilk olarak ilkçağ düşünürlerince saptanarak, gene İlkçağ'la aşılanan başka bir dönemde, örneğin onyedinci yüzyılın Fransız yazınında varlığını duyurması, klasik kavramının zamanla sınırlanmasına gerekçe olmamalıdır. Bir ara bizde de yaygınlaşan bir deyim vardı: Yeni klasik. Bu deyimle, özellikle bir ozanımızı betimliyorlar, o günlerin yabancı sözcük kullanma alışkanlığıyla, o ozanı anarken neo-klasik diyorlardı. Kanımca yanlıştı bu deyim, çünkü klasik ilkelerin saptandığı günden bu yana, nice yazar yapıtını o ilkelerle sınırlamıştır ama biri de yeni klasik diye anılmamıştır. Örneğin Molière Klasik Çağ diye adlandırılan dönemden iki bin yıl sonra gelen bir yazar, ona klasik bir yazar denmekle yetinilmiştir. Nitekim Ionesco da mektubunda kendisinden söz ederken, «Ben yeni klasik bir yazarım» dememiş. «Ben klasik bir yazarım» demiş sadece.

Bir özdür klasisizm, başlıca birimleri ölçü, denge, uyum, oranlılık, genelleme olan bir düzendir. Değişmeyen bu öz uygulandığı çağın dış görünümüne bürünür. Dönemden döneme yenilenir, kimi kez gününün öncüsü gibi görünür, ama yüzeysel yanıdır bu onun, bir yapıtın da bu açıdan gerçeğini saptamak için, dış görünümünden önce ilkelerini sınamak gerekir.

SANATI SAVUNMAK

Denilebilir ki, sanatı savunmak yeni bir sorundur. Sanatın bireye ve topluma gerekliliğini tartışan düşünceyi, ondokuzuncu yüzyılın gerisine sarkarsak bulamayız. Kentsoylu toplumuyla ortaya çıkmış bir sorundur bu, o toplumun değer yargıları belirdikten sonra sanatın yararı üstüne konuşulmuştur. Sanat kavramıyla yarar kavramı arasında ilişki kurmak, kuşkusuz, karşıt anlamıyla sanatın yararsızlığı savını da usa getirebilecektir. Sanatsal ürüne mal gibi bakılmıştır. Neye yarar sanat? Gereği ne? Bu türden sorulara yüz yıldan bu yana yanıtlar aranmış, günümüze dek arasız konuşulmuştur. Gerçi insanoğlu, doğa üstüne, bilgi üstüne, toplum üstüne düşünmeye başlayınca, sanatın da gizini aydınlığa çıkarmak özlemini duymuştur. Filozofların çoğunun, bilgi kuramlarının ardından sürdürdükleri estetik kuramları da vardır. Sanat üstüne düşünmek, güzellik kavramının yorumuna girişmek de İlkçağ'la birlikte, bilgiyle varlığın insan için bir sorun olmasıyla birlikte başlamıştır. Bir başka deyimle, estetik felsefenin uzantısı olmuştur. Ama, dikkat edelim, amaç yapıtların yorumlanması, güzel-

lik kavramının ilkelerinin saptanmasıdır. İlkçağ'da, sanatın gerekliliği, bireyle topluma yararı üstüne bir sorun yoktur, Ortaçağ'da da, Yeniden Doğuş Çağı'nı izleyen birkaç yüzyılda da görülmeyecektir. Sanayi toplumu dediğimiz dönemde bilince yansıyacaktır. Örneğin bir İlkçağ düşünürü, Platon, güzellik kavramının somutlanmasını ünlü idea kuramına bağlar. Aristoteles güzellik kavramının ilkelerini saptar, eşkenarlılık, denge ve belli sınır olarak görür onları. Tragedyayı inceler, çağının tiyatrosunu belirleyen bu türün ayrıntılarını belirtir, seyirciyle nasıl bir ruhsal ilişki kurduğunu gösterir. Saint Augustin, Ortaçağın duruk toplumunda, ortamının bir gereksinimi olan, geçerliğini de hiç yitirmeyecek bir ilkeye, uyum ilkesine sımsıkı sarılır. Yeni zamanların düşünürü olan Kant, sanatı çıkarsızlık kavramıyla ve güzellik duyusu uyandırmasıyla koşullandırır. Hegel'in estetiğine de bilgi kuramı yansıyacaktır. O düşünürde de, ilk kez, sanat yapıtının diyalektik yönteme vurularak açıklandığını göreceğiz. Sanatsal eylemin, sanatçının bilinciyle üstünde çalıştığı maddenin karşılıklı etki ve tepki ilişkisinden doğduğunu savunacaktır. Ne var ki, bunların tümü de, sanatın gereği kavramından yola çıkmamışlardır. Sanatın gereği kavramı oluştu mu bir kez, ister istemez karşıt kavram, sanatın gereksizliği kavramı da oluşur. O sorunu yüklenmek de çağımıza kalmıştır.

Neden? O günden bugüne toplumla sanatın ilişkisinde ne değişmiş ki ortaya yeni bir sorun çıkmıştır? Usa ilk gelen neden, kuşkusuz, sanatın toplumdaki yerini, toplumla karmaşmış durumu-

nu yitirdiğidir. Gene, kuşkusuz, sanat kurumunun yerini başka kurumların aldığı, başka kurumların sanat gereksinimine tam karşılık vermeseler bile, onun yerine konduklarıdır. Nedir onlar?

Öyle sanıyorum ki, toplumların inancının sanattan koparak bilimle siyasaya doğru kaydığını söylersek, bu yanlış bir saptama olmayacaktır. İlkçağ'la Ortaçağ, toplumun belli başlı kesimlerini sanatla kaynaştırmıştı. Yeniden Doğuş Çağ'ında, o çağı izleyen yüzyıllarda da öyle olageldi. Sanatsal eylem, sanatsal algılama bir yaşam biçimi gibiydi. Düşünmeli ki, eski çağın tiyatrosu, kaynağını dinsel törenlerde söylenen şarkılardan almış, daha sonra da tapınaklara girmişti. Ezgi de öyle, Ortaçağ'ın tapınaklarında oluştu. Yeniden Doğuş Çağ'ında resimle yonut kamusal yapıların duvarlarını süsledi. Saraylar tiyatronun barınağı oldu. Çanak çömlek, işleme, dokuma gibi el sanatlarının da o toplumlara katkısını unutmamak gerek. Bu çabalar da, o insanların kişiliklerini gerçekleştirdikleri eylemlerdir, sanatsal gereksinimlere karşılık veriyorlardı. Nerdeyse sanatla yaşamın özdeşleşmesi diyebilirdik buna, sanat o denli toplumun içindeydi. Yeniden Doğuş Çağ'ından bu yana, zamanımıza doğru yürüyen süreçte, önce yavaşça, sonra hızlanarak, toplumla sanatın bağlarının gevşeyeceği, yerini başka toplumsal kurumlara bırakacağı görülecekti. Bunlar da bilimle siyasaydı. Günümüzde bu yeni dengelenmenin doruğa ulaştığını söylemekte sakınca yoktur. Kuşkusuz, bugün, toplumun değerler terazisinde bilimle siyasanın sanata göre

ağır çekmesinin nedenini bu kurumların geliştikçe belirginleşen niteliklerinde aramak gerekecektir. Belirginleşen bu niteliklerse, bilim için geniş bir uygulama alanının ortaya çıkması, tekniğe dönüşümüdür. Siyasa içinse, halkın yönetime ağırlığını koymasıdır. Günümüzün insanının siyasanın etkinliğini duyması kadar, kendi etkinliğini de ona duyurmasıdır. Yakın çağlara dek ne bilimin ne de siyasanın toplumun yaşamına bugünkü oranda yön verdiği söylenemez. Bilim bir kuramlar düzeniydi, çokluk yaşamın dışındaydı. Siyasa da yüce bir us oyunu olarak göründü uzun zaman, satranç gibi bir şey, sokaktaki adama kapalı kaldı. Örneğin Phytagoras bir İlkçağ bilginiydi, Galileo Galilei Yeniden Doğuş Çağı'nı muştuluyordu ama ikisi de, daha onlar gibi çoğu da çağlarında, günümüzün adı duyulmamış bir bilgininin toplumunun günlük yaşamını değiştirdiği oranda toplumlarının günlük yaşamını etkilediler mi? Bu soruya evet demek güçtür sanıyorum. Bilim, uzun sayılabilecek bir sürecin içinde yaptı birikimini, sonra bir patlamayla toplum yaşayışını değiştirecek sonuçlar ortaya çıktı. Sanayi toplumu doğmuştu. Toplumsal içeriğiyle, bu kentsoylu toplumuydu. Siyasa için de durum ayrıcalıklı olmasa gerek. Ne Ceasar'ın, ne de Ortaçağ'ın sayısız krallarının günümüzün bir siyasa adamı gibi halkla sürekli ve açık bir ilişkide bulundukları düşünülemez bile. Böylece yaşama giren, topluma somut yüzüyle görünen bilim ve siyasa güncel iki kurum niteliğine büründü. Sonra şu da var: Sanayi toplumu, bireyi ürününe karşı yabancılaştırıyordu. Tek tek üretimden sıra üretimine geçilmişti. Bu öğeyi bir yana bıraksak bile, sadece bi-

limle siyasanın toplumun gözünde kazandığı saygınlık, toplumun sanata bağımlılığını yitirmesinin nedenini açıklamaya yetecektir. Öyle olunca da, şu sorunun güncellik kazanmasına şaşmamalıdır: Nedir gereği sanatın?

Eski çağların insanının kafasına izdüşümü yansımayan bir soru, yanıtını günümüzün insanında arıyor. Sanatın gereğini belirlemek çağımız için bir yüklem oldu. Bu, ister istemez, biraz da sanatın varlığını savunmak gibi bir şey. Denilebilir ki, sanatla ilişki kuran herkes de bu yüklemden payını alacak. Bana sorarsanız, sanatın en derinden bağımlı olduğu kavram, özgürlük kavramıdır. Bir başka deyimle özgürlüktür sanat. Evet, ama neye karşı özgürlük diyeceksiniz? Sanatçının kendi bilincine karşı, giderek salt bilince karşı özgürlük diye yanıtlayacağım. Bilinç ki zaman ve uzam kalıpları içinde duyar kendini, doğayı da bu kalıpların içinde algılar. Sanatınsa önce zaman ve uzam kalıplarıyladır karşıtlığı, çağdaş akımları bir yana bırakalım, klasik çağdan beri bu savaşımı sürmüş! Bunun ardından doğayı değiştirmek, çözümleyerek bir başka bileşime ulaşmak gelecek, onu da topluma yeni öneriler izleyecektir. Bir İlkçağ düşünürü olan Aristoteles'in bugün bize şaşırtıcı gelecek bulgusunu anımsayalım: Sanatçı, doğayı salt olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi de algılar diyordu Aristoteles. Bu da özgürlük özleminden başka ne? Söylemeye gerek yok, özgürlükse bireyin de, toplumun da kendini kesinlemesinin ön koşuludur.

GÖZ CANLININ NERESİNDE?

Bir doğabilim öğretmenimiz vardı lisede, dersin gerektirdiği çizginin az ya da çok dışına çıkmayı sever, bağlantıyı tüm yitirmeden değişik konuların alanına sıçrardı. Güldürünün erdemine inanmıştı, anlattığı olayları olağan görünümlerinden sıyırır, büyük boyutlara ulaştırır, çelişkileri yakalamaya önem verirdi. Böylece gerçek kesin çizgileriyle belirirdi. Bir gün, dersin bir yerinde konuyu keserek, iki elini birbirine vurdu. «Bakın» dedi, «Bir şey anlatacağım şimdi size, iyi kulak verin. Örneğin, sınava bir öğrenci girer, oturur karşınıza, sınav kurulundan bir öğretmen şöyle bir tasarlar sorusunu kafasında, sorar: «Oğlum der, anlat bize gözü!» Öğrenci, gözü şaşılacak bir düzen içinde, en küçük ayrıntılarına dek öyle bir anlatır ki karşınızda oturan çocuğun bir ortaöğrenim öğrencisi olduğunu unutur, bir göz uzmanıyla konuştuğunuzu sanırsınız: Anlattıkları o denli yetkin, tamdır. Bütün tabakaları, sinirleri örgüsü, bağlantıları, işlevleriyle söyler. Epitelyum tabakası diye girer konuya, çomak ve koni hücreler tabakasından geçer, çelenk ve cüce gangliyonlarla çıkar konudan sözün gelişi, tümünün Latince deyimlerini de eklemeyi unutmaz.

Şaşırır, söyleyecek söz, verecek numara bulamazsınız. Öyle ince, belki pek de önemli olmayan ayrıntılara girmiştir ki, onu sınava çeken siz bile birkaçını bilmiyorsunuzdur. Acaba dersiniz, biraz da atıyor mu? Ama kendine güvenli tutumundan atmadığını, konuyu derinliğine incelediğini anlarsınız. Aferin dersiniz, kurulun öbür üyelerinin de yüzüne bakarak, çıkabilirsin, kutlarız seni. Çocuk güvenli adımlarla çıkmaya yönelir, tam kapıyı açıp çıkacakken bu kez şeytan dürter sizi, şuna bir soru daha sorsam diye düşünürsünüz. Gel oğlum dersiniz, sana bir soru daha soracağım. Öğrenci döner, karşınıza oturur. Bak oğlum, bir soru daha! Göz canlının neresinde? Çocuk yine o güvenli haliyle, düşünmeden, yapıştırıverir yanıtını. «Karnında efendim» der.

Öyle sanıyorum ki bu öykücük, kişioğlunun bilgi kavramına ışık tutacak niteliktedir. Bütün bilgi dallarını sınırları içinde toplayabileceği gibi, bilgi edinme yöntemini de kapsamına almaktadır. Bilgi edinmek de bir yöntem ister, bir yöne doğrulmayı amaçlar. Onun da temelden çatıya doğru bir kuruluşu, ayrıntıların özü belirlemek için bir bileşimi vardır. Böyle olduğu için de bu öykücüğü bütün bilgi dallarına uygulayabilir, onların örnekleriyle benzeri başka öykücükler kurabilirsiniz. Dilerseniz, konuyu biraz deşelim. Önce, ister istemez, insanın usuna şu soru düşüyor. Nedir bilgi? Şöyle bir tanımda uyuşulabileceği kuşku götürmez. Bilgi, çevremizi, daha somutça belirtmek gerekirse, doğayı, bir de toplumu tanımamız, bu iki gerçeğin sorunlarını çözmemiz anlamına gelmektedir. İşleviyse, kişinin doğada ve top-

lumda yaşamını sürdürebilmesini sağlamaktır. Şimdi, birbirini bütünleyen iki bilgi dalını örnek diye alsak sorsak, nedir coğrafya? Nedir tarih? Coğrafya için en kestirme yanıtın, yeryüzü yuvarlağını tanımak ve onda geçen yaşamı bilmek anlamına gelmesi gerekecektir. Üstünde yaşadığımız şu yeryüzü yuvarlağı bugün için insanın evidir. Bugün için diyorum, çünkü uzayı daha ev edinmedik kendimize, ama yarın onun da barınağımız durumuna gelmeyeceğini kim söyleyebilir? Kişioğlu, evini, evinin dört duvarını, çatısını, odalarını nasıl tanımak zorundaysa, yeryüzü yuvarlağını da öyle tanımak zorundadır. Onu tanımamak, bir başka deyimle coğrafya bilmemek, yaşanan o evin duvarlarına çarpmak, küçücük odalarını birbirine karıştırmak, şaşırmaktan başka bir sonuç doğurmayacaktır. Ya tarih? Tarih, Toplumun belleğidir. Şöyle diyelim: En azından ruh sağlığı yerinde bir kişi, çocukluğundan bu yana tüm anılarını nasıl bir sıra içinde bilmekteyse, öylece içinde yaşadığı toplumun, kuşkusuz kendi ulusal toplumu yetmez, insan topluluğunun çocukluğundan bu yana gelişimini yine bir sıra içinde bilmek zorundadır. İlkçağ sürecine ilk çocukluğu, Ortaçağ sürecine daha bir yetişmiş günleri, Yeni Çağ'lara olgunluk yılları gibi bakabilmelidir ki, belleğinin aracılığıyla kendi kişisel yaşamıyla bütünleşebildiği gibi, uygarlığın yaşamıyla da bütünleşsin. Diyelim ki, gerisinde kırk yıllık bir yaşamı varsa, onunla birlikte tarihin ömrünü de sürebilsin. Bu açıdan bakıldığında bir matematikçiye yaşı sorulunca, örneğin Phytagoras'tan bu yana geçen zamanı hesaplayacak, kendi kişisel yaşını da ona ekleyerek çıkan rakamı söyleyecektir.

Yaşadığımız yeri bilmek, sonra da bu yaşanan yerde, bugüne dek oluşmuş zamanı kendi kişisel yaşımız gibi duymak... belki de, bu iki ilkeyi uygulamakla insan olmak bilinci başlamaktadır.

Bütün bilimler, bütün bilgi dalları için de geçerli bir sorudur bu, örneğin, alanımızı genişleterek sorabiliriz, ne demektir fizik bilmek? Ya da matematik bilmek? Ama biz burada coğrafya ve tarih bilimlerini örnek aldığımız için yine de şöyle soralım, ne demektir coğrafya bilmek ya da tarih bilmek? Bence bütün bilimler bütün bilgi dalları için bu soruya verilmesi gereken yanıt, doğabilim öğretmeninin yukarda anlattığım öykücüğünde saklıdır, bu bakımdan coğrafyaya da, tarihe de uygulanabilir. Denilebilir ki, gözün canlının karnında olmadığını, gözün canlının neresinde olduğunu bilmektir.

Bir kişi düşünün ki, yeryüzünün en yüksek tepesini, denizlerin en derin çukurunu santimetresiyle söylüyor. Pasifik'teki sayısız adaları adlarıyla sayıyor bir bir. Atlantik'te esen hava akımları da özellikleriyle ezberinde. Ya ay diyorsunuz, o nereden alır aydınlığını? Sorunuzu, özü aydınlıktır onun, diye yanıtlıyor. Bu örnek abartılmış bir örnek gibi gelecektir, kuşkusuz öyledir de. Ama yıllarca önce tanık olduğum şu konuşma, bu örnekten daha mı ılımlıdır? İki kişi konuşuyorlardı, biri, ben dedi çok meraklıyım, iyi tarih bilirim ne istersen sor! Arkadaşı anlat bakalım, dedi. Haçlılar Seferini. Tarih meraklısı genç, gözünü şöyle bir yumdu, ayrıntılarıyla saydı döktü. Ya Viyana anlaşması, dedi beriki? Onu da yanıtladı, hem de birkaç Viyana anlaşmasını, ta-

rihleriyle, anlaşmayı imzalayanların adlarıyla, ulaşılan ve ulaşılamayan sonuçlarıyla söyledi. Sorular soruları, izledi. Ortaçağdan başlayarak Fransız, İngiliz kralarının adları, dükler, dukalıklar, şunlar, bunlar bir bir sayıldı. O yüzyılların o bölgedeki savaşları, barış koşulları söylendi. Soruları soran umut kesmiş gibiydi nerdeyse, ama nereden, nasıl bilinmez, bizim doğabilim öğretmeninin usuna doğduğu gibi son bir soruyla yarışı bitirmek istedi. Peki dedi, söyle bakalım, İsa kaçıncı yüzyılda doğdu? Tarih meraklısı, bu kez biraz derince bir düşünceye daldı. Bak dedi, işte onu bilemeyeceğim.

Coğrafya bilmek, yeryüzü yuvarlağının ayrıntılarını bilmekle birlikte, güneş düzeninin bilimsel mantığını da bilmektir. Tarih bilmekse, insanlık oluşumunun geçirdiği süreci kendi kişisel bilinci gibi bilmek, özellikle bilgisini zamanın dizimindeki yerlerine bağlantılarıyla oturtabilmektir. Bu çerçevenin dışına çıkınca, hangi alanda olursa olsun, pek çok şey bilsek, sayık döksek de onları, gözün bütün ayrıntılarını sıraladıktan sonra, göz canlının karnındadır demekten başka nedir?

Gözün canlının karnında olduğunu sananları salt bilgi alanında aramamalı, sanat alanında da böyleleri vardır. Öyle sanıyorum ki, bunlar da beğenisizler, iyiyle kötüyü, doğruyla uydurmayı ayıramayanlardır. En güç iş, sanatın gerçeğiyle kalpını ayırmaktır, denebilir. Denebilir, çünkü bu ayırmada en geçerli araç beğenidir. Beğeniyse, sanat alanında ulaşılacak son nokta, edinilecek son büyük deneydir. Çoğu kez nesnel ölçülerden uzak, kişinin tüm sorumluluğunu tek başına

yüklenerek varacağı bir yargı, bir yargılar düzenidir. Bir ozanın dediği gibi «Bir elimde dize, çevremde koskoca evrenin verdiği yalnızlık duygusuyla başbaşayım şimdi.» Bu koskocaman yalnızlık duygusunun içinde beğeni işlevini yapacak, yargısını verecektir. Onu sanat tarihi bilgisi de, kuramlar da, karşılaştırmalar da gereğince destekleyemeyecektir.

Öyle keskin kuramcılar, sanat tarihi bilginleri vardır ki, sanat yapıtının gerçeğiyle uydurmasını ayıramaz, kanıtlarını koyar, mantıksal düzeni işletir de yine kalp parayı satın alır. Deyim yerindeyse, bir yalnızlık bilimi, bir yalnızlık sanatı olan beğeniden yoksunluk, o yoksunluğun boş bıraktığı yer kolayca doldurulamaz. Ne denli çaba gösterse, belki gözün bütün tabakalarını Latince terimleriyle saymaktadır ama gözü de canlının karnında sanmaktadır.

Söz bilgi alanına dökülünce, başlıca sorun, gözün canlının neresinde olduğunu bilmektir, diyemez miyiz?

EDEBİYAT VE FELSEFE ÖĞRENİMİ ÜSTÜNE

Millî Eğitim Şûrasının çalışmalarını bitirmeye yaklaştığı şu günlerde bir soruna değinmenin yararlı olduğunu sanıyorum. Orta öğretim düzeyindeki okullarda, metinlere bağlı, varlık nedenini metinlerden alan derslerin, öğrenciye sunuluş yöntemi, bu yöntemin temelindeki anlayış, düşüncelerimizin ve önerilerimizin ekseni olacak.

Metinlere bağlı, varlık nedenini metinlerden alan öğretimin alanı, edebiyat ve felsefedir. Bu iki bilgi dalının dışında kalan dallarda doğrudan doğruya doğanın ya da toplumun konu alındığı görülür. Örneğin fizikle uzaybilim doğayı, tarihle toplumbilim toplumu inceler. Sadece edebiyatla felsefedir, konularını insanoğlunun yazılı yapıtlarından, metinlerden alan bilgi dalları, sadece onlar insanoğlunun ortaya koyduğu ussal ürünleri incelerler, bu sınırın dışına da kesinlikle çıkmazlar. Şu soru dile gelebilir şimdi: Peki, ya matematik? O da tümüyle, insanoğlunun ussal bir ürününden başka nedir ki? Doğrudur, o da öyledir. Matematiğin öğretimi de, bir başka anlamda salt metinlerin öğretimi değil midir? Edebiyatla felsefeden belirgin ayrıcalığı bir insansal içerikten yoksun oluşu, bir de doğada şaşmaz ve nes-

nel bir uygulama alam bulmasıdır. Neyse, benim burada değinmek istediğim sorun, edebiyatla felsefe öğretiminin kapsamı içinde kalacak, bu alanda varlığını sezdirmiş, basıncını duyurmuş, ama pek de somut bir öneri biçimine bürünmemiş bir özlemin gereklerini aramayı deneyeceğim.

Şimdi soralım, nedir edebiyatla felsefe öğrenimindeki amaç? Özellikle, ortaöğretim düzeyindeki okullarda bu amaç nedir? Öğrenciye bu konularda bir uzmanlık sağlamaktır, diyemeyiz. Uzmanlık, bilim dallarından birinin tek bırakıldığı, bütün öğrenim süresinin tek bir bilime ayrıldığı bir alanda, yüksek öğrenimde sağlanır. Öyleyse? Denilebilir ki, ortaöğrenimden istenen, insanoğlunun düşünmeye başladığı günden bu yana, edebiyatın ve felsefenin oluşumunun genel bir görünümünü öğrenciye vermektir. Bugüne dek yapılmak istenen de budur ama, öyle sanıyorum ki, sorunun düğüm yeri de bu belirleme, bu belirlemenin yeterli olup olmadığındadır. Genel bir görünüm deyiminden anladığımız, daha çok, yüzeysel bilgi, içi boş kalıplar dizini değildir kuşkusuz. Soruna, bence, şöyle bakmalı: Felsefe ayrıntılı bir biçimde düşünmeyi amaçlar, bu niteliğiyle yükümlüdür. Giderek diyebiliriz ki, salt düşünmek kavramıyla, ayrıntı kavramını da birbirinden ayıramayız. Edebiyatın da, önde gelen işi düşünmektir, o da bir ayrıntılar bileşimidir. Bir öğreti de, bir yapıt da ayrıntılarıyla var olan bir bileşim, canlı bir mekanizma, bir organizmadır kuşkusuz. Ayrıca hiç biri tek başına açıklanamaz, tarihsel oluşumlarının ayrıntılı ilişkileri içinde vardır. Örneğin, Descartes'in ayrıntılarıyla Kant'ın ayrıntıla-

rı bir yerde kavuşur ya da ayrılır. Bir başka örnek de edebiyattan verelim: Gerçekçiliğin basıncı yeterince duyulmadan gerçeküstücülük beliremez. Demek ki genel bir görünümün sunuluşuyla ya da bir izdüşümünün yansımasıyla ilişki kurulabilecek bir bilgi dalı değildir felsefe de, edebiyat da. Tıpkı doğa bilimleri, toplum bilimleri gibidirler. Nasıl fiziğin ya da matematiğin genel bir görünümünün verilmesinden, izdüşümsel bir anlatımından söz edilemezse, felsefe için de, edebiyat için de böyledir. Tarihsel organizmanın içinde ayrıntılarıyla vardır onlar. İşte, kanımızca, edebiyatın da, felsefenin de öğrenriye sunuluşundaki yöntemin boşluk noktası ya da yetkin bir düzeye ulaşamamış olmasının düğümü buradadır. Tartışma konusu yapılması gereken de budur.

Sorunu böylece sınırladıktan sonra, konuya somut bir sözle bakabiliriz sanıyorum. Edebiyat ve felsefe öğrenimi neyi amaçlamalı? Nasıl bir yöntem izlemeli? Amacı, açık ve seçik olarak çizebilirsek, yöntemin de kendiliğinden belireceği açıktır. Öyle sanıyorum ki amaç, şu iki eksenin çevresinde dönmelidir. Bunlardan biri, insanoğlunun düşünmeye başladığı günden bu yana oluşmuş ve günümüze dek gelmiş, birbiriyle kenetlenmiş çağları ve akımlarıyla bütün bir kalıtımı, öğrenciye maletmek, öğrenimini tamamladığı gün ona, çağına ve geleceğe, insanlığın ulaştığı son noktadan bakabilme yeteneğini verebilmektir. Belki de pek çok tanımı yapılmış, böyle olduğu için de, ortak bir tanımda anlaşılamamış kültür kavramının anlamı da budur. Böylece, öğrencinin öğrenimini tamamladığı gün ondan istenen, tarihsel oluşum açısın-

dan gününün edebiyatına ve düşüncesine bakabilme yeteneğini kazanmış olmasıdır. Amacın öbür ekseninin çevresinde dönmesi gereken değerlerse, beğeni ve düşünebilme yeteneğidir. Kısaca bu iki kavrama da bir göz atmak, bir değinip geçivermek yerinde olacak. Beğeni, kuşkusuz ki çok kaypek bir deyim, ne bir tanımı var bugüne dek, ne de nesnel bir ölçüsü, ama ne diyelim ki edebiyat da onsuz olamıyor, bütün sanatlar gibi. Bir başka yazımda da söylemiştim, nasıl güneşin ya da bir ampülün, giderek bir mumun ışığının olmadığı yerde doğa da, eşya da yoksa, beğeninin olmadığı yerde de, bu konuda ne denli bilgiyle donanmış olsak, edebiyat da yoktur. Edebiyatla konuşunun aramızda kurulabilmesi, edebiyatın var olabilmesi için önde gelen koşuldur beğeni: Sadece çağımızın bize getirdiği yapıtların değil, geçmişin de değerlendirilmesi bugünkü beğenimiz açısından, bugünkü beğenimiz oranınca olmaktadır. Düşünebilme yeteneğimizse felsefeyle aramızdaki konuşuyu sağlayacaktır. İlişkileri, tıpkı edebiyatla, tüm sanatlarla beğeninin arasındaki ilişki gibidir. Beğeni ve düşünebilmek yeteneği, edebiyatın ve felsefenin tarihsel oluşumunun öğreniminden beklenen iki temel kavram, iki temel değerdir. Olasılığı düşünülebilecek bir durum değil belki, ama bütün bilgilerimizi yitirsek yine de bu yetenek kalsa bize sonunda, o kadar da çok şeyi yitirmiş olmayız sanıyorum.

Şimdi de şu soruyu sorabiliriz: Önümüze koyduğumuz bu amaca ulaşabilmek için, ortaöğretim düzeyindeki okullarda, edebiyat ve felsefe öğretiminin yöntemini nasıl kurmalı?

O kanıdayım ki, önce yapılması gereken, edebiyatın da, felsefenin de öğreniminin varlık nedenlerinin metinler olduğunu unutmamaktır. Kuşkusuz, birtakım temel bilgiler vardır öğrenciye aktarılması gereken, tanımlar, soyut sorunlar, akımlar, terimler üstünde genişçe durulacaktır ama, asıl ağırlık metinlere verilmelidir. Öğrenci, filozofların ve yazarların sesini soluğunu kulağında duymalıdır. İlkçağdan bugüne dek, düşüncenin ve doğaya da, yaşama da bakış açısının oluşumunu, bu oluşmayı sağlayan o yazarların sesinden, onların ayrıntılarıyla çizdikleri biçimlerle, uyumlarla duymalıdır. Böyle olunca o, kalıplaşmış bir öyküyü, bir oluşumun yüzeysel görünümünü değil, oluşumun kendisini, atar - damarını duymuş olacaktır. Metinlerle aracısız karşılaştıkça, yazarlar ve filozoflar onun için birer mitos olmaktan sıyrılacak, insan kılığına bürüneceklerdir. Örneğin Sokrates'in düşüncelerinin öyküsünü dinlemek başka, Sokrates'in düşünceleriyle karşılıklı bir konuşu sürdürmek başkadır. Latin edebiyatının genel bir görünümü üstüne bir konuşma dinlemek başka, bir Latin ozanının sesiyle yüz yüze gelip konuşuyu aracısız sürdürmek başkadır. Ünlü bir söz, anlatım kişinin kendisidir, der. Anlatımla yüz yüze geldiği zaman, kişiyle de yüzyüze gelinmiş olacaktır.

Unutulmaması gereken bir gerçek ki, ne bir düşünce ne de bir duygu vardır biçiminin dışında, içerik biçimle belirlidir. Bir içerik, bir düşünce ya da duygu, biçiminden soyutlanarak aktarıldığında o içerik, o düşünce, o duygu değildir artık. Özellikle belirtmek istediğimiz yazarın da, fi-

lozofun da, doğrudan doğruya kendi biçimsel yapısıyla, kendi organizması içinde tanınması, anlaşılmasıdır. Böylece, birbirini zincirleyen yazarlar ve filozoflar kendi organizmaları içinde tanındıkça, tarihsel oluşumun da bütünsel organizması ortaya çıkacaktır. Bu yöntemin uygulandığı bir öğrenim sürecinin sonunda, temel yapıtların başlıcalarından haberlidir artık öğrenci. Gününü, günün ardından gelecek yeniyi izleyecek çıkış noktasında, çağıyla çağının ardında kalan bir süreci birleştiren bir yerde, bir eşiktedir.

Gözönünde tutulması gereken temel öğelerden biri de şu: Öğretim düzeni öyle kurulmalı ki, öğrenci, edebiyata da, felsefeye de inancını yitirmesin! Boyuna kendisine, zamanın ayıkladığı yazarların yüceltilerek sunulduğunu düşünün bir gence, öyle yazarlar ki yaşamın içinde yok, kimse sözünü etmiyor onun, ne bir dergi, ne bir derleme; salt okulunda var. Nasıl inansın o yazara, nasıl inansın edebiyata! Ya da bir filozofun karmaşık bir çevirisi... Öyle olunca felsefeye de inanmaz olur, onu da bir okul zorunluluğu gibi görür sadece. Oysa edebiyatla da, felsefeyle de ancak sevgiyle, ilgiyle bağdaşabiliriz.

DRANAS'IN ŞİİRİ

Ahmet Muhip Dıranas, beni şiir yazmaya özendiren birkaç ozandan biridir. Şiir yazmaya özenmek, gökten zembille düşmez kişinin usuna, daha önce gelmiş geçmiş ozanların yaratılarından oluşur. Yeni başlayan bir ozanı da, eskiler değil, yaşının biraz üstündekiler, gününün öncüleri saydığı ozanlar etkiler. Öyle sanıyorum ki, kimse genç bir sanatçı kadar, güncele, gününün rüzgârına bağlılık duyamaz. Geçmişe eğiliş, yüzyılların gerisine doğru uzanış, klasik diye bilinen ozanlarla ilişki kurma daha sonradır. Edebiyata gözünü açan kişi, edebiyatın kendisiyle ya da kendisinden az önce başladığını sanır. Nasıl ki, yaşam da kendisiyle başlamış gibidir. Uzun bir evrenin son düğümü olduğunu anlaması, zamanın akışının geçmişle geleceği birleştiren kavşağında bulunduğunu sezmesi, bunun tadına varması için bir sürenin geçmesi gerekir. Tarih bilincine ve kaynağını bu bilincin yatağında bulan duyguya ulaşmak, son aşamadır. Ahmet Muhip Dranas da, benim edebiyata gözümü açtığım yıllarda, şiire sekiz on yıl önce başlamış, o günün şiirinin öncülerinden, öncülüğü oranında da ustalığını bulmuş, özgün bir ozandı.

Denilebilir ki, şiir yazmanın birinci koşulu şiiri sevmektir. Bu yargının, biraz Palis gerçeklerini anımsattığını söylerseniz, doğrudur. Ünlü bir Monsieur Palis'leri vardır Fransızların, ölmeden az önce yaşıyordu, gibi özdeyişler söylemiştir. Benim şimdi şu söylediğim de belki onlar gibi bir şey. Ama gene de üstünde durmalı! Güzellik kavramının somut örneklere dönüşmedikçe anlaşılamayacağı gibi, şiir kavramının da somut örneklere dönüşmedikçe belirlenmeyeceği açıktır. Şiiri sevmek de, şu şiiri ya da bu şiiri sevmek anlamına gelmelidir. Bunun dışında şiirdeki güzel kavramının somut örneklerini sevmeden, örneğin bir tek dizeye bile bağlılık duymadan şiiri sevmenin sözü edilemez. Şiirin somut örneklerini sevmeden —ki düpedüz şiirlerdir onlar— şiiri sevdiklerini söyleyenleri gördümse de anlamadım. Sanatların tümünde güzellik kavramı, onların ilk somut örneklerinin ortaya konduğu gün, şiirdeki güzellik kavramı da ilk şiir yazıldığı gün belirlenmiş olmalıdır.

Ahmet Muhip Dranas'ın, şiirlerinin tümünü topladığı, bunca yıl sonra yayınlanan kitabını bu düşüncelerle elime aldım. Kitaba topluca bakmak, ozanın yaşamı boyunca sürdürdüğü çabayı, kurduğu yapıtı eksiksiz görmek olanağını verdi. Bugüne dek, antolojilerde yer alan belli şiirlerinin dışındakileri görmek, tümüyle Ahmet Muhip Dranas'ı görmek zordu, onca eski derginin dağınıklığında olanaksız gibiydi. Özellikle eski dergileri görmeyenlerin, o şiirler için izlenimleri yetersizdi ya da yoktu. Böylece bu özgün ozanımızın, şiirimizin kuş bakışı yapısı içinde tümüyle görü-

lememesi, şiirimizin bir yönünü eksik bırakıyordu.

Ozanın iyisi eskimez, yenilenir günden güne, Ahmet Muhip Dranas'ta da böyle olduğu kuşkusuzdur. Gene bu kitapta, tarihsel yeri, kendisinden öncesiyle sonrası arasındaki yeri belirlenmektedir. Ayrıca o şiirlerde değişik bir sesi duymamak, belli bir güzellik anlayışının çok tutarlı örneklerini görmemek olanaksızdır. Ben burada, bu konuları incelemek yerine, hemen gözüme çarpıveren, daha doğrusu eskiden edindiğim bir kanıyı pekiştiren, önemli saydığım iki öğe üstünde durmak, asıl onlara ışık tutmak istiyorum.

Bu iki öğenin ortak yanı, ikisinin de ilk kez bu ozanla şiirimize uzanmalarıdır. Bu iki öğe nedir? Söyleyeyim: Bunlardan biri, bugün dil özleşmesi akımının bize sunduğu sözcüklerin daha o yıllarda, dil özleşmesi akımının kıvamını bulmadığı otuz, kırk yıl önceki bir zamanda, o şiirlerde yer alarak yaşam gücüne erişmesidir. Öbürüyse, adına kısaca yeni sanat dediğimiz, ondokuzuncu yüzyılın sonunda başlayarak günümüze dek süregelen bir oluşumun başlıca ilkelerinden biridir. Bu da, doğayı doğanın mantığı içinde değil de insanın mantığı içinde sunmak, gerçeği kişisel bir açıdan yansıtmaktır. Şimdi bu iki öğenin, Ahmet Muhip Dranas'taki görünümünü biraz deşmeye bakalım.

Ahmet Muhip Dranas'ın, daha o günlerde bir yaşama ulaşmamış sözcüklere şiirinde yer verdiğini söylerken, dil özleşmesi savıyla davrandığını düşünmüyorum. Biliyoruz ki, o günlerin dil özleşmesi akımı, yazarlarca daha benimsenememiş-

ti, sadece siyasal gücün bir sunuşu, öncü atılımıydı. Dil özleşmesi akımının yazarların büyük çoğunluğunca benimsenmesi çok daha sonraki yıllara, denilebilir ki siyasal gücün bu konudan ağırlığını kaldırdığı bir zamana uzanır. Bu arada, Ahmet Muhip Dranas'ın bir dil özleşmesi savunucusu olduğunu da söylemek istemiyorum. Ama böyle olması, onun yeni sözcüklerin tadını ilk duyuran, onlara yaşama gücünü veren ilk ozan olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Beni ilgilendiren de, ozanın dil sorunu karşısındaki tutumu değil, o güne dek yaşama ulaşmamış, anı ve imge yükünden yoksun sözcükleri, şiirinin yapısında eriterek yaşama armağan etme gücüdür. Yaşama ulaşmamış sözcükleri şiirde kullanmak, düzyazıda kullanmak kadar kolay da değildir. Bilindiği gibi şiirde sözcükler araçtan çok amaçtırlar. Ne bir anı, ne de bir imge yükü taşıyan sözcükleri şiire sokabilmek, o sözcüklerin yaşama olanaklarını sezebilmek yeteneği kadar, kaynaştıkları yapının sağlamlığına da bağlıdır. Ayrıca böyle bir tutum, o güne dek yaşamsız ve yüksüz sözcükleri şiire sokmak seçeneğini bir ozanın yeğ tutması, o güne dek gelen şiirin önerdiği güzelliklerden yararlanmaktan çok, güzelliği kendisinin kuracağı yapıyla sağlamak seçeneğini yeğ tutması anlamına gelmektedir. Ahmet Muhip Dranas'ın yaptığı da bu olsa gerektir. O günlerde yazılmış şiirlerde göremeyeceğimiz sözcüklerdir bunlar: Ezgi, eskil, dek, düş, evren, iletmek, egemen gibi. Bütün bu sözcüklerin yanında, o gün için yaşayan, bugünse yaşam gücünü yitirmiş sözcükler de var kuşkusuz. Ama bu, hızlı bir dil değişimini geçiren toplumu-

muzun hangi ozanının yazgısı değildir, bundan sonra da olmayacaktır?

Sözünü ettiğimiz ikinci öğeye gelelim: Bu da, şiirden öyküyü, anlatıyı uzaklaştırmak, dizeyi gerçeğin anlatıcısı olmaktan çıkararak, gerçeğin kendisi yapmaktır. Batı'da ondokuzuncu yüzyılın sonuna doğru oluşan yeni şiir atılımlarının ilkesi de bu eksende toplanmaktadır. Yeni sanat, doğanın ya da gerçeğin mantığını değiştirmekle başlamıştır diyebiliriz. Biçim bozmaları, yeniden biçim kurmaları Batı'nın ilk yenilikçilerinin ilkesidir. Bilimin gün geçtikçe doğaya egemen olmasının, doğayı değiştirmeye kalkmasının yanında, sanat da koşut davranmış, doğaya egemenlik kurmak, doğayı değiştirmek özlemine düşmüştür. Anlatının yerini büyük bir oranda yaratı almış, her sanatçıyla doğa bir başka yüze bürünmüş, varlığın iç ilişkileri kurcalanmıştır. Bir Fransız eleştirmeni, Cezanne'ın pek çok resmini çizdiği Aix kasabası için şöyle diyor: «Cezanne'dan sonra, Aix kasabası değişmiştir.» Sanatta, yenilikçi akımların ortak ilkesini özümleyen bir söz! Bugün bizim şiirimizin de, az ya da çok, bu yatakta aktığını söyleyebiliriz. İnsanla doğa ilişkisinin bu açıdan belirtilerini Ahmet Muhip Dranas'ın, kırk yıla yakın bir süre önce yayınladığı ilk şiirlerinde görüyoruz.

Ama şairane, mahzun bir yılan
Aya dalmış öyle... bir dal ucundan.

beyiti, ya da

Şimdi rüya görür damlarda
Soluk, uzun yüzlü adamlar.

beyiti, ya da

Apartmanlar sarı ayın mahrutunda
Başbaşa vererek kollarken havayı
Dostlar bir ışık ve gölge hududunda
Soyarlar, soyarlar bir siyah meyveyi.

dörtlüğü yukarda özümlediğimiz anlayışın, beğeninin ilk belirtileri sayılmalıdır.

Bugün şiirimizin dayandığı başlıca değerlerden ikisini, yıllarca önce bir ozan, ilk kez uygulama yoluna girmiş! Az şey mi?

SİNEMA SANATI

Sinemanın ilk bulunduğu, sonra da yayılmaya başladığı yıllarda düşüncelerde beliren sorulardan biri de şuydu: Tiyatro sinemanın karşısında yaşamını sürdürebilecek mi?

Sinema yeni bir buluştu o zaman, şaşılacak bir hızla gelişiyor, alanını genişleterek seyircisinin sayısını günden güne arttırıyordu. Başlıca özelliklerinden biri de, çok sayıda insana seslenmek gücüydü. Buna bir de geniş topluluklara kolaylıkla ulaşmak olanağı ekleniyordu. Kısa sürede yaygınlaştı. Çağımızın yaşayışını da, sanatını da etkilediği, şu ya da bu oranda değiştirdiği kuşkusuz. Bir gün, bu günlerin gerilerde kaldığı bir gün, zamanımızın uygarlığı incelendiği zaman sinema da düşünülecek, gözden uzak tutulmayacak.

Sinemanın, benliği adına, tiyatronun olanaklarından yararlandığını söyleyebiliriz. Benliği adına diyorum, çünkü dilediği zaman tiyatronun yapısını olduğu gibi alıyor, dileyince de değiştiriyor onu, kesip biçiyor, uygun bulduğu bir biçime sokuyor. Tiyatroyu unuttuğu, bir yana bıraktığı da oluyor. Bir yığın fotoğraftan, fotoğrafların devinimden elde edilmiş filim bölümleri, hatta filimler yok mu? Zamanın ölçüsüne uymayan bir

hızla akıp gidiyorlar, ister istemez de tiyatronun zaman biriminin dışında kalıyorlar. Bütün bunlar böyle olunca, sinemanın tiyatroyu dilediği gibi kullanarak, alabildiğine yayılışı karşısında, tiyatro adına kaygılanan kişilere, bir bakıma, hak vermemek olanaksız. Roman okuyucusuz olamaz ama tiyatro seyircisiz hiç olamaz. Sinema, seyircisini alıp gittiği gün tiyatro sanatının, yazgısının bir dönüm noktasına, hiç de iyi olmayan bir dönüm noktasına geldiği görülecekti.

Ama durumun bundan yıllarca önce tiyatro için karamsarlığa düşenlerin düşündüğü gibi geliştiği söylenebilir mi? Böyle düşünülemeyeceği açık. Tiyatronun sinema karşısında kendini umulduğundan daha büyük bir güçle, hem de kolaylıkla koruduğu görülüyor. Yeni bir buluş olmanın sağladığı ilgi salgını durulunca, bu kez sinema adına kaygılanılmaya başlandı. Bir süredir, sinemanın bunalımından söz ediliyor, sinemanın gitmesi gereken yollar gösteriliyor, kendini yenilemesi zorunluluğundan söz ediliyor. Bugünün başlıca sanat dergilerinin, sanat çevrelerinin kurcaladıkları sorun şu: İlk hızını yitiren sinema, yeni bir güç kazanabilmek için şimdi ne yapmalı?

Sinemanın yayılmaya başladığı günlerde, görünüşe göre haklı da olsalar, tiyatro adına kaygıya düşenlerin telâşı boşunaydı. Bana o sıralarda küçük bir gerçek unutuldu, atlandı gibi gelir her zaman. Sinema, bir teknik olarak sinema bulununca, sinema sanatı da bulundu sanıldı. Teknik bulgu anlamındaki sinemayla sinema sanatı özdeşleştirildi. Sinemanın alıcı makinesiyle sinema sanatı kavramı bir tutuldu. Oysa bunlar bir-

biriyle ilgisi olmayan şeylerdi. Sinema makinesinin, filimin fizik bir bulgu olarak ortaya çıkması, sinema sanatının da bulunduğu, kurulduğu anlamına gelmemeliydi. Kalemle kâğıdın üretildiği ilk gün, kimse roman sanatının da kalem kâğıtla birlikte bulunduğunu söylememişti. Bir sanat türünün varlığından, o türün gereksediği öğelerin bulunmasından, giderek geliştirilmesinden bir süre geçtikten sonra söz edilebilirdi. Sinema için öyle olmadı. Çağımızın hız duygusu işin içine karıştı.

Kuşkusuz sinemanın bulunuşundan bu yana, sinema sanatını arayan kişiler geldi. Türlü yönlerde araştırmalar yapıldı. Az ya da çok kimi gerçeklere varıldı. Çıkmayacak yollar belirlendi. Bu arada, seyircisini düşündüren, sanat kaygısı önde tutularak yapılmış filimlere rastlanmadı mı? Hem de çok iyilerine, başarılılarına rastlandı. Ama, ne de olsa bunlar, biraz da kişisel çıkışlardı. Sonra, sinemanın tümüyle başka sanatların etkisinden sıyrılarak bağımsızlığa kavuştuğu, anlatmak istediği şeyi katkısız kendi araçlarıyla anlattığı, sesini bulduğu söylenemez. En iyi, en başarılı yönetmenlerin çoğu bugüne dek tiyatronun ana kurallarından yola çıktılar, onlardan yararlandılar. Sinemanın yararlandığı sanat sadece tiyatro da değildir üstelik. Gördüğümüz filimlerin tümünde bir öykü anlatmak dileğiyle karşılaşıyoruz. Böylece roman sanatı da sinemanın yararlandığı sanatların arasına girivériyor. Resim, müzik gibi sanatlarınsa sinemanın baş yardımcıları olduğunu söylemeye gerek bile yok.

Denilebilir ki, sinema başka sanatlardan yararlanmak yoluyla, gene de başına buyruk bir sa-

nat olamaz mı? Tiyatrodan, öyküden, resimden, müzikten, daha da başka sanatlardan, kendi ölçülerine göre bir bileşim kurarak, gene de sinema olarak kalamaz mı? Olabilir belki. Ama, önce kendini bulmalı, varlığını saptamalı, bağımsızlığına ulaşmalıdır.

Öyle sanıyorum ki, işin başı, sinema sanatçısının anlatmak istediği gerçeği, konusunu, başka sanatların aracılığıyla ya da araçlarıyla değil, sinema sanatının özgün olanaklarıyla duyması, tanımasıdır. Sinema sanatçısı, dünyaya bir sinema sanatçısı olarak bakabildiği, sinema sanatının araçlarıyla düşünebildiği zaman, sinema sanatı bağımsızlığına ulaşacak. Bağımsızlıktan da önce, yeni bir sanat türünün, sinemanın varlığını duyuracak. Taşla düşündüğünü söyleyen yontucu gibi, sinemacı da kamerayla düşündüğünü söyleyebilmelidir.

SİNEMA YAZINI OLABİLİR Mİ?

Şu son yıllarda çok okunan, çok satılan romanları sinemaya almak salgını var. Ayrıca, bir yığın romanın da sinemaya alındıklarından ötürü yeniden üne ulaştıklarını görüyoruz. Bu tür romanlar çoğunluğun ilgisini çekiyor, belli bir süre için de olsa, daha çok okunuyorlar. Yazının içinde ayrı bir yazın türü gibi beliren bu romanlardan söz açmak istemiyorum sinema yazını derken. Sinema romanları diyorlar, böyle bir tür ortaya çıktı, o değil benim konum.

Düşünmek istediğim konu sadece şu: Tiyatro yazını olduğu gibi bir sinema yazını olabilir mi? Bir başka tümceyle söyleyeyim: Bir oyunun metni bir yazın türüdür, yazın tadıyla, yazın bilinciyle okunur. Oyun yazarlarının tümü İbsen, Shaw, O'Neill gibi oyundan başka pek bir şey yazmamış olanları da, yazın adamı sayılır, öyle bilinir. Sorun da bu, tiyatroda olduğu gibi, sinemanın metni olan senaryo da yazın tadıyla, yazın bilinciyle okunabilir mi? Senaryo yazanlar da, oyun yazarları gibi bir yazın adamı sayılabilir mi?

Kültür Dünyası dergisinde yayınlanan Okumakla Oynamak adlı yazımda, tiyatro bir yazın türüdür, bunun böyle olduğunu anlamak için senaryoyla karşılaştırmalı, hemen beliriverir de-

miştim. Son Havadis gazetesinin Sanat Sayfasında, sonra da Türk Dili dergisinde, bu yazımdan söz eden Nurullah Ataç böyle düşünmüyor. Niçin diyor, senaryo da oyun gibi yazın tadı vermesin okuruna? Jean Cocteau'nun, J. P. Sartre'ın senaryolarını anımsıyor, Jules Romains'in Donogoo Tonka adlı senaryosunu, bir yazın yapıtı okurken duyduğu tadla okuduğunu söylüyor. Jules Romains'in Donogoo Tonka adlı oyununu okumuştum, bu adı taşıyan bir senaryosu olduğunu bilmiyordum. Ama örnek diye ortaya atılan bu adlar, senaryo yazdıklarına göre, bu senaryoların okurlara bir yazın tadı vereceği söylenebilir. Çünkü Nurullah Ataç'ın senaryolarından söz açtığı bu yazarlar, bugün dünya yazınının sayılı kişilerindendir. Nurullah Ataç da, senaryonun tıpkı oyun gibi yazın sanatının bir türü olabileceğini, bu yazarların senaryo yazmış olmalarına dayanarak savunmaktadır.

Kuşkusuz, yazın adamlarından birinin ürünü, senaryo tekniğinin sınırları içinde ortaya konsa da, yazın tadı verecektir. Jean Cocteau'nun, J. P. Sartre'ın, Jules Romains'in senaryolarının da yarına bir yazın türü gibi kalması olasılığı vardır.

Ama bunun böyle olması, bizi sinema yazının varlığına inandırabilir mi? Sinema yazınını bir tür olarak saptar mı? Ben gene de, tiyatro yazınının varlığından söz eder gibi, sinema yazınının sözünü edemeyeceğimizi sanıyorum. Çünkü sinemayla tiyatronun özleri ayrı, başka nitelikleri var. Tiyatroda oynanış, bir metnin tiyatro sanatının araçlarıyla sahnede değerlendirilmesidir. Sözcük-

lerle kurulu bir yapının, sahne diliyle anlatımıdır. İnsan gövdesi, insan sesi, gövdenin devinimi, dekor, ışık, müzik gibi araçlarla, yazının sahnede yeni bir yaşama, başka türden bir yaşama, kavuşturulmasıdır. Ama öz değişmemektedir, öz sözcük düzenidir. Öyle sanıyorum ki, sahne düzeni dediğimiz şeyin amacı, sözcük düzenini daha da belirtebilmektir. Tiyatro görünümü, oyun kişilerinin konuşularına dayanabilir ancak.

Sinemadaysa senaryodan ne kalabilir? Bir senaryo metninin doğrudan doğruya, eksiksiz sinemaya aktarılması düşünülemez bile. Senaryo, beyaz perdedeki görünümü tanımlar, görünümün kendisi değildir. Bir bakıma senaryo bir yığın açıklama, bir düzenleme kitabıdır. Uzaklıkla yakınlık, açılar, süreler, bunların, daha bunun gibi şeylerin belirlenmesi senaryonun özünü sağlar. Tiyatro yapıtıyla senaryo arasındaki ayrılık, birinin eksiksiz, olabildiğince eksiksiz sahneye aktarılması, sahnede bir bütün olarak verilmesidir. Öbürününse sadece, sinemanın araçlarıyla kurulacak görünümü tanımlamasıdır. Ne denli ayrıntılara girerse, ne denli teknik tanımlamalar yaparsa senaryo, o oranda tam, başarılıdır.

Jean Cocteau'nun da, J. P. Sartre'ın da, Jules Romaiens'in de senaryolarında yazın değeri olabilir, bu senaryolar yazının bir türü de sayılabilir, yazın bilincine de seslenebilirler okurlarının. Ama bu senaryolardan yola çıkılarak yapılan filimlerde, bu senaryolardan demiyorum, bu senaryoların yazın değerinden ya da yazın niteliğinden ne kalmıştır? Yazını, tiyatronun sahneye olduğunca aktardığı gibi, beyaz perdeye aktarmışlar mıdır? Belki birkaç konuşuda, o kadar.

TİYATRO EĞLENCE Mİ?

Bugünlerde bizde bir akım var, tiyatro bir eğlencedir, diyorlar. Halkın bir günün sonunda, dış acunla ilgisini keserek, eğleneceği, vakit geçireceği bir yer sayıyorlar tiyatroyu. Bu sava karşı çıkabilir, hayır diyebilir miyiz? Doğrusu ben de katılırım tiyatroyu böyle görenlere, tiyatro için böyle konuşanlara. Eğlenmenin karşıt kavramı ne? Sıkılmak. Kişioğlu da durup dururken sıkılmak için gider mi tiyatroya?

Böyle diyenlere katılıyorum ya, tiyatroya da, eğlenceye de onların verdikleri anlamı mı veriyorum? Hayır! Bir kez şunu anlamıyorum: Tiyatro üstüne düşünmeye kalktılar mı, tiyatro için bir diyecekleri oldu mu, tiyatroyu neden öbür sanatların yanında bir sanat saymıyorlar? Giderek, tiyatroyu neden sanat kavramının dışında, bambaşka bir çaba gibi ele alıp incelemeye girişiyorlar? Daha genel, genel olduğu için de daha kesin konuşsalar olmaz mı? Örneğin şöyle deseler... Sanat bir eğlencedir. Bütün genel, genel olduğu kadar da kesin yargılar gibi bu yargı da sorunu daha çok ışıklandırmaz mı? Kişiye doğruyla yanlışı aydınlıkta ölçmek olanağını bağışlamaz mı?

Ne var ki, bugün bizde, tiyatro bir eğlencedir

diyenler için bu, bir düşününün sonucunda ulaşılmış bir yargı değildir. Tersine bir takım sonuçlara gitmek, bir davranışı açıklamak için basamak tahtası yapılmak istenen bir ön-yargıdır. Nedir o gidilmek istenen sonuçlar, savunması yapılmak zorunda kalınan davranış? Eleştirinin dışında kalmak, eleştirinin sınırlarından dışarıya kaymak... Gördüğünüz bir oyunun sanat değeri olmadığını söylemeye kalktınız mı karşılıkları hazır olacak: Siz neye dayanarak bizim oyunlarımızı sanat değerine göre tartışıyorsunuz bakalım, diyecekler. Biz halkı hoşnut ediyoruz, seyircimiz iki saat boyunca oyalanıyor, soluğunu tutarak ya da güle eğlene bakıyor bize, dinliyor bizi. Tiyatroysa budur aslında, eğlencedir.

Dikkat ediyor musunuz, bu sözün altında, kökü derinlerde olan bir başka anlam var. Tiyatro eğlencedir demek, bir bakıma tiyatro pek öyle sizin bildiğiniz gibi bir sanat da değildir demektir. Bu türlü oyunların da seyircisi var, bu türlü oyunların da bir yeri var sözlerinin bugünlerde bir hayli kullanıldığını duymadınız mı?

Tiyatro bir eğlencedir sözü, örneğin Louis Verneuil, Jaques Deval, André Roussin gibi yazarların yapıtlarını, bu yapıtların beğenisinde, ölçüsünde oyunları savunmak, bu türlü oyunlara eleştirinin kapısını kapamak için bulunmuş bir söz. Öyle bir söz ki, tiyatroyla seyircinin arasına eleştirmenin girmesini önleyecek! Ama unuttukları bir nokta var, çok önemli bir nokta. Küçümsenmeyecek bir seyirci topluluğu da var ki, örneğin bir Jean Giraudoux'nun, bir Montherlant'ın, bir Ionesco'nun oyunlarını soluğunu tutarak ya da

gülerek dinliyor, bir anlamda eğleniyor bu yazarlarla. Bir seyirci çıkıp da beni Verneuil'ün kaba saba tuhaflıkları sıkar da, Faust'un sonsuzluk sorunu oyalar derse ne olacak? Görülüyor ki, tiyatroyu sanatın sınırlarının dışına çıkarmak ereğiyle söylenmiş bir söz de, tiyatro eğlencedir sözü de değersizin savunmasını yapamayacak.

Ama bir özel düşünceyle söylenmeyince, tiyatro bir eğlencedir sözüne karşı çıkabilir miyiz? Sanmıyorum. Bir anlamda tiyatro da sanatın tümü gibi bir eğlencedir, bir eğlence olmalıdır. Bir seyirci topluluğu düşünün ki, Giraudoux'nun kurduğu düşsel düzen, Montherlant'ın ortaya koyduğu töreler acunu, içinde rahatlıkla soluduğu bir hava, çekinmeden söyleyelim, bir eğlence onun için, tiyatro adına bundan çok göneneceğimiz ne olabilir? Gerekli bulduğu için, eğitilmek için, kendini yorarak bakmıyor o oyunlara, onlar soluduğu hava değin doğal ona, böyle bir seyirci topluluğunun varlığından çok bir ülkede tiyatronun, sanatın geliştiğini, yer ettiğini ne gösterebilir? Hamlet'in var olmak ya da olmamak ikilemiyle eğlenebilmek, ekinleri gelişmiş, beğenileri incelmiş kişilerin işidir.

Öteden beri tiyatro için söylenen, bir gizli övünçle söylenen bir söz vardır: Tiyatro bir okuldur. Bu da doğrudur bence, tiyatro da sanatın tümü gibi bir okuldur. Eğitir, geliştirir kişiyi, acunun sınırlarını genişletir. Ama bir okulun öğrencileri orada öğretilenlerin karşısında kendilerini zorlamıyorlarsa, tersine edindikleri bilgilerin tadını çıkarıyorlarsa, öğrendikleri soludukları hava değin doğal geliyorsa, eğlendiriyorsa onları, bu az şey mi?

Eğlence, eğlence diyoruz, boyuna. Bir sözcük ki, türlü anlamlar veriyoruz, türlü kılıklara sokuyoruz onu. Kavramların anlamlarının sınırlarını bu kadar genişletmeye, ezip büzmeye hakkımız var mı? diyeceksiniz. Soralım öyleyse: Nedir eğlence... eğlenmek? Soluğumuzu kesecek bir ilgi duymak mı? Vakit geçirmek mi? Bir şeyi sarakaya almak mı? Ama düşünün, vakit geçirmekle ilgi duymak arasında bir ayrım mı var? Ne olursa olsun, ilgimiz bir yapıt ya da bir nesne üzerinde toplanmadıkça, dikkatimiz bir yere bağlanmadıkça vakit geçiremeyiz. Bir başka deyimle vaktin nasıl geçtiğini anlamamazlık edemeyiz. Öyleyse vakit geçirmekte de, en gelişigüzelinden bile olsa, bir ilgilenme durumu vardır. Kendini geliştirme yolunda olan kişiye düşen de değeri belirmiş yapıtlarla vakit geçirmeye alışmaktır. Vakit geçirmek, oyalanmak için, Faust'tan bilmem kaçıncı kez üç beş yaprak okumak... bir ekin işi, bir ekin ölçüsü değil de nedir?

BİLMEM KAÇINCI KEZ

Döne döne bir kitabı okumak, bir ezgiyi dinlemek, bir resme bakmak isteğini duymadınızsa bugüne değin, sanatsever bir kişi olduğunuzu söyleyebilir misiniz? Olsa olsa bir merak, tecessüs dedikleri türden bir merak, ya da bilgi dağarcığınızı arttırmak, bilgi dağarcığınızı güçlendirmek isteği olur sizinki, ama sanatseverlik olmaz. Sanat yapıtının başlıca niteliklerinden biri de kişiye döne döne okumak, dinlemek, bakmak isteğini, isteğini değil tutkusunu, aşılamasıdır. Bu, üzerinde uzun boylu konuşmak bile gerekmeyen, çok açık bir gerçek. Örneğin Schumann'ı bir kez dinlemiş, bir daha da dinlemek isteğini duymamış bir müziksever düşünebilir misiniz? Gene bir kişi, resim seven bir kişi düşünün ki Cézane'ın bir resmine bir kez bakmış, geçmiş gitmiş, bir daha anımsamamış bile. Olur mu böyle şey? Ozanların dizelerini, beyitlerini okudukça sever, okudukça bağlanırız. Bir sanat yapıtını bilmem kaçıncı kez okumak, bir sanat yapıtına bilmem kaçıncı kez bakmak.. budur sanatseverliğin kanıtı. Nasıl ki bir yapıtın da değeri, soyluluğu kişiye böyle bir isteği vermesiyle ölçülür.

Şiir, resim, daha başka sanatlar böyle de tiyatro böyle değil mi? Tiyatro da böyle. Beğendiğimiz bir oyunu yeniden görmek istemiyorsak, onun yerine ne olursa olsun bir başka oyunu görmeyi yeğ tutuyorsak, tiyatroyu sevdiğimizden söz etmeyelim, boşunadır.

Böyle olduğu için, bir ülkede de tiyatronun yerleşip yerleşmediği bir takım kalbur üstü oyunların yeniden oynanıp oynanmamasından anlaşılır. Şu *répertoire* tiyatroları dediğimiz, belirli oyunları yeniden, döne döne oynayan tiyatroların varlığı, bir toplumda tiyatro sanatının benimsenip benimsenmediğini ölçmeye yarar. Shakespeare'in ya da Ionesco'nun bir oyununu bilmem kaçıncı kez görmek isteği bir tiyatro ekininin, bir tiyatro tutkusunun şaşmaz belirtisidir.

Peki, *répertoire* tiyatroları salt bir toplumda tiyatro severliğin bir sonucu mu? Belki öyle. Ama bu konuda da tiyatrolara düşen önemli bir ödevin varlığına inanıyorum ben. Bir kez de işi tersinden alarak şöyle diyebiliriz. Bir ülkede *répertoire* tiyatrolarının varlığı da kalburüstü oyunları yeniden, döne döne görmek isteğini duyan bir seyirci topluluğunun ortaya çıkmasını sağlar. Bir başka deyimle yerleştirir tiyatroyu, benimsetir. Cayılmaz bir alışkanlığı kurar böylece. Diyebiliriz ki, ülkücü tiyatroların, ülkücü tiyatro adamlarının bir işi, seyircide sanat değeri olan yazarların oyunlarıyle vakit geçirebilmek, eğlenebilmek alışkanlığını geliştirmekse, öbür işi de bir oyunu bilmem kaçıncı kez görmek tutkusunu uyandırmaktır.

Gördüğü oyunlara yeniden giden kişi, ister istemez tiyatro edebiyatından da öteye geçecek, oyu-

nun türlü oynanışlarını göreceği için, oyunculuk sanatıyle de ilgilenecek, karşılaştırmalar yapacak, oyunculuk sanatının da tadına varacaktır. Tiyatro sevgisinin ancak bu türlü yer edeceğini, bütünleneceğiniyse kim bilmez?

Bu kadar mı? Bir toplumda tiyatronun benimsendiğini gösteren, belki öbür öğelerden de önemli bir öğe vardır, okumak alışkanlığının yerleşmesidir o da. Oyun okumak, tiyatroya duyulan bağlılığı iki bakımdan gösterir bence. Biri, bir yapıta yeniden dönmenin en kolay yoludur. İstediğiniz kadar *répertoire* tiyatroları olsun, herkesin aklına geldiğinde dilediği oyunu görmesini sağlar mı? Sağlayabilir mi? Elbette hayır. Ama kitap dilediğimiz anda elimizin altındadır. Böyle olduğu için de bir ülkede çok oyun okunması, sevilen yapıtlara yeniden dönmek isteğinin belirdiğinin bir kanıtı değil midir?

Öbürüyse şudur: Biliyoruz ki oyun, roman okunur gibi, öykü okunur gibi okunmaz. Kafasında oyunu biçimlendirmeden, kişileri çizmeden, ses tonlarını vermeden, giderek uyumunu bulmadan, sessizlikler üstünde durmadan okuyan kişi oyun okumuş sayılmaz. Bir roman, bir öykü okumuştur, o kadar. Ama okuduğu bir roman, bir öykü de olmadığı için sıkılmış, tad almamıştır. Oyun okumakta, ister istemez, bir tiyatro adamının, bir yönetmenin oyun karşısındaki tutumu vardır, olmalıdır. Yönetmenin biçimlerle, insanlarla yaptığı işi oyun okuru düşüyle yapacaktır. Daha doğrusu, iyi ya da kötü, yönetmenin ilk işini, daha sahneye çıkmadan, kafasında yaptığı işi yapacaktır. Bu türden kişilerin çoğalması kadar da bir toplumda tiyatronun yerleştiğini, tiyatro sevgisinin belirdiğini başka ne gösterebilir?

OYUN KİŞİLERİNİN DİLİ ÜSTÜNE

Dilimiz günden güne gelişiyor, yabancı sözcüklerden arınıyor. Sadece yabancı sözcüklerden değil, yabancı köklerden gelerek Türkçenin kurallarına göre türemiş, Türk dilinin malı olmuş sözcükleri de, yerlerine yenilerini buldukça değiştiriyoruz. Dilimizin özleşmesi diyebileceğimiz bu işin oldukça güç olduğu, önerilen yeni sözcüklerin önce yadırganacağı, benimsenmelerinin biraz da zamana bağlı olduğu, yaşama sanatçı eliyle sokulmalarının gerekeceği kuşkusuzdur. İnsanoğlu, sanat alanında olsun, düşünce alanında olsun, sonucunu hemen göremediği en çetin savaşlarını alışkanlıklarına karşı yapmıştır. Dilin de, bir bakıma, alışkanlıklarla bağımlı olduğu, beğeniye de yaslandığı, gücünü imgelerden, daha da çok yaşanmıştan, anılardan aldığı bir gerçektir.

Dilin gelişerek yenilenmesi, yabancı etkilerden kurtulması, sanatçı için, en az sanat yapmak oranında bir amaç olmalıdır. Sanatçının başta gelen kaygısının, sanatının öğelerini sağlam ölçülerle değerlendirmek olduğunu anımsayalım. Ressam için, bir resme başlarken, çizgileriyle renklerini tanımak ne denli bir gereksemeyse, yazarın

da dilini ayıklamadan, sözcüklerin asıllarını bilmeden sanatsal eylemini sürdürmesi düşünülemez.

Özleşme eylemi, dilin yabancı sözcüklerden ayıklanmasıyla sınırlı kalmayacak, kimi isterlerini de birlikte getirecektir. Bunlardan biri de yeni bir sözdizimine ulaşmak gereğidir. Eski dilin kendine özgü bir sözdizimi vardı. Bu sözdizimini bozmadan, bir sözcüğü çıkarıp yerine bir yeni sözcüğü koymanın olanaksızlığı açıktı. Düşünmeli ki, dilin yeni atılımını halkın gözünde küçültmek isteyenler, özleşmeyle eğlenmek için bu yöntemi kullanmışlardır. Bir tümcenin sözdizimini koruyarak, cımbızla çeker gibi, bir sözcüğü o tümceden çekip almışlar yerine yenisini oturtmuşlardır. Anlamsız ya da gülünç bir anlatım çıkmıştır ortaya, kuşkusuz. Unutulan, dile bunca yeni sözcük girerken, onların yeni bir dil mantığını da birlikte getirdiğidir. Bugün pek çok yazıda, o denli bol örneğine rastladığımız devrik tümce de bu gereksemeye karşılık olarak görülmelidir. Dilin özleşmesi akımının, dilimize getirdiği zenginlik yeni sözcüklerle sınırlı kalmayacak, dilimizin anlatımının boyutlanmasını zorlayarak ona yeni olanaklar kazandıracaktır.

Sorlım: Dilimizin yenileşmesini, özünü bulmasını neden istiyoruz? Dille düşünce arasındaki bağlantıyı anımsayarak, düşüncemizin de gelişmesi için, aydınlığa kavuşması için diyebiliriz. Aydınlık, anlamlarını yapılarında taşıyan sözcükleri, anlamları bize karanlık gelen sözcüklerin yerine koyarken, eski anlatımın kalıplaşmış tümce yapısının yerine de düşüncemizi ayrıntısıyla be-

lirleyecek bir tümce yapısını koyabiliriz.

Kimi zaman hızlanarak, kimi zaman da hızını yitirerek dilimiz ayıklanıyor, gelişiyor. Bu açık bir gerçek. Öyle sanıyorum ki, bugün için, dilimizin gelişmesinde denemecilerle ozanların emeği geçiyor. Romancılarla öykücüler, gene bugün için, ozanlarla denemeciler oranında bile katkıda bulunmamak, kuramsal olarak dilimizin özleşme sorununu kaygı edinseler de onlar gibi uygulayamamak durumundadırlar. Bunun nedenini de, romancılarla öykücülerin ne dil sorununa gereğince önem vermemelerinde, ne de dil sorununa eğilmeyi yazarın bir ard uğraşı saymalarında aramalıdır. Bir gereksemeden doğmaktadır bu tutum, roman sanatıyla öykü sanatının niteliğinden doğmaktadır. Düşünmeli ki, ozanın romancıyla öykücüye göre soyut bir düzeyde çalışma olanağı vardır. Denemecininki de öyle. Romancıyla öykücü yaşamı anlatır. Yaşam kişinin ister dışında oluşsun, ister bilincinde, gene de gerçektir, gerçeğin görünümüdür. Böyle olduğu için de o, dilimizde karşılıkları bulunmamış ya da daha yerleşmemiş pek çok yabancı kökenli sözcükle karşı karşıya kalacaktır. Üstelik alanı ozanınkiyle karşılaştırılınca daha geniştir. Nesnelerin daha bol olduğu bir acunun anlatıcısıdır. Sanatının özelliği, dil özleşmesi kaygısını göz önünde tutarak, ozan ya da denemeci oranında, ona titizce bir sözcük seçimine olanak bırakmaz. Ayrıntılarıyla gerçekleri, pek çok sayıda nesneyi anlatacak, ister istemez adlarını anacaktır. Şayısız nesnenin adı, özleşmenin sınavından geçmemişse daha, gereğince de duyarlıklı davranamamak zorunda kalacaktır.

Ozan, romancıyla öykücüden daha çok soyutlama olanağını bulur. O da nesneleri anabilir, gerçeği anlatabilir. Ne var ki, dilerse ayıklayabilir anlatacaklarını, özleşme kaygısıyla kullanacağı sözcükler arasından daha kolaylıkla bir seçme yapabilir. Sözcüklere, sanatının türü gereği, romancıyla öykücüden çok önem vermek, onları kılı kırk yararcasına ölçmek zorunluluğunu duyduğu için, ayıklamasını daha kolayca yapabilir. Denemeci de öyle, o da somut bir acunun anlatıcısı değildir, çokluk yaşamdan yola çıkmaz, kavramların ekseninde döner. Kavramların, terimlerin, soyut anlamlar yüklü sözcüklerin karşılıklarıysa, somut sözcüklere göre bugün dilimizde daha çok. Daha da yerleşmiş bir görünümleri var. Denebilir ki romancıyla öykücünün ozanla denemeciye göre bu açıdan aşması gereken engeller daha çok daha da zordur.

Ya oyun yazarının tutumu? Onunki büsbütün başka, o kendi adına konuşmamakta, oyununun kişilerini konuşturmaktadır. Kimlerdir oyun kişileri? Kimileri çok az bir değişime uğramış yaşamın gerçek kişileridir, kimileri gene örneği yaşamdan alınan ama bu kez soyutlanmış kişilerdir, kimileri de salt bir düşüncenin simgesidirler. Simgesel kişileri ya da soyutlanmış kişileri konuştururken yazarın dil açısından güçlük çekmeyeceğini sanıyorum. Özleşmenin sözcükleriyle dilediği gibi konuşturur onları, çektiği dil kaygısını onlara da benimsetebilir. Ama yaşamdan alınmış gerçek kişiler için öyle mi? Çevremizde rastladığımız insanları düşünün, oyun yazarı nasıl konuşturacak onları? Örneğin bir kahveci çırağı, eğitimsiz bir

yaşlı kadın, eski bir emekli nasıl konuşacak? Yaşamın bugünkü diliyle mi? Yoksa sözcüklerin diliyle mi?

Oyun yazarının gene de kişilerini konuştururken, ne türden kişiler olursa olsun onlar, bir ozan gibi dil özleşmesinin kaygısını çekmesi gerekir sanıyorum. Önce, oyun kişileri yabancı kökenli sözcüklerden arınmış bir dille konuşurlarsa, tiyatronun bugün için unutulmuş görünen bir ana kuralı, tiyatronun gücünü sözden alan bir sanat olduğu kuralı geçerliğini yeniden kazanacaktır. Sonra, sanatın hangi türü yaşamın katkısız bir öykünmesi ki, tiyatronun yaşamla uyumluluğunu isteyelim? Yaşam nasıl bir sanatsal süzgeçten geçirilerek değiştiriliyorsa sahnede, dil de özleşme sorununun süzgecinden geçirilerek değiştirilmelidir. Gene de gerçek kaygısı mı denecek? O zaman şu gerçeği de unutmamak gerekir: Örneğin bir kahveci çırağını, yaşamda konuştuğu gibi, küçük bir değişiklik yapmadan konuşturalım demek, sahneye kahveci çırağını oynayacak oyuncunun yerine kahveci çırağının kendisini çıkaralım demekle birdir. Gerçeği yadsıyacak mıyız böylece? Yadsımayacağız kuşkusuz. Unutmamalı ki, sahnede kahveci çırağını oynayan oyuncu, kahveci çırağından da gerçektir.

Ama oyun yazarının da bu konuda karşısına çıkan yenilmesi güç bir engel var ki o da şu: Oyun kişileri yaşamın bugünkü diliyle değil de yazarın diliyle, yeni yeni yerleşmekte olan sözcüklerle konuşunca seyirci çoğunluğu da yadırgayacaktır. Tiyatroysa sanatların tümünden daha çok alıcısız edemeyen bir sanattır. Örneğin sahnede bir

yaşlı kadının «Ben öğrenciliğimde...» diye söze başladığını düşünün. Yadırganmaz mı? Daha da ötesi, o yaşlı kadın seyirci çoğunluğu için gerçeklik etkisini yitirmez mi? Üstelik, öğrenci sözcüğü, yaşama yeni girmiş bir sözcük. Romancı gibi, öykücü gibi oyun yazarı da bu konuda ne denli güçlükle karşılaşırsa karşılaşsın, bir dil sanatçısı olduğunu, bugünden çok yarınki yaşamını özlemesi gerektiğini unutmamalıdır.

Zaman zaman ortaya şöyle bir soru atılır: Dilin özleşmesi, dilin gelişmesi... İyi ama ne zaman sona erecek yenilenme? Ne zaman durulacak dilimiz? Öyle sanıyorum ki dilimizin özleşmesi, oyun kişilerinin sahnede yeni sözcüklerle yadırganmadan konuştukları gün sona ermiş olacak. Yaşamdan alınmış gerçek kişiler de özleşmenin diliyle sahnede hiç yadırganmadan konuşabilirlerse, o gün dilimizin özleşmesi de yaşama karışmış demektir.

ANLAMAK VE DUYGULANMAK

Bir kişi sergide, önüne gelen bir resmin karşısında durup da «Anlamadım ben bunu» dedi mi, o resmi çürüttüğünü, değersizliğini açıkladığını sanıyor. Bir resim de anlaşılmamak kara yazgısına uğrayınca bir kez, artık üstünde düşünülecek ne var? Üstelik anlamayan da, bir başkası değil de resme bakanın kendisiyse o resmin geleceği için ne umabilir artık? Serpiştirmeye başlayan yağmurdan kaçmak için bir serginin çatısına sığınan kişinin, insanoğlunun ucuca eklenerek oluşan çizgiyle renk uğraşısına, yüzyıllar boyunca ağır ya da hızlı, kimi kez de küçük zikzaklar çizerek, kimi kez gerileyerek, hemen ardında da daha öteye giderek gelişimine, hangi koşullarda olursa olsun, sonunda saptadığı aşamaya aldırmadan önüne konmuş tabloyu ne rahat bir yargılayışı vardır: Ben anlamıyorum! Böylece anlaşılmayan resimlerin yazgısını merakla bekleyen ressamının iyi niyetle şöyle sorduğunu çok kez duydum: «Peki ama, neyi anlamıyorsunuz?» Resme bakan, ne resmin çizgi düzeninden, ne renk kuruluşundan, ne de bir uyuşumdan ya da uyuşmazlıktan söz açar, çokluk. Orantıların da üstünde durmaz, bakışım kavramının da. Varsa bir önerisi, onu o da ilgilen-

dirmeyebilir. Şöyle der örneğin: «Bu gördüğüm şey fincan mı? Fincansa ne biçim fincan?»

Denilebilir ki, baktığımız resimden anlamamak mı gerek? Kuşkusuz hayır, anlamalıyız. Ama resimden anlamak, ressamın çizdiği biçimin yeryüzünde hangi nesneye karşılık olduğunu anlamaktan önce, resim sanatının ilkelerini, oluşumunu, sürecini anlamak demektir. Resme bakan bir kişinin birden, anlamıyorum demeyerek, sadece sevmiyorum demesi, sonra da resim sanatının ilkelerini, oluşumunu, sürecini anlama özeniyle işe koyulması daha uygundur. Burada karıştırılan anlamakla sevmek, bir başka deyimle duygulanmak kavramlarıdır sanıyorum. Bu durumda bir resim seyircisi anlamıyorum derken, duygulanmıyorum demek istemiş olmalıdır. Picasso aşağı yukarı «Neden kuş seslerini anlamaya kalkmıyorsunuz da resmi anlamak istiyorsunuz?» diye sorarken, resimde anlaşılması gereken şeyin nesne olmayıp, çizgilerle renklerin uyuşumu olduğunu belirtmek ister.

Resim için söylenecek bu sözler, tiyatro için söylenemez. Bir kez tiyatronun konusu nesne değil yaşam, resim nesnenin gerçeğinden, tiyatroysa yaşamın gerçeğinden yola çıkıyor. Sonra tiyatronun, resmin nesnenin gerçeğini bozduğu oranda yaşamın gerçeğini bozduğu da yok. Yok ya tiyatronun da başka bir sorunu var. Tiyatroda seyirci duygulanmak istiyor, tıpkı resme bakanın resmi anlamak istemesi gibi. Oyun güldürü diye adlandırılmışsa olabildiğince gülmek, tragedyaysa yasa bürünmek istiyor. Bir tiyatronun kapısında durun, bakın içeriye girenlerin

yüzlerine, bir tragedyayı seyredeceklerini biliyorlarsa eğer biraz da asık yüzlü olduklarını, az sonra görecekleri oyun kişilerinin değişmez yazgılarına üzülmeye hazırlandıklarını görürsünüz. Güldürüye güle oynaya koşan seyirci topluluklarınınsa önceden bir gevşeme içinde oldukları bellidir. Seyirci çoğunluğu, alışkanlığından olacak, tragedyanın duygularıyla oynamasını ister. Güldürüyse elden geldiğince güldürmelidir onu. Duyguların iki karşıt yönünü bu iki oyun türü simgelemiştir. Tragedya ya da güldürü öğesi bulunmayan ya da ağır basmamış oyunlarda, daha ilk perdede seyirci oyunun türünü şöyle bir sınar, çözemezse güldürüde karar kılar, gülmeye başlar. Duygusal bir ilişkiye girmeden yapamaz. Duygunun iki karşıt yüzü, gülmece ya da yasa bürünme, tiyatronun vazgeçilemeyecek iki niteliği sayılmıştır. Tiyatro sanatının simgesi olan gülen ve ağlayan insan yüzlerini anımsayınız.

Ama sanatsal algılanma sadece bu mudur? Giderek, sanatsal algılanmanın özü bu mudur? Picasso'nun yukarda andığım tümcesinin mantığıyla düşünüyorum: «Neden bir yapıdan, bir anıttan bizi güldürmesini ya da yasa bürümesini beklemiyoruz da tiyatrodan bekliyoruz?» Bu soruyu şiir, roman, resim için de sormak olanağı vardır. Bütün bu sanatlar da, yapı sanatları gibi, bale gibi, güldürmeden ya da yasa bürümeden, insanoğluna sevinç vermesini bilmişlerdir. Öğelerini o güne dek görülmemiş bir uyumla kullanarak, yaşamı sanatın kendine özgü diliyle öyküneerek sevinç vermişlerdir. Salt eksiği artığı bulunmayan bir anlatım bile coşku yaratabilir. Yapı sa-

natlarında ölçüler, orantılar neyse, resimde renklerle çizgilerin uyuşumu, balede gövdenin devinimi neyse tiyatroda da yaşam öyküsünün kuruluşunun düzeni, kurgusu, dili, konuşmalardaki iniş çıkışlar, seslerle sessizlikler, ışıklarla eşya, tümünün oranlanmaları, uyumları odur. Resmi anlamak istiyoruz, tiyatroda da duygulanmak. Bu iki yönelişin de kökeni birdir. Resmi anlamaktan amacımız nesnenin gerçekliğini sınamak, tiyatroda duygulanmaktan amacımızsa yaşamın gerçeği karşısında gülmek ya da yas duymaktır. Ama bu iki gerçeğin dışında, nesneyle yaşamın gerçeğinin ötesinde bir de sanatın gerçeği var. Sanatsal yapının, kuruluşun gerçeğidir bu da. Ölçüyle, dengeyle, oranlamayla sağlanır. Bu gerçeği anlamak da coşku verir, sanatsal coşku da bu olsa gerek.

Resim fincanın kendisi değildir, fincanın resmidir. Kuşkusuz tiyatroda da öyle. Yaşamla kişiler değildir tiyatro, yaşamla kişilerin oyunlaştırılmasıdır. Coşku da ne fincana, ne de yaşama bakmakla doğmuyor. Coşkunun kaynağı fincanın resminin yapılışında, yaşamın oyunlaştırılmasında, bu sanatsal eylemi gerçekleştirmenin sağlanışındadır.

Diyeceksiniz ki, oyun, seyrcisini yas duygusuna sürüklememek ya da güldürmemek zorunda mı olmalı? Hayır, tam karşıtı, oyun gerek yazılışıyla, gerek sahne düzenlemesiyle, yoğunluğu ne olursa olsun, bir güldürü ya da tragedya, dram çizgisini izlemelidir. Salt bir düşünceyi anlatmak isteyen kimi çağdaş oyunlarda bile, o oyunların iç örgüsünde gizlenmiş güldürü türü-

nün öğelerini ya da tragedya yapısını, dram kuruluşunu bulmamak olanaksızdır. Ama düşünmeli ki bütün bu türler seyirciyi ne güldürmeyi, ne de ona yas duyurmayı amaçlarlar. Güldürü insan kişiliğini, gelenekleri incelemekle yükümlüdür daha çok. Tragedya belli bir sona ağır ağır oluşan bir yaşamın öyküsünü alır ele, dramsa karşıtlıklar üstüne kuruludur. Ama işin içine yaşam karıştı mı, gülmek eylemini de, yas duygusunu da birlikte getirmektedir.

Sözü asıl şuraya vardırmak istiyorum: Nasıl bir resmin karşısında duran kişinin, ressamın çizdiği nesnenin gerçekliğini sınamasından önce çizgiyle renk uyuşumunu anlamasını bekliyorsak, tiyatro seyircisinin de oyundaki olaylarla kişilerin gülünçlüğüne ya da yas vericiliğine kapılmadan önce oyunu kuran öğelerin uyumundan coşku duymasını beklemeliyiz. Gerçekte, resimden anlamak da, tiyatrodan duygulanmak da bu olsa gerek.

BEYOĞLU

Benim gençliğimin, daha da önceleri çocukluktan gençliğe dönüşüm yıllarımın geniş bir zamanı Beyoğlu'nda geçti. O dönemin sanata bulaşmış tüm kişileri gibi ben de bu geleneğin dışında kalamadım. O günlerde bize gizemsel gelen bir tutkuyla bağlıydık Beyoğlu'na, zamanımızın önemli bir bölümünü o caddede soluduk. Gerçi Salâh Birsel'in büyük boyutlarla bileşimini yaparak özgün anlatımıyla sunduğu o caddeyi, o dönemi şimdilik küçük bir çerçevede sınırlamanın gereği var mı bilmiyorum, ama bir kez de ben, kısacık bir bakışla da olsa, o geçmişe sarkmayı deneyeceğim. Çünkü o günlerde, giderek daha da eskilerde, yaşamlarını sanatın ekseninde döndürmeye adamış kişilerin olduğu gibi, benim de geçmiş zamanımın küçümsenmeyecek bir payı orada saklıdır.

Şimdi geçmişe bakyorum da, akşama doğru o semte yönelmiş taşıt araçlarında ne çok yüz görüyorum. Gece yarısından sonra ne çok gölge ya Gümüşsuyu'ndan ya Unkapanı'ndan yayan evlerine dönüyorlar. Çevremiz dar gelmiş de daha geniş bir alanda soluk almak gereksinimiyle, olana-

ğımızca erken saatlerde semtlerimizden ya da işimizin gerektirdiği yerlerden sıyrılmaya bakarak, nice gün Beyoğlu pastahanelerinden birine kapağı attık. Pastahaneleri meyhaneler, sinemalar izledi. Sinema çıkışlarında kahvelerde oturduk. Gece, geç saatlerde bir yaşamı yarıda bırakmanın yıkımıyla evlerimize döndük. Sanki sanatçı olmak için Beyoğlu'na gelmek, o kahvelerdeki küçük kalabalıklara sanatçı kişiliğini onaylatmak gerekiyordu. Bu türden bir onay almanın mutluluğuna erenler o çevrede uzun yıllar kalıyorlar, alamayanlarsa birkaç kez göründükten sonra yitiyorlar ya da gelmelerini seyrekleştiriyorlardı. Kuşkusuz, böyle bir onaya ulaşmasa da toplulukların gediklisi olmakta karar kılanlar da vardı. Bunlarsa ermiş soyundan, tadına doyum olmayan kişilerdi. Çok kez onaylanmamaktan yakınmazlar, gülümseyerek geleceği beklerlerdi. Arada bir de, özellikle içkiyi çokça kaçırdıkları akşamlar ya da içtenliğine güvendikleri bir kişiyle yalnız kaldıklarında boşalırlar, kasırga gibi konuşurlar, demediklerini komazlardı. İstanbul dışından gelenler tezden soluğu Beyoğlu'nda alırlardı. Çünkü şiirin de, öykünün de, romanın da borsası oradaydı. Eleştiri terazisi orada dengeleniyordu. O terazide tartmayı özledikleri, birikmiş ne çok yükleri vardı.

O günlerden daha geriye dönsek gene benzeri görünümle karşılaşacağız: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, edebiyat anılarında, Beyoğlu'nda Ahmet Haşim'den, Abdülhak Şinasi Hisar'dan söz eder. Löbon pastahanesinde akşamları konuşmaya doyamadıklarını anlatır. Saatler dakikalar gibi geçer. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen bitimindeki yıl-

lardır bunlar, Kadıköy tarafında oturanları evlerine ulaştıracak son vapur Kadıköy iskelesinden akşamın aşağı yukarı yedisinde kalkmaktadır. Ama söyleşi uzamıştır, kuşkusuz onların da terazisinde tartılacak pek çok yük vardır. Yargılar yargıları izlemektedir. Gecikerek son vapuru kaçırdıkları için ne çok akşamlar yakın tanıdık evlerinde konaklamak zorunda kalmışlardır. Bizden bir önceki dönemin insanları için de böyledir bu, o kuşağın yaşamını belirleyen Fikret Adil, kitabının adını Beyoğlu'nun bir ara sokağından almıştır: Asmalımescit. Onlar da sinekler gibi o kavanozun içinde çırpınıp durmuşlardır.

Neydi Beyoğlu? Şimdi ona, Beyoğlu'nun o dönemine uzaktan bakmanın, onu bir anı gibi görmenin olanağı vardır. Daha doğrusu o dönemdeki Beyoğlu'nu bir anı gibi görmekten başka olanak yoktur. Anı kavramının bende uyandırdığı çağrışım, Stephane Mallarmé'nin ünlü «Edgar Poe' nun Mezarı» adlı şiirinin ilk dizesidir: «Tam kendi olunca en sonu ölümsüzlükte». Ozan, bu dizesiyle, insanoğlunun varlığının kesinliğe ulaşmasını bir başka deyimle tümlenmesini, yaşamının sona ermesi, devingenlikten durağanlığa geçmesi koşuluna bağlamaktadır. Gerçek yüz, türü içindeki oluşum sona erince kesinleşir. Ölümle bir başka yaşam, değişkenlik olanağı bulunmayan bir yaşam başlar. İnsanlar için geçerli olan saptayış, çağlar için olduğu gibi, kentlerle semtler için de kuşkusuz geçerlidir. İnsanlar gibi, çağlar da, semtlerle kentler de zaman dışına çıktıklarında tümlenirler. Kesinliğe ererler. Artık daha nesnel bir gözle bakılabilir onlara, kesin tanımları yapılabilir. Bey-

oğlu bugün de var, bir semtin adı. Ama örneğin, Yahya Kemal'in şiirindeki Kocamustapaşa bugün aynı adı taşıyan semtten ne denli ayrı nitelikteyse, bugünkü Beyoğlu da geçmişteki Beyoğlu'ndan o denli uzaktır. Evet, neydi Beyoğlu? Bizans döneminde adı Peran Bağları'dır, daha çok bostanlarla meyva bahçelerinin yer aldığı kırlık bir bölgedir. Gerçek yerleşim Osmanlı egemenliğinde yavaş yavaş başlar. İstanbul'un öbür semtleri gibi, özellikle on sekizinci yüzyılda yangınlar geçirir, bugünkü görünümüyle de on dokuzuncu yüzyılın ortalarında kurulur, gelişir. Beyoğlu'nun bu yeni düzeniyle belirmesinin tarih bakımından ülkemizin Batı'ya yönelişini belirleyen Tanzimat'a yakın düştüğünü görmek, insanda ister istemez, bu toplumsal çıkışla Beyoğlu'nun o dönemden başlayarak İkinci Dünya Savaşı'nın ortalarına dek sürecek Avrupalı yüzü arasında bir çağrışım uyandıracaktır. Öyle sanıyorum ki, Birinci Dünya Savaşı'yla İkinci Dünya Savaşı arasındaki sanatçı kuşaklarını Beyoğlu'na çeken de Batılılaşma özlemidir. O dönemde yapılarının genel görünümüyle olsun, sabahlara dek açık pastahaneleriyle olsun, sinemaları, tiyatroları, gazinodaki küçük kadın orkestralarıyla olsun, o cadde iki dünya savaşı arasındaki insanlara Batı'nın bir simgesi olarak göründü, ardarda sanatçı kuşakları orada, kentin başka kesitlerinde bulamadıkları bir özgürlüğü topluca yaşamak olanağını buldular. O dönemin Batı özlemi içinde olan aydın kişisi Taksim'den Tünel'e dek uzayan caddeyi özleminin ekseni saydı. Denilebilir ki bu, kolayca, bir tramvay parasına Avrupa'da yaşamanın bir çaresiydi.

ŞİİR ÜSTÜNE SÖYLEŞİ

Bugüne değin şiirin öğelerini tümüyle toplayan, karşı olduğu öğeleri de barındırmayan yeterli bir tanımını ne kendim yapabildim, ne de böyle bir tanıma bağlandım. Salt sezdim. Bir tanım aydınlığında sezdim. Ama bir şeyi bir tanım aydınlığında sezmekle o şeyin tanımını yapmak bir değildir. Sezgi ne denli inandırıcı olursa olsun, ne denli kavrarsa kavrasın kişiyi, bir boşluktan, açık bırakılmış bir pencereden us girer, düzeninin yokluğunu, aydınlığının yokluğunu duyuruverir. Öyle ki, usun belirttiği bir boşluğu gene us, usun bir ürünü, tanım giderecektir. Ozanın da kendi çabasını aydınlıkta kesinlikle tanımak istemesini, tanımlarla kurallar topluluğundan tutarlı bir düzene ulaşmak tutkusunu anlamak zor olmasa gerek. Bu doğal davranış, felsefe yapmak içgüdüsünden başka bir şey değildir. Doğayı inceleyen, yasalar koyan, niceliklerin karşılıklı durumlarını çözen, bundan sonuçlara ulaşan düşünce nasıl kendi yasasını da koymak zorundaysa, sözcüklerden etkileyici bir düzen kuran ozanın usu da işleyişinin yasasını ister istemez arayacaktır. Uygarlıkla birlikte başlayan aydınlık, bu aydınlığın ürünü saya-

bileceğimiz şiirin tanımı, kuramlar, şiirin tanımıyla kuramı, kaynağını bu gereksinmeden alan bir çaba sayılmalıdır. Bu gereksinmeyledir ki ozanların çoğu tanım ardına düşmüş, tanım avına çıkmıştır.

Ama, hemen söylemeli ki, bu konuda tutku ne denli güçlü olursa olsun, çağlar arasında demeyeyim, bir çağın kişileri arasında bile ortak, inandırıcı kesinlikte bir sonuca ulaşması bakımından bile zor bir çaba bu. Kişiyi rahatlatacak sağlam bir tanımın, bu alanda kapalı bir düşünce düzeninin bulunabileceğini ummadığım gibi, elde edilen ya da elde edilecek tanımların şiirin gizlerini çözebileceğini, güzellik kavramının anahtarı işlevini yüklenebileceğini de ummuyorum. Kléber Handens'in bu konudaki düşüncesini aktarayım şimdi: «M. André Gide, Theodore de Banville'in şiir tanımına büyük bir önem veriyor. Bu tanımı okuyabilir, pek budalaca olmadığını da görebilirsiniz. Ama bu tanım size bir şey katmaz. Ezberleyebilirsiniz de. Ama ezberlemekle, ne Ronsard'ın ne de Valéry'nin şiirlerinden daha çok tat alamazsınız. Şiir tanımlanabilseydi yüz türlü değil, bir türlü şiir tanımı olurdu.»

Ama gerçek bu olsa da, şiirin tanımının ya da bir yönünün aydınlanabilmesi için umutsuzca bir atılış gerekse de, kişinin açıklama, tanım içgüdüsü gene bir çabaya yol açacaktır. İşte salt açıklama içgüdüsü, beni şiir üstüne konuşmaya itti. Şiir üstüne konuşmaya bağlanırsam, şiir üstüne bir açıklama yapmaya da bağlanmış olurum diye düşündüm.

Şimdi, körlerin filin tanımını yapmak için,

fili yoklaması gibi, şiiri orasından burasından yoklamaya başlayabiliriz. Söze, şu gerçeği ortaya atmakla girebilirim: Şiir, bir ev eşyası gibi kullanılamaz. Böyle olması bir bakıma onun için iyi bir yazgı, bir bakıma da onun trajik yönüdür. Şiir, bir ev eşyası gibi kullanılamaz, ne demek? Şiirin, bugüne değin, bir sanayi ürünü gibi yaşama girmediğini söylemek istiyorum. Gerçek ya da düzmece ozan vardır. Gerçek ya da düzmece şiir vardır. Gerçek ya da düzmece şiir okuru vardır. Düzmece sözcüğünün yerine rahatlıkla benzeri de diyebiliriz. Ozan ya da benzeri, şiir ya da benzeri, şiir okuru ya da benzeri gibi. Ama ozan da, okur da, ister gerçek olsunlar, ister düzmece, şiirle karşı karşıya kaldıkları sürenin içinde, salt şiirle karşı karşıyadırlar. Amaçları salt şiir okumak, şiirle alışverişte bulunmaktır. Benzerler, belki de sadece duygulanmak, en kötü anlamıyla duygulanmak, günlük duygusal yaşantılarının karşılığını bulmak için yaparlar bu işi. Gerçek bölüğüne koyduklarımızsa şiirin yapısından da bir pay çıkarırlar kendilerine, giderek şiirin sorunlarıyla karşı karşıya kalırlar. Bu, çok ayrı gibi görünen, temelde de ayrı olan davranışların gene de birleştiği bir yer vardır. O da, düpedüz şiir için şiirle karşı karşıya kalmaktır. Bu amacın dışında, şiirin bir başka türden okuru, bir başka türden alıcısı yoktur.

Ne demek istediğimin daha da belirmesi için öbür sanatlarla bir karşılaştırma yapmak yerinde olur, sanıyorum. Kesinlikle denilebilir ki, resim, yontu, müzik, tiyatro, roman gibi sanatların da izleyicileri, dinleyicileri, okurları gerçekse, bu sanatların yapılarıyla, somut bir alanda, örnekler

alanında da olsa giderek sorunlarıyla karşı karşıyadırlar. Bu sanatların eğitiminden daha az geçmiş kişiler duygulanmakla, günlük yaşantılarının benzeri duygusal alana girmekle yetinirler. Sanatı duyguların bir anlatımı, duygulanmanın biraz da büyütülmüş, biraz da yalan karışmış bir aracı sayarlar sadece. Bu türden kişilerin de varlığından pek yakınmamalı! Nasıl yakınılabilir ki, sanatla salt yapısı, salt sorunları açısından ilgilenilmesini isteseydik, yeryüzünde bir avuç okur, dinleyici kalırdı. Ama bu saydığım sanatların, şiirde olmayan, bir üçüncü türden alıcıları daha vardır. Bunlar, örneğin duvarının boşluğunu kapamak için evine resim asanlar, yemek süresini ya da bir konuşmayı daha hoş geçirebilmek için çalgı çalanlar, boş bir geceyi doldurabilmek ya da bir konuğu ağırlamak için tiyatroya gidenler, bir deniz yolculuğunun sıkıntısını gidermek için salt olaylar zincirini izleyerek —Balzac da olabilir, Standhal de— roman okuyanlardır. Bunlardan da yakınmamalı! Sözlerini edişim, yakınmamdan değil, sarece şiirle öbür sanatlar arasındaki bir ayrımı belirtebilmek içindir.

Bu türden kişilerin çokluğudur ki bu sanatların, bir deyimle sanayiini yaratabilmiş, o sanatları toplumda bir alışveriş konusu haline getirebilmiştir. Buysa, ister istemez, yaygın bir durumu gerçekleştirmiştir. Ama şiirin kalabalıklar karşısında durumu bu mu? O, çoğu kez, yeni başlayan, birkaç yıl sonra da edebiyatı ya tüm bırakacak ya da başka bir yazı yoluna yönelecek genç ozanlarla başbaşa kalmak, bir de bütün gizleriyle ancak beş on gönüllüsüne seslenmek zorundadır. Bu, şii-

rin bir yalnızlık içinde sürüp gelmesi, yatağının bir yalnızlıklar yatağı olması demektir. Kaçınılmaz bir durum!

Şiir, hiç bir zaman bir sanayi ürünü olmadığı, salt bir vakit geçirme aracı ya da bir ev eşyası gibi yaşama giremediği, ancak kendi amacının sınırları içinde kaldığı, en büyük olasılıkla birkaç gönüllüsünden sonra ancak durmadan yenilenen isteklilerine seslenebildiği için, geniş halk tabakalarınca çokluk hafife alınmış, adı da yararsıza çıkmıştır. Bu anlamda, günlük yaşamda kendine bir yer bulamayan ozan başıboş bir kişi gibi, giderek başıboşluğun simgesi gibi görülmüştür. Deyimler ortaya çıkmıştır: Örneğin okuldayken, dalga geçen bir öğrenciye öğretmenin, usundan şiir mi yazıyorsun diye çıkıştığını çok duydum, ama bu durumda bir öğrenciye, usundan resim mi yapıyorsun ya da öykü mü yazıyorsun diye seslenildiğini hiç duymadım. Ama niçin böyledir? Neden şiirin birkaç tutkulusunu aşan sayıda okuru yok? Neden kullanmaya elverişli bir eşya olmak niteliğinden yoksun? Bence böyle olmadığı ne iyi, o başka. Öyle sanıyorum ki, bunun nedeni şiirin dilinin yaşamın dilinden başka bir dil olmasıdır. Buna us dışı bir dil de diyebiliriz, başka bir usun dili de. Dilin ödevinin insanlar arasında bir anlatım aracı olduğunu biliyoruz, her çağda, her yerde kullanılan dil düzyazıdır. Şiirin dilini öğrenmek, ana dilin içinde bir yabancı dil öğrenmek gibidir. Karşıtlıklarla dolu bir görünüş! Ama, öyle. Burada bir soru ortaya atabilir, resmin ya da müziğin dili de bir bakıma us dışı, kimi kez gerçek dışı bir dil değil mi? diyebilirsiniz. Doğru! Ama unutmamalı ki, resmin

öğeleriyle salt resim, müziğin öğeleriyle salt müzik yapılmış, şiirin öğeleri sözcüklerleyse, roman, öykü, tiyatro gibi düzyazı sanatları ortaya çıkmıştır, ayrıca konuşmamızın da aracıdır o. Bilimsel yazılar, bildiriler, giderek daha buna benzeyen ya da benzemeyen şeyler de yazılmıştır. Çokluk sessiz de olsa, çoğunluğun şiire karşı olan tutumunda, şiirin dilin içinde başka bir dil olmasının, başka bir usun ürünü olmasının büyük payı var, sanıyorum.

Bu gerçeğe ışık tuttuğu için, Jean Cocteau' nun bir sözünü ansıyorum: «Bir ozan ilkin okunmaz. Sonra yalan yanlış okunur. Daha sonra soy yapıtlar arasına girer, soyyapıtlarıysa okumamak bir alışkanlıktır. Yalnız ilk günlerinden kalma bir kaç gönüllü seveni vardır. Görüp göreceği de budur.» Şiirin bir bakıma trajik, bir bakıma da yazgısı iyi olan yönünün sözünü etmiştim. İyi yazgısı gene bu yalnızlıkta, yalnızlık karşısında ozanın direnmeli davranışında, bu davranışın getirdiği güven duygusundadır. Çok dar bir çevre içinde olsa bile bir öze, bir özün sürekliliğine inanmakta, bu inancın düşüncesiyle bilenmekte bir mutluluk olmasın, düşünülebilir mi?

Şimdi bana sorabilirsiniz: Yazgısı yalnızlıktan, teklikten açılmış ozan dediğimiz bu kişi, kolay sayılamayacak bu koşullar içinde çabasını niçin sürdürür? Hangi tutkudur ki onu yaşamı boyunca, sürekli olarak bir tek davranışta, şiir söyleme, şiirle yaşama davranışında bırakır? Salt, bir öze, bir özün sürekliliğine inanmanın getirdiği mutluluk duygusundan mı bu? Bu davranışa, bu tutkuya biraz yaklaşabilirsek, adını koyabilirsek,

belki de şiirin tanımını ya da tanımına benzeyen bir şey yakalayabiliriz. Size burada bir öykü anlatmak istiyorum. Öykü Ataç'ındır. Oscar Wilde'ın, gerçeklerini somut biçimlerle belirtmek için düzenlediği küçücük öyküler gibi Ataç da küçücük bir öykü düzenlemiştir. Şiirle de, konuşmamızın gidişiyle de ilgisi yoktur. Yalnız, bir başka açıdan yorumlanmasıyla konumuza ışık tutacağını umuyorum. Öykü şu: «Küçük bir kasabada, bir delikanlı bir kıza tutulmuş. Kızla tanışmadığı gibi, tanışmaya çalışmak yürekliliğini de gösteremiyormuş. Ama usunda hep o. Birkaç yakın arkadaşına her gün, kızın, sevisinin sözünü edermiş. Günler geçmiş böylece. Bu durumdan bezen arkadaşları, bakmışlar ki olmayacak, gidip kızla konuşmuşlar, arkadaşlarının ne denli sevdiğini, günlerden beri aralıksız onun sözünü dinlediklerini anlatmışlar. Hoşuna gitmiş kızın, belli bir buluşma yeri, saati söylemiş, bekliyorum onu gelsin demiş. Durum delikanlıya anlatılınca uçmuş sevincinden, sevdiğiyle buluşmanın coşkusuyla. Arkadaşları da bezdikleri bir konuyu artık dinlemekten kurtuldukları için daha da sevinmişler. Buluşma günü kahveye oturmuşlar, oh demişler, kurtulduk, şöyle ağzımızın tadıyla bir kâğıt oynayalım bugün. Ama tam buluşma saatinde delikanlı çıkagelmiş birden, hayır, caydım, gitmeyeceğim demiş, size anlatmak daha hoşuma gidiyor.»

Bu öyküyü baktığım zaman ben, bu delikanlıyı ne bir laf ebesi, ne eylemden kaçan bir kişi gibi görüyorum, ne de bir sıkılgan. Bana öyle geliyor ki, o, düşüncelerin, duyguların ancak söze döküldüğü, söylenebildiği zaman varolabileceğini

sezen bir kişiydi. Bu tutumuyla da, sözünü ederek onun, sevisini gerçekleştirmek istemişti belki de.

Yolumuzda bir adım attık, sanıyorum. Sözü, düşüncelerle duyguların varlığı için cayılmaz bir koşul gibi gördüğümü söylemek istiyorum. Şiir de, bir söz sanatı olduğuna, sözün en kesin, en güçlü biçimi sayıldığına göre duygu da, düşünce de, tüm gücü ve kesinliğiyle, şiirle var demektir. Daha doğrusu ancak şiirden sonra var demektir.

Soralım: Nedir düşünce? Yargıları, ilinti bağları içinde, bilinenden bilinmeyene doğru geliştirmek, değil mi? Bu gelişmeyi yaparken, ayrıntıları sınırlamak, aydınlığa tutarak iyice belirtmek çabasını gösteriyoruz. Bir düşüncenin varolabilmesi, bir başka düşünceyle uzaktan yakından karışmaması ayrıntıların kesinlikle gösterilmesine bağlıdır. Denilebilir ki, duygular da düşünceler gibi ayrıntılardır, ayrıntıların kesinliğidir. Öyle olmasaydı, Anna Karenina'nın da, Madame de Renâlin de, Madame Bovary'nin de sevileri bir olurdu. Gerçekler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Marquet'nin denizi, Dufy'nin denizi, Van Gogh'un denizi bir tek deniz değildir. Şimdi düşünün bir kez, hangi sanat, dile dayanan, dili ayıklayan, dilin çözümlenmesiyle bileşimini yaparak bir bakıma matematiksel bir çalışmanın ürünü olan şiir kadar düşüncenin, duyguların, gerçeklerin ayrıntılarını belirtebilir? Bir başka deyimle düşünceyi, duyguları, gerçekleri var eder? Giderek diyebiliriz ki, şiiri söylenmemiş düşünceyle duygunun varlığından söz edilemez. Varolmak, söze, sözün gücüne, sözün gücüyse bir yapıya, kesinlikle sınırlanmış bir biçime bağlıdır. Descartes 'cogito ergo sum' diyor. Düşünüyorum,

öyleyse varım. Düşüncenin dile bağlı olduğunu, dilinse bir matematik düzeniyle kurulu en kesin biçiminin şiir olduğunu göz önünde tutarak şöyle diyemez miyiz? Şiir söylüyorum, öyleyse varım ya da şiirle varım.

Ozan yüzü görmemiş bir dünya düşünün: Bu hiç bir düşüncesi, hiç bir duygusu olmayan bir dünya demektir. Şimdi, belki de kuramı ters söylediğimi, tersinden kurduğumu düşünüyorsunuz. Diyebilirsiniz ki şiirin ortaya çıkabilmesi için düşünceyle duygunun varlığı gerekmez mi? Gerekmez diyeceğim. Şiirden önce varolduğu sanılan, ne düşüncedir, ne de duygu, salt düşüncenin ya da duygunun sezgisidir. Yer etmiş bir kanıdır bu, ozanın bir düşüncesi, bir duygusu, bir anlam yükü vardır, onu anlatır şiirinde. Bence bu varsayım pek de doğru değildir. Ozanda, düşünmek, duymak, bir anlam yükü bulmak için kımıldanış, çaba vardır, bunları kurabilmek için şiirini yazar. Anımsayalım, Oscar Wilde, yontu sanatçısı mermerde düşünür, diyordu. Böylece, bir tümceyle, sanatın çok önemli bir kuralını ortaya koymuş oluyordu.

Şiiri gerçekleştiren usun çarklarının çalışma yöntemi ne denli karmaşık! Çözümlemelere girmek, şu gerekli, bu gereksiz diye konuşmak ne güç! Tutalım ki, bir şiirin ortaya çıkışına, birtakım düşüncelerle duygular da yardım etti. Ama bakalım, şiir ortaya çıktıktan sonra da çıkış noktası olan o düşünceyi de, o duyguyu da geride bırakmadı mı? O düşünceyi de, o duyguyu da başka bir alana sürükleyerek değiştirmedi mi? Yenilemedi mi? Salt düşünceler, duygular için değil, gerçekler için de

durum budur. Örneğin bir karanfil üstüne şiir yazılmışsa, karanfil de yenilenmiş, başka bir karanfil olmuştur. Demek ki sorun varolmak sorunudur. İşte Cocteau'nun deyimiyle, alışkı olduğu üzre klasik olduğu zamanda bile okunmayan ozanı teklik içinde iteleyen tutku, bu dayanıklı çabanın çekirdeği, kendini gerçekleştirmek, varlığını sağlamaktır.

Bir karşıtlık, biraz çelişkili bir durum hemen gözünüze çarpmış olmalı: Bir yandan ozan yeni düşünceler, yeni duygular, yeni gerçekler yaratır, yeryüzünü bir boydan bir boya var eder ya da yeniler, dedim. Bir yandan da Cocteau'nun sözlerini benimseyerek andım. Diyebilirsiniz ki, ilkin hiç okunmayan, sonra yalan yanlış okunan, yapıtları soy yapıtlar arasına girince de alışkanlığa uyularak gene okunmayan, sadece ilk günlerinden kalma birkaç gönüllüsüyle yetinmek durumunda kalan ozanın nasıl bu denli geniş bir etki alanı olur? Bu şaşırtıcı görünüş kişiyi ne denli düşündürse yeridir. Öyle değil mi? Azdır şiir okuru, dilin içinde başka bir dil, usun içinde başka bir us olan şiirin alıcısı azdır. Çoğunluğun şiire karşı tutumu, yok saymak ya da tepki göstermektir ona. Aragon: «Şiirin ozanlardan başkası için bir rezalet olması ozanların her çağda başına gelen bir şeydir.» diyor. Öyleyse nerden geliyor alıcısı bu denli az olan, üstelik çoğunlukça hafife alınan şiirin etki gücü? Bir giz bu! Ama gizi çözecek anahtar gene Cocteau'nun o karamsar açıklamasındadır. Salt, şu sözleri anmak istiyorum: «İlk günlerinden kalma birkaç gönüllüsü vardır.» Öyle sanıyorum ki bu birkaç kişidir, her çağda, her ülkede ozanın eylemini

sağlayan! Gene çağdan çağa sürekliliği sağlayan, çağlar arasındaki boşlukları kapatarak şiir geleneğinin halkalarını bağlayan bu birkaç kişidir. Ozanın, yalnızlığıyla, bu yalnızlıkla pekişen inancıyla, gösterdiği dayanma gücüyle etkilenmiş, gene o denli yalnız, inanmayla dayanma gücünde direnen birkaç kişi! Güzelle çirkini, doğruyla yalanı, gerçekle düzmeceyi sezgisinin peteğinde çözen, belki de daha önce havada yakalayıp hemen adını koyan birkaç kişi! Tutkusunun büyüsü içinde, çabasının sonucunu o gün almak gerekliymiş gibi tez canlı, çalışma süresi sonsuzmuş gibi karıncadan ağır gidişini görmek ilginçtir onun. Şiirin gönüllüsü olan bu azınlık, bu azınlığın azınlığı, şiiri havada bir bayrak gibi canlı tutmuş, yaşam ortamına sokarak yayıp sindirmiş, şiire ilgi duymayan ya da tepki gösteren bir kalabalığı şiirin geldiği yere getirmiştir. İşini ya öbür sanatlara etkiyerek ya da aralıksız konuşarak sürdürmüş, solunan havada şiir adına egemenliğini kurmuştur. Bir araca baş vurmadan, doğrudan doğruya yaptığı savaşlarındaysa, her çağda ve her yerde, çokluk göz gözü görmeyecek kadar karmaşık şiir ortamında gerçekle düzmeceyi bıkmadan ayıklayarak, sayıları ne olursa olsun, beğeniyi beğenisizlere karşı ayakta tutmasını bilmiştir.

Yeryüzünde hiç bir gerçek ozanın sesinin yitirilmediği, hiç bir düzmece ozanın sesinin sürmediği gerçektir. Kişiye, Lavoisiér yasasını anımsatıyor. Şiirin geçmişiyle birlikte süregelen türlü şaşırtmacaların yenilikler karşısında, düzmece ozanların gerçek ozanlar karşısında uğradıkları yenilgiyi, şiirin geleneksel sesinin korunmasında-

nileri iyice bilenik birkaç kişinin çabasını da göz önünde tutmanın gerektiğini sanıyorum.

İnsanı allak bullak edecek gibi şaşırtıcı, bir yandan çağdan çağa varlığını sürdüren, bir yandan da durmadan yenilenen, toplumların üstünde egemenlik kuran, ama pek de kesinliği, ölçüsü olmayan bir terim çıktı karşımıza: Beğeni. Öyle bir terim ki, nesnel bir varlık değildir. Bir başka terim yoktur ki o denli görece olsun. Kişilerin tutumlarının dışında da açıklanamaz, daha doğrusu yoktur. Ama o yoksa edebiyat da yoktur, başka sanatlar da. Bugünü de düşünemeyiz, başka bir çağı da. Karanlık bir odadaki eşya nasıl ancak bir ışıkla, bir ışığın yanışıyla varsa sanat da ancak beğeni karşısında vardır. Beğenisini tüm yitirmiş bir dünya düşünün: Ne eski Yunan yontuları, ne Yeniden Doğuş Çağı, ne çağdaş resim, ne müzik, ne şiir, ne tiyatro, bütün bu sanatların ustaları artık ortada yoktur. Louvre boşuna bir eşya kalabalığı, Bach bir kuru gürültü, Ronsard tatsız sözlerdir. Bütün bir uygarlığın varlık koşulu olan bu 'beğeni' nedir? Açıklanamaz. Üstünde konuşulabilir, konuşuldukça da belirsizleşir, kayar gider elden.

Ozanın işinden alalım örneğimizi: Bir dizeyi kurduğunda ozan, bir elinde o dize, öbür elinde beğeni, evrende yapayalnızdır. Dizesini, özünü bilmediği, açıklayamadığı beğeniye vuracak, bu işlemden geleceğe kesin bir düzen bırakacaktır. Bu denli kesin bir düzen de ele avuca sığmaz, kaypak mı kaypak bir kavramdan çıkarılacaktır. Bu da ne şaşırtıcı!

Ama bu denli ele avuca sığmayan, adına beğe-

ni dediğimiz bu öz, sanat ve uygarlık sürdüğüne göre o denli kesin, süreklidir. Aldandığı görülmemiştir. Aldansa da, haksızlıklar yapsa da, çok kısa süreler için olabilir ancak. Sonra gene yatağını bulur. Sağlamlıkla, güvenle geçmişi de bugünü de ışıtarak ilerler. Çokluk, gelecek için de yol gösterir. Sanat tarihine de, ortamında yaşadığımız akımlara da bugün elimizde şaşmaz bir ayar ölçüsü gibi tuttuğumuz beğenimizin açısından bakmıyor muyuz? Bizi durmadan ileriye süren, öncü davranışlara iteleyen de gene o değil mi?

Beğeni açıklanamaz dedik, tanımlanamaz. Açıklanabilseydi, şiir de kesin olarak açıklanır, beğeninin tanımı şiirin tanımı olurdu. Böyle olduğu içindir ki şiirden anlamak deyiminin de kesin bir ölçüsü yoktur. Şiirden anlamak, sanattan anlamak... ne demektir? Pek sık, rahatlıkla kullanılan bir deyim bu. Şiirden anlamak, çağları kavrayan bir şiir bilgisiyle, geniş bir şiir ekiniyle yetişmis olmak mı demektr? Şiiri toplumsal ya da ruhbilimsel öğelerin aracılığıyla açıklayabilmek, çözebilmek mi? Şiiri, tarihi içinde, başka çağların şiirleriyle karşılaştırarak yorumlayabilmek mi? Yapısına, giderek sözcüklere inerek, bu yönden inceleyerek tutarh bir sonuca varabilmek mi? Hayır, hiç biri. Sanattan anlamak, bir yapıtın gerçeğiyle düzmecesini ayırabilmek yetisidir. Hemen söyleyelim, güçtür sanatın gerçeğiyle düzmecesini ayırmak, düzmeceyle savaşmak! Düşünün bir kez, birbirine çok benzeyen iki dizenin bütün öğeleri, sözcük düzeni, imge vükü, kuruluşu bir gibi. Hele o iki dize de, ortalıkta yenilik adına çağrılar yapıldığı, bildiriler yayınlandığı bir çağın ürünüyse!

Ama biri gerçek, biri düzmece! Yaşayanlar zamanın bu sorunu da çözdüğünü göreceklerdir kuşkusuz. Ama bugün? Bugün ne diyeceğiz? İşte burada ne bilgi, ne o geniş ekin, ne de karşılaştırmacı us işe yaramaz. Çözmek, bugünü de geleceği de yanıltmamak, üstelik geleceğe yol göstermek, kesin bir savla, bir yargıyla ortaya çıkmak gerekiyor. Bu da, beğeninin işidir.

Gene de birtakım şeyler, istendiği gibi doyurucu olmasa da çağlar içinde şiir için değişmeyen birtakım şeyler söylenemez mi? Ortaya birtakım ölçüler konamaz mı? İnsanda tanım özlemi gibi ölçü özlemi de vardır. Ancak açık vermeyen bir düşünce düzeninin içinde güvenli bulabiliriz kendimizi, rahatça soluk alabiliriz. Söylediğimiz gibi, kişioğlunun düşünce tarihini borçlu olduğu felsefe içgüdüsü bundan başka bir şey olmamalı!

Değişmeyen, değişmediğini sandığımız bu özelliklerin üstünde durabiliriz: Usumuzda ilk beliren yöntem şiirin düzyazıyla ayrımını yapmak olabilir, sanıyorum. Düzyazı, yapıyla deyiş kaygısını önde tutan bir yazarda bile, bu kaygıyı bir amaç saymamak, amaç saysa bile bu amacının dışına taşmak zorundadır. Okura ulaştırılacak, yüklendiği bir öz vardır onun. Bu, konusu şu ya da bu alanla ilgili olan bir bildiri, tarihe bakış, ruhsal bir gerçeğin aydınlatılması, bir düşünü adına yapılmış bir övgü ya da yergi olabilir. Ya da daha bunlara benzer şeyler! Hangisi olursa olsun, birleştiği öz, anlam özüdür. Bir anlamı ne denli çözümleyerek, ne denli aydınlık, kesinlikle sınırlanmış söylerse, yayıp açarak okura iletirse işini o denli yapmış olur. Yapıyla deyiş, bir sanatçı için

amaç, bildiri sunan kişi içinse araçtır, düzyazıdır. Ya ozanda? Ozandaysa, yapıyla deyiş düpedüz amaçtır. Sorabilirsiniz: Bir anlamı, bir bildirisi yok mudur şiirin? Sözcüklerle yazıldığına, sözcüklerinse her birinin ayrı ayrı bir anlam karşılığı olduğuna göre bildirisi de olabilir. Ama düzyazıdan ayrımı şuradadır. Bir anlamı, bir bildiriyi açıklamaz. Sezdirir, sözcük öğeleriyle türküsünü söyler anlamın, bildirinin. Bir yapı, üzerinde oynanmayacak, daha çok açıklanamayacak başka bir deyişle anlatılamayacak, *plastique* bir yapıdır. Yapısıyla vardır, güzel ya da çirkin, tıpkı bir yaratık gibi. Sözcükler, sözcüklerin dizimi, bir araç değil amaç, sonuçtur. Ama o amaç diye alınan sözcüklerin dizimi, bir anlam yükünü birlikte getirmiştir. Bir canlıda, yapıyla öz nasıl birbirinden çözülemeyecek gibi sarmaşdolaşsa, şiirde de yapıyla öz öyledir. Canlılık, canlılığın hızı bu iki öğenin ayrılmazlığındadır belki, yaşam buradan çıkmıştır. Öyle! Özünden çözülmez bir yapıdır şiir. Öyle bir yapı ki, ben matematiğe benzetiyorum. Usun büyük yardımıyla, belki de salt us yoluyla kurulan coşku verici bir matematik! Büyülü bir matematik!

Paul Valéry, şiir yazma yönteminden söz ederken, «İlk dize Tanrı vergisidir, ondan sonrası da çaba!» demiş. Bu saptayış, bence, gerçeği belirlemektedir. İlk dize bir olgudur, bilinç altı deyin, şu ya da bu, nerden geldiği belli olmaz. Çokluk esin ya da esinlenme diye anılır. Ozan, hiç beklemezken, avucunun içine düşüverdiğini görür onun. Bir çekirdektir o dize, doğurgandır. Şiirin tümü o dizeden oluşacaktır. Bir eksendir de, gene şiirin tümü o dizenin çevresinde gerçekleşecektir. Ozanın

ilk işi, o ilk dizeyi tanımak, iç sesini duymaya çalışmaktır. Daha da önce, avucuna düşmüş o ilk dizeden biraz da kuşkulanması gerekmez mi? Gerçek bir dize mi o? Bir dize onuru taşıyor mu? Bu sorularına olumlu bir yanıt verdikten sonradır ki o dizenin isterlerini bulmak çabasını sürdürecektir. Nasıl bir yapıyı gereksemekte? Ne türden imgelere eğilimi var? Uzunluğu ya da kısalığı? Daha bunlar gibi şeyler! O isterleri gerçekleştirmeye çalışmak çabayı gereksemektedir. Çabasız, nerden geldiği belli olmadan avuç içine düşüveren bir dize! Sonra da onu oluşturmak için zorunluluğu duyulan çaba! Şiir, çabasız bir başlangıçla, çabaya bağımlı bir sürenin ürünüdür. Bu da bir çelişki değil mi?

Belli başlı bir nitelik olarak da uyumun sözü edilebilir. Uyumu olmayan bir sanat düşünülemez. Nedir uyum? İşte kolay kolay açıklanamayacak, daha doğrusu beğeni açısından güzel ya da çirkin diye ortak bir yargıya kolay kolay ulaşılamayacak bir terim daha! Bu uyum güzel mi sorusuna, herkesin katılacağını düşünerek bir karşılık veremezsiniz. Vereceğiniz karşılık görecedir ancak. Mihenk taşı, gene beğenidir. Uyumdan vazgeçilemez. Kökü, canlı varlıkların işleyişinde olan bir içgüdüdür. Yüreğin vuruşu, solunum uyum içinde oluşur. Canlı varlığın niteliklerinden biri olan, bu süre içindeki hız uyumu, giderek bir içgüdü özelliğinde de belirmiştir. Kendinizi zorlamadan, belirli bir süre için, parmağınızı değişmeyen aralarla masaya vurabilir misiniz? Hayır, bir süre sonra bu aralar uzar ya da kısalır, böylece bir uyum beliriverir. Buysa, düpedüz güzellikle ilgili

bir davranıştır. Demek ki güzellik aramak da canlının niteliklerinden biridir. Canlıbilim açısından bu denli kesin bir açıklaması yapılan uyumun sanatın cayılmaz niteliklerinden biri olduğunu biliyoruz, ama beğeni açısından varlığının bir açıklamasını yapamıyoruz. Kesinlikle söylenecek söz bu konuda, salt şu: Sanatçının dışına çıkamayacağı bir düzendir uyum. Şiir akımlarının kimi de uyumu bozmak, kaçmak istemişlerdir ondan. Buysa uyumdan kaçmak değil, bir başka türlüsünü aramak anlamına gelmelidir.

Şiirin bir özelliğini de şöyle belirleyebilir miyiz: Şiir bütün sanatlar gibi bir soyutlamadır, Doğayla yaşamdan seçmeler yaparak, genelleme yoluyla yapılan bir soyutlamadır. Giderek, doğayla bir bakıma yaşamla da ilgisiz usun bir soyutlama işlemi her zaman somut kavramlarla, imgelerle yapılmaktadır. Öğeleri somut olan bir soyutlama işlemi! Gene, çelişik bir durum, değil mi?

Sonra, kesinlik! Sözcüklerin sıkıştırılmış bir düzeni olmak niteliği! Yayılmamak, yaygın görünmemek! Şiirin geçmişinden süregelen, yeni çağların bir sorunu olan duygusallıkla savaş bundan başka nedir? Sıkıştırılmış, kesinlikle ortaya konmuş bir düzen, dedik. Hızıyla gücü buradadır. Sıkıştırılmış nesnelerin fiziksel hızlarıyla güçlerini anımsatıyor.

Ama niçin bütün bunları söylüyorum? İşte birtakım terimler ki, kesin tanımları yok, hiç değilse iş beğeni alanına dökülünce yok. Şiir, coşku verici bir matematiktir, diyorum. Uyumdur, diyorum. Öğeleri somut bir soyutlamadır, diyorum. Kesin olmalıdır, diyorum. Öyle terimler ki,

değerlendirilmeleri size ya da bana göre değişebilir. Diyelim ki, bütün bu terimleri belirledik, kesin olarak tanımını yaptık. Öyleyse? Bütün bu nitelikleri kapsayan şiirin güzel olması gerekecek? Onu da sanmıyorum.

Şiir konusunda gerçekler aramak için yola çıktıktan sonra belli başlı terimler açıklanabilse bile, değerlendirme alanında kesin bir ölçüye ulaşılamayacağı, şiiri değerlendirecek en önemli ölçü olan beğenininse niteliği belirlenemeyecek, kuralları görece bile olsa yine saptanamayacak bir töz olduğu sonucuna vardık. Şiirin benim için cayılmaz nitelikleri olan yapı için de, uyum için de, kesinlik için de öyle. Bir bakıma matematiksel bir çalışmayı gerektiren şiir de, ölçüsü de, nitelikleri de matematiksel olarak açıklanamıyor. Çağdan çağa, kuşaktan kuşağa, ülkeden ülkeye, insandan insana değişen, yarı karanlıkta bir görünüşleri var. Şiirin kesinliğiyle de, matematiksel yöntemiyle de karşıt bir durum. Bu bakımdan şaşırtıcı bir durum!

Ama insanı asıl şaşırtan bu değildir, sanıyorum. Bu denli ele avuca sığmayan, kesinlikten yoksun ölçüleriyle şiirin, bütün bunlara karşın kesinlikle düşünceyi, duyguyu, genişleterek ya da yeniden var ederek, çağlar boyunca beğeninin ana yatağında bir su gibi ağır ama güvenle, özüne uygun bir kesinlikle aldanmadan, düzmecesiyle benzerini temizleyerek yürüyüp gitmesidir. Bu gidiş usun içindedir, matematikseldir, açıklanabilir. Başlıca niteliği şaşırtıcı ve çarpıcı olan şiirin bu nitelikteki geçmişi de, serüveni de o denli şaşırtıcı ve çarpıcı görünüyor.

ELEŞTİRİ ÜSTÜNE SÖYLEŞİ

Bir süredir, bir yarı karanlıkta, açık seçik bir tanımla belirlenmemiş bir kavramın varlığını duyuyorum, aydınlık bir suda yıkayarak ışıtılması gereken bir kavramın. Bir kavram ki, yeterince ışıtabilirsek, üstüne eğildiğimiz sorun da daha belirgin ortaya çıkacak. Belki şimdi siz, bu kavramın adına sadece eleştiri diyeceğimi, nedir eleştiri diye sorarak bir çözümlemeye girişeceğimi umuyorsunuz. Ama ben, şimdilik başka bir ad buldum ona, onu söyleyeceğim: Eleştirmenin dürtüsü! Sorumu da bu kavramın kapsamında kalarak soracağım: Nedir eleştirmenin dürtüsü? Eleştirmen dediğimiz kişiyi, eleştiri eylemine iten nedir? Fizik ötesi bir buyrukla kalemi eline aldığını düşünmediğimize göre, eyleminin ruhsal nedenlerini bulmaya çalışmak gerekecek eleştirmenin. Nasıl bir zorunluluk eleştirmeni, sanat üstüne düşünerek yargılara ulaşmaya iter? Bu soruyu yanıtlayabilirsek, eleştiri eyleminin de aydınlığa yakın bir tanımını yapmış olacağımızı sanıyorum. Nedir eleştirmenin dürtüsü? Bu soruyu bir başka soru daha izleyecek: Tek midir o? Yoksa eleştirmenine göre değişen bir nesne mi? Üstünde düşünebiliriz şimdi.

Ama doğrudan doğruya bu soruya bir yanıt aramadan önce, eleştirinin konusunun sanat olduğunu düşünerek, ayrıca bu iki eylemin arasında bir karşılaştırma olanağı sağlayabilmek amacıyla, sanatçının dürtüsüne bir göz atalım. Sanatçının dürtüsü nedir? Denilebilir ki, sanatçı birbirine iyice karışmış, sarmaş dolaş olmuş iki öğenin ardından koşar. Yaşamla biçimlerdir bunlar da. Yaşam, ben duygusuyla, benin dışındaki doğayla toplumu kapsayan gerçekler acunu, bir de bunların karşılıklı ilişkileri olmalı! İnsan bilincinin, bu bilincin dışında kalan tüm varlıkları, tüm oluşumları algılaması, sonra bu algısını, düşünsel, ruhsal ya da eylemsel alanda değerlendirmesi yaşam olduğu kadar, bilincin kendi kendisini de algılayarak değerlendirmesi de yaşam değil midir? Biçimlerse, sanatların kendine özgü anlatım araçlarıdır. Ses, sözcük, devinim, çizgi ya da renk gibi öğelerle kurulan, büyüklü küçüklü yapılardır bunlar. Sanatçı da bu iki gerçeği yakalamak ya da kurmak amacıyla sürdürür eylemini. Kimi kez biçimlerle yaşamı var eder, kimi kez de yaşamın yoğunlaşmış bir niteliği olan biçimi. Böylece bu iki öğe birbirini tamamlamakta, çözümlenemez bir yapı ortaya koymaktadır. Düpedüz, kaynağı biyolojisinde olan bir uyum arama, bir uyum gerçekleştirme tutkusuyla sanatçı, yaşamla biçimlerin karşılıklı sayısız alışverişinin serüvenini sürdürür. Kendini ve çağını gerçekleştirir, üstelik süreklilik, kalıcılık sağlar onlara. Gerçek tarihi yazar. Gene diyebiliriz ki, yaşamla biçim ardından koşmak, yaşamla biçime sonsuz bir tutku, bir susuzluk duymadan girişilecek bir eylem değildir. Sanatçıyla öğeleri arasında bu çok uzun ve zor sa-

vaşı başka nasıl açıklayabiliriz? Sanatçı, bu yaşam ve biçim susuzu! Neden böyle bir ünlem kullanmayalım? Neyin ardından sonsuz bir tutku, bir susuzluk duymadan, süresiz koşabilir insanoğlu? Yontu sanatçısı yaşamla taşın ya da demirin ilişkilerine, ezgici yaşamla seslerin ilişkilerine, bale sanatçısı yaşamla devinimin ilişkilerine, yazar yaşamla sözcüklerin ilişkilerine dayanılmaz bir tutku duymuş olmalı! Bütün bu sanatçıların tümü, yaşamı kendi sanatlarının öğeleriyle bulmuşlar, bu öğelerin bileşimleri ve uyumlarıyla duyup düşünmüşlerdir. Bu olmalıdır sanatçının dürtüsü!

Ya eleştirmenin dürtüsü nedir? Ya da nelerdir? Şöyle soralım! Eleştirmeni de sanatçı türünden bir kişi olarak mı almalıyız? Sanatçının dürtüleri niteliğinde dürtüler aramalı mıyız onda da? Ya da, başka türden dürtüler mi? İşte bir soru ki, bir başka soruya götürüyor bizi. Eleştirmen de sanatçı türünden bir kişi midir? Hemen, evet diye karşılık vereceğim bu soruya. Çünkü biraz değişik de olsa, sanatçının öğeleri onda da vardır. Önce bir yazardır eleştirmen de. Bir düzyazıcıdır. Yazar olması, tıpkı sanatçı gibi, onun da öğelerinin sözcükler olması, ister istemez eleştirmeni bir yazı sanatçısı olmaya götürecek. Bu yönü de sanatçının biçim yönünü karşılayacaktır. O eleştirmen ki, biçimleri yargılayacak kadar tatmak durumundadır. Durmadan biçimler alanında dolaşmak durumundadır. Aynı öğelerle sanatçının benzeri bir işi yaparken, bir deyimle tümceyi tadar, tümceyi yargılarken, üstelik bu işi de tümce yazarak yapıyorsa, buysa yöntemi, onun da bu

alanda olsun, bir sanatçı gibi davranmayacağını nasıl düşünebiliriz? Sanatın başlıca niteliklerinden biri, süreye karşı dayanıklı olmak, eskimemek amacını taşımak, süresiz bir soluma gücüne ulaşmaktır. Bütün işi bu türden bir acunda yaşamak olan eleştirmenin de süreye karşı dayanıklı olmayı, eskimeme amacı taşımayı, süresiz bir soluma gücüne ulaşmayı özlemeyeceğini nasıl düşünebiliriz? O da kuşkusuz, yazar gibi, sürekli bir sesi olsun isteyecektir. Ama yalnız bu mu ortak yönleri? Bir de yaşam öğesi var. Yaşama gelince? Katkısız yaşamla doğrudan doğruya karşı karşıya değildir eleştirmen, doğanın da uzağındadır, ben kavramının da. Daha doğrusu öz konusu değildir bunlar onun, ama yapıtların karşısındadır. Kesinlikle söyleyebiliriz, eleştirmenin de yaşamı yapıtlardır. Sanatçının kurduğu biçimler acunudur. Sanatçının yaşamın gizlerini sormasına karşılık, o da yapıtların gizlerini soracaktır. Sanatçı yaşamı açıkladığınca o da yapıtları açıklayacaktır. Şimdi, bütün bu veriler karşısında eleştirmenin sanatçıdan ayrılığı ne? Bu söylediğim, eleştirmenin de sanatçı türünden sayılmasının birinci nedenidir. İkincisiyse, bence, daha köklü, daha önemlidir. Sorunu öyle belirtelim: Eleştirmen bir sanatçı, bir düzyazı sanatçısı değilse nedir? Ne olmalıdır türü? Sanatçı niteliğini taşımayan bir kişinin, bir sanat sorununu ya da yapıtını açıklayan, aydınlatan yazısının türü nedir? Hangi alana girer bu? Bilim alanına mı? Bilimsel bir bildiri midir eleştiri öyleyse? Ama, ne konusu, ne yöntemi, ne de bilimin nesnel niteliğiyle sanatın öznel niteliğinin bağdaşmazlığı bakımından, evet diyemeyiz bu sorulara. Davranışı ne bir bilim, ne de bir sanat ada-

mının davranışına uymuyorsa, hangi türün kapsamı içinde görmelidir onu? Ne bilimsel bir bildiri, ne de bir sanat yapıtı? Öyleyse nedir eleştiri? Ama bir yazı, bir düzyazı! Üstelik de sanattan söz ediyor, yargılıyor. Bir inceleme belgesi, bir rapor mu öyleyse? Ya da bir tutanak mı? Belki aşırı gidilerek kullanılmış deyimler bunlar eleştiri için, öyle de olsa gerçeği bir büyültecin altında daha iyi görebilmek amacıyla bu deyimleri yeğledim. Gene sormalı hemen, bir inceleme belgesiyle, bir tutanakla ya da bu türden bir yazıyla bir sanat yapıtına yaklaşılabileceğini düşünebilir misiniz? Bir nitelik gene kendine uygun, gene o özden bir nitelikle açıklanmaz mı? Bir nesneyi anlamanın, çözümlemenin yolu, gene o türden bir yöntemden geçmez mi? Ussal bir ilkenin ortaya koyduğu bir gerçek bu: Öyle olmalıdır. Bir sanat yapıtına da sanatsal bir davranışla yaklaşabiliriz. Öyleyse? Eleştirmen de bir sanatçı, bir düzyazı sanatçısı olmak zorunluluğunu taşıyacaktır. Öyle bir düzyazı sanatçısı ki, romancının, öykücünün, oyun yazarının, giderek ozanın gerçekler acunu olan yaşamına karşılık, onun da yaşamı sanat yapıtlarıdır. Sanatçı gerçekler acununu solurken o da sanat yapıtları acununu solur. Böyle düşününce de eleştirmenin dürtüsünün ne olduğu beliriyor. Düzyazı sanatçılığı, bir de yapıtların yaşamı! Sanat ki, bir ikinci doğadır, eleştirmenin yaşamı da bu ikinci doğa olarak düşünülmelidir. Sanatçıyı eylemine iten biçimle yaşam kavramları, eleştirmende de vardır. Ama şu ayrımla ki, onda yaşam kavramı başka bir anlamla dolmuştur. Doğrudan doğruya yaşamın kendisinin

yerine, yaşamın yansıyan bir görüntüsünü, yapıtları seçmiştir o.

Şimdi sorabiliriz: Nasıl bakmalı eleştirmen yaşamına? Ne olmalı konusuyla ilişkisinin biçimi, yöntemi? Eleştirmenin dürtüsünü böylece belirledikten sonra bu soruların karşılığını aramak, bizi onun sorunlarını anlamakta biraz daha aydınlığa götürecektir.

Eleştirmenin dürtüsünü nasıl sanatçının dürtüsünden yola çıkarak bulmaya çalıştıksa, bu sorunun karşılığını da gene sanatçının yönteminden, yaşamla kurduğu ilişkinin biçiminden, aralarında bir benzerlik kurarak çıkarmaya çalışmak yerinde olacaktır. Sanatçı dışarıya, acuna nasıl bakıyorsa eleştirmen de konusuna, yapıtlar acunune öyle bakmalıdır. Madem ki sanatçıdır, sanatçının bir türüdür o da. Tutumlarında, yöntemlerinde bir ayrım beklenmemelidir.

Sanatçının, yaşama bir sevgiyle baktığını söyleyebiliriz, katkısız bir sevgiyle, ön yargısız. O kadar ki, sonuç bir yergi, bir taşlama da olsa, bu yergiyle taşlama, gene konuya bir sevgiyle bakıştan çıkmıştır. Güldürü yazarlarından örnek alalım bir kez. Öyle sanıyorum ki bütün güldürü yazarları kişilerini, destan yazarlarının kişilerini sevdikleri gibi sevmişler, açık bir yürekle davranmışlardır onlara karşı. En azından o kişileri arayıp bulurken, ayrıntılarını tanımaya çalışırken bu böyle olmuştur. Örneğin Molliére, Monsieur Jourdain'e de, Harpagon'a da yüreğinin bir yerinde sevgi duymuş olmalıdır. Peki, ya Tartuffe? Tartuffe'e sevgi duymuş mudur diye sorabilirsiniz şimdi bana? Burada, konuyu deşmeden önce, sa-

natçının kişilerine, konusuna duyacağı sevgi kavramı üstünde anlaşmak gerek. Sanatçının duyduğu bu tür sevgiden, değer yargılarının sınavını geçirmiş bir katılmayı, bir desteklemeyi anlamıyorum. O kişilere, o konuya salt eleştirel usun gözüyle bakmamayı, kendini onların yargıcı yerine koymamayı, daha çok onlarla duygusal bir alışverişte bulunmayı anlıyorum. Bir de sanatçı, kişilerini, yaşamını arayıp bulur, ortaya koyarken onları daha tanımamakta ve bilmemekte olduğu için öğrenmek durumundadır. Her arayışta, her öğrenmede bir sevgi duygusu saklı olmalıdır, bunu belirtmek istiyorum. Belirgin bir örnek olduğu için Tartuffe'e dönelim gene: Kuşkusuz, Tartuffe, yazılmadan önce yoktu. Çirkin Tartuffe'ün ortaya çıkabilmesi için, yazarının onu uzun bir süre, duyguyla karışık bir tutumla izlemiş olması, ona bir yargıç gözüyle bakmadan, biraz gülümseyerek onu oluşturup geliştirmesi gerekmiştir gibi geliyor bana. Ancak bütün bu işlem, bu yaratma işlemi bittikten sonra, Tartuffe bütün yapısıyla ortaya çıktıktan sonra, Mollière de, biraz da bir okur gibi, ondan tiksinmiş olmalıdır. Daha Tartuffe var olmadan, sonsuz yaşamına ulaşmadan, yazarı ona bir yargıç, hele ön yargıları olan bir yargıç gözüyle baksaydı biz bugün Tartuffe'ü bu kadar çirkin bulabilir miydik? Bulamazdık, çünkü varlığının olanakları yeterince sağlanamadığı için Tartuffe'ü bulamazdık. Var olamaz, klasik oyun kervanında yerini alamazdı. Bir an için, bütün bu söylediklerimizi unutalım, diyelim ki, Molière Tartuffe'ü yaratırken de sevmemiştir. Hıncın kalemiyle yazmıştır onu. Böyle varsaysak bile Molière'in o anda Tartuffe'ün bir karşıtına, karşıt bir idea'ya

sevgi duymadığını, yergisini o sevgi adına meydana getirmediğini düşünemem. Her yaratışın harcında, şu ya da bu türden, az ya da çok, bir sevgi vardır.

Sevgi, duygusal bağ, ya da ilgi... Bütün bu kavramlardan, deyimlerden benim anladığım şey, yapabileceğim genelleme, ön yargıları bir yana bırakarak, aşağıdan yukarıya doğru bir bakış yöntemidir. Evet, aşağıdan yukarıya doğru bir bakış! Başka bir deyimle el yordamıyla yavaş yavaş ilerlemek, kuşkuyla yürünen bir yolda, bilinenden bilinmeyene doğru gitmek, tanımaya çalışmak! Bir anlamda ego'nun sesini kısması, konunun önem kazanmasıdır bu. Sanatçıya yaratış süresince gerekli alçak gönüllüğün en yücesidir. Bu da konuya karşı duyulan sevgi değil de nedir? Örnekleri dağıtmamak için gene Tartuffe'e dönerek diyebilirim ki, Tartuffe kadar belirgin, kesin çizilmiş bir kişiyi Molliere, Tartuffe'ün karanlığında el yordamıyla arayarak bulmuştur. Öyle sanıyorum ki, her oyun ya da roman kişisi biçimden yoksun bir karanlık yığınıdır başlangıçta, onları yaratmaksa kuşkuyla adım adım yürüyerek o karanlık yığınını aydınlatmaktan başka bir şey değildir. Bu başlangıcı bir karanlık yığını olarak nasıl düşünmeyeyim ki, onun ilk adı düpedüz yokluktur. Öyledir; sanatçı yaşamına ya da konusuna aşağıdan yukarıya doğru bakar, öyle az bilir ki onu, o kadar da öğrenmek ister ki! Bir başka deyimle yaşamının ya da konusunun karşısında, daha doğrusu yaşamının ya da konusunun içinde okuldaki öğrencidir o. Shakespeare Hamlet'i, Hamlet'i kurarak öğrenir. Goethe Faust'u yazarak Faust'u öğrenir.

Bu iki yapıt yazıldığı sürece Hamlet bir okul Shakespeare öğrenci, Faust bir okul Goethe öğrencidir. O kadar zayıf, kuşkulu duymuş olmalıdırlar konularının, taslaklarının karşısında kendilerini, gene bir o kadar da tutkulu. Avucunda tuttuğu bir karanlık yığınından ne çıkacağını kesinlikle bilmeyen kişinin o pek doğal kuşkusundan başka bir şey değildir bu kuşku. Ancak o bilmemekten, tanımamaktan doğan kuşkuyla tedirginliktir ki sanatçıyı karanlığını aydınlatmaya zorlar, yardım eder ona. Tutkuysa öğretmenin tutkusundan başka nedir? Örneğin, yontu sanatçısının işine başladığında ne vardır elinde ya da kafasında? Hiçbir anlamı olmayan bir taş kitlesidir elinde olan, kafasındaysa var bile denemeyecek bir taslak! Bir düş, belki o bile değil, bir istek, bir dürtü sadece. Yokluğa karşı koymak, var olmak dürtüsü ya da bir zorluğu yenmek, bir denklem kurmak, bir denklem çözmek dürtüsü sadece. Oscar Wilde'ın dediği gibi, yontu sanatçısı taşı yontarak, oyarak düşünecektir, taşta düşünecektir. Düşüncesinin yöntemini taşa uygulayacak, varsayımlarla yola çıkacak, belki de kesinliği bulduğunu sandığında kuşkuyla yeniden geriye dönecek, bozduğunu bu kez başka bir biçimde bir daha yapacak, bu gidiş gelişler, bu zikzaklar tekrarlanacak, neden sonra sonuca ulaşacaktır. Böylece bir gerçek, bir kesinlik bulacak, kendisi de gerçekleşecek, kesinlenecektir.

Şimdi burada, yontu sanatçısının kafasındaki taslağıyle elindeki taş kitlesinin ilişkisi, bir öğrenci okul ilişkisinden başka nedir? Sanatın bir başka dalına göz atalım, şiirden örnek verelim bir

de. Paul Valery, şiirin yaratılışını şu tümceyle tanımlıyor: İlk dize Tanrı vergisidir, ondan sonrası da ozanın çabası. Tanrı vergisi, esin ya da bilinçaltının rastlansal ürünü! Aynı gerçeği belirten deyimler olmalı bunlar! Bu ilk çıkış noktası, ilk dize, diyelim ki tartışmasız, bütün kesinliğiyle gelivermiştir. Doğa gibi, doğadan bir parça gibi, yaratık gibi bir şey. Bir varlıktır o. Bir aydınlığın şaşmaz habercisi! Herşey, şiirin uzunluğu, soluğu, uyumu, imge düzeni, yapısı, ölçü ve uyağa gereksinip gereksinmediği, gereksiniyorsa ölçü ve uyak düzeni... Her şey onunla belirlenir. Kulak vermelidir ozan, o dizenin sesine, onu anlamaya, tanımaya çalışmalıdır. Böylece çabası başlamıştır ozanın. El yordamıyle ve yarı karanlıkta bir yol alacak, bir bilinmezlikten bir kesinlik çıkaracak, ama bu oluşum tamamlanıncaya değin özellikle iki duygu, kuşkuyla karışık bir alçak gönüllülük duygusuyle aradığını bulmak tutkusu yönetecektir onu. Bu iki duygunun öğrenciliğe özgü duygular olduğunu, öğrenme eylemine yardım eden zorunlu duygular olduğunu rahatça söyleyebiliriz. Öyle sanıyorum ki hiç bir alçak gönüllülük ve tutku, sanatçının çalışması sırasında, yaşamına ve biçimlerine bakarken onları anlamaya çalışırken ve onları yoğururken duyduğu alçak gönüllülük ve tutku kadar katkısız değildir. Bir sorun kuracak ya da bir sorun çözecek kişinin alçak gönüllülüğü (korku da diyebilirsiniz buna) ve tutkusu kadar örnek bir alçak gönüllülük (ya da korku) ve tutku duygusu gösterilemez belki de. Sonsuz olanakların karşısındaki kişiyi düşünün, ama bu sonsuz olanakların içinden bir tekini arıyor, onu gerçekleştirecek, çünkü en güzeli, en yetkini o, üs-

telik elinde bunu ölçecek hiç bir nesnel ölçü yok! Bir tek mihenk taşı var elinde, beğeni o da. Daha doğrusu kendi beğenisi, kişisel beğenisi. Açıklanamayan, tanımlanamayan bir nesne! Adına eleştiri usu, güzellik kavramı diyebileceğimiz, kişiden kişiye, ortamdan ortama, çağdan çağa değişen bir nesne! Ama o, gene de tek ölçü. Bu ölçüyle küçücük, varla yok arası ayrıntıları arayacak, ayıklayacak. En küçük bir ses ya da sessizlik, belli belirsiz bir renk ya da renksizlik, her şey ama her şey, aradığının o olduğunu ya da olmadığını düşündürtebilir. Bu durumdaki kişinin korkusuyle tutkusunu neyle ölçebiliriz?

Sanatçının yaşamıyle biçimlerine bakışını, çabasının niteliğini, çalışma yöntemini, eleştirmeninkilerle karşılaşmaya yol açabilmesi amacıyle, ayrıntılariyle incelemeyi denedim. Eleştirmen de, yukarda belirtmek istediğim gibi, sanatçının çabasını sürdürmekteyse, eleştirmen de sanatçıysa, bir türüyse sanatçının, yaşamına, yaşamı olan sanat yapıtlarına, o ikinci doğaya, sanatçıdan başka türlü mü bakmalı, başka türlü mü eğilmelidir? Apayrı mı olmalıdır yöntemi? Elbette ki hayır! Eleştirmenin dürtüsü, onu yola çıkaran ruhsal nedenler, sanatçının dürtüsünün nedenleriyse, ortamında dolaşıp kendisine yaşam yerine koyacağı yapıtların karşısında, tıpkı sanatçının kendi yaşamı karşısında gösterdiği davranışı benimsemeli, tutumunu giyinmelidir. Konusunun içinde, o da okuldaki bir öğrenci gibi duymalıdır kendisini. Hemen söylemeli ki, eleştirmenin sanatçıya göre bir ayrıcalığı vardır, bu da onun işini biraz olsun kolaylaştırır, talihli yönünü ortaya koyar. Kanım-

ca bu da, şu olmalıdır: Sanatçı çalışmasının başlangıcında düzenden, estetik düzenden yoksun bir yaşam, *chaotique* bir doğa, bir karmaşıklık, bir karanlık yığını karşısındadır. Bu yoksul doğayla, bu karmaşıklıkla savaşmış, ayıklamış, arıtmış düzenli ve aydınlık bir ikinci doğa ortaya koymuştur. Mollière Tartuffe'ü, Tartuffe'ün karanlığında bulmuştur, demiştik. Ama bulunan, artık öyle karanlık, karmaşık değildir. Eleştirmenin yaşamı olan bu ikinci doğa, bir anlamda, geometrik bir biçimdir. Eleştirmen, örneğin yontu sanatçısı gibi taş kitlesini ya da kil yığınını yoğurmayacak, çabası yokluktan bir varlık çıkarmak çabası olmayacaktır. Onun işi ölçüsüzlükten ölçü çıkarmak değil, ölçüyü tatmak, tanımak, yorumlamak, tartışmaktır. Sanatçının konusundaki karmaşaya karşılık, onun konusu düşünsel bir düzendir. Bir yapı, bilincin ışığının vurduğu bir yapıdır. Şimdi, konusunu karanlıktan, yokluktan almayan eleştirmenin, eksiksiz bir yaratma eylemi içinde olan sanatçıya göre, bir bakıma yaratıcı, giderek sanatçı sayılamayacağını, çünkü yaratılan bir nesneden işe başladığını söyleyebilirsiniz. Ama dikkat etmeli ki aralarında var olan bu ayrım, yaşamlarından, bir başka deyimle konularından başka bir şey değildir. Konu, kuşkusuz önemli, ama sunuş, "ne"ye göre "nasıl" daha da önemli değil midir? Burada belirtmek gerekir ki, eleştirmenin sanatçı yönü daha çok bir düzyazı sanatçısı olmasında, bir ses, bir soluk, bir deyiş getirici olmasında aranacaktır. Bir dil, bir deyiş, bir tümce düzeniyse, düpedüz bir düşünüş, bir duyuş düzeni sayılmalıdır. Sanatçı da aynı şeyi yapmıyor mu, bir başka kaynaktan yola çıkarak bir düşünüş, bir duyuş düzeni sunmak is-

temiyor mu? Bu verilere göre, eleştirmenle sanatçının kimi kez birbirlerine nasıl yaklaştıkları açıkça görülüyor. Konumuzun çizgisine dönerek diyelim ki, çabasında sanatçıyla bir benzerliği olan eleştirmen, eyleminin yönteminde de sanatçının tutumunu benimsemek durumundadır. O da okuldaki öğrenci gibi duymalıdır kendini, konusunun karşısında, yapıtların acununda öyle davranmalıdır. Bir estetik görüşü, toplumsal bir anlayışı vardır kuşkusuz, ama bunlar sanatçının yaratırken duyduğu korkuyla tutkuyu, onun sanat yapıtları karşısında duymasına, alçak gönüllü olmasına, yukardan aşağıya doğru değil, aşağıdan yukarıya doğru bakmasına engel olmamalıdır. Ulaşmaya, açıklamaya, öğrenmeye çalışacak, karanlıkta kuşkuyla, sağına soluna, önüne ardına durmadan bakarak, el yordamıyla yürüyerek yapacaktır bu işi. Yöntemi budur, sanatçının yöntemi! Kendini bir okur, bir dinleyici, bir seyirci, okurların, dinleyicilerin, seyircilerin, en caymazı, en tutkulusu, en de korkağı yerine koyacaktır. Usuyla sezgilerini, sezgileriyle usunu bütünleyerek, önce tanımaya çalışacaktır yapıtı. Yapıtı, türünün içinde, türünün tarihinin içinde arayacaktır. Öğrenmeye çalışacaktır, tanımaya! Öğretmeye ve tanıtmaya demiyorum, öğrenmeye ve tanımaya! Bilinçaltında bile bir başka amacı bulunmadan, katkısız, sanatçı gibi tıpkı. Çok içten bir tutumla girecektir konusuna, öğretmenin de, tanıtmanın da biricik yolu budur çünkü. İlk ereği sanattan tad almak olmalıdır, tad alma gücünü yitirmemek, çok keskin ve bilenik tutmak olmalıdır. Ne de olsa tad almak duygusudur karanlığını aydınlatacak ışığı! Bu ışık yeterince yanmıyorsa, beğeni duygusu çok

uyanık değilse, ne geniş bir bilgi, ne keskin bir us, ne de yargılama gücü, her şey boşunadır. Düşünen bir kişidir, okurdan daha iyi düşünen bir kişi, ilkeleri vardır yukarda söylediğim gibi, ama öyle bir tutumu sindirmiş olmalıdır ki içine, bakarsınız beklenmedik bir yapıt o ilkeleri değiştirebilecek, yok edebilecektir. Öğrencidir okulda: Öyle ki, daha sağlam bir ilkeye ulaşabilmek için yolunun, sırasında benimsediği ilkeden cayabilme gücünden geçtiğini bilecektir. Bir yapıt, değiştirebilir bir ilkeyi ya da işe yaramaz hale getirebilir. Bu, salt bir sanatçı dürtüsünden yola çıkmak da değildir. Düşünmeli ki, eleştirmenin konusunda, konusunun özünde, konusunun niteliğinde kuşkular, bir yarı karanlıkta el yordamıyla yol aramak çabası yatmaktadır. Yapıtlar ki, korkularla, arayışla, uzun bir çaba sonucunda bir karanlığın ışıtılmasıyla ortaya çıkmıştır. Şimdi o yapıtları korkusuz hiç bir arama çabası göstermeden dogmatik bir değerlendirmeye girişmek biraz aykırı bir tutum olmaz mı? Sanatçı ki, konusunda kendini öğrenci gibi duymuştur. Sanatçının okulda bir öğrenci davranışıyla ortaya koyduğu o yapıtı bir öğretmen gibi davranarak ölçüp biçmek biraz da aykırı bir tutum olmaz mı? Yapıtla eleştiri ya da eylemle yargı! Eylemin yöntemini bir yana atarak o eylemi yargılamak daha da aykırı olmaz mı? Eleştiride sanatçının geçtiği yoldan geçmemek, sanatçının duyduğu türden bir kuşku ve gene o türden bir tutku duymamak "Önce eleştiri vardı, sonra sanat." diye düşünmek gibi geliyor bana.

Bir kavramı belirlemenin bir yolu da onun karşıtı olan kavramı belirlemektir. Şöyle bir eleş-

tirmen örneği düşünelim: Yapıtları tad almak için değil de salt yargılamak için eline almaktadır. Değerlerini şaşmaz sandığı terazisinde tartacak, ne mal olduğunu ortaya koyuverecektir. Bir sanat uzmanıdır o. Sanatın başbuğudur o. Tanrı katından, sanatı düzene sokmak, iyiyi kötüyü birbirinden ayırmak için yeryüzüne gönderilmiştir. Bir uzman olduğuna göre de kendinden başka hiç kimsenin, başta sanatçının bu işten anlamadığı kanısındadır. Bu inançla işe başlayacak, yollar açacak, yollar tıkayacak, sanat alanına ışık tutarak, sanata pek de usu yatmayan şu sanatçı denen yaratıkla, karanlıkta önünü göremeyen okur kalabalığını uyarmaya çalışacaktır. Sanatın işaret memurudur. Bir matematikçi bile kesin konuşamaz bu tür eleştirmen kadar. Şöyle der, örneğin: "Sanatçı! Dünyaya bakış biçimini beğenmedim. Benim gibi bak! Sonra şiirinin ikinci ve on ikinci dizelerini değiştir. Onları da beğenmedim." Ya da "Okur! At o batığı elinden, öbürünü al!" Bu türden eleştirmeni bir sanat uzmanı gibi görebilir, bir işaret memuruna benzetebilirsiniz. Burada şöyle bir soru düşebilir usunuza: Uzman, adı üstünde, bir işin en iyi bileni, yapanından da iyi bileni. İşaret memuruysa görevlidir. Bir işi düzenlesin diye bir yere getirilmiştir. Eleştirmense sanatı sanatçıdan da daha iyi sezen kişi midir? Kendine göre, evet. Sanat alanını yönetmek, sanatçıya da, okura yol göstermek görevini ona kim vermiştir? Karşılığı: Kendisi. Soralım şimdi, bu tür eleştirmenin dürtüsü nedir? Öyle sanıyorum ki, çok kişisel, o kişinin ruhsal yapısıyla açıklanabilecek bir dürtüdür bu. Ama gene de genel bir çizgiye oturtulabilir. İlk

gençliğini bilmiyorsanız, yakından izlemedinizse, örneğini görüp tanımadınızsa anlayamazsınız. Bir rastlantının ya da yarım yamalak bir özenmenin sanat alanına atıverdiği kişidir o. Bir şeyler yapmak istemiştir önceleri, sanatsal bir eylemin ardına düşmüştür. Ama olmamıştır, bir türlü olmamıştır. Ne yapsın? Ama bir çevrenin içindedir, gençlik yıllarında çokluk bir arada yaşanan bir çevrenin içinde, başarısızlığıyla yalnızdır. Bir yanıyla durmadan düşünür, belki de düşünmeden düşünür: Ne yapmalı der, ne yapmalı da gene bu ortamda, ona pek tatlı gelen bu ortamda kalmalı? Artık bundan sonrası bir sanat olayı değildir, ruhsal bir olaydır düpedüz. Her şey bu sorunun karşılığına bağlı olacaktır. İlginç olmak için, birazcık ilginç olmak için ne yapmalı? Sezgisi onu dedikoduya, yazılı dedikoduya götürecektir. İşte yeni bir eleştirmen doğmuştur. Önceleri biraz çekinerek, çok az yargılayan, pek çok geveleyen birkaç yazı! Bu birkaç yazı desteklenir de çoğu kez, ne de olsa yararlanacak kişiler de vardır ondan, çevreler de. Ama düşünmeli ki özlü olmayan bir eylemin hızı arttırılmadıkça varlığı korunamaz. Kesin ve yüce yargılar çağı gelmiştir artık bu eleştirmenin! Sevmediği, eskiden de sevmemiş olduğu bir alanda, sanat alanında yargılar, yargılar! Destekleyicileriyse, yerlerini birbirlerine bıraksalar da, her zaman olacaktır. Çünkü değerler düzeni alt-üst edilmekte, su bulandırılmaktadır. Bundan da yararlanacak üç beş kişi yanındadır artık. Sonra yararların dışında bir çekicilik de söz konusudur. Bir romanı okumaktansa, o roman için yazılmış bir eleştiriyi okumak, alıp satmak daha ilginçtir, daha da kolay, çok kişi için.

Burada şimdi bir eleştirmen örneğinin somuta yakın portresini bir başka eleştirmen örneğini daha açık seçik ortaya çıkarabilmesi için çizdim. İki ayrı eleştirmen örneğini yöneten dürtüleri açıklamak istedim. Görülüyor ki, iki ayrı yoldan giden, tutumları birbirine tüm karşıt iki eleştirmen örneği var. İkisinin de çıkış noktaları başka, biri sanatçı gibi davranır, konusuna tutkuyla ve alçak gönüllülükle eğilir, el yordamıyle yürür. Sanatçı da, sanat yapıtı da bir okuldur onun için. Ama öğrencinin okulunu aştığı olmamış mıdır? Az da olsa olmuştur, görülmüştür. İşte edebiyat tarihine kişiliğinin izini bırakan bu eleştirmen örneğidir. Öğrencilik niteliğini yitirmeden okuluna da, öğretmenine de katkıda bulunan öğrenci! Çokluk da onun, dilin büyük ustası olduğu, böylece düşüncenin büyük ustası olduğu görülegelmiştir. Öbürünün dürtüsüyse eleştirmen olmaktır sadece. Şu ya da bu nedenle sanatın yargılayıcısı, yol göstericisi olmak!

Bir de şu vardır, bu eleştirmen örneğinin unuttuğu ya da yan çizdiği bir gerçeğin biz üstünde duralım: Sanatçının da bir eleştirmen olduğu gerçeğidir bu da. Diyebiliriz ki, her sanat yapıtı, az ya da çok bir eleştiridir, bir eleştiri eylemidir. Sanat yapıtındaki, sanatçının gerçekleştirdiği ölçüler, ilkeler, orantılar, seçilen yaşam, bir eleştirinin ölçüleri, ilkeleri, orantıları, seçtiği yaşam değil midir bir açıdan? Bir sanat yapıtında güzellik kavramının bir somutlaması, yeryüzüne bir bakış açısı, kendine özgü bir yorum yok mudur? Güzel bir şiir, salt güzel bir şiir değildir. Şiirin biraz da tanımı, ozanın şiir sanatı üstüne bir bildirisidir.

Güzel bir şiirde, ozanın anlayışı belirir, eleştirel usu ışır. Ama yol gösterici, uzman anlamayacaktır bunu, uzun tekdüze konuşmasını, tarih karşısında eleştirmeninin, eleştirdiği sanatçı olduğunu bilmeden sürdürecektir. Öyle bir durum ki, kendisi eleştiren değil, yargılanandır burada artık, ama söylediğimiz gibi, bir yapıtın o sessiz duruşuyla durmadan konuşan bir insanı yargılamakta olduğunu anlayamayacaktır. Yukardan aşağıya değil, aşağıdan yukarıya bakarak, bir sanatçı yöntemiyle, yapıtlardan söz eden eleştirmense o yapıtın da bir usu, bir eleştiri usunu dile getirdiğini bilir. Eleştirisinin, kendi usuyla yapıtın usu arasında geçen bir tartışma olduğunun, gerçeğin de bu iki usun diyaloğundan çıkacağının bilincine ulaşmıştır. Gerçek bir dürtüyle yazan eleştirmende nasıl eleştiri usuyle yaratıcılık birbirini tamamlamaktaysa, sanatçıda da yaratıcı güçle eleştiri usu birbirini tamamlamaktadır.

Diyebiliriz ki, sanatçıda yaratma eyleminin başlıca öğesi, çıkış noktası eleştiri usudur. Ozanların, romancıların, oyun yazarlarının yazılarının ilk biçimlerini, durmadan geçirdikleri değişiklikleri anımsayalım. O sonsuz değiştirmeler eleştiri usunun bir ürünü değilse nedir? Bütün o yazıp bozmalar, yeniden yazmalar, değiştirme, daha uygununu arama çabaları soyut bir güzellik kavramının, bir güzellik idea'sının somutlaştırılması adına, eleştirel us kullanılarak yapılmıştır. Bir soru: Sanatçının, sanat eyleminin amacı nedir? Salt bir yaşamı anlatmak mı? Doğayı açıklamak, toplumu yansıtmak, bir bildiri önermek mi? İnsanı tanımak ya da bir yaşantı kurmak mı? Bir övgü

ya da bir yergi mi? Kuşkusuz, sanatın amacıdır bunlar, ama gene diyebiliriz ki bir başka amacı da sanatçının, soyut güzellik kavramının güzellik idea'sını somutlaştırmak, gerçekleştirmektir. Bütün sanat yapıtlarında bu biraz da içgüdüsel davranış, kimilerinde bilinçaltının bir itisiyle, kimilerinde bilincin aydınlığında vardır. Sanatçının yetkinlik diye aradığı şey de bu kavramın, bu idea'nın dilediği ölçülerle somutlanması, biçimlenmesi olmalıdır. Biçim kavramının ne olduğunun incelemesine girişsek belki de o budur, diyebilirim. Bir örnek vereyim: Charles Baudelaire «Çamurdan altın çıkardım» der. Çamurla altın! Çamur, yoksunluklarıyla özlemlerinin ortamında sürdürdüğü yaşantısı, uyuşmazlık içinde olduğu toplumun ona bir yansıması olmalıdır. Altın, güzellik kavramının, güzellik idea'sının somutlaştırıldığı dizelerdir. Somut çamur, soyut altına dönüşmüştür. Çamur yaşamı, altın biçimidir. Çamurdan altın çıkarmakla yaşamı biçime dönüşmüş, sanatsal eylem bundan doğmuştur. Ama hep tutarlık içinde oluşmuştur bu dönüşüm. Esin yoluyle mi? Ya da rastlansal mı? Ne o, ne öbürü! Eleştirel usu bu birliği sağlamıştır. Örneğimizi gene bu ozandan verelim: Güzellik idea'sı, dedim. Nedir Baudelaire'de güzellik idea'sı? Kimi ozanlarda, belki de bütün ozanlarda bu güzellik kavramı, bu idea, bir ya da birkaç dizeyle, kimi kez bir şiirle belirlenmiştir. Bir oyundaysa tek bir tümce, bir resimde küçücük bir ışık noktası ya da bir figürdür, bakarsınız o. Bir ezgide bir tek motiftir. Sanatçının yaşamından çıkardığı yapıtlarının yöntemidir. Eleştiri usuyle egemenliği kurabilecek uygulanabilecek bir yöntem ancak! Çünkü bir yöntem tutarlığıyle var-

dır. Tutarlıksa, değişken insan duygularından ya da yaşantıdan gelen esinlenmelerin dışında, hiç bir zaman rastlansal olmayan, eleştirel eylemin ürününden başka bir şey olmamalıdır. Benim kanıma göre Baudelaire'de, onun güzellik idea'sını belirleyen dizeler belki de:

> Orda ne varsa, süs, sükûn ve şehvet
> İntizam ve güzellikten ibaret
>
> (Cahit Sıtkı çevirisi)

dizeleridir.

Çizginin yerini değiştiren devinime kin duyuyorum

dizesidir belki de. Asıl söylemek istediğim şu: Bu denli örneksi dizelerinin anlamını ve havasını bütün şiirlerine yayabilmesi ve şiirlerini, idea'sı olabilecek bu dizelerin izdüşümleri halinde tutabilmesi, ozanın eleştiri usunun ne denli uyanık, ne denli tutarlı olduğunu gösterse gerektir. (Sırası gelmişken söylemeden geçemeyeceğim, bizim bir incelemecimiz, ya da eleştirmenimiz, gene bizim ozanlarımızın güzellik kavramlarını, güzellik idea'larını yansıtan örneksi dizelerini bulup çıkarsaydı, bu ne ilginç bir deneme olurdu.)

Eleştirmenin nedir işlevi sanat alanında? Eleştirmen olmasaydı ya da? Böyle bir soru da düşebilir usumuza! Soruyu daha somut, biraz da düşsel görünümüyle atalım ortaya: Bir toplum düşünün ki, insanlarının çoğunluğu için sanat besin, su, hava denli zorunlu. Diyelim ki yüz bin kişilik bir kentte yayınlanan sanat dergilerinin okuru beş binin üstünde, sadece o kentte bir betik gene bir o

kadar satılıyor. Üç bin kişilik bir konser salonu haftada üç kez doluyor rahatça, sergilerle tiyatrolar da ona göre. Bir oyun bütün bir dönem oynanıyor, tiyatro sayısı da onu aşkın. En öncü yapıtlar bile hemen büyük bir ilgiyle karşılanıyor. Sanatçı okunmak, görülmek, dinlenmek bakımından büyük bir doygunluk içinde. Üstelik bir değerler karmaşası da yok, ortak ve belirli bir çizgideki beğeni egemen! Ama? Ama, bir tek eleştirmen yok! Eleştiri eylemi yok. Bir tek kişi bile yazmıyor sanat üstüne, konuşmuyor. Ne bir yorum, ne bir yankı! Bu çizdiğim görünümde, o küçücük kentin sanat alanındaki büyük deviniminin içinde bu korkunç suskuyu düşünün! Böyle bir toplumda sanatçı mutlu mudur? Hayır. Hemen söylemeli ki, çok rahatsızdır. Bu rahatsızlığını ünle ilgili görerek, adının geçmemesinden ileri geldiğini söylemek, gerçeği karşılamaz, haksızlıktır. Karşılaştığı o büyük ilgi içinde, bir şeyin eksik olduğunu, bir değerler düzeninin eksik olduğunu söylemek de gerçeği karşılamaz, haksızlıktır. Okurlarına, seyircilerine, dinleyicilerine bir yorumcunun aracılığıyle, daha doğru, daha açık seçik seslenebileceğini düşünerek rahatsız olduğunu söylemek de öyle; gerçeği karşılamaz. Düşünürsek daha başka nedenler de gelebilir usumuza, ama onların da önemseneceğini sanmıyorum. Öyleyse, neden rahatsızdır? Çok daha genel, çok daha soyut bir neden vardır ortada, onun için rahatsızdır? Bence, şudur o da: Böyle bir durumda, bir teklik vardır, ikilem kurulmamıştır da ondan. Sanatın yapısı gereği, varlığına zorunlu olarak gereksinme duyduğu, yaratmayla eleştiri usu, sanatçının dışında karşılaşmamıştır. Nesnel bir karşılaşma olmamıştır. Eleştiri usu sa-

natın niteliğini ortaya koymamıştır. Ölçülüp biçilmemis, tanınmamış, adı sanı olmayan bir doğa parçası gibi duyar kendini sanat öyle bir kentte. Eksikliğini, giderek yokluğunu duyar. Denilebilir ki yoktur da. Adı konulmayan, tanımlanamayan, yargılanamayan tüm varlıklar gibi o da yoktur. Sanat yapıtı için bağımsız bir varlık, yaratık gibi bir şey, ikinci doğa demiştik. Şu bildiğimiz doğa ya da eşya insan bilincinin dışında var mıdır? Algılandığı sürece vardır, algınlandığı ölçüde. Giderek diyebiliriz ki algılanmak, bilinçle kavranmak da bir yerde yetmemekte, bu algının dile getirilmesi, yargıya dönüşmesi gerekmektedir. Taş bir maddedir, vardır. Ama taş sözcüğü olmasaydı, taşın jeolojik tanımı yapılmasaydı, fiziksel yasaları da bulunmasaydı, resmi de çizilmeseydi, yontularda da olmasaydı, şiirlerde de, taş için bugün gene aynı ölçüde var diyebilir miydik? Bilinç alanımızın dışında, algılanmamış nice varlık için de öyle.

Eleştirmen de bu bilinçtir işte, bu algılama gücüdür. Seçmesiyle, adını koymasıyle, yorumlamasıyle, değerlendirmesiyle, daha genel olarak şöyle söyleyelim, algılaması ve bu algısını bir yargıya dönüştürmesiyle sanat alanının bilincidir.

Sanatçının yaratma eylemi süresince kendi bilincinde o bitmez tükenmez karşılıklı konuşmasını, tartışmasını sürdüren yaratma eylemiyle eleştiri usu, bir sonuca ulaşıldıkta, yapıt ortaya çıkınca, bu kez bir başka karşılıklı konuşmaya, tartışmaya gereksinme duyar. İlk diyalog sanatçının kafasında geçmektedir, yaratma eylemiyle eleştiri usu arasındadır. Özneldir. İkinci diyalog sanatçıyla elestirmenin diyalogudur ki sanatı tamamlar,

bilinç ışığının altına sokar onu, nesneldir. Sanat ki toplumsal bir olaydır, toplumsal olaylarda da deney yapılamaz, örneğin fizikte olduğu gibi, çünkü tarih bir kez yazmıştır kendini, yeniden kimi koşullar yaratılıp bunlara göre olayların nasıl bir oluşum göstereceği bilinemez. İşte düşten öteye geçmeyecek bir tasarı gene: Günümüze değin gelmiş, yığınla eleştirmenin süzgecinden geçmiş, nice eleştiri usuyle türlü diyaloglar kurmuş bir yapıt, bütün bu eleştirilerden önceki durumuyle görünebilseydi bize, ne olurdu değişen? Belki de anlamının da, değerinin de, eleştirel serüvenini yaşadıktan sonra edindiği bugünkü anlamından, değerinden çok uzağa düştüğünü görürdük. Böylece eleştiri usunun, sanatçının dışındaki bu bilincin ona neler kattığını çok daha açık anlardık. Gene olabilseydi de çok eski bir klasik yapıtı yazıldığı günden günümüze değin birbirini izleyen çağlar içinde ayrı ayrı durumlarda görebilseydik, bütün bu çağlar içinde onu tadabilseydik, eleştirinin tarih boyunca bir yapıtı nasıl değiştirdiğini, ona neler kattığını, neler aldığını ondan, nasıl yenilediğini, nasıl eskittiğini çok somut olarak görürdük. Somut bir örnek alalım, örneğin Homeros'u düşünelim: Hiç eleştiri görmemiş Homeros, ilk çağın eleştiri usunun ışığında Homeros, ortaçağın eleştiri usunda Homeros, yeni çağlarda Homeros ve sürüp giden yüzyıllarda değişik eleştiri bilinçlerinde Homeros! Her biri bunların başka olmalı, Homeros nesnel bir varlık olmaktan çıkarak her yüz yılın, her akımın, her yeni eleştiri usunun ışığında yenilenmekte, az ya da çok değişmekte, bir anlamda yeniden yaratılmaktadır. Artık kesinlikle şu sonuca ulaşmamız gerekiyor ki eleştiri de burada

bir yaratma eylemi durumuna gelmekte, adına ikinci doğa dediğimiz sanatı, sanatçımn doğayı değiştirdiği gibi değiştirmektedir.

Eleştiri bir bilinçtir, sanatı tamamlayan, bütünleyen bir bilinç! Ama düşünmeli ki bu bilinç de, türlü etkilerle çağlar boyunca durmadan değişmekte, kendi kendisini yenilemektedir. Bu da demektir ki sanat yapıtları da çağlar boyunca, değişik bilinçlerin ışığında işlem görmekte, oluşumunu sürdürmektedir. Bu da, yeni yorumlar dediğimiz şey olsa gerek. Birkaç yüzyıl uyuyan, sonra uyandırılan sanatçı ne demektir? Topluma yeni bir eleştiri usunun egemen olmasından başka nasıl, neyle açıklayabilirdik böyle bir olayı? Sanatçı ve eleştirmen, yaratıcı eylem ve eleştiri usu, tarih boyunca, birbirlerini etkileyerek, durmadan değiştirerek ve yenileyerek, biraz da kuralsız bir alanda, sanat alanında, karşılıklı bitmez tükenmez diyalogları içindedirler.

Kavramları kuşkusuz yaşayarak öğrendik, deneylerimizden geçti onlar, usavurumlarımızla biçimlendi. Bu arada büyük ölçüde ekinsel kalıttan da yararlandık. Yüzyıllar, onları bizim için de düşünmüşlerdi. Giderek, tartışmışlardı ya da oluşturmuşlardı da diyebiliriz buna, çünkü yüzyılları kapsayan uygarlık sürecinin belli bir kavram üstüne tek bir tanımı yoktur. Denizin dalgalarının çakıltaşlarını oyduğu gibi oymuştur uygarlık kavramları, onları elden ele geçirmiş, arıtmıştır. Geçmişe doğru bakılınca, örneğin şu son iki bin beşyüz yıllık süreç, zaman duygusunu bir yana atarsak, bir odada toplanmış kişilerin bitmek tükenmek bilmeyen bir tartışması gibi gelir bana, o odada toplanmış kalabalığın uğultulu seslerini duyarım nerdeyse, bir kavramı daha kesinlemek için çırpınır dururlar. Son söz de çokluk odaya en son girenindir. Kimi kez de bakarsınız son konuk yanıltır ortalığı, bir sonra gelen de yanıltabilir, üstelik bu yanılgılarıyla çağlarının sözcüsü durumuna da girmiş olabilirler, ama uzun sürmez bu, bir başka yeni gelen gerçeği saptayacaktır. Tartışmanın süregelen büyük ve kalın çizgisini bulacaktır.

Bizler, bugünü yaşayanlar da o kalıttan yararlanarak, kişisel deneylerimizi de ekleyerek, usavurumlarımızla pekiştirdikçe kavramlarımızı buluyoruz. Belki de insanın iki yaşamı vardır. Biri kendi kişisel yaşamı, doğumuyla ölümü arasındaki süredir, öbürüyse uygarlığın yaşamıdır, bir yandan uygarlığı da yaşar insan, yaşamak zorundadır. Nasıl ki kendi somut yaşamının bilincini belleğiyle edinmiştir, belleği aracılığıyla ayakta tutmaktadr. Uygarlığın soyut yaşamının bilincini sürdürmesiyse tarih bilincine bağlıdır. Uygarlığın belleğidir tarih, uygarlığın bir ürünü olan tek insanın da belleğidir. Şimdi de denilebilir ki, kişinin yaşamını içeren belleğiyle uygarlığın yaşamını içeren belleği o denli ayrı şeyler değilse neden insanın iki ayrı yaşamı olsun? Bir arada düşünmemiz gerekmez mi insan yaşamıyla uygarlığın yaşamını? Doğrudur bence, bu iki serüveni ayrı ayrı yaşamanın olanağı yoktur. İnsan kendi somut yaşamıyla uygarlığın soyut yaşamını benliğinde özdeşleştirmek zorundadır. Gerçek de oradadır. Örneğin, kavramlardan söz açtık, kavramların ne kadarını, ne ölçüde geçmişin kalıtından sağladık, neyi kişisel deneylerimizle, usavurmamızla yakaladık, bilemeyiz. Ayrıymış gibi görünen bu iki yaşam da, iki bellek de gerçekde birdir. Biri çıkıp da ilkçağ benim gençliğimdir dese hiç şaşmam.

Kavramları zamanla bulduk. Kişisel yaşamımızı kapsayan küçük boyutlu zamanımızı, uygarlığın büyük boyutlu zamanıyla özdeşleştirerek elde ettiğimiz zamanın içinde bulduk. Sonra da bu zamanın uzantısında geliştik, pekiştik. Bu, doğru. Bir de şunu sorabiliriz: Zamanla pekiştirdiğimiz

bu kavramlardan şu ya da bu, gençlik dönemimizde, giderek çocukluk çağımızda bilincimize nerde, nasıl yansımıştı? Nerdeydi, ne zamandı, şu ya da bu nesnenin kavramının bilincimize ilk izdüşümü? Öyle sanıyorum ki kavramlarımızı tek tek alıp bunların bizdeki ilk yansımalarını anımsamaya kalksak çok ilginç sonuçlarla karşılaşabiliriz. Örneğin tüze kavramıyla, eşitlik kavramıyla ilk nerde karşılaşmıştık. Nasıl bir görünümdeydi o gün o? Bilimin bize ilk görünen yüzü ne? Hangi gün, nerde bir resim görmüştük de ona resim demiştik? Şiirle ilk tanışmamız? Tiyatroyla? Hangi günler, daha da kesini hangi gündü onlarla buluşmamız? Kuşkusuz, bir tüze olgusuyla karşılaşmak, tüze kavramını bulduğumuzu kanıtlamaz. Bilimsel bir bulguyla ilk karşılaşmamız da bizi bilim kavramını bulduğumuz yargısına götürmemelidir. Kavramı bulduğumuz savını yürütebilmek için onun adını koymamız gerekir. Sınırlamamız, kesinlememiz gerekir. Resim görürüz de resim kavramını görmeyiz. Doğru ya da yanlış olsun, tiyatro kavramını bulmak için de bir kez ya da bin kez tiyatroya gitmek yetmeyecektir. Onu soyutlamak, bir töze bağlamak koşuldur.

Şimdi geçmişe, biraz da uzak bir geçmişe doğru sarkarak düşünüyorum, tiyatroyla ilk karşılaşmam nasıl oldu? Tiyatronun tek tek somut imgelerinden tiyatro kavramına doğru nasıl yürüdüm, onu nerde buldum? İmgelerin genellenmesiyle, soyutlanmasıyla doğar kavramlar, benim de o imgeleri soyutlamama, bir kavrama ulaşmama yardım eden öğe, ya da öğeler neydi? Söyleyeyim, gösteri sanatıyla ilk karşılaşmam Karagöz

oyunları yoluyladır. 1930 yıllarının Ramazan'a rastlayan aylarında İstanbul'un birçok semtinde, sadece o süre için, her gece Karagöz oyunları vardı. Özellikle çarşı içlerinde büyük bir kahve kiralanır, Bayram'a dek düzenli olarak Karagöz gösterileri sürerdi. Şimdi anımsadığım o karlı kış gecelerinde daha ezilmemiş karları gıcırdatarak en azından haftada bir özlemle Karagöz'ün yolunu tuttuğumdur. Neydi Karagöz? Bence Karagöz'ün en gerçek tanımı onun bir başka adındadır: Düş oyunu. Seyircisine gerçekdışı bir acun sunar o, bir öyküyü düpedüz anlatmaz da öykünün keskin çizgilerini belirler. Yapısıyla olsun, konuşularıyla olsun us kurallarının dışındadır. Kişileri de gerçek kişiler değildir, soyutlanmış kişilerdir, bir başka deyimle tiplerdir. Toplumumuzun yaratısı olan bu halk sanatı daha sonraları Batı'nın düşünürlerince çağdaş tiyatronun, usdışı tiyatro ya da anlamsız tiyatro diye adlandırılan türlerin kaynağı da sayılacaktır. Nasıl uzakdoğu sanatı, Çin ve Japon resimleri, o toplumların şiirleri, hay-kay'lar Batı'nın öncü resmine ve şiire etkimiş, kaynak yerine geçmişse Karagöz de öncü tiyatroya etkiyecek, kaynak yerine geçecektir. Örneğin Ionesco'da tümce ve sözcük bozulmalarını, konuşunun ikide bir mantıksal gelişimden ayrılarak atlamalarla yürüdüğünü anımsayalım. Karagöz'de de öyle, onun kişileri de ikide bir sözcükleri bozarlar, tümcenin mantıksal yapısını değiştirirler, anlatılan olayın ayrıntılarını belirtmekten kaçınırlar, çok genel, çok soyut bir görünüm içine girerler. Doğanın gerçeği bırakılır bir yana, Karagöz'ün gerçeği kurulur. Böylece, bize de gerçek daha belirgin görünür. Düş oyununda da amaç gerçeği yakalamaktır, de-

ğişen, gerçeğe ulaşmanın yöntemidir sadece. O, gerçeği gerçekdışı bir yöntemle saptayacağına inanır. Bu bakımdan çağımızın Yenileri'yle şaşılacak bir uyuşum içindedir. Ramazanı izleyen bayram günlerinde gösteri sanatı, kış kıyamete karşın semtlerin bayramyerlerinde kurulan çadır tiyatrolarında sürerdi. Onlara da özlemle giderdim. Elle yazılmış afişlerinde ağlatıcı dram ustalarıyla komikî şehirlerin adları yazılıydı. Naşit'in çocuklarıydı onlar, Naşit'in «paltosunun altından» çıkmışlardı. Onun çok da yetenekli olmayan, becerisi az çıraklarıydılar. Çadır tiyatrolarında gördüğüm oyunlar da bir açıdan Karagöz geleneğini sürdürüyordu. Soyutlama, genelleme, gerçekdışı atılımlar bu oyunların da ekseniydi. Sait Faik'in «Kumpanya» adlı öyküsünde, gezginci bir tiyatronun kişilerinden Dayı Remzi'nin Naşit'in sanatına ışık tutan sözlerini anımsayalım: «Ben, bir gün Naşit'i sahnede Kürt kıyafetinde mangal karıştırır, kahve pişirir, çubukla tütün içerken görmüştüm. Ortada, ne mangal, ne masa, ne ateş, ne çubuk, ne cezve, ne fincan vardı. Ama, Naşit sanki bütün bu saydıklarım önündeymiş gibi hareketler, mimikler yapyordu. Seyircilerden pek hödükler müstesna, hemen hepsinin gülmekten yerlere yatıp katıldıklarını gördüm, bendeniz de hâşâ huzurdan, sancılandım, hatta biraz da patiskayı ıslattım.» Söylemek gerekir ki Naşit'in dönemi Batı'da tiyatronun yozlaşmadan yeni yeni kurtulduğu dönemdir. Melodramlar ve vodviller egemenliğinin sona ermesi, sanatın sahnede yeniden onurunu kazanması için Jaques Copeau'nun sesinin duyulması beklenmiştir. Naşit'le süren gelenekte de Karagöz'ün öğelerinin belki de bir başka biçimini bul-

dum. O dönemin Halk Tiyatrosu diye adlandırılan türü de soyutlanmış usdışı bir tiyatroyu simgeliyordu.

Gene o yıllarda, ilkokulun son sınıfındaydım, evcek Darülbedayi'e —şimdiki Şehir Tiyatrosu' nun o günkü adı— gittik. Ondan sonra da bu tiyatroyu daha sık izledim. Darülbedayi, o zaman için, ülkemizin sürekli oyunlar oynayan tek tiyatrosuydu, yeri de beş altı yıl kadar önce yanan Tepebaşı'ndaki tiyatro binasıydı. Neden saklayayım, o yıllarda bu tiyatroda gördüğüm oyunlardan beni en çok ilgilendirenler yine de melodramlar ya da melodrama yatkın oyunlardı. Bu tür oyunlarda kimi oyuncuların gerçekdışı, abartmalı oyun biçimleri beni çekti. Bir gün de bir arkadaşımla gitmiştik. Celâl Musahipoğlu'nun bir güldürüsünde Hazım sahnede bir hindiyi parçalayarak yemişti. Çıktığımızda arkadaşım, Hazım'ın yediği hindinin gerçek bir hindi olduğunu söyledi. Sahnede yenen hindinin gerçek bir hindi olması onu hayran bırakmıştı, bu hayranlığı o gün de anlamadım. Bir iki yıl sonra da Peer Gynt'le Hamlet'i gördüm. Bunlar karşılaştığım ilk klasiklerdi. Bu oyunlarla tiyatroya biraz daha yakınlaştığımı duydum. Ama benim tiyatro kavramıyla karşılaşmam başka bir güne rastlar. O zamana dek çokluk ortadan arkaya doğru sıralanan koltuklarda oturmuştum. Bir gün de ön sıradaki yerlerden birinde perdenin açılmasını bekliyordum. Gözüm sahnenin hemen üstünde, o süslü tavanın oymalarından birine yaldızla yazılmış bir sözcüğe ilişti: «Poésie». Bu sözcüğe o gün de, ondan sonra da her gidişimde perdenin açılmasını beklerken, perde

aralarında uzun uzun baktım. Diyebilirim ki o günlerin seyirciliğinden bende kalan en etkin izlenim, en bozulamayacak büyü, izlediğim nice oyundan çok o sözcükte saklıdır. Biraz da sevilen bir resme, bir oyuna bakar gibi coşkuyla bakıyordum ona, bir süre sonra da bu coşku yerini, bugüne dek değerini yitirmeyecek bir tiyatro ilkesini bulmanın kıvancına bıraktı. Tiyatro için çocukluğumun ilk kavramını bulmuştum. Öyle şiirler vardır ki, daha önce okuyamadığımıza üzülürüz. Ya da başka türden bir sanat yapıtını, örneğin bir resmi ya da yontuyu görmekte geç kaldığı için aradaki yılları yitik bir zaman sayanlar vardır. Bir düşünceye daha erken ulaşamamayı önemseyen kişiler gördüm. Şimdi çok iyi anlıyorum onları, ben de tiyatronun tavanındaki o sözcüğü birkaç yıl önce görseydim... ya da o yapı yanmasaydı da arada bir gidip ona bir resme bakar gibi bakdaydım!.

Kavramları deneyerek bulduğumuzu, usavurumla da tümlediğimizi söylemiştim. Uygarlığın yatağında oluştuğu süreç de bizim adımıza, geniş bir zamanın içinde dener davramları, usavurur, sonra da gene bize, yeryüzünün son kuşağına, son kişisine armağan eder. Günümüzün yaşayan somut kişisiyle, soyut uygarlık süreci, düşünceyi, düşüncenin ön öğeleri sayabileceğimiz kavramları oluştururken özdeşleşmişlerdir. Sözünü ettiğim o «poésie» sözcüğünü de ben gördüm orada, benim uslamlamamdan geçti. Kuşkusuz böyle. Ama onu oraya yazan da geçmiş zamandır, zamanın birikimidir. Bir tiyatronun tavanına «poésie» sözcüğünü ilk yazmayı düşünen Aristoteles'ti derlerse, bu

düşünürün tragedyanın dili şiirin dilidir ilkesini ortaya attığını anımsayın da şaşırmayın.

Geçmişin yolumuzu aydınlatmak için bize ışık tuttuğu «poésie» sözcüğünü şimdilik bir yana bırakarak soralım: Nedir tiyatro? Sanıyorum ki ilk yaklaşımı sağlayabilmek amacıyla genel yanıt şu olacaktır: Birden çok sanatın karışımı olan ama gene de bağımsız bir sanat. Gerçek odur ki tiyatroda birden çok sanatın payı vardır, üstelik paydan da çok bir şeydir bu, birçok sanat türü bir araya gelerek tiyatro sanatını oluşturur. Kuşkusuz sanatların tümünün kendilerine özgü ilkeleri, yasaları vardır. Tiyatro sanatının ortaya çıkmasına yardım eden bu sanatların da kendine özgü ilkeleri, yasaları vardır. Varlıklarını korumak için titizlikle korudukları yasalardır bunlar ama, o sanatların tümü tiyatronun bileşiminde toplanınca bu kez o yasaların yerini tiyatronun kendine özgü yasaları alır. Buyruk, bileşimi sağlayan öğelerin yasalarında değil, bileşimin yasasındadır. Böyle olduğu için de tiyatro bağımsız bir sanattır diyoruz. Nedir tiyatronun öğeleri, hangi sanatlar bir araya gelerek tiyatro gerçeğini ortaya koymuştur? Yazı var önce, bir söz düzeni var. Bu yazı, bu söz düzeni, örneğin senaryoda olduğu gibi bir başka sanatın gerçekleşebilmesi için bir tanımlar düzeni de değildir. Seyirciye doğrudan doğruya aktarılması gereken, tek sözcüğü bile değiştirilmeden aktarılması gereken bir bütündür. Seyirci oyun süresince salt onu dinler. Bu söz düzenininse adı düpedüz edebiyattır. Demek ki tiyat-

roda edebiyat var bir kez. Bu açıdan bakılarak tiyatro tarihi, tiyatro edebiyatının tarihi olarak da düşünülmüştür. Sonra, bir alanda geçer tiyatro oyunu, kimi kez alan bir oda, kimi kez bir orman, kimi kez bir kahvedir. Ama hangisi olursa olsun plastik bir yapıdır, biçimlerle renklerden soyutlanamaz. Biçimlerle renkler deyince de kendimizi resim sanatının eşiğinde bulduk. Öyleyse resim sanatı da var tiyatroda, dekoru resimden ayıramayız. Sonra adına oyuncu dediğimiz insan var, alanın boşluğunda insanın devinimi var. İnsan gövdesinin devinimi deyimiyle de dansın sınırını aştık, o da işin içine karıştı. Giderek insan sesinden de söz etmek gerekir. Oyuncu, gövdesini olduğu gibi sesini de kullanmak, gövdesiyle olduğu gibi sesiyle de uyum sağlamak zorundadır. Gerçi çokluk şarkı söylemez, ama sesiyle çeşitlemeler yapmadan da edemez. Sesle uyum sağlayarak çeşitlemeler yapmak ezgiden başka nedir? Ayrıca, çalgısıyla, şarkısıyla kimi kez ezginin yardıma koştuğunu görürüz. Böylece ezgiden de söz etmek gerekiyor. Görülüyor ki tiyatronun öğeleri çok, sanatların tümü de karışmış ona, gene de salt kendi yasaları uyarınca davranmış, bağımsızlığını korumuş. Tiyatro deyince usumuza bu sanatların biri bile düşmüyor da, tiyatro diye bağımsız bir kavram yansıyor.

Bileşimlerin tümü gibi, birden çok öğenin kurduğu bir bileşim tiyatro, söz düzeniyle resim, dans bir araya gelmiş onda, ezgi de işin içine karışmış. Şimdi şu soru düşüyor usumuza: Bu öğelerin tiyatroya katkı oranı eşdeğerde mi? Bir ayrım gözetmeyecek miyiz aralarında ya da öğelerden bi-

rinden birini töz niteliğinde görerek, öbür öğelerin töz niteliğindeki o öğenin ekseninde döndüğünü mü söyleyeceğiz? Bileşimi çözümlersek, öğelerinin bileşimin içindeki işlevlerini gözden geçirirsek, sonra bu işlevlerin nasıl bir sıra izlediklerini saptarsak sorumuzun yanıtını bulmak olanağına ulaşırız. Düşünelim: Bir gösteri düzenlenecek, neler gerek bize? Kuşkusuz bütün bu öğelerin tümünü sağlamak gerekir. Üstelik yetmeyebilir de bunlar, araç gereç türünden nesneler de gerek, örneğin ışık, sahne makineleri, yüz göz boyaları gibi. Ama önemli olan bu öğelerden hangisiyle işe başlayacağımızdır. Dekoru mu kuracağız önce, oyuncuları sahneye mi çıkaracağız, ışıkları mı yakacağız? Ya da önce bir ezgiyi mi çalıp söyleteceğiz? Böyle olmayacağı çok açık, neyin dekorunu kurabiliriz, oyuncular ne diyecek sahnede, ışık hangi karanlığı aydınlatacak? Ezgiye gelince, çalalım dersiniz, ama neyi? Yok ki ortada bir töz, bir eksen yok ki bu öğeleri çevresinde döndürelim. Gösteri düzenlemek isteyen kişi, önce bir yazı, bir söz düzeni bulmak, onunla ortaya çıkmak zorundadır. Ona yazıyla saptanmış bir acun gerekmektedir. Denilebilir ki ilk öğe, töz niteliğindeki öğe yazıdır, söz düzenidir. Öyle bir öğedir ki bu, özü gereği öbür öğelerin tümünden ayrılır. Çünkü bir gösteri sergilemenin anlamı, yazı düzenini sahnede tiyatronun özdeksel diliyle anlatmaktır. Bir dilden bir başka dile çeviri gibidir- tıpkı, çevirideki yaratıcılık onda da vardır. Sahnede oyun sergilemek, bir dilde ortaya konmuş yaratıyı, o dille ilgisi olmayan başka bir dilde yaratmak sanatıdır. Yazı dilindeki yaratıyı, tiyatronun öğeleri insan gövdesiyle ve sesiyle, dekor, giysiler, ışık

olan özdeksel diliyle yeniden yaratmak sanatıdır. Bu uygulama gerçekleşirken de söz düzeninin töz niteliği bir kez daha belirecektir. Çünkü öbür öğeler, resim de, dans da, ezgi de, ışık da söze göre ayarlanacaklar, onu gerçekleştirmek görevini yükleneceklerdir. Sözün sahnedeki özdeksel dili olmak çabasını göstereceklerdir. Ne bağımsız bir işlevleri, ne de hünerleri vardır. İşlevle hüner, burada artık söz düzeninin buyruğuna girmek, uyum sağlamaktır. Örneğin, gördüğümüz oyunun dekoru gerçekten güzeldi gibi bir yargı, bağımsız bir resim güzelliği anlamına gelmeyecek, salt dekorla yazının uyuştuğunu anlatmaya yarayacaktır. Ya da çoğu kez, ne denli başarılı kullanılmış ışıklar, denir. Burada, kullanılmış sözcüğüne dikkat edelim. Kullanılmış! Ne adına? Sözün düzeni adına kuşkusuz. Gene kuşkusuz, söz düzeniyle birlikte ikinci temel öğe, insanın gövdesiyle sesini varlığında simgeleyen oyuncudur. Öbür öğelerin tümünü bir yana bırakarak salt bu iki öğeyle de gösteri düzenleyebilirsiniz. Dekorsuz bir oyun neden olmasın, ya da ışıksız? Ama sözle oyuncunun yokluğunda da gösteri düşünülemez bile. Oyuncu, yazıyla kurulmuş o acunu dile getirince tiyatro var demektir. Demek ki, önce söz vardı.

Bu ünlü tümceyi, tiyatronun geçmişine baktığımızda da rahatça kullanabiliriz: Önce söz vardı. Tiyatronun ilk büyük dönemini, ilkçağ dönemindeki tiyatroyu anımsayalım. Sophokles ya da Plautus sahneden seyirciye nasıl ulaştı? Dekor mu vardı, ışık mı? Ya da elektrikle çalışan araçlarla gereçler mi? Işık olmadığı için mimik de yoktu, oyuncunun ayrıntılı devinimleri de. Daha

uzaktaki seyircinin oyuncuyu iyice seçebilmesi amacıyla yüzlere maskeler takılıyor, ayakların altına boyu yükselten tahtalar konuyordu. Oyuncunun ağzından dökülen sözdü. İlkçağın tiyatro ozanlarının şiiriydi. Salt bu iki öğeyle tiyatro vardı ve görkemliydi. Tiyatroda sözün ana değer sayılması ilkesi yüzyıllar boyunca sürecek, ortaçağı da aşarak Shakespeare'e, daha sonra Racine'le Molliére'in dönemine ulaşılacak, giderek on dokuzuncu yüzyılın başında romantiklere dek uzanacaktır. Aradaki bir yozlaşma döneminden sonra gene o ilkeye dönülecektir. André Gide'in Günce'sindeki şu tümceyi anımsayın: «Dün akşam Comédie Française'de Racine'i dinledim.»

Tiyatroda sözün önemini yitirerek gölgeye düşmesi daha sonraki bir döneme rastlayacaktır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, özellikle yirminci yüzyılın başlangıcını kapsayan çağdır bu da. Gelişen tekniğin ürünleri olan gereçler, döner sahneler, asansörler, benzeri makineler, ışıkla birlikte girmiştir tiyatroya, daha geniş deyimiyle elektrik sahnede egemenliğini kurmuştur. Kuşkusuz büyük olanaklardır bunlar, ama bu yenilik uzun süre tiyatro adamını büyüleyecek, araç olmak durumundan çıkarak amaç görünümüne bürünecektir. Sahnede oyun sergilemek kavramı sözün gücünü belirlemekten uzağa kayacak, tiyatro sanatının göze sesenlen görünümler olduğu sanılacaktır. Yeni ışık düzeniyle, oyuncunun gövdesiyle yüzü tüm ayrıntılarıyla ortaya çıkma olanağı bulunmuştur bir kez. Diyeceksiniz ki ne iyi! Kuşkusuz iyi, ama ışığın bu kesin olanağı, sözün buyruğunda kullanılabilseydi, sözün değerini be-

lirtmeye yardımcı olsaydı sadece, gereken sonuca ulaşılabilirdi. Sonra türlü makinelerle görüntüye dayanan bir büyü yaratılmak istenecektir. Sahneye uygulanan söz düzeni önemsenmeyecek, bağımsızca bir atılışla, bir başka ustalığın ardına düşülecektir. Sergileme sanatının ustalığıdır bu da, sanki oyun sergilemenin anlamı, belli bir söz düzenini tiyatronun olanaklarıyla tiyatronun özdeksel diliyle anlatmak değilmiş de, amaç başına buyruk sergileme, ustalıklar ortaya koymakmış! Bu dönem, yönetmenin olduğu kadar, oyuncunun, dekor ressamının, ışıkçının tek tek hünerler ardına düştükleri dönemdir. «Tüfek bulundu, mertlik bozuldu.» sözüne öykünülerek, «Sahneye teknik girdi, söz değerini yitirdi.» denilebilir böylece. Tiyatro sanatının tekniğe bu çullanması, yirminci yüzyılın başlangıcında yetişmiş tiyatro adamlarından birine, en yeteneklilerden birine, Gaston Baty'ye şöyle dedirtecektir: Oyunun yazılı düzeni tiyatro için bir araç, bir çıkış noktasıdır sadece, tiyatronun görsel büyüsünü kurmaya yarar. (Baty, yine de gününün en özgün oyunlarını seçip almıştır dağarına, ya buna ne demeli!) Gene yüzyılımızın ilk yarısında etkisini duyurmuş bir başka tiyatro büyüğü, tiyatroya yeniden onurunu vermeyi amaçlamış yeniden kaynağa, söze dönmenin çağrılarını yapan bir başka usta, Jaques Copeau'ysa, sahneyi artık aldatıcı göz boyamalardan temizlemek gerektiğinden söz eder. Şu sözleri ne denli ilginç: «Gerçek oyuncuyla, yazar adına yeniden kazandığımızı umduğumuz sahneyi gene karıştırmalarından, gene bize önemi şişirilmiş bir araçla çok bayağı havalar çalmalarından, dünyanın en kolay seçeneği olan teknik hünerbazlığa düşmelerinden

korkuyorum.» Bu kaygıyı belirttikten sonra da Copeau, tiyatroya getirdiği «Yeniden Doğuş» diye adlandırabileceğimiz çağın eşiğinde çıplak bir salaşı özleyecektir. Bu özlemi, Mallarmè'nin bir sözüyle özdeşleşir: «Düşlerin isteğine göre özgür bir sahne.»

Çağımızın daha da gelişen tekniğinden yararlanmamalı mı tiyatro? Kuşkusuz yararlanmalı. Ama teknik, amaç gibi değil araç diye görülmeli, sözün gücünü gölgelemek için değil, belirtmek için kullanılmalıdır. Tekniğin getirdikleri yardımcı öğelerdir. Söz tüm ayrıntısıyla belirebilmişse sahnede, anlatım son gücüne ulaşabilmişse bundan dekorun, ışığın, tüm gereçlerin işlevlerini yerine getirdikleri anlamı çıkarılmalıdır. Bütün bu öğeler ne denli kendilerini gizlemişlerse, bağırganlıktan kurtarılmışlarsa, o oranda yerli yerinde kullanılmışlardır. Sözü tiyatro sanatının olanaklarıyla değerlendirmek, salonu sözle yıkamak gerek.

Nedir tiyatronun karşıtı? Bence şiirin karşıtı neyse tiyatronun karşıtı da odur. Anlatıdır, öyküdür bu da. Gene bu iki sanatın ortak yönlerinden biri ikisinin de anlatıyla zaman zaman özdeşleşen görünümleridir. Şiir aşağı yukarı on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, tiyatroysa yirminci yüzyılın ortalarına doğru anlatıya, öyküye başkaldırır. Ama gene de daha önceki dönemlerde, bireysel çıkışlar da olsa, ozanlar arasından olduğu gibi oyun yazarları arasından da, yapıtlarında anlatının dışına çıkanlar var. Bunların da bu sanatların büyükleri arasına girdiğini görmek güç olmasa gerek.

Anlatının ne olduğunu saptamak, genel bir

tanımını yapmak isteyince Stendhal'in sözüne sığınırım: Roman, bir yol üstünde gezdirilmiş aynadır. Bu söze bir başka açıdan bakarsak gerçekçiliğin tanımıdır da, yaşamın tüm ayrıntılarıyla sergilenmesi anlamına gelir. Yargıyla nesnenin tam uygunluğunu amaçlar. Anlatı gerçeğe yaslıysa, tiyatro da anlatının karşıtı olduğuna göre, gerçekdışı mı? Sanatların tümünün olduğu gibi tiyatronun da kökeni gerçeğe dayanır. Gerçekten başka anlatacak ne var ki elimizde? Sorun, gerçeğin yorumunda ya da kuruluşunun yönteminde bağlanacaktır. Gerçekçilik, nesneyi değiştirmeden anlatmaktır diyorsanız, tiyatro anlatıya oranla gerçeğin çok dışına kayacaktır. Öyle ki, anlatı türünden bir yapıt gerçeğin dışına ne denli kaysa gene de katkısız gerçeği amaç edinen bir tiyatrodan geride kalacaktır. Nedeniyse tiyatro sanatının kendine özgü yapısı, kurallarıdır. Kuralları gereği romanla öyküden uzağa düşmesidir.

Nelerdir tiyatroyla romanın ayrımları? Sanıyorum ki bu ayrımlar belirdikçe tiyatronun yapısı da saptanacaktır. Yasaları daha açık seçik görülecektir. Bir kez ilk ayrım, romanla tiyatronun zaman ölçülerinin değişik olmasıdır. Roman okunma süresi bakımından zamanla sınırlı değildir. Günlerce sürebilir bir romanın okunması, on cildi aşan romanları düşünürsek aylarca da sürebilir. Okur, bu zamanı da dileğince bölebilir, dayanağına göre kısa ya da uzun süreler ayırır yapıta. Buysa özgürce bir davranışın görünümüdür. Tiyatro seyircisininse böyle bir özgürlüğü yok. Gösteri iki üç saatin içine sığdırılmaktadır. Gerçi beş saati aşan oyunlar da var ama sayısı

ne az. Üstelik kısaltılmadan da pek oynanmıyor. Neyi gösteriyor bu gerçek? Şöyle diyelim: Roman okuru, okuduğu yapıtın üstünde dikkatini uyanık tutmakta oyun seyircisi denli bağımlı değildir. Bunu izleyen bir başka ayrım da, romanla okuru arasındaki ilişkinin yalnızlık ortamında sürüp gitmesidir. Kişi tekliği içinde okur romanı, oyunsa toplulukla seyredilir. Öyle bir topluluk ki, üyelerinin her biri değişik sınıflardan, değişik kültür kökenlerinden, beğenilerden gelmişlerdir. Ayrıca ruhsal yapıları da, o sıradaki fiziksel güçleri de başkadır. Böylece roman tek kişinin ilgisine, oyunsa değişik yapıdaki kişilerden oluşan bir topluluğun ilgisine sunulmuş oluyor. Üstelik okumakla seyretmenin özdeksel koşulları da ayrıdır. Yatağınıza uzanarak okumakla kalabalık bir salonun sıcak karanlığında sahneye bakmak aynı şey mi? Bir tiyatro adamı, koltuktaki seyircinin genel görünümünü ne güzel çizmişti. Genç oyuncuya öğüdünde diyor ki: Seyircinin günün bütün yorgunluğunu taşıdığını, üstüne de bir yemek sonrasının ağırlığının çöktüğünü, yumuşak koltuklarda karanlığa gömülerek uykuyla uyanıklık arasında sarkaç gibi sallandığını unutma! Gülümseme sinmiş bu sözlerde gerçeğin payı az olmasa gerek. Sonra bir başka ayrım: Roman geçmiş zamanı yaşar. Tiyatroysa şimdiki zamanın saptanmasıdır. Romanda olay geçmiştedir, olmuş bitmiş bir öykü anlatılmaktadır. Tiyatroda olay seyircinin gözü önünde gelişir. Perdenin açılmasıyla başlayacak, birkaç saatte de sonucuna ulaşacaktır. Bir dakikalık bir süreyi bile kaçırmamak gerekir, yoksa zaman dışı kalırsınız. Devinimin vurgulanması o denli hızlıdır. Size bir öykü anlatılmamakta, gözünüzün

önünde, o kısacık sürede, olay gelişmektedir. Yaşamın karşısındasınız düpedüz. Kişiler konuşuyorlar, konuşarak yazgılarını sürdürüyorlar. Roman, yol üstünde gezdirilen bir ayna, gerçeğin duyarlıkla bir saptaması olabilir. Ama tiyatro bu anlamda gerçek mi?

Bu ayrımların tümü, tiyatroyu romandan ayıracak, değişik niteliğini belirleyecektir. O nitelik de seyircinin dikkatini yoğunlukla üstünde tutabilmek amacıyla büyük boyutlarla gerçekdışı görünümdür. Olağanüstülük, onun doğasındadır. Bir kez sahne olağanüstü boyutların gerçekleştirildiği bir yerdir. Nasıl ki, sahnedeki küçücük bir oda bile gerçekteki büyük bir odanın boyutlarını aşar. Sahneye dökülen ışık da öyle, olağanüstü bir aydınlığı serer gözünüzün önüne, oyuncuların konuşurken ses yükseklikleri de yaşamdaki insanların konuşu seslerinin oldukça üstündedir.

Bütün bu öğeler tiyatronun özdeksel yanıdır ki tümüyle olağanüstü boyutlara göre ayarlanmıştır. Böyle olmasaydı değişken bir topluluğun dikkati sahnenin üstünde nasıl yoğunlaştırılabilirdi. Ama asıl bu açıdan incelenmesi gereken oyun kişileriyle oyunun dilidir. Oyun kişileriyle oyunun diline bakınca şöyle diyebiliriz: Soyutlamayla genellemedir tiyatro. En gerçekçi oyunlarda bile bir ölçüde böyledir bu, kişiler gerçek kişilere göre daha belirgin, dil yaşamın diline göre daha düzenlidir. Gerçekçi oyunları bırakalım, klasiğe dönüşmüş oyunların kişilerine, bir de diline bakalım: Örneğin Kral Oidipus, Elektra bir kişiden çok bir simgedir bugün, o denli kapsamlıdır. Hamlet, Kral Lear, Romeo'yla Juliette, Othello, Iago, Harpagon,

Tartuffe, Orgon, Faust... adlarının anılmasıyla bir anlam yükünü de birlikte getirirler. Kimi kez tanımlamak istediğimiz bir kişi için, o bir Tartuffe'tü deriz ya da bir İago. O denli genel, soyut, kapsamlıdırlar. Gerçekdışı kişilerin ekseninde dönen bu oyunların dilinin de yaşamın dili olması beklenemez kuşkusuz. O da şiirin dilidir.

YAHYA KEMAL BEYATLI

Yahya Kemal Beyatlı'nın bir özelliği vardır öbür ozanlarımızın arasında, geniş bir okur topluluğunca benimsenmiş, sevilmiştir. En çok da yeni ozanlarımızı gözönünde tutarak diyebiliriz ki, etkisini edebiyat severler azınlığının sınırının dışına aşırmış, kalabalıklara doğru götürmüştür. Bakarsınız, şiirle alış verişi olmamış bir kişi de sözünü eder onun, bir dizesini okuyuverir. Böyle olmasının da birçok nedeni vardır, ama ben bunlardan önemli saydığım ikisinin üstünde duracağım. Biri, şiirin öteden beri malı bilinen şairane diye adlandırdığımız (ozansı mı desek şimdi?) konulardan söz açması, şiirlerinde çokluk belli bir duyarlığı simgeleyen sözcüklere, yinelenmiş imgelere yer vermesidir. Öbürüyse eski şiiri sürdüren, günümüzde de yaşatan bir ozan sayılmasıdır. Şiirlerini sevenlerden kimi, onu İstanbul'un doğa güzelliğini yansıtan bir ozanı gibi görmüş, kimi de aruzun son sanatçısı olduğunu söylemekle Divan şiiri beğenisini çağımıza getiren bir kişi olduğunu belirtmek istemiştir. Osmanlı yayılışının, sonra da o yayılışın sınırları içinde oluşan uygarlığın öv-

gücüsü olduğunu, bunun için de büyük bir ozan sayılmasının gerektiğini söyleyenler de oldu. Ama geniş kalabalıklara doğru açılmasını sağlayan bu nedenlerin, bu kez de iki ayrı okur türünün Yahya Kemal'in şiirine tepki göstermesine yol açtığını söylemek yanlış olmaz. Yeniliği salt içerikte bulanlar, özgün imgelerle duyarlıkları güzelliğin birimi sayanlar, bir başka deyimle gerçek yeniliğin ne olduğunu bilmeyenler, şiirlerinin alışılmış özüne bakarak Yahya Kemal'in edebiyatımızdaki önemini kavrayamamışlardır. Divan şiiri beğenisiyle yetişerek değişimden korkanlarsa, özellikle adının duyulduğu ilk yıllarda, eskiye öykündüğünü söylemişlerdir ki bu yargı da çok kişiyi, kuşkusuz, yadırgatmıştır. Hemen söyleyelim: Yahya Kemal'i, şiirinin içeriğiyle olsun, Divan şiirinin Şeyh Galip'ten sonra son ustası diye düşünerek olsun, sevmek ya da kınamak anlamamakla birdir.

Öyleyse hangi açıdan bakmalıyız Yahya Kemal'in şiirine? Nedir önemi? Yahya Kemal'e hangi açıdan bakılması gerektiğini, öneminin nerede olduğunu bulabilmek için şiirimizin ondan önceki görünümüne, geçirdiği değişikliklere bakmalıdır. Adına Tanzimat dediğimiz dönemle edebiyatımızı Batı'lı bir anlayışa açmak istiyoruz. O güne dek değerini yadsımayacağımız bir edebiyatımız olagelmiştir. Ama bu, Divan olsun, Halk şiiri olsun, bir koşuk edebiyatıdır. Amacı düşünmek olmayan, duyguları araç diye kullanan, gerçeğe yüz çevirmiş, sözcüklerle yapılan bir oyun, bir biçim edebiyatıdır. Söylenene değil, söyleyişe önem verir. Bakarsınız bir ozan, bir gazelinin ilk beyitinde

söylediğinin karşıtını söyleyiverir ikinci beyitinde. Ne çıkar, gerçek değildir ki amacı? Güzel söylemektir. Böyle olduğu için de ondokuzuncu yüzyılın sonunda Fransız şiirinde oluşan öz şiir dediğimiz anlayışı Divan şiiri daha dörtyüz yıl önce uygulamıştır. Kuramını getirmemiştir ama örneğini vermiştir. Buna karşılık zengin bir kaynak olan Divan şiirinin yanında bir düzyazımız var mıdır? Vardır ama ne denli az, üç beş yazı, birkaç betik, o kadar.

Tanzimat bir pencere açmıştı Batı'ya, oradan toplumumuza bizde gelişmiş bir tür olan şiirin girmesi beklenemezdi. Bizde bulunmayan şeye, düzyazıya, temeli düşünceye, az ya da çok gerçeğe dayanan bir edebiyata yönelmemiz gerekecekti. Öyle de oldu. Bakın Tanzimat yazarlarına, daha da sonra Serveti Fünun yazarlarına! Namık Kemal toplumumuz için yeni bir kavramı, özgürlük kavramını işler. Özgürlükse bir düşüncedir. Abdülhak Hâmit fizik ötesi sorunlara el atmak çabasını güder. Ziya paşa bilgece sözler eder. Şinasi, Şair Evlenmesi adlı oyunuyla bir gerçek kavramını getirir edebiyatımıza. Tevfik Fikret'ten, Halit Ziya'dan daha bu yana gelin, Ziya Gökalp de, Mehmet Emin de şiir yazmışlardır ama şiirlerinde günlerinin birer düşünürüdürler. Bu süre içindeki yazarların yapıtlarında ortaya konmak istenen bir düşünce, bir gerçek vardır. Koşuk türünde de, düzyazıda da böyledir. Divan şiiri için «Aldanma ki şair sözü elbette yalandır.» denir ama, Tanzimat'tan süregelen yazarlar dizisi için denebilir mi?

Ne var ki, Tanzimat'la düzyazıya eğilen edebiyatımızın bu tutkusu o denli güçlü olmuştur ki,

şiir düzeniyle yazılanlar da düzyazıya benzemiş, şiir yüzyıla yakın bir süre için unutulmuştur. Şiir bir düşünceyi anlatmaz, o sözcüklerin bir oyunudur sadece, «Aldanma ki şair sözü elbette yalandır.» deyiminin bir uygulamasıdır demiyorum. Bir düşünceyi de, bir gerçeği de anlatabilir. Ama sadece bir düşünce, bir gerçek değildir. Bağımsız bir yapı, başına buyruk bir organizmadır.

Yahya Kemal böyle bir ortama, geçmişte zengin bir şiir kaynağı olsa da, yüzyıla yakın bir süre için düzyazı adına dizenin unutulduğu, pek de sorun olmadığı bir edebiyata geldi. Tanzimat o denli tutkuyla düzyazıya eğilmişti ki bu dönemde yazılan şiirlerde de düzyazının öğeleri egemen olmasın, düşünülemezdi. Dizeyi yeni baştan bulmak, kurmak gerekiyordu. Tanzimat anlayışının yetiştirdiği bu adam, bir Batı'lıydı. Bir yandan Abbé Bremond'un, Mallarmé'nin öz şiir anlayışıyla edebiyata baktığı, bir yandan da bir dil sanatçısı olduğu için şiirine bir gelenek bulmak zorunluluğuyla Divan şiirine eğildi. Gazellerini, bu açıdan bakınca, kendini bulmak yolunda bir çaba diye açıklayabiliriz. Diyebiliriz ki Yahya Kemal gazelleriyle Divan şiirinin son ozanı değil, günümüzün ilk ozanıdır. Kendisi de söylemez mi?

Ne harâbi, ne harâbatiyim,
Kökü mazide olan atîyim.

Böyle olduğu için de şiirimizin bir klasiğidir. Divan şiiri, olgun, erişkin bir şiirdir, kuşkusuz. Ama artık o şiirin dilinden kopmuşuz, anlamıyoruz. Yarının ozanlarıysa hiç anlamayacaklar. Diyebilirsiniz ki, Divan şiirinin sözcüklerini kapsa-

yan sınırlı bir sözlüğü vardır. Doğrudur bu, eski şiirimiz dört beş yüz sözcükle yetinmiştir. O küçücük sözlüğü bellemek Divan şiirini anlamaya yetecektir. Sözlüklerin aracılığıyla bir şiirin anlamını çözebiliriz belki, ama tadına varamayız, şiirle kurulması gereken türden bir ilişkiyi kuramayız. Bir şiirin sözcükleri anılarımıza bulaşmamışsa, imgesel bir yansıması yoksa bizde onların, o şiir bize ancak bir düzyazı gibi seslenebilir. Daha kesin söyleyelim, ancak anadilimizin sözcükleriyle yazılmış şiirlerle gerçek bir ilişki kurabiliriz. Böyle olduğu için de geleceğin okurları Yahya Kemal'in gazellerinin, o ozanın kendisini bulmasına yardım ettiğini düşünecekler, okumayıp geçeceklerdir. Ama bugünün diliyle yazdığı şiirler, Deniz, Açık Deniz, Şarkılar, Erenköy'de Bahar, Geçmiş Yaz, Kar Musikileri. Itrî... gibi şiirleriyle ve daha başkalarıyla onu şiirimizin klasiği sayacaklardır. (Denilebilir ki, dilimiz hızla, baş döndürücü bir hızla değişiyor, gelişiyor. Bu şiirlerindeki sözcükler de eskimeyecek mi bir gün? Çağrışım gücünü yitirmeyecek mi? Bu bakımdan gelecek için konuşmak güç, gene de adlarını saydığım şiirlerdeki sözcüklerin büyük bir bölüğünün dilimizin yerleşmiş sözcükleri olduğuna bakıyorum da yarının kuşakları için de anlamlarını yitirmeyeceklerini umuyorum. Sonra öyle bir sorun ki bu sadece Yahya Kemal'le ilgili değil, ozanlarımızın tümünü kapsamına almaz mı?)

Şiirin yüzyıla yakın bir süre boyunca yitmeye yüz tuttuğu bir edebiyatta, dizeyi yeniden bulmak, kurmak, kolay bir iş olmasa gerek. Bu özgün ozanımız dil değişimi nedeniyle yok sayabileceğimiz

üç dört yüz yıllık şiirimizin klasiği niteliğindeki bir dönemi kişiliğinde özümlemiş, geçmişle gelecek arasındaki bağlantıyı sağlamıştır. Salt budur amacı, yitmiş bir tözü bulmak, geleceği ondan başlatmaktır. «Dize benim onurumdur» sözü işine ne denli bilinçle sarıldığını, ne denli tutkuyla baktığını anlatır.

Kimileri de vardır, bir ozandan söz ederken, şiirleri pek öyle güzel değil, kalıcı niteliği de yok, ama büyüktür yaptığı iş, asıl ona bakmalı gibi yargılar ortaya atmayı severler. Bu türden anlamı yarı karanlık sözlerin bir gerçeği belirttiğini sanırlar. Ölü doğmuş yapıtların edebiyatta bir çığır açamayacağını, kimseye etkimeyeceğini düşünmemişlerdir. Oysa önemli bir iş görmüş, sanatına adım attırmış kişinin yapıtları da güzeldir, o adım o yapıtlarla attırılmıştır, başka türlü düşünemeyiz. Sağlıksız bir araçla sağlıklı bir amaca ulaşılamaz. Bu konuya, Yahya Kemal'in yaptığı işin önemini yadsımayan, gene de şiirlerinin kalıcı bir nitelik taşımadığını düşünenler bulunduğunu bildiğim için girdim. Edebiyatımıza bir yön verdi, büyük bir işlevi de vardır, ama şiirleriyle iyi bir ozan, büyük bir ozan değildir yargısı bana hep biraz çocuksu görünmüştür.

Şiirlerini öteden beri sever, okurum. Havasından, anlamından ötürü değil, daha çok o sağlam kuruluşlarından, yapılarından ötürü severim. Bütün şiirleri arasında en çok sevdiğim bir beyiti söylememi isteseniz, sadece bir beyit seç deseniz şunu seçerim:

Büyük Itrî'ye eskiler derler,
Bizim öz musikimizin pirî.

Anlamından mı? Hayır. Ne eski musikimizle, ne de Itrî'yle ilişkim oldu. Bugüne dek bir tek ezgisini olsun dinlemedim. Öyleyse bana yakın ne var bu beyitte? Hangi duygu, hangi düşünce? Söyleyeyim: Bana ne yakın, ne uzak! Bir duyguyu da, bir düşünceyi de anlatmıyor. Bir gerçek mi var? Bir gerçek var, ama ne denli olağan bir gerçek! Bir musiki öğretmeni kürsüye çıkmış, konusunu Itrî'den alan dersinin ilk tümcelerini söylüyor sanırsınız. Bir bilgi, en yalınından bir bilgi, o kadar. Gene de edebiyatımızın en sağlam, en güzel beyitlerinden biri saydığımı söyleyebilirim. Bana bağımsız, başına buyruk bir kalıp, bir tümlemeymiş gibi görünüyor. Neden güzel buluyorum o denli, açıklayamam demeyeceğim. Belki de bu beyiti, yalın bir bilgiyi dilin olanaklarını kullanarak gene yalın bir biçimde söylediği için, kolay bir yargıdan coşku verici, büyülü bir deyiş çıkardığı için o denli seviyorum.

Özgün imgelerle bir şiir yazmak, ozanın o imgelere yaslanarak sesini bulması, kuşkusuz, başarıdır. Ama bence, imgesiz, olağan bir içerikle, salt bilgi veren gelişigüzel bir özden şiiri üretmek daha büyük bir başarıdır, hünerdir. Çünkü böyle bir şiirde imgeler acununa sığınmak söz konusu değildir, sözcüklerin örgüsünden güç alınmıştır. Büyüyü yaratan, salt, sözcüklerin dizimidir. Ama bunu da aşan bir başarı, bir hüner yok mu? Bana sorarsanız var. O da, o güne dek kullanılarak eskitilmiş, ağızlarda sakız olmuş, bayağı diyebileceğimiz bir içerikten şiire dönüşmek olsa gerektir. Sıkıla sıkıla suyu çıkmış, pörsümüş imgelerle şiirsel bir büyü kurabilmektir. Yahya Kemal bu-

nu da yapmıştır. Örneğin, Şarkılar'da şu beyiti anımsayın:

Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden,
Bendim geçen ey sevgili sandalla denizden.

Yahya Kemal, şiirleriyle bize şiirin doğru bir tanımını verdi. Edebiyatımıza gelmeseydi, kendisinden sonra yetişen ozanların çoğu gecikirdi. Ardından gelen ozanlarda etkisinin açıkça görülmemesiyse onu daha da yüceltir bence. Bu, öğretisinin belli bir duyarlıktan ya da imgeler düzeninden çok daha ötede, çok daha önemli bir şey, salt bir anlayış, bir yöntem, bir beğeni olması demektir. Somutluğuyla bir şiir önermemiştir bize, şiir sanatının ölçütünü saptamak istemiştir.

ATAÇ'TAN KALAN

Kişinin ilk gençliğinden, gözünü kavramlarla biçimler acununa açtığı günden başlayarak süregiden, sanat üstüne olsun, yaşam üstüne olsun, tutumunda payı olan bir ustayı yitirmenin anlamını, Ataç'ın ölümüyle çok kesin olarak anladım. Diyebilirim ki bu ölümle, kendimden de bir şeylerin boşaldığını, eksildiğini duydum.

Bir usta diyorum Ataç için, böylece bıraktığı yapıta duyduğum hayranlığı mı belirtmek istiyorum? Hayır! Usta deyimi, hayranlıktan daha başka, hayranlığı da aşan bir anlamın karşılığıdır. Dilerseniz, bu iki deyim üstünde duralım, kısaca ayrımını bulmaya çalışalım: Sanat yapmak çabasında olan bir kişinin başlangıçta hayranlık duygusuyla yola çıktığını söyleyebiliriz. Neye karşı hayranlık? Bu, kimi kez bir düşünce, bir anlatım, kimi kez de bir kişiliktir. Sanat eylemini sürdürebilmesi için, sanatı sevmesi, sanata tutkuyla bağlı olması gerekir. Sanatı sevmek, sanata tutkuyla bağlı olmaksa, soyut bir sevgi, soyut bir bağlılık değildir. Ben sanatı seviyorum, tutkuyla bağlıyım ama sevdiğim, tutkuyla bağlı olduğum bir tek yapıt yok, diyebilir miyiz? Genç bir ozan düşünün

ki, onun için erişilmez duygusunu uyandıran ne bir şiir var, ne de bir dize var, gene de şiir yazmaya çalışıyor. Şiiri sevdiğini söylüyor ama sevdiği bir şiirin ya da ozanın adını söyleyemiyor. Bu ne korkunç bir çelişki olurdu. Sanatı sevmek belli sanat yapıtlarını sevmek, belli sanat yapıtlarına tutkuyla bağlı olmak anlamına gelmelidir. André Malraux söylüyor: «Bir sanat yapıtının çıkış noktası doğa değildir, gene bir başka sanat yapıtıdır.» Kişiyi sanat yapmaya özendiren bu türden bir tutumun da kökeninde hayranlık duygusundan başka ne yatmaktadır?

Ama ustalık? Öyle sanıyorum ki bu başka bir kavramdır. Bir sanatçının yapıtı sizde erişilmezlik duygusunu uyandırabilir, şaşırtıcı bulabilirsiniz onu, sanatsal eyleminizin çıkış noktası yapabilirsiniz. Ya da ne denli hayranlık duysanız, kişiliğinizin dışında olduğu için size etkimez. Ama hangi türden olursa olsun bu bağlılığın sürüp sürmeyeceğini bilemezsiniz. Kişi değer yargılarına, beğenilerine ne denli sımsıkı bağlı olursa olsun, yaşamı süresince birbirini izleyen etkenlerin uyarısıyla değişebilir. Kimi kez de yenilik özlemi, kişilere de, yapıtlara da duyduğu hayranlığı eskitir, yerine yenilerini koyar. Usta dediğimiz kişininse etkisi içimize işlemiştir. Ondan, yapıtlardan çok, bir yöntem kalmıştır. Kişiliğinizin bir yanı olduğu için çözülemeyiz ondan, yapıtına bir zamanlar duyduğumuz bağlılık yitse de, o yapıta karşı içimizi bir ilgisizlik duygusu sarsa da, daha da öte, itse de bizi, gene çözülemeyiz. Ustadan bize kalan, öncelikle ne düşüncelerine, ne de kurduğu biçimlere bağlılıktır. Bir açıdır daha çok, her ye-

ni gelen günle birlikte karşılaşacağımız durumlara uygulayacağımız bir açıdır. Ataç'ın, ne yapıtından aldığım tadı yitireceğimi sanıyorum, ne de düşüncesiyle çelişkiye düşeceğimi, ama gene de bir gün o yapıttan bugün aldığım tadı alamasam, düşüncesiyle çelişsem de, ondan bende sanat üstüne de, yaşam üstüne de etkisini her zaman sürdürecek bir açı kalacak.

Nelerdir Ataç'ın bıraktıkları? Gözden uzak tutamayacağımız, etkisini yitirmeyecek doğrular nelerdir? Bunların başlıcalarını sıralamadan önce tümünü kapsayan niteliğini söyleyeyim: Yöntem. Dış görünüşü bakımından biraz dağınık görünen bu yazarın yapıtının özünü yöntem sözcüğüyle belirlemek tuhaf görünse de gerçek budur.

Diyebilirim ki bunların başında da düzyazı sanatının bir ilkesi, başlıca ilkesi gelir. Yazarlığının ilk günlerinden beri bıkıp usanmadan tanımlamalarıyla olsun, denemelerinde uyguladığı anlatımıyla olsun, düzyazı sanatının düşünmek sanatı olduğunu saptamak istemiştir. Düzyazı sanatının düşünmek sanatı olduğunu saptamak... Ya da soruyu şöyle soralım: Düzyazı sanatı ne değildir? Önce, düşünmek adı altında duygulanmak değildir. Düzyazıyı duygudan arıtarak düşüncenin düzeyine ulaştırabilmek için, süsle, yapmacıkla savaşmış, tümcelerini soymuş, yalın bir anlatışa gitmiştir. Bu, tek bir satırında bile caymadığı bir uğraşı, bir bakıma kendi kendisiyle savaşımıdır. Bütün sıfatları, benzetmeleri, simgeleri atar. Diler ki, düşüncesini tek başına, çıplak bırakabilsin, önce kendisi düşünüp düşünmediğini anlayabilsin. Bu konudaki işi bu kadarla da bitmemiştir. Yazı-

sında düşündüğünü bilir, gene de kuşkulanır, ya kendine özgü düşünceler değilse, ortak düşüncelerse bunlar? Bu soru da onun rahatını kaçıracak, söylediklerinin karşıtını aratacak, konusunun en küçük ayrıntılarına dek inerek tartışacak, böylece hazır bir düşünceyi yinelemediğini anlayacak, konusunda nereden yola çıkıp nereye vardığını bize de anlatacaktır. Yazılarına eğilince görürüz ki, Ataç hiç bir yazısında düşünceler sunan, doğrular bildiren bir kişi değildir. Düşünen, nasıl düşündüğünü, bilinenden bilinmeyene nasıl ulaştığını, geçtiği yolları, karşılaştığı engelleri gösteren, ağır ama güvenle, ele aldığı sorunları teker teker çözerek ilerleyen kişidir. Tıpkı yol yaparken taşı toprağı, çalı çırpıyı temizleyen, bataklığı kurutup tümsekleri düzelten, ancak ondan sonra bir adım daha yol alan bir yol yapıcısı gibi. Bu işi de yaparken bir yardımcı aracı, alaycı gücünü, her zaman uyanık tutar, ondan yararlanır. (Kişiliğine sinmiş alaycı tutumu düşüncesini arıtmak, aydınlığa çıkarmak için önce kendine karşı kullandığı bir silahtır. Ama kullana kullana o denli alışmıştır ki, bu silahı her zaman kullanmaktan, dışarıya karşı da kullanmaktan kendini alamaz. O eşsiz ironi yeteneğinin kaynağı belki de budur.)

Geçmişinde kaynağını sadece şiirde bulan, düzyazı geleneği oldukça yeni sayılabilecek bir yazında, öyle sanıyorum ki, bu küçümsenmeyecek bir tutumdur. Düzyazı sanatında düşünmenin geleneğini kurmaya çalışmak! Bu uğraş, bize kalan en önemli kalıtlarından biridir. Eski yazılarından birinde şöyle sorar: Neden bir düşünceyi açıklamak, savunmak isteyen bir yazıyı, ne güzel diye överiz. Oysa, ne doğru dememiz gerekmez mi?

Son on, on iki yıl süregelen başlıca kaygısı sayabileceğimiz dil sorununu da gene düzyazı sanatında düşünmekle ilgili görebiliriz. Gerçeklerinin tümünü sonuna dek aydınlık içinde tanımak istediği gibi, özellikle kavramların karşılığı olan sözcükleri de sonuna dek aydınlık içinde görmek ister. Düşüncesini arıtmanın, dilini arıtmakla başlayacağını bilir. Kuşkusuz üstüne kol kanat gerdiği, tüm duyarlığıyla demeyeceğim, tüm usuyla önemsediği öğretisi budur. Sözcükler bulur derlemelerden, türetir. Bir sözcüğü değiştirmek istiyorsa, kaynak bulamamışsa, türetme olanağı da yoksa, uydurur. Uydurduğunu da yüksek sesle, onurla söyler. Beğenmeyince bir başka sözcük bulur. Sonra atar onu, başkalarının bulduklarını alır. Dilerse yeniden kendi önerisine döner. Sonsuz bir devinim içindedir. Dil işinde, şiirindeki sözcükleri ayıklayan bir ozan gibidir. Daha da ileri gider, önerdiği sözcüklerin belki de yaşamayacağını, yerlerine yenilerinin konacağını söyler. Böyle tutkulu savunucusu olduğu dil sorununda, sözcük tutturmayı pek önemsememekte, üstünde durmamaktadır. Yukarıda da söylediğim gibi bir yöntem adamıdır o, bir açı ortaya koymuştur, önemli olan de budur.

Bir eleştirmeci olarak da Ataç yöntem adamıdır. Açısında sonuna dek diretmiş, tutarlılığını korumuştur. Sanat yapıtına yukardan bakmaz. Sanatın yargılayıcısı değil, seveni, tiryakisidir. Düşüncelerini, eleştiriyi iş edindiği ya da kendi kendini eleştirmen adadığı için değil, ilgilenmeden edemediği için söyler. Bir tek yazarı tanıtmak, yüreklendirmek, ya da doğru bildiği yola getirmek

yetkisini kendinde görmemiştir. Arada bir tiksintisini, en çok da hayranlığını belirtmiştir. Bir şiiri, bir öyküyü anlamak, tanımak, değerlendirmek için, o şiire, o öyküye ilgiyle, eleştirmen tutumundan sıyrılarak bir okur gibi eğilmenin gereğine inancı bu türdeki yazılarının tümünde çok belirgindir. Bu tutumunu bir yazısında açıklıkla belirtir: Güzel olan şeylerden ben de elimden geldiğince neden almayayım payımı? der. Yazın acununa bir okur gibi, seçkin bir okur gibi sokulmuştur. Böyledir ya, zamanının yazarlarının gözünde, yargıları birim niteliğine ulaşmıştır. Sanata da, sanatçıya da Ataç denli inanmış yazar azdır. Bu inancında çok içtendir. Gün olur, güvendiği bir ozanın şiirini okur da tad alamazsa, kötüdür diye kesip atmaz. Ozandan çok kendinden kuşkuya düşer. Yönteminin dışında bir eleştirmen olmaya katlanamamaktadır. Şiirin kötü olduğuna diyelim ki güveni tamdır, ama ozanına güveni varsa ne yapsın? Terazinin kefesi ozana doğru kayacaktır. Bir yargılayıcı gibi görünmek istemediği için de, ikide bir, ben eleştirmen değilim, der. Adına öznel eleştiri, beğeni eleştirisi diyebileceğimiz bir eleştiri türünün bu özgün ustasından daha iyi bir eleştirmen örneğini düşünmek bile sanırım çok güçtür.

Başka? Yeni çağların düşüncesinin başlıca ilkelerinden birini, kuşkuyu, denemeye de, eleştiriye de sokmuştur. Burada da hemen yöntemciliği beliriverir. Kuşku, amaç değildir onun için, doğrularını sınamak, doğrularını kesinlemek için yürünen bir yol, kullanılan araçtır. Karşılaştığı önyargıların, dogma'ların önünde irkiliverir. Doğruların, bir uğraşı sonucunda biz bulmuşsak onları,

sınamaya çekmişsek, ondan sonra da kesinlemişsek, ancak o zaman işe yarayacağını bilir. Yöntemi gereği, dogmalar, kesinlikler, tek yönlü gördüğü doğrular karşısında önce duraksar. Zorlar usunu, başka yönlerden bakmaya çalışır onlara, çürütmeye kalkar. Sonunda o doğruya katılmışsa, açmış açıklamış, kendi malı yapmıştır. Kuşkuculuğu çok kez yanlış anlaşılmış, belirgin bir düşüncesi, doğruları olmadığı söylenmiş, düşünceden düşünceye kaydığı da, yergisel bir tadla, bir bölük çağdaşının ağzında çiğnenmiştir. Anımsıyorum şimdi, bir karikatürcü çizdiği karikatürünün altına, adını Nurullah Topaç, diye yazmıştı. Doğrularından, düşüncesinden döner demek istiyorlardı. Evet, değişirim ben diyordu, donup kalmam onlar gibi, doğrularımı da, beğenimi de sınarım. Değişmemekle düşünmemenin özdeşliğini savunuyordu. Ama gerçek o ki, Ataç, düşünce düzeninin temel yapısını oluşturan öğelerde, insancılık anlayışında, Batı uygarlığına katılmamız savında, usçu tutumunda, dil sorununda değişmedi. Özellikle bizim yazınımız göz önünde tutulursa, beğenilerinde de değişmedi. Yeğlediği ozanlar, öykücüler, romancılar yazarlığının ilk günlerinde kimlerdiyse son yıllarında da gene onlardı. Yaşamı boyunca bu adlara yeni adlar eklendi, o kadar.

Ataç'ın bir *nihiliste,* hiççi olduğu da söylenmek istendi. Bundan daha gerçeğe uymayan bir savı bulmak güçtür. Açın yapıtını, yukarıda da değindiğim gibi kuşkunun onda bir yöntem olduğunu göreceksiniz. Birkaç kez yinelediği bir söz, bir Fransız yazarının pek sevdiği bir sözü vardır:

Kesin söylesem de gene sormaktayım, der. Bir yanıdır bu, ama yapıtını ne belirler, ne de bütünler. Öbür yanı, belki de gerçek kişiliğini bu tümcenin tersine çevrilmiş biçiminde görmek olanağı vardır: Sorsam da kesin söylemekteyim. Hele bir *nihiliste,* bir hiççi gibi görmek onu, karşılığı olmayan anlamsız bir söz değildir de denir? Söylediklerimin tümü bir yana, sanata bu denli inanmış, sanatı yaşamla özdeşleştirmiş bir kişiyi, gençliğinden ölümüne dek her gün şiirle uyanan, her akşam şiirle uyuyan, bu denli küçümsenemeyecek ölçüde bir bakıma rahatlığa ermiş bir kişiyi *nihiliste;* hiççi diye adlandırabilir misiniz?

Doğruluğuyla içtenliği, bıraktığı değerler arasındadır. Düşündüğünü, sadece düşündüğünü söyler. Sanat işine, dostluklarını, çıkarını karıştırmaz. Kırk yıla yakın yazarlığı boyunca inanmadığı kişileri değerlendirdiği, ya da değer ölçülerinin boyutlarını biraz geniş tuttuğu olmamış mıdır? Olmuştur ama bu türden birkaç yazısının üzüntüsünü üstünden atamamış, gene kendisi açıklamıştır. Benim de hatır için yazdığım, beğenmediğim kitapları övdüğüm oldu, diyor, ama azdır bunlar. Önemsemese de inanmadığı bir yargıyı, belki de yıllarca önce bir yazısında görmek ya da düşünmek tedirgin etmiştir onu, söylemeden edememiştir. Sanata duyduğu büyük saygının bir kanıtı da bu olmak gerekir.

Ataç, sadece bir takım doğrular bırakan adam mıdır? Ondan bize kalan sadece, her zaman başvurabileceğimiz bir yöntem, bir açı mıdır? Bence bütün bunlar kadar önemli, bunların yanında bir başka yönü vardır. O da, sanatıdır. Düzyazı dili-

nin sınırlarını genişleten, düzyazıda bize dilimizin tadını duyuran sanatçı kişiliğidir. Türkçeyi kullanışıyla bize eşsiz bir tad, sanatın sorunlarına uygulayabileceğimiz bir açı bıraktı. Şimdi o bu yazıy okusıaydı, her zaman kınının dışında tuttuğu gülmece silahını çekinmeden kendisi için kullanır, biraz da homurdanarak, yazılarından birinin son tümcesini yinelerdi: Büyük bir şey değil ya, pek de küçümsemeyin.

SAİT FAİK'İN ARDINDAN

1939 ilkyazında bir gün, bir arkadaşım Bâbıâli'de Meserret kahvesinde kâğıt oynayan bir genç adamı göstermiş, «İşte Sait Faik bu» demişti. Sırtında bir trençkot vardı, başında yukarıya doğru ittiği şapkası, ağzında sigara. Birkaç yıldan beri Varlık'ın eski sayılarında, sonra da ilk kitabı Semaver'de öykülerini, hem de kaç kez okumuştum. İkinci kitabı Sarnıç da o günlerde yayınlandı. Okurunu sarsan, alışılmamış anlatışıyla şaşırtan, gerçeğin o güne dek görmediğimiz değişik bir görünümünü çezerek insanda bir büyücü etkisi yapan bu yazar için edebiyat sever bir arkadaşımdan bir de küçücük öykü duymuştum. Bilmiyorum doğru muydu? Uzun dostluk yıllarımız boyunca sormadım. O sıralarda bir akşam tiyatroda görmüşler Sait Faik'i, üstünde şayak bir giysi varmış. Kalabalığın ortasında yalnız gibiymiş. Arkadaşım öyle anlatmıştı. Görülüyor ki henüz beş on öykü yayınlamış Sait Faik daha o zamanlar küçük bir çevrede giysilerinden ve yalnızlığından söz edilen küçük bir söylendi. Çoğu kez yaptığı gibi paradiden seyretmiş oyunu, perde arasında da uzun süreden beri yazısı bir yerde çıkmadığı, ortalıkta

görünmediği için dostları yeni yazıları olup olmadığını, ne yaptığını, nasıl vakit geçirdiğini sormuşlar. Durmuş bir ara, sonra dünyaya boş veren bir edayla: «Hayır, yazmıyorum» demiş, «Arada bir sinemaya gidiyorum.»

Bu yanıtım düşünür, aramızda konuşurduk da, küskünlüğüne yorar, haklı bulurduk. Değerini bilen Sait Faik, dilimizin eşsiz öykülerini toplayan bir kitabı, Semaver'i çıkarır da, bu yoğun ilgisizlikle karşılaşırsa nasıl küsmez, nasıl her şeyi bir yana bırakarak arada bir kendini sinemaya kapamakla yetinmez derdik. Oysa Semaver de, o zaman çıkan kitapların topladığı ilgiden yoksun değildi. Hele Semaver'in, yazarının ilk kitabı olduğu, o yazarın da öncü bir tutumu olduğu düşünülürse bu ilgi yeterdi, çok bile denebilirdi. Ama düşlerimiz bizi daha öteye, öncü sanatın da geniş halk topluluklarıyla, yığınlarla ilişki kurmasının özlemine doğru itiyordu.

Gene o yılın güzünde, ona geceleri sinemalarda rastlardım. Tanışmazdık. Sinemanın ön sıralarına oturur, koltuğuna iyice gömülürdü. Koyu yeşil bir pardesüsü, çok dar kenarlı, kafasının biraz da üstünde kalan kahve rengi bir şapkası vardı. Sinema dönüşü dalgın, Beyoğlu'nun gece yarısı kalabalığına dalar, çeker giderdi. Sinemada bulunanlar arasında bu gedikli birinci mevki müşterisinin yazılarını okuyan var mıdır acaba, diye çok düşünmüşümdür. Kuşkusuz, yoktu. Sait Faik, edebiyatından hoşlanacak bir okur topluluğunu hazır bulan talihli yazarlardan değildi. Okurunu yetiştiren, eğiten, okuruyla birlikte oluşan bir yazardı. Gerçek talihin de bu olduğu söylenemez miydi?

O yıllarda genç yazarların Beyoğlu'ndan uzak durması düşünülemezdi. Beyoğlu bizim için mağazalarından, sinemalarından, meyhanelerinden önce sanat alış verişinin yapıldığı çarşıydı. Öyle bir çarşı ki, orada yeterince bulunmayan, çok şey yitirdiğini sanırdı. Sonra ışıklarıyla, devingen yaşamıyla biraz da Batı'ydı. Herkes semtinden, işine ya da durumuna göre belli bir saatte bu caddeye gelir, gelmeyenler beklenir, gözlenirdi. Saat üçte ya da beşte gelenler olurdu. Tiyatro oyuncuları onbirden sonra görünürlerdi. Sait Faik'se öğle üzeri Beyoğlu'na yerleşenlerdendi. Gece yarılarına dek topluca yaşanırdı.

Kısa sürede tanıştık, arkadaş olduk. Konuşması çok tatlıydı. Kendini zorlamaz, bir edebiyat adamı görünümüne girmek istemezdi. Bütün sevdası herhangi bir insan izlenimini vermekti. Hele yeni tanıştığı kimselerde, kayıtsız, edebiyata pek aldırmaz bir insan görüntüsünü, kuşkusuz ki isteyerek, uyandırdığı çok olmuştur. Ama bu dış görünüşün altında, yazgısını sanatın yazgısıyla birleştirmiş kişiyi görmek o kadar da güç değildi. Belki de sanatı kendilerine kaygı edinmemiş olanların, sanatla çok ilgili görünmek isteyen hallerinden tiksinmişti de, bu duygusundan sıyrılamayarak böyle yapıyor, her şeyin uydurmasıyla savaştığı gibi, bu derbeder görünen haliyle de sanatçının düzmecesiyle savaşıyordu. Bu, içten, olduğu gibi görünmek isteyen edasını kesik tümceleriyle, inadına edebiyatça olmayan konuşmasından tutun da giyimine dek sindirmişti. Kaç kez, sanatçı değişik bir yaratık gibi görünmemeli, insanlar içinde bir insan olduğunu unutmamalıdır, de-

diğini duymuşumdur. Yazılarındaki o anlatılmaz sıcaklık, ilk tümcesiyle insanı hemen sarıveren büyü, bir bakıma duyguyla düşüncenin gerçeğini yakalamak için kendi kendisiyle yaptığı bir savaşımın sonucudur. İyice tanımadığı, gerçek yüzünü bilmediği, ne bir duyguyu ne de bir düşünceyi anlatmıştır. Öykülerinde gördüğümüz insanlar da içli dışlı olduğu bir ortamın insanlarıdır. Yeryüzüne bir yazar, bir öykücü gözüyle bakmaz, bildiği gibi yaşar, sonra da yaşam deneyinin yükü, ağırlığını duyurunca kendini kalem kâğıdın önünde bir öykücü olarak bulurdu, sanıyorum. Denilebilir ki Sait Faik yaşamın binbir görünümüyle dolan, birikiminin basıncını duymadan sanatsal eylemi usuna düşürmeyen, çok ince bir duyarlıkla ayarlanmış aygıt gibiydi. Doğayla alış verişini sürdüren, yaşamını bu alış verişle özdeşleştirmiş yazarlardandı.

Ölümünden üç gün önce hastanedeki odasında geçen kısacık zaman bir yana, son gördüğüm günü anımsıyorum. Bu aynı zamanda Sait Faik'in çok sevdiği caddelerde, zaman zaman merakla öteye beriye bakarak, amaçsız dolaştığından ötürü hoşnut, son avarelik günüydü. Günlerinin büyük bir bölüğünü, kimi kez salt yaşadığı için kıvançlı, kimi kez bilinmez neden üzüntülü, karamsar, küskün, ama her zaman yaşamın kendine özgü buğulu şiirini duyarak, en küçük bir zaman birimini, belki saniyeyi bile kaçırmayarak dolaştığı Beyoğlu'nda rastladım. Saat yarımdı. Birlikte aşağı yukarı bir iki kez yürüdük. Ben bir şey alacaktım, onu aldık. Birdenbire, nereden anımsadım bilmiyorum, bir zamanlar dilinden düşürme-

diği bir şarkıyı anımsattım, pek hoşuna gitti. O şarkıyı üç gün sonra gideceğim hastane odasında da mırıldanacak, keyiflenecekti. Öyle sanıyorum ki, o yıllarda pek gözde olan operetlerden duyduğu bir şarkıydı bu. Yıllarca önce, daha içki perhizine girmeden, bir akşam Balık Pazarı meyhanelerinden birinde o, ben, Sabahattin Batur birlikteydik. Ben pek beceremem, şarkıya yatmaz sesim, onlar söylemişlerdi. Şarkının sözleri şöyleydi:

Ena demek bir demek,
Diyo derler ikiye,
Ben gönlümü kaptırdım
Sokak kızı Kiki'ye.

Kiki adını değiştirerek, şarkıyı yeniden, yeniden söylüyordu. Kiki'yi, Miki, Fiki gibi adlarla uyaklıyordu. Yaşamının sevincini sürdüren, sağlıklı bir görünüşü vardı o gün. Son yıllarda aşağı yukarı her konuşmamızda sözü döndürür dolaştırır, hastalığına getirirdi. Ben de her görüşümde bir kez, bir şey söylemesem de ona bu gözle bakmaya alışmıştım. Sait'te eski günlerin canlılığını, coşkusunu görünce sevindim. «Öğle yemeğini nerede yiyeceksin?» diye sordum. «Eve gideceğim.» dedi. Sonra bir mezeciden uzun uzun seçerek bir şeyler aldı. Akşama doğru da Beyoğlu'nda buluşacaktık. «Gecikme» diyordu.

Gelmedi o akşam Sait Faik. İki gün sonra, o gün evinde hastalandığını, hastaneye kaldırıldığını duydum. Hastaneye gittiğimizde bu kez, makamsız, sadece sözlerini söyleyerek o şarkıyı mırıldandı gene. Şarkı, sokaklarda tüy gibi hafif dolaştığı bir günü simgeliyordu. Sandım ki, Sait Fa-

ik yıllardan beri unuttuğu bir şarkıyı bir zaman için gene diline dolayacak, çocuksu bir coşkuyla sokaklarda gezecek. Yanından ayrılırken «Gene gelirim, Sait.» dedim. Gülümsüyordu. O bembeyaz hastane odasında, bir şarkının ilk dizesini hafifçe mırıldanarak, sonra bana dönüp, «Değil mi?» diyen halini hiç unutmayacağım.

Şimdi Sait Faik diye, konuşan, dolaşan, kızan, sevinen bir adam yok. Ne Ada vapurunda, ne Beyoğlu'nda, ne Ankara caddesinde ona rastlamayacaksınız. Ama bundan sonra onüç kitabıyla birlikte, sadece Türk edebiyatının değil, dünya öykücülüğünün de, vaz geçilmez bir kişisi olarak gittikçe yayılacak. Fransız ozanının, «Çamurdan altın yaptım ben» dediği gibi, Sait Faik de düzensiz, sarsıntılı yaşamından öykü sanatının kolay kolay rastlanmaz düzenlerinden birini kurmuştur. Her geçen günün değerini biraz daha belirteceği, aydınlığa çıkaracağı, yenileyeceği bence kesin bir gerçektir.

CAHİT SITKI'YA AĞIT

Yazınımızın hangi çağının onbeş yirmi yıllık bir süresinde, son onbeş yirmi yılda olduğu kadar çok sayıda soy sanatçıyı bir arada görebiliriz. Sanatlarına yürekten bağlı, bu bağlılığı yaşamlarının tek anlamı sayan, tutkularının keyifli sarhoşluğu içinde sağlıklarını hovardaca harcamış bir kuşak, şimdi birer ikişer tükeniyor. Orhan Veli, Sait Faik derken, Cahit Sıtkı da öldü.

Bir frenk kör inancı, canına kıymış kişinin, son anında basından geçmiş olayların tümünün sırasıyla gözlerinin önünden, bir sinema şeridi gibi akıp gittiğini söyler. Bir ölümün karşısında, bir dostun ölümünün karşısında da insanın davranışı biraz böyledir. Ölenle ortak geçmişini, ilintisini düşünmeden edemez.

Cahit Sıtkı'yı 1938 nisanının ilk günlerinden birinde, Beşiktaş'ta küçük bir meyhanenin önünde tanıdım. Henüz yayınlanmamış şiirleri için ne düşündüğünü öğrenmek istediği bir ozanı, bir şiir severin tanıyışıydı bu. O gün Cumhuriyet'te, Papatya adlı bir öyküsü çıkmıştı. Pardesüsünün yakasına bir papatya iliştirmiş, kısa boylu, gözleri ışıl ışıl, sokağın kalabalığına dalmış genç bir adam. Parmaklarının arasında yarısını bulmuş

bir sigara. Ne kadar rahat, sakin bir hali vardı. Mülkiyeden sınıf arkadaşı bir hısımımla gitmiştik. Yakasına tutuşturduğu papatyadan, daha uzaktan tanımıştım. İçeriye girdik. «İçeceğiz.» diye tutturdu. O günden bu yana günden güne gelişen dostluğumuzun, sayrı düştüğü güne dek, örneğini bu Beşiktaş meyhanesinden alan çevrelerde geçtiğini söyleyebilirim.

Yaşamı bir kadehin karşısında, şiir düşünmek, şiir konuşmakla geçti. Otuz yıla yakın bir zaman, bu her akşam saat dörtten, beşten gece yarılarına dek böyle sürdü gitti. Değişen sadece kentler, semtler, dostları oldu. Yaşamının düzeni, şiire tutkusu başladığı gibi kaldı. Rahatça açılacak bir dost, bir insan, şiirden konuşmak ya da yeni bir şiirinizi okumak için güvendiğiniz bir ozan ararsanız, aynı kentteyseniz bilirdiniz ki gecenin hangi saatinde olursa olsun, yeri belli, hemen bulabileceğiniz, şiirin de dostluğun da nöbetini hiç kaytarmadan tutan bir Cahit Sıtkı vardır. Böyle otuz yıla yakın bir zaman, insanca, ozanca her açılışa hazır, dakika yitirmeden söyleşinizi bıraktığınız yerden başlatabilecek duyarlıkta, bir meyhane masasında, çoğu kez camın önünde, gözleri caddeye çevrili, dost, ozan bekledi. İçki, onun için, dostlukla şiirin karıştığı, içinde eridiği bir ortamdı. Dışına çıkılınca bu havanın, artık hiçbir şey yoktu. Bir tutku ki, kendinden başka eğilimi yaşatmaz.

Bir kez de, dört beş yıl kadar önceydi, İstanbul'a gelişlerinden birinde, son görüşmemizi anımsıyorum. Bir akşam üstü Beyoğlu meyhanelerinden birinde rastlamıştım. Üç beş söz konuş-

muş konuşmamış, kalkmış bize gitmiştik. Ama eskisi kadar dayanıklı değildi. İçkiye eski dayanağını yitirdiğini, çabucak yorgunluğa ya da sarhoşluğa düştüğünü Ankara'daki arkadaşlarından da duymuştum. Saat onbire doğru birlikte çıktık. Yolun başına götürdüm, bir araca bindirdim. Konuştuklarımızı da sonradan toparlayıp anımsadığını sanmıyorum. Bitkin görünüyordu. O gece, kuşkusuz ikimiz için de, birbirinin eşi gecelerden biriydi. Yarım yamalak bir allahaısmarladık, güle güle. Kimin kimi son görüşü böyle olmamıştır? Gecenin karanlığında yitip gitti.

Öyle sanıyorum ki Cahit Sıtkı'nın yaşamını, «Bir ozan yaşadı.» tümcesinde toplayabiliriz. Her ozanın yaşamı için söylenebilecek bir söz bu belki, ama nedense onu biraz daha aydınlığa çıkarıyor. Bu yakıştırmada ola ki, çok sevdiği on dokuzuncu yüzyıldaki Fransız ozanlarının yaşamıyla Cahit Sıtkı'nın yaşamının arasındaki koşutluğun payı vardır. Yukarıda da belirtmek istedim: Şiir sevdalısı, şiir delisiydi. Şiire, şiirin dışında hiç bir şeye yüz vermeyecek kadar saygılıydı. Diyebilirim ki romana, tiyatroya bile. Başarının yolu, bağlılığın yoludur, tutkunun yoludur düşüncesindeydi. Cahit Sıtkı'nın ağzından genç kuşaklara iletmek istediğim bir öğüt: Şiirin sana gülmesini istiyorsan, önce sen katkısız kendini ona vereceksin.

Şiirimizin 1930'dan bu yana gelişmesindeki payını olduğu kadar, şiirimizin yüzünü ağartacak örneklerini vermesinin de gizini bu inancında aramalıdır. Paraya pula, üne ünvana, ölümlü niteliklerin tümüne arka çevirerek, insancının ardından gitti. Sanatıyla yetindi. Gerçeklerin gerçe-

ğini dize, manzume bildi. Eline kalemi alışından kendini bildiği son anına dek bir ozan olmak, ozan kalmak dileğindeydi.

Biz de bugün bir ozanın ardından ağıt yakıyoruz.

CAHİT SITKI'YLA

Öyle günler vardır ki bizde onlardan belirgin çizgileriyle resimler kalır. Denilebilir ki, o resimler sadece çizgiler de değildir, yansıttıkları zamanın renklerini, kokularını, seslerini de korurlar. Cahit Sıtkı'yı tanıdığım akşamdan da usumda böyle bir resim kaldı, hiç de solmadı. Bunun bir nedeni, belki de, o resmin benim çocukluk günlerimin geçtiği görünümleri kapsamasıydı. Çocukluğumuzun mahallelerini, sokaklarını o gün için çok olağan buluruz, ama uzun bir zaman geçtikten sonra görürüz ki onlar masalsı bir kimliğe bürünüvermişlerdir. Şimdi uzaktan bakıyorum da, Cahit Sıtkı'yı ilk gördüğüm 1938 ilkyazının bir akşamında Beşiktaş çarşısı bana öyle görünüyor. O gecenin Beşiktaş çarşı meydanından bende kalan izlenim yoğun bir aydınlıktır. Balıkçıların, manavların, sebze ve meyva tezgâhlarının kümelendiği çarşı meydanı, loş köşelerden, sokak aralarından bakılınca bol ışıklı bir tiyatro sahnesi gibiydi. Kuşkusuz bu aydınlık ne sokak lambalarıyla, ne de vitrinlerden yansıyan ışıklarla sağlanmıştı. Satıcılar, dükkânlarının önünde, tezgâhlarında yaktıkları sayısız mumla, karpit lambalarıyla çarşının gecesini gündüze çevirmişlerdi. Bir

de oracıkta, kapısıyla camları açık, dar, uzun bir meyhane. Dışarıya, sokağın ortasına dek insanın içini bayıltan bir anason kokusu vuruyordu. Uzaktan vuran bu anason kokusunu çocukluğumdan beri sevmiştim. Rakıların baygın kokusu on metre öteden duyulurdu. Rakılar daha bozulmamıştı. Daha sonra, bir bozulma döneminin başladığını Oktay Akbal bir kitabının adıyla ne güzel vurgulayacaktı: Önce Ekmekler Bozuldu.

Cahit Sıtkı, meyhanenin önünde durmuş, çarşı meydanına bakıyordu. Kışı kapalı yerlerde geçirmekten usanmış, ilkyazın o yağmur sonraları ılıklığında oyalanıyor olmalıydı.

Benim hısımım, onun da Mülkiye'deki sınıf arkadaşlarından biri, ortak bir tanıdığımız bizi tanıştırdı. O, ünü günden güne yayılan genç bir ozan, bense sadece bir şiir okuruydum. Şiir yayınlamaya yeni yeni hazırlanıyor, özeniyordum. Nitekim birkaç ay sonra da ilk şiirim onun aracılığıyla yayınlanacaktı. O gece Cahit Sıtkı'yla kırk yılın tanışığıymışız gibi söze girdik. Zaman geçtikçe, yeni tanıdığı genç ozanlara gösterdiğini saptadığım yakın ilgiyi gördüm. Konuşmamızdan anımsadığım, şiirde yoğun bir anlatımın, dizeyi düzgün söylemenin üstünde durduğuydu. Sözü döndürüyor dolaştırıyor, bu kavramlara getiriyordu. Dize, sözcüklerin sıkıştırılmış bir düzeni olmalı, bir solukta söylenmeli, diyordu. Orhan Veli'nin, Melih Cevdet'in, Oktay Rifat'ın ölçüsüz uyaksız, imgeden arınmış, yalın bir anlatıma yönelmiş şiirleri yeni bir aşamaydı şiirimiz için, ne düşündüğünü öğrenmek istedim. O şiirleri ilginç buluyordu ama benimsediği birimlere uymadığını sak-

lamıyordu. Kısa bir süre sonra bu ozanları çok seveceği de bir gerçektir. Cahit Sıtkı için o yıllarda biçim, ölçünün uyağın sınırlamasıyla vardı. Ondokuzuncu yüzyılın Fransız şiiriyle kişiliğini oluşturmuştu. Aradan birkaç yıl geçince, o da ölçüsüz uyaksız yeni bir anlatımı şiirinde denemek istedi. Ama bu denemeden kazançlı çıktığını da söyleyemem. Diyebilirim ki Cahit Sıtkı ölçüyle uyağın yasağından yararlanarak duygusallığını önleyebilen, ancak bu yasaklarla yoğun dizeye ulaşabilen ozanlardandı. Bu yargıyı bir kınama sözü gibi anlamamak gerektiğini, ozanın kendine özgü bir tutumunu belirtmekten başka bir anlama gelmediğini eklemek isterim. Kendisi de bunu anlamış olmalı ki, bir serüvenlik zamandan sonra, şiirini ölçüyle uyağın sınırlarının ardına çekti. Gerçekten de öyle, Cahit Sıtkı'yı ölçülü uyaklı şiirleriyle düşünmek gerekir. Şimdi, aradan bunca zaman geçtikten sonra, en özgün, en yoğun, alışılmış duyarlıkların uzağında kalan, güçlükleri yenmeyi en çok denemiş şiirleri hangileridir diye düşünüyorum? Şiirimizden seçmeler yapsaydım ondan hangi şiirleri alırdım? Söyleyeyim: Bunlar, Sanatkârın Ölümü, Allahı Ararken, Şubat Günü, Gençlik Böyledir İşte, Serenad, Nedim'e Dair, Mezarlık adlı şiirleri olurdu.

Ayrılırken, «Avni Atasoy'u tanıyor musun?» diye sordu. «O da Beşiktaş'ta oturuyor. Hikâyeci.» Avni Atasov'u tanıyordum ama hikâye yazdığını bilmiyordum. Bize bir aşırı sokakta oturuyordu. Bildiğim sadece, serkeşçe bir çocuk olduğu ve öğrenimini yarıda bıraktığıydı. Sonra Serseri adlı bir öykü kitabı çıkardı. Çok erken, birkaç yıl

sonra da öldü. İki üç gün sonra, bir pazar sabahı, Avni bana o gün Vişnezade parkında Cahit Sıtkı'yla buluşacaklarını, benim de gelmemi istediklerini söyledi. Öğleden sonra üçümüz buluştuk. Çok ılık bir nisan günüydü. Ara sokaklardan Ihlamur yoluna indik. Dikilitaş'ın Mecidiyeköyü' nün Beşiktaş'a bakan arka sırtları fulya tarlası ve dutluklardı. Pazar günleri, ilkyazda, buralarda gezmeye çıkılırdı. Eski İstnbul'un küçük, tahta evlerinin sıralandığı sokaklardan geçtik. İki üç ev arayla oene büyük bahçeler vardı. O sokakların apartmanlarla dolduğunu görmek için en azından daha yirmi beş yıl beklemek gerekiyordu. Yangın yerleri bile biraz salkım, erguvan kokardı. Dikilitaş'a, fulya tarlasına, dutluklara doğru yöneldik. Ağır, basınçlı hava üçümüzü de yormuştu. Dönüşte bizim eve geldik, oturduk. Söz, o gün nerden açılırsa açılsın, şiirde düğümlendi. O güne dek, kısa bir süre için okulda öğretmenim olan ve sık sık ders dışı, edebiyat üstüne sorular sorup yanıtlar aldığım, bir öğrenci özlemiyle küçücük tartışmalara girdiğim Ahmet Hamdi Tanpınar'ı bir yana bırakırsanız, bir ozanla konuşmamıştım. Cahit Sıtkı da genç kuşağın önde gelen adlarından biriydi. Hangi ozanları beğendiğini merak ediyordum. Sordum. Düşünmeden Ahmet Muhip'in adını söyledi. Sonra tümcesine bizim arkadaşlardan da diye başlayarak bir iki ad daha saydıysa da o anımsamaların, bir dostluk yansıması olduğunu sezdim. Ahmet Muhip'in «Vakit Dar Olsa Gerek» adlı şiirini okudu. O şiiri bilmiyordum, çok sevdim. «Daha eskilerden de Ahmet Haşim, elbette Yahya Kemal.» dedi. Yahya Kemal'in adını duymak beni şaşırttı. On sekiz yaşındaydım. Şiirin sadece yeni im-

geler, gerçeğin değiştirilmiş bir düzeninin yansıması, önerilen yeni dünyalar, belki de ne adına olursa olsun yenilik ardında koşmak olduğunu sanıyordum. Biçim benim için bir kavram değil, bir sezgi, bir sağduyuydu. Yahya Kemal'in şiiriyse olağan bir gerçeğe yaslıydı. Şiirimizin yüzyıllarından bu yana süzdüğü, yenileştirerek sunduğu sesi duyamıyordum. Düşüncemi Cahit Sıtkı'ya söyledim. Cahit Sıtkı biçim kavramına erken ulaşmış bir ozandı. Bana Yahva Kemal'in şiirinin biçim yetkinliğinden söz etti. Böylece zaman yitirmeden benim usumda da biçim kavramının bir soru olarak belirmesine, kendi kendime bu soruya yanıtlar aramama yardım etti. Şiirin bir sorununu çözebilmek için çoğu kez soyutlama yetmiyor, kendi şiirimizden bir örnek gerekiyor. Cahit Sıtkı'nın uyarısıyla Yahya Kemal gerçeğini anladım, Yahya Kemal'le de biçim kavramı somutluğa kavuştu.

Şimdi bir başka anıma da değinmeden geçemeyeceğim. Bu sorunlarla dolduğum o yazda bir gün Hilmi Ziya Ülken'in evine gitmiştim. O, liseden öğretmenimdi. Yahya Kemal'den söz açtım. Şiirden insana yeni dünyalar açmasını beklediğimi, evrenle ilişkimizi aydınlatmasını istediğimi, ancak bize bilinmeyen bir ötenin kapısını aralarsa ilginç olabileceğini söyledim. Çok genç yaşların doğal eğilimleriydi bunlar, yeni bir içerik diyordum durmadan, o yeni içeriğin ne olduğunu açık seçim bilmesem de, o yıllarda benim için şiirin birimi oydu. Oysa Yahya Kemal bana alışılmış sözcüklerin ozanı gibi görünüyordu. Ama Cahit Sıtkı da kafamda Yahya Kemal kuşkusunu uyandırmıştı. Hilmi Ziya beni sonuna dek dinledikten

sonra kitaplığının rafından Paul Verlaine'in bir kitabını çıkardı. «Bu Verlaine'in kitabı» dedi, «Fransa'nın en büyük ozanlarından biri o. Ama senin dediğin gibi de değildir. Çok önemli sözler etmez, ama çok güzel söyler.» Bu sözlerle, Cahit Sıtkı'nın bende izdüşümünü yarattığı soru biraz daha yanıtlandı. Biçim kavramını daha elle tutulur gibi anlamaya başladım.

Her ozanın şiirinin kendine özgü nitelikleri vardır. Şimdi Cahit Sıtkı'nın şiirinin niteliklerinden en belirgininin hangisi olduğunu düşünsem ne diyebilirim? Öyle sanıyorum ki, önce, o şiirin doğanın gerçeğiyle uyumlu olduğunu, bu nedenle mantığın düzenini koruduğunu söylemek gerekir. Gerçeğe büyük bir duyarlılıkla öykünür, böyle olduğu için de okurunu şaşırtmaz. Ahmet Haşim'le başlayan bizim yenilikçi şiirimizde bu türden bir ozan ya yoktur, ya da çok azdır. Ama Batıda da, bizde de, özellikle yenilenme döneminde, şiirin okurunu şaşırtması, sarsması diyelim dilerseniz, ondan beklenen bir nitelik değil midir? Cahit Sıtkı'nın şiirinin gene de şaşırtıcı bir niteliği vardır. Bence o da başarıya ulaştığı şiirlerinde, yukarıda adlarını saydığım, şimdi adlarını anımsayamadığım kimi şiirlerinde erdiği yetkinliktir.

ORHAN VELİ

Dört yıl oldu Orhan Veli öleli, o günden bugüne sözü ediliyor boyuna, ünü gittikçe genişliyor, daha da genişleyecek. Ama hemen söylemeli: Ölüm tanıtmadı Orhan Veli'yi, daha yaşarken adı çok geçen ozan, bir yazardı. «Yazık oldu Süleyman efendiye» dizesini söylediği günden beri, daha doğrusu Nurullah Ataç şiirimizin en sevdiği dizesinin bu dize olduğunu söylediği günden beri üstünde tartışılıyordu. Sonra bu tartışma hızını yitirmişti de, değeri günden güne yerleşmeye, sağlamlaşmaya başlamıştı. Ölümüne yakın, artık yadırgatıcı şiirler yazan bir ozan diye değil, sadece bir ozan, zincirin halkasında yerini almış bir ozan diye biliniyordu. Gene şunu da belirtmeli: Sıraya girmiş bir ozan derken, Orhan Veli'nin ilk yeniliklerinden cayarak çıkış noktasından geriye döndüğünü, şiirin geleneklerine uyduğu için sıraya girmiş sayıldığını söylemek istemiyorum. Şiire getirdiği yeni anlayışı, estirdiği yeni havayı tutturmuş, şiirin böyle de olabileceğini, çevresine önce yadırgatıcı gelen yanının şiirin denenmesi gereken yeni değerleri olduğunu kabul ettirmişti. Sıraya girişi çevresinde bulduğu bir beğeniye katı-

larak değil, getirdiği bir beğeniyi çevresinin de beğenisi yaparak oldu.

Yaşarken de tanınıyordu, biliniyordu, ama gene de ölüm ününe bir şeyler kattı demek yanlış olmaz. Ölüm yaydı ününü, yazınla yakından ilişkisi olmayan kişilere de götürdü. Bunca yıl sanki perdenin arkasında hazırlanan eşsiz bir oyun, ölümünün duyulduğu gün aydınlığa çıkmış, geniş bir seyirci topluluğuna gösterilmeye başlanmıştı. Bir İngiliz oyun yazarı: «Bir gecede tanındım ben. Bir sabah uyanınca ünümün bütün Londra'yı tuttuğunu gördüm.» dermiş. Orhan Veli'ninki de bir bakıma öyle oldu. Ne var ki o, geniş kalabalıklara yayılmaya, yerleşmeye başlayacağı sürenin başlangıcı sayılabilecek sabahı görmedi. Bugün, çoğunluğun benimsediği bir ozan sayılıyor.

Belirtilmesi gereken bir şey daha var: Ölüm, Orhan Veli'nin ününü yaymakla kalmadı. Sağlamlaştırdı. Yokuş, Ağacım, Kitabei Sengi Mezar gibi yeni bir beğeninin şiirlerini yazdığı zamanlar, tartışılan bir ozandı ama değeri gün geçtikçe benimsenmeye yüz tutmuştu, yukarıda da söylediğim gibi. Gene de bu tartışmaların son artıkları, değeri üstüne ikilikte kalan düşünceler sürüp gidiyordu. Ölümünün, değerini çoğunluğa yayması bütün bunları da ortadan kaldırdı. Ölümün böyle bir özelliği var sanatçı için, güçsüzünü büsbütün unutturuyor da güçlüsünün belirmesine yardım ediyor.

Neden bu denli durdum ölümün Orhan Veli'nin ününe yaptığı etkinin üstünde? Bence yazınımızın son yıllarının önemle eğilinmesi gereken olayı bir kez, sora da salt Orhan Veli'nin öykü-

sü değil, bir bakıma şiirimizin öyküsü de ondan. Orhan Veli'yi sadece iyi bir ozan gibi göremeyiz. Yüklendiği bir tutumu vardı. Şiir söylemek ya da şiirinin güzel olmasına çalışmakla yetinmiyor, yeni bir beğeninin, benimsediği bir şiir düzeninin yerleşmesine, yayılmasına çalışıyordu. Bir başka deyimle ozanlığının serüveniyle şiirimizin serüvenini özdeşleştirmişti. Bir sanatçı için sanatının böyle bölünmez bütünü olabilmek, ozanlığının gelişmesiyle şiirin gelişmesini bir tutabilmek, bu gidişi dengesiyle sürdürebilmek, o sanatçının değerini belirleyen bir nitelik diye biliniyor. Bunun böyle olduğunu, her gerçek sanatçının çağının sanatının gelişiminde bu türden bir işlevi yerine getirdiğini, sanat tarihinin sayısız örneği bize göstermiyor mu?

«Bir gecede tanındım ben. Bir sabah uyanınca ünümün çevremi tuttuğunu gördüm.» diyebileceği sabahı görmedi Orhan Veli. Çünkü İngiliz yazarı gibi yaşadığında olmadı bu iş. Ama Orhan Veli'nin ölümünün ertesi günü yeni şiirimiz «Bir gecede biraz daha benimsendim ben, daha yayıldım. Çoğunlukça daha bir bilindim. Daha da sağlamlaştım» diye düşünmüş olmalıdır.

ORHAN VELİ İÇİN

Orhan Veli'nin bir özelliği var ki ondaki belirgin yüzüyle bizim hiçbir ozanımızda yoktur o, yabancı ozanlar arasında da çokça rastlanabileceğini sanmıyorum. Nedir bu özellik? O gün için çevresine çok şaşırtıcı gelen yeniliğinin yanısıra, şiirimizin geleneksel sesine bağlı kalmak, giderek yeniliğini o geleneksel sesten **fışkırtmak** diye özetleyebiliriz kısaca. Şimdi siz, her yeniliğin kaynağını klasik bir özde bulduğunu, yenilik dediğimiz olayın süregelen bir oluşumdan başka bir şey olmadığını söyleyebilirsiniz. Biliyorum, edebiyat tarihinin de doğruladığı bir yasadır bu. Bir yasaya uymaksa özellik sayılmaz. Ama şu da var: Aldatıcı dış görünüşüyle karşıt kavramlar gibi duran, gerçekte birbirlerinin ayılmaz ikizleri, klasik sesle yeniliğin her iki ucunda da sonuna değin gitmişse bir ozan, bir yasanın örnek uygulayıcısı demektir. Bu da bir özelliktir.

Ne yaptı Orhan Veli? Ölçüden uyaktan ayrıldığını, gününe değin şiire girmemiş konuları, sözcükleri, duyuşları şiire sokarak çevrenin şiirsel düzeyinin dışına kaydığını, sesine o günün ozanlarını anımsatmayan bir uyum bulduğunu söyleyebiliriz ilk ağızda. Onun yapıtında, şiirimizin baş-

langıcından bu yana ölçüyle uyağın tutsağı durumuna düşürülmüş bir şiirin dışında kalındığı, Divan edebiyatının belirlediği kuralların çerçevesindeki çok sınırlı bir anlayışın yıkılmak istendiği, alışılmış bir ses uyumundan kaçıldığı görülüyordu. Buydu o günlerde şiirin yüzeyinde dolaşan, uzmanlarını şaşırtan korkunç yenilik! Şiirin, ölçüyle uyağın ötesinde, alışılmış sözcüklerle duyuşların dışında bir ses, bir deyimle bir soyut ses olduğunu bilmeyenlerin, Orhan Veli'nin şiirinde, ilk Divan ozanıyla ilk halk ozanının, bir yığın gelmiş geçmiş ozanın çabasıyla arınan ve biçimlenen seslerinin çınladığını görmemesi doğaldı, öyle de oldu. Öyle sanıyorum ki bütün yenilikçi ozanların, yenilikçi sanatçıların getirdikleri yenilikler, şiir sanatının süregelen özü sayabileceğimiz ses, orantı ve denge kavramlarının dışında olmuştur daha çok. Konularda, dış görünüşlerde, kaba örgütlenmelerdedir, yüzeysel bir alandadır. Orhan Veli de alabildiğine koşturdu bu yüzeysel alandaki yeniliğini, ölçü uyak dışında, konularında, sözcüklerinde. Buna karşılık şiirin geleneksel sesini adı yenilikçiye çıkmamış pek çok ozanın ötesinde alabildiğine korudu. Bir altın zincirin bir yerde kopmaya yüz tutan çok soylu bir halkası olmayı bildi.

Klasik bir çağ, klasik bir tutum bütün görkemiyle sürüp giderken zamanla bir takım ellerde yozlaşıverir bir gün, içi boş bir kalıp oluverir bakarsınız. Bu, klasik tutumun içten çürümeye yüz tutması, kuralcılığa düşmesi, akademizme dönüşmesidir. İşte o gün aşırı yenilikçi denen türden bir sanatçı gereklidir yabanıl otları temizleyip tarlayı sürülebilir duruma sokmak, klasiğe eski onurunu

geri verebilmek için. Bir anlamda yüzeysel bir temizliktir sanatta yenilik, yitmeye yüz tutmuş kavramların, ölçülerin sınava çekilmesidir. Bu açıdan da bakarsınız önemli bir yararı olmuştur Orhan Veli'nin şiirimize. Ölçü uyağa karşı çıkmış, ölçü uyağı bir süs, bir kural olmaktan kurtarmış, salt zorunlulukla kullanılabileceğini anlatmak istemiş, ölçünün de uyağın da yeniden soluklanmasına olanak sağlamıştır. İmgeyle duyarlılığın egemenliğine karşı sürdürdüğü savaşımın sonucunda da şiirin bu iki öğesinin arınarak başka bir güce ulaştıkları görüldü. Bu gelişmenin bir çelişkiyi içerdiği gerçektir. Öyle değil mi? Bir ozan çıkıyor, yenilikçi bir ozan, sonunda yenilgiye uğratmak istediği kavramlar güç kazanıyor. Düşünmeli ki, yenilikçi sanatçının, belki, bir amacı da budur.

Orhan Veli neyi anlatmak, neyi saptamak istemiştir? Şiirin, yenilenme dönemlerinde de olsa, dilimizin ilk ozanından bugüne gittikçe arınarak gelen bir ses olduğunu, ozanın bu sesi yitirmemesi gerektiğini... Her çağ için geçerli bir öğretidir bu da.

ZIYA OSMAN

Varı yoğu şiir olan, sanatına duyduğu bu sevgiyi aralıksız, kendini bulduğu günden ölümüne dek sürdüren bir şairi daha yitirdik. Üstüne yazı yazanların tümünün belirttiği gibi yüreği iyilikle dolu bir kişi, dost Ziya Osman Saba da aramızdan çekip gitti.

Ziya Osman'la pek öyle ilişiğimiz olmamıştı. Diyebilirim ki, ikimiz de aynı şehirde yaşadığımız halde, görüşmelerimizin sayısı sekiz, on kadardır. Bunlar da uzun zaman bir arada bulunmalar değil, yarım saatlik, bir saatlik ahbaplıklar. Yaşayışının öyle bir kurulu düzeni vardı ki, onu çoğumuz için dar sayılabilecek bir çemberin içinde tutardı. Ama birlikte bulunduğumuz zamanlarda da konumuzun hep bir şiir, bir hikâye, ya da bir sanatçı olduğunu, şimdi geçmiş zaman üstüne biraz düşününce, hatırlıyorum. Belki onbeş yıl kadar önce, ilk tanıştığımızda, tanışmayla ilgili bir iki sözden sonra, yüzünden hiç eksiltmediği o ılık gülümsemesiyle, ilk cümlesi: «Varlığın son sayısında, bilmem kimin şiirini okudunuz mu?» biçiminde bir şeydir. Belki değil, her halde öyledir. O kadar birden, gene o kadar rahat, yadırgatmadan biricik konusuna girer, ya da sizin o konuya girme-

nizi beklediğini o kadar tatlı belli ederdi k, sadece bu tutumundan bile sanatın nasıl bir vurgunu olduğunu anlardınız. Madem ki şiir kırk yıllık vazgeçilmez dostunuzdu sizin, öyleyse ilk tanıdığınız günde de onun kırk yıllık dostu olmanız için ne engel vardı? Daha doğrusu bu durumda boşuna harcanacak, sanat üstüne konuşulmadan geçirilecek bir dakikalık küçücük bir zaman parçası olsun, bir kayıptı.

Biraz da bunun için, yukarda dostum Ziya Osman Saba demedim, dost Ziya Osman Saba demeyi yeğ tuttum. Çünkü o da bir kişinin, üç kişinin dostu olmaya şiir sevenlerin dostu olmayı yeğ tutmuştu. Dost sözü adının başına ne kadar yakışıyor, insan yönünü ne kadar tamamlıyor. Ziya Osman'ın adı benim için de, daha az tanıyanları ya da onu bir tanıyanı yoluyla bilenler için de dostluk kavramının şaşmaz sonucu olan güvenlik duygusunun bir sığınağı olmuştur. Kabul etmeli ki, pek az rastlanır, değerli, şimdi de yokluğu derinden duyulacak bir sığınaktır bu.

Şairlerimizin arasında en duygulularından biri, belki de birincisiydi. Şiir alanında kazancı da kaybı da duygululuğuna bağlanabilir, sanıyorum. Güneşin batışı sırasında yakaladığı bir renk, bir şadırvan üstüne konmuş güvercin, çayırda sessiz otlayan koyun, aklınıza gelebileceklerin çoğu onu duygulandırmış, şiirini bu duygu gücüyle örmüştür. Çoğu kez de bu duygululuğuyla savaşması gerekmiştir sağlam bir şiir düzeni elde edebilmesi için.

Bunun için ben ölçülü uyaklı şiirlerini öbürlerinden daha üstün tutarım. Ölçüyle uyağın sı-

nırları Ziya Osman'a duygululuğunu daha rahat yenebilme gücünü vermiştir de ondan. Kökü duyguda olan bir atılışın hızı, ölçüyle uyak düzeninin sınırlariyle kesilince, kimi kez, şiirimizin sayılı başarı örneklerinden biri ortaya çıkıvermiştir.

Bu vakitsiz inen yaz, erken inen akşamla.
Kapanmış pancurlara dayıyarak başını,
Dinle solgun bahçenin kalbe anlattığını,
Ağacın yaprak yaprak, havuzun damla damla

Gene bunun kadar olgun, kusursuz bir başka örnek daha:

Bir bademin altına yorgun oturmak biraz,
Ayrı ayrı seyretmek çiçek açmış her dalı.
Artık bütün renklerden, artık uzaklaşmalı.
Beyaz, işte aylardır gözümde tüten beyaz.

Bu şiirlerde de, daha bunlar gibi başkalarında da bir kusursuzluk, bir olgunluk göze çarptığı kadar, hemen bir kişilik de belirir. Hele bu kişiliğin, bu Ziya Osman şiir dünyasının daha 1928'lerde belirmeye başladığını, üstelik o yılların Türk şiirinin genel havasını düşünürsek, Ziya Osman Saba'yla da şiirimize bir tad geldiği açıkça görülür.

CELÂL SILAY'I ANMAK

Celâl Sılay'la aşağı yukarı aynı yıllarda edebiyata girdik. Gerçi o daha önceleri de, doğup büyüdüğü kentte, Bursa'da birkaç kitap yayınlamıştı, ama onları daha sonra yayınladıklarının yanında kalem denemeleri sayardı. Edebiyata girmek demek, kuşkusuz bir yayın yaşamına girmek, adını dergilerde, şurda burda göstermek, adından biraz da söz ettirmek demektir. Edebiyata girmenin bir başka, bütün bunlarla birlikte bir başka anlamı da vardır ki o da, edebiyat çevresine ya da çevrelerine girmek, o günlerin geçer akçe kahvelerinde, meyhanelerinde, nerelerde toplanılıyorsa oralarda görünmek, edebiyatçılar topluluğuna katılmaktır. Bir süre önce dergilerde gördüğünüz, adı belleğinizde yer etmiş bir yazının sahibi, bakarsınız bir gün gelir, kahvede size adını söyler ya da başkaları size onu tanıştırırlar. Bu âdeta adına edebiyat cumhuriyeti diyebileceğimiz bir topluluğa katılmak, onun bir üyesi olmak, bir bakıma kimi kişilerin doğumlarıyla birlikte getirdikleri özlemlerine kavuşmaları gibi bir şeydir. Bende çokluk bu izlenimi uyandırdığı için olacak, böyle bir olay bana, Yahya Kemal'in Vuslat şiirindeki bir dizeyi anımsatır: «Bir gün nereden, hangi tesadüfle gelirler!»

Celâl Sılay'la ilk gençlik yıllarımızda, pek çok gün aynı kahvelerde oturduk, aynı meyhanelere gittiğimiz oldu, aynı caddeyi, İstiklâl caddesini arşınladık. O caddeden Celâl Sılay'ın ozanlığını duyarak geçtiği ilk yıllarda —ki 1938 yılıyla başlar— Beyoğlu, bir Avrupa kentinin eğlence yeri ya da özellikle sanatçıların yaşamlarını sürdürdükleri özgün bir semt olma niteliğini daha yitirmemişti ve pek dikkatle seçilmiş davranışlarında çok saygılı bir insan topluluğundan, bir düşe dalar gibi girdiğiniz temiz pak sinemalardan, kapısından pek büyük bir özenle adımınızı attığınız bir tiyatrodan tutunuz da sakin ve rahat meyhanelere, yaşlı garson kadınların büyük bir incelikle hizmet ettikleri, içkiyi, yemeği, çayı, kahveyi, bilardoyu, Batı'nın büyük kentlerinde çıkan birkaç günlük gazeteyi bir arada bulunduran, günün yirmi dört saatinde açık kahvelere, daha ötede sabahçı kahvelerine, küçük kadın orkestralarının çaldığı gazinolara kadar birçok öğeden oluşan, üstelik bol bir ışıkta yıkanan o görünüm, onda gittikçe perisel bir dünyaya açılmakta olduğu izlenimini uyandırmıştı. O yılların İstanbul'unun yaşantısından edindiği o çok titiz ölçüleri hep öylesine korumuştu ki, yaşamının sonuna dek kalabalıklarla ilişkilerini sonsuz bir huysuzluk, öfke ve acı içinde yürütmekten başka çıkar yolu kalmamış gibiydi.

Dostluğumuz, küçük aralıklarla, ölümüne değin sürdü. Böyle olduğu için de Celâl Sılay benim anılarımla karmaşır. Bir kişiyi iyi tanıyabilmek için yakından tanımanın gerekli olduğu söylenir. Bu, çokluk doğrudur, ama bir oranda da yanlıştır. Anılarımızla karmaşan, onca yakın tanıdığımız bir

kişiye karşı bağımsız, çok da nesnel bir açıdan bakamayacağımız da bir gerçektir. Üstelik, aynı öğrenim kurumuna, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümüne, aynı mevsimin başında gidip gelmeye başlamıştık. Celâl Sılay'ın abartmalı davranışları, tümcelerine sürekli olarak felsefi bir görüntü verme isteği, öğretim üyeleriyle hemen içli dışlı oluşu, öğrencilerin ilgisini çekmiş, onun Sorbonne'dan geldiği söylentisi yayılmıştı. Oysa Celâl Sılay bir dinleyici öğrenciydi, bir süre sonra da o çevreleri anlamsız bulacak, oralarda artık görünmeyecekti. Ama bu kopuş, bir kez tanıdığı kimi hocalarla, o günlerin aydın çevrelerinin odak noktası olmuş, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken gibi kimi hocalarla yakından bir ahbaplık sürdürmesine, o günlerin kahvelerinde onların ağızlarının içine bakarak söyleşilerini dinlemesine engel olmadı. Konuşu yöntemiyle ayrıntılı bir bilgi dağarcığına sahip olamaz belki insan, ama belli bir ekin düzeyine ulaşabilir. Bunun kanıtını Celâl Sılay'da gördüm. Örneğin okumayı sevmez, kitap onu biraz da iterdi. Yaşamı ayrıntılariyle duymanın, kişioğlunun kendi iç sesini dinlemesinin, duyumların getirdiği tadları kaçırmamanın en büyük erdem olduğuna inanmıştı. Yaşamaya ayırdığı zamanın küçük bir oranını bile okumaya vermek gönlünün yatmadığı bir hovardalıktı. Bir şiirinde, «Ben gerçeği yemeliyim/gayri kabili hazım/kitap sayfaları» diyor.

Sözünü ettiğim bu yıllar 1939 yıllarıdır ve o yedi sekiz ay kadar kalacağı Paris'e gidinceye dek —1949 yılına rastlar— belli bir kişiliği sürdürecektir. Bu kişiliğin özelliği, alabildiğine coşkun ve taş-

kın bir görünüm, bol ve tiz kahkahalar yaşamdan ve edebiyattan bir şeyler beklemek, umduğunu elde edebilmek için kişiliğinin buyurduğu yöntemlerle çaba göstermektir. Belirttiğim gibi, Beyoğlu yaşantısının eksenidir, bu caddede, bu caddenin uzandığı çevrelerde, ozanca bir duyuşun ve dalgalanışın bütün tadını çıkarmaktadır. Gazetelerde, fıkracıların konularını edebiyata ayırdıkları yazılarında —ki o günlerin fıkra yazarları edebiyata pek çok eğilirlerdi— arada bir adı görülür, özellikle yaşları biraz ilerlemiş bir kuşağın yazarları coşkuyla onu överlerdi. Ama bir oranda bir ünün, bizim ülkemizde olabileceği kadar genç bir ozan ününün, bu arada yeni bir dünyaya açılmanın, getirdiği tadların yanında, geçim sıkıntısı, geçim sorunu da bütün zorluğuyla duruyordu. Bir taşra kentinden gelmişti, oldukça da desteksizdi. Dostları ona iş buldular, bu Cağaloğlu çevresinde bir resmi dairede memurluktu. Bir sabah gider, dairenin başı ona güneşsiz, nemli, oldukça da kasvetli bir odada çalışacağı masayı gösterir. Ama onun ozan yaşamıyle bu zavallı, küçücük oda arasında öyle bir dengesizlik vardır ki, odaya, masaya, çevresindeki insanlara şöyle bir bakacak, masayı kaptığı gibi odanın önündeki avluya çıkaracak, öğleye dek o avluda masasının başında oturacak, öğleyin yemeğe çıktıktan sonra da artık bir daha daireye uğramayacaktır. Öyle sanıyorum ki Celâl Sılay'ın yaşamındaki bu yarım gün, yazgısının başlangıcıdır, bütün yaşamını etkileyecek bir çıkış noktasıdır. Çünkü o günden sonra bir başabaş, dişediş, zor bir geçim savaşını, çok kez her gün yeni baştan başlayarak sürdürmek zorunda kalacak, yapıtına yatıracağı bir gücü ve zamanı bu uğur-

da tüketmek biraz da kaçınılmaz olacaktır.

Bir gün de kalktı Paris'e gitti. Paris'e gidiş, bir düşün, bir anının ardından gidiş miydi yoksa yeryüzündeki pek çok sanatçıyı çeken büyü mü onu oraya itmişti? Kesinlikle bilemem. Belki iki etken de bir aradadır. Gitmiş, yedi sekiz ay Paris'te yaşamış, ruhsal bir düğümü çözüp gelmişti. Bu arada bir arkadaşına anlattığı da pek ilginç! Uyuşamadım Paris'le demiş, bana çok yabancı geldi. O anıtlarla dolu, ışık içinde yüzen geniş caddelerden geçerken bir ses beni hiç rahat bırakmıyordu. Sanki bir koro, ardımdan, ensemin dibinde, Bursa'da doğduğum, büyüdüğüm mahallenin adını durmadan yineliyor, paltomun eteklerine asılıyor, «Sen Namazgâh mahallesinin çocuğu, ne işin var senin burada?» diye bağırıyordu. Kesinlikle bildiğim bir şey var ki, dönüşünde bambaşka bir Celâl Sılay buldum. Bir yaz akşamı, Taksim'de bir çalgı sesinin yansıdığı bir bahçede gördüm. Bir insan bu kadar kısa zamanda nasıl bu kadar çok değişmişti? Ve o değişimin çekirdeği ölümüne dek gittikçe büyüdü, belirlendi. Bu kez, coşkunluğundan ve taşkınlığından pek çok uzaklaşmış, içine dönmeye eğilimli, bıkkın bir Celâl Sılay vardı karşımda, gittikçe gelişerek, yön bulacak bu kişiliğin en belirgin niteliğiyse inançsızlık, dış dünyaya karşı sonsuz bir inançsızlık yabancılaşma olarak belirecekti. Belli bir dönemin getirdiği ekin, duyuş, dünyaya bakış biçimi, havada yüzer, havada solunur. derler. O günlerin pek çok edebiyat heveslisinin elinden düşürmediği Camus'nün Yabancı'sını okumamıştı ama, Camus gibi bir karamsarlık, anlamsızlık ve saçmalık kavramlarının suyunda yüzüyordu. Öyle ki, zekâyla kuşkuyu, varlıkla yokluğu, ka-

zanılanla yitirileni eş anlamda görüyordu. Bu yalnızlık dünyası, uzaktan bana korkunç görünen, yakındansa değişken zekâsının katı gerçeklerin dışına kaymayı pek iyi becerebilen havasıyle ılık görünen bu yalnızlık dünyası onu bir daha bırakmadı. Kimi kez suskunluk, kimi kez öfkeyle belirlendi. İlkesi, uyuşmazlığın her türlüsüydü. Bu seçimde karşı karşıya olduğu değer yargılarının çoğunu yadsımasının olduğu kadar, duygusal yapısının da payı büyüktür.

Yoğun sıcak bir sabaha dönüşecek o ağır yaz akşamını anımsayarak diyebilirim ki, çok da insancıl bir yüze bürünmüştü. Beyoğlu'nda oturmadığını söyleyince biraz da yadırgamıştım. Uzaktan, «Üsküdar'ın dost ışıkları»na bakıyor, hoşnut, Üsküdar'da oturduğunu söylüyordu. Sonra başka semtlere geçti, evler değiştirdi, değişmeyen yeri kahvelerdi. Sabah uyanır, kahveye gelir, günde birkaç kez şuraya buraya gitmek için çıkar, gene oraya dönerdi. Kahvesi değişmez, uzun bir süre hep oraya gider gelir, sonra da bir bıkkınlık, bir iğrenmeyle bir başkasına yerleşirdi. Ama hemen söylemeli ki bu kahveler, kekremsi çay ve tömbeki kokan, üç beş masada kâğıt oynanan, üç beş masada da tavlalara zar atılan, elden ele pörsümüş gündelik gazetelere dalınıp uyuklanan, kahve ocağında cezvelerin, bardakların, nargilelerin ışıdığı kahveler değildir. Oralara girmez, kapısından bile bakmaz. Daha çok, eskiden pastahane denilen yerlerdir bunlar. Yıllarına göre, Lebon, Parisienne, Divan gibi yerlerdir. Celâl Sılay oturduğu o kahvenin masasından caddelere, kente, dünyaya bakar, uyuşumsuzluğunu yaşar, çok kez de

«Korkunç! Korkunç!» diye mırıldanır ya da bu duygusunu yüzünü buruşturarak dile getirirdi. Arada bir, sayıları pek az olan sevdiği kişilerden biri de masasına düştü mü —sevgi onun için her zaman değilse de çok kez saygı duymak anlamına gelirdi— gevşer, mutluluğa ulaşırdı. Ama unutmamak gerekir ki bu mutluluk da, o dostuyla arasındaki söyleşinin tadı da, uyuşumsuzluğuna ve öfkesine onu da ortak edebildiği orandadır. Bu öfkenin, bu uyuşumsuzluğun kökeni —ne oranda bilemem— biraz da şu şiirinde belirmiyor mu? «Ayırdı beni komşularından / Çıkardığım başka ses / Girdi anamla arama / İspanyalı Cervantes.» Doğrusu, bunlar güzel söylenmiş dizelerdir ve bana öyle gelir ki Cervantes de doğup büyüdüğü kentten ayrıldıktan sonra açıldığı dünyanın sadece bir simgesidir.

İnsanları, insan ilişkilerini çözmek, çözümlemek başlıca hünerlerinden biriydi. Özellikle insanın çevresiyle çelişmelerini saatlerce, şaşırtıcı bir gözlem gücüyle anlatır. Kahvesinde de, yalnız kaldığı sürece, yaşam denen gizin yorumlarını yapar, çaprazlar bulmacasını çözmeyi denerdi. Yakından tanıyanlar bilirler ki, ya çok içtendir, söz konusu olan soruna olanca gücüyle dolanmıştır, ya da her şey havadadır, gülmeye güldürmeye yarayan bir şakalar dizesidir onun için. İkisi ortası, söz gelişi bir konuşuya dayanamaz. Bu türden bir konuşma uzarsa, anlamsız sözcükler uydurup ağzında geveleyebilir, ya da dayanağının son sınırına gelip karşısındakini şaşırtan bir tepki yapmaktan kendini alamaz. Denilebilir ki Celâl Sılay, İstanbul'un şimdi günden güne yiten özgün semtleri, köşeleri gibi sadece meraklısının ilişki kurabileceği bir değişik kişilik, değişik bir sesti.

GEÇMİŞE UZANMAK

Devlet Tiyatrosu bu yıl İstanbul'a ilk gezisini yaparak Kral Oidipus'u oynadı. Bizim tiyatrolarımız klasik oyunlara el atar sık sık, böyle yapması da doğrudur. Geçmişe bakmanın, geçmişi bilmenin türlü yararları vardır, giderek geçmişe uzanmak zorunludur da diyeceğim. Nedir zaman zaman geçmişe uzanmanın yararları, zorunluluğu? Diyebilirim ki, bir iki değil, birçok. Bir kez, bir hayli söylendiği, daha doğrusu yerli yersiz söylendiği için kalıplaşmış bir düşünü gibi görünen şu, geçmişi bilmeyen bugünü de bilmez, sözünde bir gerçek yok mu? Belleğini yitirmiş bir kişinin, bir düşünce, bir duygu yoksulluğuna düştüğünü rahatça kavrıyoruz, böyle bir olayın getirdiği sonuçları açık seçik olarak görebiliyoruz da, düşünceyle sanatta geçmişle ilişiğimizi kesmenin, klasik kavramından bütün bütün uzaklaşmanın sanatçıyı kurak bir alana iteceğini bilmek istemiyoruz. Sanatın tarihsel süreci, klasik oluşum, sanatçının belleğidir. Sanatçının değerini ölçerken başlıca mihenk taşlarımızdan biri de, sanatını aldığı yerden bir adım öteye götürmesi, bir başka deyimle yenileştirmesi değil mi? Öyle olmasaydı, gelmiş geçmiş bunca yapıt ortada dururken bir

yenisinin ne gereği vardı? Demek, değer yargılarımızı belirtirken yenilik kavramı başta geliyor. İyi ama, eskiyi bilmezsek nasıl tanıyacağız yeniyi? Yeni diye ortaya koyduğumuz şey bizden çok önce denenmiş bir yol, gerçekten bir eski olamaz mı? Diyebiliriz ki, sanat tarihi bu türden yeniliklerle doludur. Hele klasik kavramından uzak duran bir çevrede böyle eski yeniliklerin büyük ilgiyle karşılanması, kısa bir süre için de olsa ortalığı bulandırması işten bile değildir. Bu türden akımların toplumda basıncını duyurmasıysa sanatın doğal gelişimini geciktiren, yitirilmiş bir zamandan başka nedir?

Sonra bir toplumda, geçmişe uzanmamanın, geçmişte bir değer aramamanın sanata saygıyı temelinden alıp götüren bir öğe olduğu da söylenemez mi? Geçmişi bilmemek, geçmişi unutmuş görünmek, sanat bizimle, bizim çağımızla başlıyor savını ortaya atmak demektir. Geçmişin, dünde yaşamış kişilerin bir değeri yok, ne varsa bugünde, yenide... biliyorum, başlarken kişi böyle duyar, kısa bir süre için de olsa böyle bir duyguya değinir, geçer. Ama sanatçı, çok da oyalanmadan bu duygusundan kurtulmaya bakmalıdır. Bugün için yeni saydığı yapıtı, yaşdaşlarının da yapıtları göz açıp kapayıncaya dek eskiyecek. Değerlinin, yaşadığı günlerde olduğuna inanmış bir kez, öyle değil mi? Sonra yeni yenilikler çıkacak ortaya, onlar da eskiyecek. Bir güncellik ki, demeyin gitsin! Bu inanç, kişioğlunu ister istemez, sanatın kalıcı bir niteliği olmadığı sonucuna bağlar. Sanatta yaptığı işin kalıcı olduğuna inanan kişiyle, bu inancı pekişmemiş kişinin tutumu çok başkadır.

Şu da var: Soralım, nedir sanatçının çıkış noktası? Doğa mı? Düşünceleri ya da duyguları mı? Bütün bunlar kaynaktır sanatçı için, ama önemli bir gerçeği, André Malraux'nun sözünü de unutmamalı: «Bir sanat yapıtının başlıca çıkış noktası gene bir sanat yapıtıdır.» Klasik örneklerden yoksun bir kişinin ya da toplumun, klasik örneklerle beslenmiş bir kişi ya da toplumla ayrımının, bu açıdan da önemi olması gerekir.

Bütün bunlar, klasikle beslenmenin bir kalemde atılamayacak yararları, zorunlulukları... ama daha da baskını şu bence: Geçmişe doğru uzanan, geçmişe bakan kişi, zaman içinde türlü değişiklikler, türlü yenilikler arasında değişmeyen bir niteliği, bir özü görüverir. Öyle br nitelik, öyle bir öz ki, bugün yaşayan yapıtların tümünde vardır, süregelmiştir. İster bir ilkçağ ürünü olsun, ister yakın geçmişin bir ürünü, pek değişmez. Günümüzde ortaya konan yapıtlardan yarına kalacakmış izlenimini verenlerinde de vardır. Nedir o nitelik, o öz? Her sanat için başka, her sanatın bir bakıma tanımını yapacak bir niteliktir. İşte o özü de, o niteliği de kavrayabilmek için geçmişe uzanmaktan başka çıkar yol yoktur. Türlü değişmeler içinde değişmeyeni bulabilmek... bu kalıcılığın da başlıca kuralıdır.

Bizim tiyatrolarımız sık sık klasik oyunlara el atar dedim. Ama çokluk, Goldoni'den, Molière'den, Shakespeare'den geriye, İlkçağ'a, Yunan ya da Latin oyunlarına gitmezler nedense, Yeniden Doğuş Çağının ya da Yeniden Doğuş sonrasının ustalarıyla yetinirler. Ama onların da kaynakları İlkçağda, Yunan - Latin ekinindedir. Böyle ol-

duğu için de geçmişe yolculuk İlkçağ'da tamamlanır. Bu bakımdan Devlet Tiyatrosu'nun Sophokles'in bir oyununu, Kral Oidipus'u oynaması tiyatromuzun biraz unutulmuşa benzeyen bir gereğini yerine getirdiği için bana önemli göründü. Kral Oidipus'un Devlet Tiyatrosu'ndaki oynanışının üstünde duracaktım, söz nerden nereye geldi.

Ama Oidipus ta İlkçağ'dan bugüne, tiyatroda eski değerlerden yararlanmanın, sürekliliğin belirgin bir örneği değil mi? Sophokles'ten önce Aiskhilos yazmış Oidipus'u, Sophokles'ten sonra da İlkçağ'da Euripides, Seneca işlemiş bu konuyu, yeni zamanlarda Corneille, Voltaire, çağımızda da André Gide. Görülüyor ki yazının belli başlı *thema*'larının bir sürekliliği var, her çağ bir başka ışık tutuyor, bir başka açıdan bakıyor onlara, bir bakıma yeniliğin sınavını geçmişin kalıpları içinde veriyor. Böylece havada kalan, çevresini şaşırtmaktan öteye geçemeyen bir yenilik olmuyor o, geçmişin örnekleriyle karşılaştırılabilen gerçek bir yenilik oluyor. Diyebilirsiniz ki, aldatıcılıktan kaçarak gerçek bir yeniliğe ulaşmak isteyen yazar geçmişin böyle ünlü kalıpları içinde mi düşünmeli? Hayır! Böyle bir sav ortaya konamaz. Sadece, çağımızın birçok yazarını, eski yapıtların konularını bir kez daha yazmaya özendiren gereksinme ne? onu belirtmek istedim. Kuşkusuz çağımızın yazarı yeni öyküler kuracak, yeni kalıpların içinde düşünecektir. Ama bir sürekliliğin uzantısı olduğunu da unutmayacaktır. Geçmişe dönüp baktığında görecektir ki, ne çok birim, ne çok ölçüt işaret fenerleri gibi yanıp duruyor.

Kral Oidipus'u Muzenidiz sahneye koymuştu.

Yunan tragedyasının belli başlı öğesi koroyu oyunun özü olarak almış, sahne düzenini de oyunun başlıca kişisi Oidipus'la koro arasındaki dengeden çıkarmıştı. Düzenlemenin akla karası Oidipus'la koroydu. Oidipus'ta Cüneyt Gökçer oyununu İlkçağ tiyatrosunun özüne dayamış, sahnede başlıca değer olarak sözün gücünü almıştı. Sophokles'in şiirini pek az oyuncunun Cüneyt Gökçer kadar duyurabileceğini sanıyorum.

Söz döndü dolaştı, gene oraya geldi. Söyleyeyim: Geçmişe uzanmanın, geçmişle bir bağ kurmanın bir yararını daha belirtmek gerekiyor. Dekorsuz, ışıksız, maskelerle oynandığı için mimiksiz, geniş bir alanın oyunu olduğu için de devinimsiz oynanan İlkçağ tragedyasında öz ister istemez sözün gücüdür, şiirdir. Ne diyordu Köroğlu? Tüfek bulundu, mertlik bozuldu. Tıpkı onun gibi, ışık bulununca, tiyatroda da şiir sallanmıştı. Aradan zaman geçtikten sonra, büyük girişimlerin sonucunda, sahnede şiire eski onuru geri verilmişti. Bu kez oynanan Oidipus'ta da öyle, İlkçağ'da olmayan öğelerin tümü var, ışık da, dekor da. Ama söze yardım etmek, sözün gücünü aydınlığa çıkarmak için kullanılıyor. İokaste'de Muazzez Kurdoğlu da oyununu gene o anlayışla, İlkçağ tragedyası anlayışıyla oynuyor, Theresias'ta Nihat Aybars da öyle.

SÖZÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

Tiyatroya gidip, salt oyun görmekle yetinmediğimiz günlere eriştik, artık iyi kötü, yeterli, yetersiz konuşuyor tartışıyoruz tiyatro üstüne. Az şey mi bu? Tiyatro alanında bir kımıldama, bir gelişme olduğunu bundan daha belirgin gösteren ne olabilir? Bir konu bugün tiyatro, küçümseyemeyeceğimiz bir sanatsever, bir aydın kitlesini ilgilendiren yaygın bir konu. Aldanmayalım: Bir toplumda, bir sanat dalının varlığının, o toplumun sanat severleri, aydınları arasında konuşulmadıkça, en azdan bir dedikodu gibi de olsa, günlük yaşayışımıza girmedikçe sözünü edemeyiz. Bir sanat dalının eylemi, bir takım sorunların ortaya çıkmasıyla belirir.

Bugün tiyatromuzun en önemli sorunu nedir diye sorsalar, duraksamadan, sözün sahnede değerlendirilmesi sorunudur derim. Sözün sahnede değerlendirilmesi, oyuncuların dilin tadını duyarak konuşmaları, bu tadı seyirciye de duyurmaları, salt bugün bizim tiyatromuz için bir sorun da, dünyanın her yerinde, bütün çağlar için, tiyatronun bir sorunu değil mi? Bir tiyatro düzeni düşünelim ki, oynanan oyunun kişileri iyi çizil-

miş, tiyatro uzmanlarınca pek aranan, pek önemsenen eylem, gerilim, entrika gibi sözlerle anlatılan nitelikleri de yerli yerinde, dekor ünlü bir ressamın tablosundan güzel, yer yer çalgı da var, öyle ki konserde sanırsınız kendinizi, oyunculara gelince, onlar da jest, mimik, bale dersi verircesine oynuyorlar, ama dilin tadını çıkaramıyorlar, dilin tadını duyuramıyorlar seyirciye... Şimdi söyleyin bana, bir tiyatro mu bu? Bütün o iyi çizilen kişiler, o entrika, o dekor, o çalgı, o bale düzeni içindeki oynanış, tümü boşuna bunların desem, tiyatroda söz değerlendirilmedikçe, seyirciye dilin güzelliği duyurulamadıkça ne yapılsa boşuna desem, tiyatronun başlıca doğrusunu belirtmiş olur muyum, olmaz mıyım?

Belki bir önyargıya benzetiyorsunuz bu sözlerimi, düpedüz bir bağnazlık sayıyorsunuz. Ama değil öyle? Bir soralım; Neden önce sözün değerlendirilmesi gerekli? Neden tiyatroda tüm değerlerden önce sözün değeri gelmeli? Bunun nedeni çok açık, çok kesin. Bir oyun oynatmayı düşündüğünüzde ilk aradığınız bir çalgı mı? Bir dekor mu? Ya da sahneyi bir bale düzeniyle gönendirecek usta bir oyuncu mu? Hayır, önce bir oyun, yazıya dökülmüş bir oyun ararsınız. Bir başka deyimle tümceler, sözcükler ararsınız. Öbürleri sonradan gelir, gelir de oyuna uydurulur, oyuna göre ayarlanır. İlk aradığınız, ilk el attığınız öğe söz olduğuna göre, ilk işiniz de, vazgeçemeyeceğiniz işiniz de sözü değerlendirmek, sözün tadını duymak, duyurmaktır.

Dünyanın her yerinde, tiyatronun her çağında en önemli sorun sözün değerlendirilmesi soru-

nudur, dedim. Tiyatronun özünü ilgilendiren bir sorun olduğu için bu böyledir ya, belki bizim için başka ülkelerde olduğundan daha da önemli, üstünde konuşulması, savunmasının yapılması daha gerekli, gerekli değil zorunlu bir sorundur. Neden mi? Çünkü daha genç bizim tiyatromuz, yeni yeni biçimleniyor, güçleniyor. Onun bu genç çağında bu önemli sorun üstüne bol bol konuşmalı, tartışmalıyız ki iş işten geçmeden doğru yola, tiyatronun ana yoluna girelim. Yaş ağacın eğitilmesi ne de olsa daha kolay, daha güvenle olur.

Tiyatro üstüne düşünmeye başladığım günden bu yana, sahnede sözün değerlendirilmesi, dilin tadının duyurulması, benim için en önemli gerçek oldu. Eleştirilerimin de mihenk taşı bu gerçek, bu doğrudur. Devlet Tiyatrosu oyuncularının geçen ay İstanbul'da oynadıkları Kral Lear'ı seyrederken gene bunları düşündüm.

Kral Lear'ın oynanışı için düşündüklerimi söylerken, bir takım ayrıntılara girmeyi gerekli bulmuyorum. Benim için önemli olan, beni gönendiren Devlet Tiyatrosu oyuncularından çoğunun bu eğilimde olmaları, tiyatronun ana yolundan gitmeleridir. Oyunu sahneye koyan, ayrıca Lear'ı oynayan Cüneyt Gökçer'in, öbür oyunlarını da düşünerek söylüyorum, başarısının nedenini, bence tiyatroyu böyle anlayışında aramalı. Benim bulunduğum akşam, oyunun birinci perdesinde, Cüneyt Gökçer iki kez alkışlandı. Sorayım: Neydi Cüneyt Gökçer'de alkışlanan? Gövdesiyle ya da yüzüyle, gösterdiği bir hüner mi? Hayır, Cüneyt Gökçer o sırada devinimsizdi, salt konuşuyordu. Shakespeare'in bir tümcesi mi? O da olamaz. Çün-

kü söylediği sözlerin yazarın öbür tümcelerinden bir ayrımı yoktu. Öyleyse? Söyleyeyim: Cüneyt Gökçer o akşam seyirci çoğunluğunca, bir tümce düzenini değerlendirebildiği için, dilin, türkçenin tadını duyduğu, duyurduğu için alkışlandı. Tıpkı bir opera sanatçısının müziğin tadını duyurabildiği zamanlarda alkışlanması gibi.

Bir de, sigara aralığında, Muammer Karaca'nın söylediği bir sözü anacağım burada: Bence, eleştirilerin çoğundan daha çok gerçeği kavrayan, daha anlayışlı bir sözdü bu, «Biliyor musunuz, Türkçe tam bir tiyatro dili!» dedi Muammer Karaca. Öyle sanıyorum ki, bu söz bir tiyatro eleştirisinin mihenk taşlarından biri. Bir oyunun seyircisine, Türkçe ne güzel dil! dedirtmesi... Bundan daha önemli başarı ölçüsü mü olur?

ON İKİNCİ GECE

Devlet Tiyatrosu, 13 mayıstan bu yana, ilki beş gün, öbürleri birer hafta olmak üzere Karaca Tiyatrosu'nda sırasiyle, Shakespeare'in Onikinci Gece, John Osborne'nun Öfke, Karl Wittlinger'in Saman Yolu, Graham Greene'in Oturma Odası adlı oyunlarını oynadı. Bundan sonra da gene bir hafta için Orhan Asena'nın Hürrem Sultan'ını oynayacak.

Bu kez de, her zaman olduğu gibi Devlet Tiyatrosu'nun oyunları geniş bir ilgiyle karşılandı İstanbul'da, biletleri bir iki gün içinde tükeniverdi. Belli ki, İstanbul'lu tiyatro seyircisinin, tiyatronun iyisine bir susamışlığı var! Devlet Tiyatrosu geldi mi, hemen arıyor bu özlemini gidermenin yolunu, ona koşmakta buluyor. Tiyatro için ölü aylar sayılan bugünlerde bu büyük ilgiyi başka nasıl açıklayabiliriz? Peki, Devlet Tiyatrosu'nun İstanbul'da bir ay süreyle oyunlar vermesinin yararı, bir özlemi az ya da çok dindirmesi bakımından, yalnız seyirciye mi? Bence eleştirmen için de yararlı, daha doğrusu yararlı olmalı! İyi tiyatro, gerçek tiyatro deyip duruyoruz, bu bir düşünü, bir ülkü olarak kalıyor bizim için daha çok.

Ama uzun zaman da bir düşünüye, bir ülküye göre gerçekler yargılanamaz ki! Zamanla, elinizde olmadan açınızı az da olsa genişletirsiniz, daha hoşgörülü, daha görece olursunuz. Tutalım ki böyle olunca da, örneklerin dışında konuştuğunuza göre, sözünüz biraz havada, yargılarınız karanlıkta kalmaz mı? Bugün içinse bu ülkede, Devlet Tiyatrosu'nun oyunları bir bütün olarak ölçü diye geçebilecek örneklerdir.

Şimdi sırasiyle oyunların üzerinde duralım: Bence klasik güldürülerin çoğu gibi Onikinci Gece de, hem sahneye koyucuya, hem oynayanlara geniş olanaklar sağlayan bir oyundur. Yüzyıllar boyunca okunmuş, oynanmış, geniş kitlelere mal olmuş bir oyun! Bunun için de, sahneye koyucu ya da oyuncu olarak yorumlayabilir, kişiliğinize göre oraya buraya çekebilir, tiyatro hünerinizi günümüzün bir güldürüsünden daha çok bu oyunda gösterebilirsiniz. Öyle bir kalıp ki, bir tiyatro sanatçısı olarak içini dilediğiniz gibi doldurabilirsiniz. Oyunu sahneye koyan Renato Mordo da böyle yapmış, kafasında tasarladığı bir tiyatro düzenini gerçekleştirmeye yarayacak bir kalıp gibi almış Onikinci Gece'yi, Düşünmüş, ne yapmak istemiş Shakespeare bu güldürüsünde? Bir Aralık ayının onikinci gecesinde, üç kişi, Sir Toby, Sir Andrew, Maria alabildiğine onu buna katarak eğleniyorlar. Bir de aşk var ortada, Malvolio'nun Olivia'ya, Olivia'nın Viola'ya, Viola'nın Orsini'ye, Orsini'nin de... Böylece zincirleme giden bir aşk, şiirin diliyle duyurulan bir aşk var. Renato Mordo'nun da yaptığı bu: Bir şiir deyişi içinde alabildiğine eğleniyor, Sir Toby'nin alaycı sarhoşluğuyle Orsini'nin duygululuğu arasında mekik dokuyor.

Onikinci Gece'yi 1948 yılının Aralık ayında Ankara'da Küçük Tiyatroda görmüştüm. Bu kez, Renato Mordo'nun düzenlemesini Cüneyt Gökçer uygulamış sahneye. Aradan bunca yıl geçti, güç anımsamak ama öyle sanıyorum ki oynanışın o günkü haliyle bugünkü hali arasında pek bir değişiklik yok. Yalnız oyunun bitiminde arkadan ışıklandırılmış, oyuncuların gölgelerini göstererek geçtikleri bizim karagöz perdesine benzer, perde buluşu kaldırılmış. Bir de gene oyunun sonunda Soytarı'nın okuduğu şiir (şarkı) yok. Perdenin kaldırılarak oyuncuların, oyunun içindeki örnek hareketlerini sahne önünden geçerek tekrarlamalariyle yetinmelerini anlıyorum ama, Soytarı'nın okuduğu şiir niçin çıkarılmış? bir anlam veremedim. O şiir Onikinci Gece'nin özünü, havasını verir. İlk dörtlüğünü alıyorum buraya:

Ben minicik, çelimsiz bir çocukken
Hey anam hey! ne yel, ne yağmur!
Delilik sadece bir oyuncaktı;
Çünkü yağmur her gün yağardı.

Bu dörtlüğün üçüncü dizesi, «Delilik sadece bir oyuncaktı» dizesi var ya, bana Renato Mordo' nun Onikinci Gece sahne düzenlemesini açıklar gibi oluyor. Mordo'nun düzenlemesinde de o oyun, oyuncak havası var. Orsini'nin aşkı, Malvolio'nun hırsı, büyüklük düşü, Sebastian'ın özlemi hep bir oyuncak gibi alınmış, gösterilmiş. Olivia'nın inceliği bile öyle.

Devlet Tiyatrosunun ikinci oyunu Öfke'ydi. Yazarı John Osborne, bugün İngiltere'de, öfkeli

gençler diye adlandırılan bir akımın başı. Osborne, tiyatronun bildiğimiz kurallarına uyarak yazıyor oyunlarını, son zamanlarda üzerlerinde önemle durulan Ionesco, Beckett vb. yazarlar gibi oyunun kuruluşunda da, tümce yapısında da biçim bozmaları yapmıyor, özelliği söylediği şeylerde aranacak bir yazar.

Neydi Öfke'nin özü? Bugünkü İngiliz toplumunun geçer akçe değer yargılarını yermek, öfkelenmek. Oyunun başlıca kişisi Jimmy, toplum değerlerini karısı Alison'un kişiliğinde görüp yeriyor, öfkeleniyor.

Öfke, tek kişiyle gelişen, öbür kişilerini iyice çizemeyen oyunlardan olsa da, gene güzel, bir oyun. John Osborne, bu oyununda, seyirciyi etkileyen yüksek bir basınç kurmuş, gevşetmeden sonuna dek götürüyor. Diyebilirim ki, Alison, Helena, Cliff, bunların biri bile olmasaydı da, Jimmy inançsızlık, öfke üstüne kurulmuş söylevlerini tek başına söyleseydi, Öfke gene güzel bir oyun olurdu. Demek, tiyatronun vazgeçilmez sanılan kurallarına pek öyle boyun eğmeden de, tek bir kişinin ruhsal tutumuyla yüksek bir basınç kurarak da başarılı bir oyun yazılabilirmiş! Bu öteden beri bilinen bir gerçektir, ama her çağda eksik olmayan öyle bir tiyatro uzmanı örneği vardırki, usu yatmaz buna, tiyatro bir entrika kurmaktır, giderek dört beş açmazlı bir entrika kurmaktır sanır. İşte bu tür bir tiyatro anlayışına karşı çıkanlardan biri olduğu için John Osborne'u sevdim.

Oyunu Yıldız Kenter anlayışla, başarıyla sahneye koymuştu. Bir oyunu sahneye koyanın ilk işi

oyunun uyumunu bulmaktır. Bu uyumu bulmuş, gerçekleştirmişti. Oyunu da büyük başarıyla oynadı. Müşfik Kenter de öyle. Şükran Güngör, Suat Taşer, Tomris Oğuzalp hep çok iyi, kusursuzdular.

CADI KAZANI

Devlet Tiyatrosu Arthur Miller'in Cadı Kazanı adıyla dilimize çevrilen The Curcible adlı oyununu İstanbul'da Karaca Tiyatrosu'nda oynadı.

Arthur Miller, çağımızın yazarlarının üstünde durmadıkları bir türü, tragedyayı deniyor oyunlarında. Bildiğim oyunlarından Satıcının Ölümü'nde de, Hepsi Oğullarım'da da, Cadı Kazanı'nda da kişilerinin değişmez yazgıları vardır. Durumlarına karşı koymaktan, durumlarını değiştirmek için savaşmaktan çok, durumlarını geliştirerek belirli bir sonuca doğru giderler. Böylece dramın özü olan çatışmanın yerine, değişmez sonucu hazırlamak için düzenlenmiş durumların birbiri ardından açılışı ortaya çıkar. Dramda bir şeyler değişebilir, çatışmaların sonunda ne olacağını biz de yazar gibi kestiremeyiz. Her şey çatışmanın başarıya ulaşmasına ya da başarısızlığa uğramasına bağlıdır. Tragedyadaysa işin nereye varacağını sezebilir, bir yazgının sonuca nasıl ulaştığını görürüz. Jean Anouilh, Antigone adlı oyununda koroya «Rahattır tragedya» dedirmekle, yazarın olduğu gibi seyircinin de umulmadık bir durum değişikliği beklemeyeceğini, oyunun nereden başlayarak nereye gideceğini sezdiğini belirtmek ister.

Tragedyanın tanımı bizi hangi çağlarda tragedya yazılabileceği, bir de sorunlarının ne olması gerektiği üstüne düşünmeye götürüyor. Bir oyun sonucu ki, kişilerin çatışması değiştirmeyecek onu, dramda olduğu gibi çatışmaların niteliği oyunun gidişine yön vermeyecek. Bir kez, uzun süren yerleşmiş uygarlıkların tartışmadan az çok kendini kurtarmış sorunları tragedyanın konusu olabilir. Böyle bir uygarlıkta değerler belirgin olduğu için durumların çatışmasıyla tartışılmaz, değişmez. Böylece diyebiliriz ki, tragedya yüzyıllar boyunca egemen olmuş, yerleşmiş uygarlıkların oyunudur, sanatıdır. Örneğin eski Yunan toplumu böyle bir uygarlığın örneği değil midir? O toplumun değerleri o kadar belirgin, tartışmanın dışındadır ki, mitolojisi bile kurulmuştur. Bu bakımdan tragedyanın yatağı da bu uygarlıktır. Bu kadar mı? Tragedyaya yataklık edecek daha başka koşullar da düşünemez miyiz? Öyle sanıyorum ki, kişioğlunun mayasını kuran, toplumdan topluma öyle pek önemli değişiklik göstermeyen sorunlar da girebilir tragedyanın alanına. Ölüm sorunu bunlardan biri, belki de başlıcasıdır. Bir tragedya örgüsü içinde her zaman alınabilir, alınmıştır, o kanıdayım ki, bunlardan başka duruk olmayan, değer yargıları devingen toplumların da tragedyaya konu verecekleri sorunları olabilir. Suyun üstünde yüzen, büyük bir çoğunluğun ortak oldukları, tartışmaların oldukça dışında kalmış sorunlardır bunlar da.

Biraz da Arthur Miller'in Cadı Kazanı adıyla dilimize çevrilen oyunları üstüne düşünelim: Cadı Kazanı da bir tragedyadır, yukarda söylediği-

miz gibi. O kadar ki, Arthur Miller oyununda eski Yunan tragedyasının korosunu bile kullanmış, yararlanmıştır. Betti, Abigail, Suzanna, Mercy'nin birinci perdenin bitiminde, birbiri peşinden olsun, hep bir ağızdan olsun söyledikleri sözler, tragedyanın gittiği yönü belirtmekle ödevli koronun söyleyebileceği sözlerdir.

Usunun gösterdiği yoldan giderek özgür düşünmeye çalışan John Proctor, 1692 yılında Amerika'da Salem adlı bir köyde bağnazlıkla beslenmiş bir ortamda birtakım kişilerin çıkarları adına desteklediği bir cadı düşü görme salgınına uymaz, uymadığı için de ölümle cezalandırılır. Budur kısaca konusu Cadı Kazanı'nın. Oyun, koro yerine geçen Abigail'le arkadaşlarının gösterdiği yönde gelişerek olaylar John Proctor'un alnına yazılı sonucu sağlar. Oyunun sonunda John Proctor ölüme gitmiştir ama bağnazlığa karşı duran özgür düşünceye inancını da bu kez karısı Elizabeth Proctor'un ağzından duyarız. Tragedya kişioğlunun mayasını kuran, ya da çoğunluğun ortak oldukları sorunları ele alır demiştim. John Proctor'un tragedyasıysa Sokrates'in ya da Galile'nin tragedyasından başka bir şey midir?

Cadı Kazanı başarıyla düzenlenmiş, tiyatronun değişmez ana kaynağı şiir dilinden hızını alan bir oyundu. Yalnız üçüncü perdenin bitimine dek yürüyüp geldiği düşünce alanından, dördüncü perdede birden, biraz da aşırı ölçüde duygulara seslenme yoluna giriyor, gerekli olmayan bir iki duygusal sahneden sonra bitiyordu. Oyunun bütün gücüne karşın, yine de yazarın, sonunda ucuz bir davranışa hiç değilse değinip geçtiğini belirtmek isterim.

Cadı Kazanı'nın tek tek oynanan rolleri iyiydi ya, büyük bir başarı mıdır? Bence o kurdukları bütünün yanında o kadar önemli değil. Bildiğim bir şey varsa oyunu sahneye koyan Cüneyt Gökçer'in öbür tiyatrolarımıza örnek olması gereken bir tiyatro anlayışını uyguladığı, oynayanların da bu anlayışın gerçekleşmesini sağladıklarıdır. Çok sade bir dekorla, oyunu jeste mimiğe boğmadan konuşmanın bütün ayrıntıları üstünde durarak, büyük başarıyla oynadılar. Sahneye konuşun da, oynanışın da, üstünde durulması gereken, önemli anlamı şuydu: «Biz, yazara inanıyoruz! Tiyatronun her şeyden önce oyunun tümceleri olduğuna inanıyoruz! Ödevimizin yazarın sesini sahnede gerçekleştirmek olduğuna inanıyoruz! Dekorumuz da, ışığımız da, oyunumuz da bu sesi belirtmek uğrunadır!» İşte bugün bütün tiyatrocularımızın kulak vermeleri gereken öğüt! Bu öğüdü, zamanlarında, tiyatro ustalarının en önemlileri, sahne diliyle olsun, açıkça olsun vermemişler midir?

Nihat Aybars'ın perde açılır açılmaz hıçkıra hıçkıra ağladıktan sonra, ağlamasını keserek söze başlaması, konuşmasına az da olsa ağlamaklı bir ses katmadan konuşması ne nitelikte bir oyun göreceğimizi gösteriyordu.

Sabahattin Eyüboğlu'yla Vedat Günyol'un çevirileriyse, bugüne değin sahneden dinlediğim en başarılı çeviridir.

BİR TİYATRO OLAYI
GODOT'YU BEKLERKEN

Küçük Sahne bu yıl mevsim açılırken yapılacağını bildirdiği sanat matinelerine İrlandalı bir yazarın, Samuel Beckett'in, ilk sahne yapıtı olan Godot'yu Beklerken'le başladı.

«Godot'yu Beklerken»in Batı sahnelerinde oynanışı bir hayli ilgi, bir o kadar da tepki uyandırdı. Bunun böyle oluşunu yapıtın seyirciyi şaşırtmasıyla, başka oyunlara benzemeyen, yepyeni kuruluşuyla yorumlayanlar var. Oyunun geniş bir seyirci topluluğunu yadırgattığı, konuşmalardan bir anlam çıkaramaz hale getirdiği su götürmez bir gerçek.

Samuel Beckett'in oyununun tiyatronun gelişimindeki yerini belki de Jean Anouilh'un şu sözü belirtiyor: 1923'te Paris'te ilk Pirandello dramının oynanışından beri, en önemli tiyatro olayı, Godot'yu Beklerken'in Babylone tiyatrosunda oynanışıdır, diyor Anouilh. Bir bakıma sadece bir duygu tiyatrosu sayılabilecek melodram çağından sonra Pirandello tiyatroya düşünceyi getirmiş, ışığını kişilerinin kafalarının içine tutmak yolunu denemişti. Birçok yazar geldi Pirandello'dan sonra, biri bile benzemez ona, ama hepsinde de Pirandello'dan sonra yetiştiği belli bir nitelik görü-

lür. Samuel Beckett'in getirdiği yenilik ne? Düşünelim.

Samuel Beckett'in tiyatrosunda öbür sanat kollarının gelişimine uymak dileği başta geliyor, sanıyorum. Günümüzün soyut sanat görüşüyle, bilinç altından yararlanmak eğiliminin etkisi var bu yazarda. Hiç değilse bu kadarını rahatça söyleyebiliriz. Edebiyat alanında, geçmişi pek de yeni olmayan gerçeküstücü resimde yeni bir akım olan non figüratif anlayışın tiyatrodaki karşılığını görüyoruz onda. Godot'yu Beklerken bu bakımdan küçümsenmeyecek bir yenilik, günümüzün öncü tiyatrosudur. Ancak sözlerimize şunu da hemen eklemeli: Nasıl tiyatro edebiyatında bir dönüm noktası sayılan Pirandello sonraları bırakıldığı, tiyatro başka alanlara yöneldiği halde gene de ondan bir etki kalmışsa, Samuel Beckett için de durum aynı. Öyle sanıyorum ki Godot'yu Beklerken'in getirdiği yenilik, az ya da çok, değişik biçimlerde de olsa sürüp gidecek. Bu yeniliğin, öbür sanatlarda yapılanın bir benzeri olmaktan başka, tiyatroda çok daha önemli bir anlamı var üstelik. O da şu: Beckett tiyatronun ana kuralı diye bildiğimiz şeyi, oyunda bir gelişme gerekliliğini, bilinenden bilinmeyene doğru bir açılma zorunluğunu bir yana atıyor. Böylece Godot'yu Beklerken tiyatro edebiyatının entrikası olmayan biricik örneğidir. Bir başka deyimle de entrikasız da tiyatro olabileceğini açıkça göstermektedir. Bilinegelen bir teknikten, bugüne dek vazgeçilmemiş kurallardan yararlanmadan yazılmış bu oyunun başarısı nerden geliyor, kaynağı ne? diye de sorulabilir. Karşılığı çok kısa bence: Şiirden. Kesin ola-

rak denilebilir ki Beckett tiyatronun geleceğini bir şiir diliyle, bir şiir yapısında görenlerden yanadır.

Oyunu kısaca anlatalım. Belirsiz bir yerde, belirsiz bir zamanda iki kişi var. Estragon'la Vladmir, Godot adında birini beklemektedirler. Kimdir Godot? Niçin beklenir? Bilmiyoruz. Sadece beklenen kişidir. Beklenendir. Bir ara Pozzo, bir de Lucky adında iki kişi daha girer aralarına. Neden? Açıklanmamıştır. Bütün oyun bir beklemek düşüncesinin, duygusunun verilişinden başka bir şey değildir. Oyunun kişileri uslarına ne düşerse konuşurlar. Birbirlerine söyleyecekleri sözler bitince de vakit geçirmek için jimnastik yaparlar, amuda kalkarlar, dans ederler. Sonunda da on oniki yaşlarında bir çocuk gelir sahneye. «Beklediğiniz Mösyö Godot vardı ya» der. «Bu akşam gelemeyecek. Yarın akşam gelecek.»

İster insanlığın beklemesi diye alalım bu oyunu, ister bir tek insanın beklemesi diye düşünelim, her iki durumda da özünün bekleme duygusundan başka bir şey olduğunu söyleyemeyiz. Bir oyunun özünün —sadece bir duygu olduğunu, bir oyunun sadece bir duygu üzerine kurulduğunu, kurulabildiğini ilk olarak görüyoruz.

Muhsin Ertuğrul'un çok ölçülü, duygululuğa yer vermeyen —ki öyle olması gerekirdi, başka türlüsü düşünülemezdi bile— bir anlayışla sahneye koyduğu «Godot'yu Beklerken»i Cahid Irgad, Şükran Güngör, Kâmuran Yüce, Agâh Hün kusursuz oynadılar.

GENÇ OYUNCULAR

Teknik Üniversitenin tiyatro topluluğu, bir okul tiyatrosu havasından sıyrılmak isteğiyle olacak, Genç Oyuncular adını aldı. Her akşam perdelerini açabilecekleri bir yer bularak, tiyatrolarını sağlamlaştıracakları güne dek, ellerinden geldiğince adlarını pek duyurmadan, sadece bir tiyatro heveslisi olarak çalışmak ereğindeler. Bunun için de bu yıl, okul derneklerinin salonları, hastane gibi yerlerde oynamayı yeğ tuttular. Bir kez de yakın illerden birine bir gezi düzenlediklerini sanıyorum.

Son olarak mart ayının bitimine yakın bir gece de, Pangaltı Lisesini Bitirenler Derneğinin sahnesinde oynadılar. Hevesli tutumlarına uyarak sahneye konan oyunları kimin yönettiğini, oynayanların adlarını bildirmediler. Ben de bu isteklerine katılarak adları üzerinde durmadan, sadece rollerden söz ederek düşündüklerimi belirtmeye çalışacağım. İki kısa oyun sahneye koymuşlardı. Birincisi, Celâl Kavur (soyadında yanılıyor muyum, bilmiyorum; program dağıtmadıkları için bakamıyorum şimdi) adlı genç bir yazarın Oyun'u. On beş dakika kadar sürüyor. İkincisi, Eugène Ionesco'nun İskemleler'i.

Celâl Kavur, Oyun adlı yapıtıyla geleceği için umut veriyor. Belli ki özlü bir tutumu var, kolaya pek yüz vermiyor. Yapabildiği ne olursa olsun, bu genç yazar için bu kadarı da iyi bir şey. Ama şunu da söyleyeyim, Oyun'un kolayca kaçınılabilecek bir kusuru da vardı. Her sanat yapıtı bir türe girer; türünün de gereklerini pek bozmaz. Yazarın gerçekçi bir tutumu mu vardı? Yoksa oyununun temelleri bir düş alanına mı atılmıştı? Burası pek belirmiyordu. Unutmamalı ki bir yapıtın sağlamlığı, sanatçının seçtiği türü kesin olarak uygulayabilmesine bağlıdır. Hiç değilse bu, sağlamlık konusunda ilk ilkedir.

Bu oyunun başlıca kişilerini Attilâ Alpöge'yle, Ergun Köknar oynadılar. (Dileklerine uyup adlarını söylememek vardı belki, ama tanıdığım kişiler oldukları için ağzımdan kaçıverdi!) Attilâ Alpöge de, Ergun Köknar da tiyatroyu iyi bilen kişilerdir. Ama bilmek, yönetmek başka, oynamak gene başkadır. İkisi de rollerini, nasıl oynanması gerektiğini gösterircesine oynadılar. Ama oyuncunun başarısının, eksiksiz olması için bu kadarı yetmez, bunun üstünde de bir şey vardır. Nedir o? Başarıda, ne kadar çözümleseniz gene de açıklayamayacağınız bir şey kalır ya, belki de o.

Şimdi de biraz İskemleler'in üstünde duralım: Eugène Ionesco, bugün, şiir, resim, roman gibi sanatların gerçeküstücülük, soyutçuluk gibi kavramlarla ulaştıkları yere tiyatroyu da getiriyor. Biliyoruz ki, geçen yüzyılın sonlarından bu yana türlü sanat akımları, gittikçe artan bir ölçüyle, doğa düzenini değiştirerek yerine soyut bir sanat düzeni koymak ilkesine, az ya da çok değin-

mişlerdir. Soyutlamak... bu çağımızın önde gelen ilkelerinden biridir. Bir toplumda bir kurumun öbürünü etkilemesi ne kadar doğalsa, bir sanat türünün de öbürlerini etkilemesi o kadar doğaldır. Böyle olduğu için de, elbette tiyatro da bir soyutlama denemesine girişecekti. Ama tiyatro biraz yapısı, biraz da olanakları gereği, çağının akımlarını geriden izlemek zorundadır. Örneğin resim alanında, bir Braque'ın, bir Légér'nin, bir Picasso' nun çağrısına, tiyatroda, Samuel Beckett'in, Eugène Ionesco'nun, Arthur Adamov'un oyunlarıyla geç karşılık verilmişse, bunu tiyatro sanatının belirtmeye çalıştığımız niteliğinde aramalıdır.

İskemleler anlamsız, karanlık bir oyun mu? Bence tam tersine açık, aydınlık bir oyun. Sanat yapıtlarının tümünde olduğu gibi İskemleler'de de, biçim bozmalarıyla soyutlama anlam adına, açıklık adına yapılmıştır. Aykırı bir düşünce gibi görünse de, sanatın başlıca doğrusunu kapsayan ilke şu bence: Gerçek etkisi ancak gerçeğin değiştirilmesiyle verilebilir. İskemleler de, bir biçim bozma, soyutlama yoluyla, yaşadıkları sürece bir şey yapamamış, içleri dolu, yaşlı karı kocanın acısını, seyirciyi büyük ölçüde etkileyerek, çok güzel veriyor. Çağımızın kalburüstü oyunlarından biri!

İskemleler'i oynamak çok zordu. Genç Oyuncular'sa, kişiyi şaşırtan bir başarıyla, bu oyunu oynadılar. Kişiyi şaşırtan bir başarı diyorum, çünkü hayranlık duygusunun altında her zaman, bu işin nasıl yapıldığını açıklayamamaktan doğan bir şaşırma duygusu yatar. Eleştirmenler için hayranlık duygusu biraz yadırganır, ayıp sayılır, biliyorum, gene de söyleyeyim, perdenin açılışın-

dan kapanışına dek bir hayranlık duygusuyla baktım sahneye. Sahneye konuşundan tutun da, başta yaşlı kadını oynayan oyuncu olmak üzere, yaşlı adamı oynayan da, melon şapkalı adam da (adlarını bilmediğim için söyleyemiyorum) her şey ulaşılması güç bir düzen içindeydi.

Eleştirmenler için hayranlık duygusu ayıp sayılır dedim ya, düşünüyorum, asıl çirkin olanı, hayran olamamak ya da hayran olunsa da Osmanlıca deyimiyle şu takdir etmek sözüyle anlatılan tutum değil mi?

GÜNDEN GECEYE

Devlet Tiyatrosu geçen ay İstanbul'a gelerek, Küçük Sahne'de Eugene O'Neill'in Günden Geceye adlı oyununu oynadı. Eugene O'Neill, ününü ülkesinden dışarıya çıkarabilmiş, üzerinde önemle durulmaya değer ilk Amerikalı oyun yazarıdır. Oyunlarının çoğunda, tiyatro adamlarınca çiğnenmez bilinen, bir tabu sayılan tiyatro kurallarını çiğneyip geçmiş, biçim, anlatış yenilikleri getirmiştir. Bunun yanında bir özelliği de belirli çizgilerle belirtilmiş kişiler vermesi, kişilerinin biraz karışık duygu alanlarına keskin bir ışık tutabilmesidir. Bu bakımdan, tiyatroda Eugene O'Neill'in kişileri, bir romancının, Dostoyevski'nin kişilerini düşündürtür bana. Dostoyevski'nin kişileri gibi O'Neill'in kişileri de us dışı davranırlar, Ruhsal karmaşasını usumuzla açıklayamayız onların, birer olgudurlar, sezmekle yetiniriz. Bir başka yazar anlatsa, rahatça yadırgayacağımız, böyle insan olur mu diyeceğimiz bu kişiler O'Neill'in de elinde, Dostoyevski'nin olduğu gibi birer gerçektirler. Ustalıkları da burada değil mi?

Ama İlkçağdan gelen, günümüzün Fransız, İngiliz romanlarındaki, oyunlarındaki ussal düzeni sevmiş, benimsemişseniz bir kez Dostoyevski

gibi O'Neill'i de, yapıdan, bütünden yoksun bulursunuz. Hele bir düzen hiç bulamazsınız bu yazarların yapıtlarında.

Günden Geceye'de de O'Neill'in bütün oyunlarından görülen bu özellik var. Yalnız bir biçim yeniliği aramak kaygısı yok, o kadar.

Yazarın çocukluğunu, daha doğrusu delikanlılığını konu alan bu oyun bir otobiyografi, aile çevresini, geçmiş günlerinin kasvetli havasını anlatıyor. Ayrıca, bir düşünce, bir genelleme yok mu Günden Geceye'de? O da var. Belki de bir gençlik, bir aile çevresi öyküsünün özünde asıl o var. Şu yaşadığımız acunda insanların birbirlerine ne kadar yakın olurlarsa olsunlar, birbirlerini ne kadar severlerse sevsinler, gene de birbirleine yakınlaşamadıklarını, birbirlerinin dışında kalarak el uzatamadıklarını söylemek istiyor O'Neill. Her insan kapalı bir acun, kimse kimseye değil yardım etmek, sesini duyuramıyor, konuştuğu kişiyi tanıyamıyor bile. James Tyron'un ikide bir, kişiliğinin bir leit-motif'i gibi tekrarladığı şu «sonunun bir düşkünler evinde geçebileceği» kaygısı var ya, çocukları için de, karısı için de, ya gülünç, ya da iğrenç bir davranıştan başka bir şey değildir. Geçmişindeki mutlu günlere sığınmak, bunu da alıştığı morfinden başka bir yolla yapamamak durumunda olan Mary Tyron'a çocukları da, kocası da el uzatmak, onu bu alışkanlığından kurtarmak için ne denli karşı çıksalar da oyunun başından beri bu konuda pek karamsar oldukları, bir insanın başka bir insanın alanına giremeyeceğine inandıkları bellidir. James Tyron ile Edmond da öyle. Kardeş sevgisinin belki bir örneğidirler, ama ne o,

ne de öbürü birbirlerine etkiyemezler. Bir kez birbirlerini iyice tanımamışlardır ki, nasıl etkisinler?

Böylece oyun bir boşlukta dolaşan, birbirleriyle değinmeden dolaşan dört kapalı kişiliğin dengesidir. Alanlarını zorlarlar, ama giremezler. Denilebilir ki Günden Geceye'nin akla karası, bu dört kişinin birbirlerinin yaşama alanlarını zorlamalarıyla, bu alanlara girememeleridir.

Günden Geceye, genel olarak iyi oynanıyor. O'Neill'in bu oyununda, tiyatro için gerekli sayılan, durumların oyun boyunca gelişmesi, bir başka deyimle dram eylemi yeterince bulunmadığı için, oyunu sahneye koyan Saim Alpago'ya büyük bir iş düştüğü belli. Oyunun başarıyla yürümesinden de anlıyoruz ki, bir sanat özü varsa bir oyunda, dram eyleminin eksikliği, sahne düzenlemesiyle önlenebiliyor.

Ve eklemek gerek: Macide Tanır'ın, Yıldırım Önal'ın, Kerim Afşar'ın, Yalın Tolga'nın bir dengede buluşan çok da başarılı oyunları.

BİR OYUN, BİR ELEŞTİRMEN

Şehir Tiyatrosu'nun Dram Bölümünde Thornton Wilder'in Her Şeye Rağmen adlı oyunu oynanıyor. Bu oyunun bir adı daha var, o da Dişimizin Zarı. Thornton Wilder'in adının bende uyandırdığı çağrışım, yıllarca önce Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesinin oynadığı Bizim Şehir adlı oyundur. Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesinin oyuncuları konservatuvarı yeni bitirmiş gençlerdi, sonra da Devlet Tiyatrosu'nun ilk oyuncuları oldular. Bizim Şehir, tiyatro yazınının en güzel oyunlarından biridir benim için, oynanışı da o oranda etkiliydi. Salondan büyülenmiş gibi çıkmıştım. Bugün de, ne denli etkin olursa olsun gene de bir oyun muydu, yoksa bir düş müydü? diye düşünürüm.

Thornton Wilder, bu oyununa konu olarak, insanlığın başlangıcından günümüze dek geçirdiği gelişmeyi almış. Buz çağı, tufan çağı, bir de bugünkü çağ diye üçe böldüğü, üç bölümde biçimlendirdiği gelişme üç saatlik bir gösteri süresince gözümüzün önünde canlanıyor. Demek istediği de şu: İnsanlığın serüveni, insanın doğayla savaşıdır. İnsan doğayla savaştığı gibi kendi kendisiyle de savaşmaktatır. Ama biz, kendimiz de dü-

pedüz doğa değil miyiz? Benliğimize iç doğa desek yerinde bir deyim olmaz mı? Ne olursa olsun, savaş gene doğayladır. Konusunu insanlığın gelişiminden alan yazar, anlatacaklarını bugüne dek getirip anlattıktan sonra, oyunun kişilerinden biri, Sabina, son sahnede seyirciye sorar: Bu oyunun sonunu mu merak ediyorsunuz? Yanıtını da gene kendisi verir: Bu oyunun sonu daha yazılmadı ki, der.

Thornton Wilder, başka oyunlarında da yaptığı gibi, bunda da yeni bir biçim, özgün bir biçim denemesine girmiş. Oyunun ilginç yönlerinden biri de bu. Yoksa herkesçe bilinen bir gerçeği, insanlığın serüveni insanın doğayla savaşlarının serüvenidir gerçeğini, özgün bir biçimde sunmadan, düşsel bir ortamda vermeseydi oyunu yavan kalırdı. Her oyunda da böyle değil midir? Ne denli ilginç, ne denli önemli olursa olsun nedir bildiri? Bir tümce, o kadar. Bir tümce de bir oyun değildir, ya da biz bir tümceyi duymak için tiyatroya gitmeyiz. Aradığımız, o tümcenin tiyatronun öğelerinden oluşmuş bir görüntüyle verilmesidir.

Biçimde yaptığı en büyük yenilik, usun iki ilkesine, zamanla uzay ilkesine aldırmamasıdır. Zamanla uzay yokmuş gibi davranıyor Thornton Wilder. Buz çağında yaşayan insanlar bugünün insanının kılığıyla dolaşıyorlar. Tufan çağının insanlarının kullandıkları eşya da bugünün eşyası. Böyle yaptığından da çok hoşlanan, yeniliğinin tadını çıkaran bir hali var, sözcüsü yerine koyduğu Sabina'ya söylettiği sözlerle kendi kendisiyle de eğleniyor. Üstelik, tiyatroda yeni görünüm-

ler istemeyenlere de çatıyor, durağanlığı eleştiriyor. Bakıyorsunuz, oyunu bırakıyor Sabina, seyircinin önüne gelerek, o tiyatroda bir süre önce oynanan, eskimiş, pek çok eskimiş oyunları anımsayarak şöyle sesleniyor: Oyun mu bu da canım? Oysa biz, Kayseri Gülleri, Kasımpaşa - Maçka gibi ne güzel şeyler oynamıştık.

Oyunun belli başlı üç kişisi var. Georges Antrobüs uygarlığı kurmaya da, kurtarmaya da adanmış erkek örneği. Tekerleği o bulmuş, matematiği de o. Çağımızda da o savaşıyor. Dünyanın kuruluşundan bu yana gelmiş geçmiş erkeklerin simgesi. Maggi Antrobüs, aileyi kuran kadın. Sabina da erkeğin düşündeki kadın. Böylece bütün kişiler simgeleşmiş. Ama insanca sıcaklıkları korunmuş gene de.

Bence Thornton Wilder'in bu oyunu da çağımızın sayılı oyunlarından biridir. Küçücük, önemsiz gibi görünen sayısız bezeniyle kolay kolay ortaya konamayacak büyük bir bileşim. İnsana, bir bakıma şaşkınlık, bir bakıma hayranlık veren bir senfoniyi anımsatıyor.

Bir tiyatro eleştirmeni anımsıyorum ki, oyunculardan birini övmeyi dileyince, çokluk, şu türden bir tümceye sığınmayı yeğlerdi: «O, her akşam, kimliğine büründüğü kişiyi yeni baştan yaratıyor.» Bu de yetmezdi de eklerdi ayrıca: «Büyük bir coşkuyla oynuyor oyununu.» Böyle diyerek oynanışı da, oyuncuyu da beğendiğini belirtmek isterdi kuşkusuz. Ama, işin gerçeği, yerdiğini bilir miydi? Ummuyorum.

Bir oyuncunun, örneğin Hamlet'i ya da Macbeth'i her akşam yeni baştan yarattığını söylemek, ya tiyatroyu sanatın dışında bir olgu saymak ya da sanatta yaratının ne olduğunu bilmemek anlamına gelmelidir. Çünkü, oyuncunun oynayacağı kişiyi oluşturması da bir yaratıdır, şiirin yazılmasından, resmin çizilmesinden ayrımı yoktur. Sanat yapıtı dediğimiz nesne bir kez yaratılır, coşkusu da bir kez duyulur. Kısa ya da uzun bir süreyi kapsayabilir belki, ama sanat yapıtı ortaya çıktığında yaratı da bitmiş olur. Yaratı bitince de sanat yapıtı zamanın nesnelliğine bırakılır, soğur bir bakıma, geleceğe dayanacak katı halini alır. Bir şiir bir kez yazılır, resim de bir kez çizilir. Ozan şiirini yazdıktan, ressam da resmini çizdikten sonra coşkusu yiter. Coşku duymak sırası okurla seyirciye gelmiştir artık.

Oyuncuda da iş böyledir. O da yapıtını, öbür sanatçılar gibi, bir kez yaratacaktır. Bu yaratı da, prova dediğimiz oyunun hazırlandığı günlerde, zamanda gerçekleşecektir. Aylarca süren bir çalışma olabilir bu, nasıl ki kısacık bir şiirin, küçücük bir yüzeyi kaplayan resmin ortaya çıkışı için, çok kez ayların geçmesinin gerektiği görülmüştür.

Oyuncu, provada tuvalinin karşısındaki ressam gibidir, öyle olmalıdır. Çizer, bozar. Yeniden çizer. Bu eylemi pek çok kez, aradığını buluncaya dek, yineler. Sesine ton, yüzüne mimik, davranışına uyum bulmak amacındadır. Kimliğine bürüneceği kişinin eksiksiz, özgün bir bileşimini bulmak amacındadır. Bu işi de coşkuyla, yaratının coşkusuyla yapar. Oynayacağı kişiyi somutlayınca da, bir bakıma, sanatsal eylemi bitmiştir. Bun-

dan sonra yapılması gereken yaratılanı bellemektir. Öyle belleyecektir ki, her akşam aynı şeyi yineleyebilsin eksiksiz olarak. Oyunun ilk oynandığı akşam da, onu izleyen akşamlarda da bir yaratıcı değil, yaratısını duyarlıkla yineleyen bir kopyacıdır. Coşkusuzdur, öyle de olması gerekir. Ne denli az coşku duyarsa, kurduğu yaratı düzenini yinelemesi o denli başarılı olacaktır. Bir tiyatro kuramcısı, iyi bir oyuncunun oyununu oynarken, tiyatrodan çıktıktan sonra evinde hangi yemeği nasıl pişirebileceğini bile düşünmesinde bir sakınca olmadığını söylüyordu. Vurgulamak istediği gerçek bu olsa gerekti.

İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM Sorunlar, Deyişler

Geçmişle Gelecek (1975) 5
Güç Dönem (1976) 10
Yazınımız (1976) 15
Bir Çelişki (1976) 20
Batıya Yönelmek Kendimizi Bulmak (1976) 25
Yenilenen Klasik (1976) 30
Sanatı Savunmak (1978) 35
Göz Canlının Neresinde? (1974) 40
Edebiyat ve Felsefe Öğrenimi Üstüne (1946) 46
Dranas'ın Şiiri (1975) 52
Sinema Sanatı (1954) 58
Sinema Yazını Olabilir mi? (1954)4 62
Tiyatro Eğlence mi? (1966) 65
Bilmem Kaçıncı Kez (1966) 69
Oyun Kişilerinin Dili Üstüne (1954) 72
Anlamak ve Duygulanmak (1952) 78
Beyoğlu (1977) 83
Şiir Üstüne Söyleşi (1963) 87
Eleştiri Üstüne Söyleşi (1969) 105
Tiyatro Üstüne Söyleşi (1977) 129

II. BÖLÜM Anmak, Düşünmek

Yahya Kemal Beyatlı (1958) 147
Sait Faik'in Ardından (1954) 164
Ataçtan Kalan (1957) 155
Cahit Sıtkı'ya Ağıt (1956) 170

Cahit Sıtkı'yla (1976) 174
Orhan Veli (1954) 180
Orhan Veli (1967) İçin 183
Ziya Osman (1957) 186
Celâl Sılay'ı Anmak (1977) 189

III. BÖLÜM Birkaç Oyun

Geçmişe Uzanmak (1960) 196
Sözün Değerlendirilmesi (1958) 201
On İkinci Gece (1959) 205
Cadı Kazanı (1958) 210
Godot'yu Beklerken (1955) 214
Genç Oyuncular (1958) 217
Günden Geceye (1958) 221
Bir Oyun Bir Eleştirmen (1954) 224



Söyleyecek sözü olan bir yazar Sabahattin Kudret Aksal. Çok yönlü, üstün nitelikli bir sanatçı.

Belli ki üstünde durduğu konular, günlerce iç dünyasında yoğurup sorunlaştırdığı, sonra da köklü çözümlere ulaştırdığı düşüncelerdir. Durum böyle olunca ortaya söylev değil, yüksek düzeyde, söyleşiyi de aşan bir konuşma çıkıyor. Öğreten, açan, açıklayan bir konuşma... Ama, "ders"ten uzak! Bilgi verme, bilinç verme amacında. Yetiştiren, geliştiren bir gökçebilim adamı Aksal.

Şiirlerindeki gibi aydınlık, özgün ve güven veren.

Felsefeci yanıyla aklın ve mantığın, bilinçli arayışların, şair yanıyla kıvamlı bir duygunluğun ortaya çıkardığı bu yapıtı okuyun, zenginleştiğinizi göreceksiniz.

[illegible] LİRA (KDV İÇİNDE)