

selahattin yusuf

mutlu değil miyiz_?

Elisabeth

niçin ağlıyorsun

profil

NİÇİN AĞLIYORSUN ELİSABETH, MUTLU DEĞİL MİYİZ?

SELAHATTİN YUSUF

PROFİL

© Selahattin Yusuf, 2013

© Profil Yayıncılık

Yazarı / Selahattin Yusuf

Kitabın Adı / Niçin Ağlıyorsun Elisabeth, Mutlu Değil miyiz?

Genel Koordinatör / Münir Üstün

Genel Yayın Yönetmeni / Cem Küçük

Kapak Tasarım / Sebahattin Kanaş

İç Tasarım / Adem Şenel

Baskı-Cilt / Kitap Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. No:123 Kat:1 Topkapı/İstanbul
Tel : 0212 482 99 10 Sertifika No:16053

1. Baskı: Nisan 2013

978-975-996-414-6

Kültür Bakanlığı Yayıncılık Sertifika No: 12391

PROFİL : 312
TÜRK EDEBİYATI : 45

PROFİL YAYINCILIK
Çatalçeşme Sk. No: 52 Meriçli Apt. K.3
Cağaloğlu - İSTANBUL
www.profilkitap.com / bilgi@profilkitap.com
Tel. 0212. 514 45 11 Faks. 0212. 514 45 12

Profil Yayıncılık Maviağaç Kültür Sanat Yayıncılık Tic.Ltd.Şti markasıdır.

© Bu kitabın Türkçe yayın hakları Selahattin Yusuf ve Profil Yayıncılık'a aittir. Yazarın ve yayıncının izni olmadan herhangi bir formda yayınlanamaz, kopyalanamaz ve çoğaltılamaz. Ancak kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

İÇİNDEKİLER

GERÇEK, EDEBİYAT VE FANTASTİK 7
BİR TOPRAK İLAHİYATÇISIYLA KARŞILAŞMA 11
FAULKNER; ZİRVEDE İNZİVADA 21
FAULKNER, FAULKNER! 31
İKİ DÜNYA TASAVVURU: "GENÇ WERTHER" VE "FAUST" 35
PAUL KLEE MAĞARA DUVARLARINA BAKARKEN 39
"DAHA FAZLA RUH, TANRIM!" 45
OĞUZ ATAY 49
BİR EŞİK: MONNA LİSA 65
RİMBAUD "ALLAH KERİM!" 71
MELVİLLE'İN HİKÂYESİ 77
BİR İMGE İLAHİYATÇISIYLA KARŞILAŞMA 83
BİR "TÜR" OLARAK ORHAN PAMUK 89
"NOBEL" YAZ BİR BOŞLUK BIRAK 93
J.R.R. TOLKİEN: BİR KAÇIŞ PLANI 95
ÖLMÜŞ VE YİNE ÖLECEK 101
EMİL MİCHEL CİORAN 105
BİR SKANDAL OLARAK KADIN 109
BİR "GEÇ DOSTOYEVSKİ": ANDREY TARKOVSKİ 113
BİR İÇ KANAMA OLARAK SANATSAL YARATICILIK 123

GERÇEK, EDEBİYAT VE FANTASTİK

Bir labirent hikâyecisi olan Borges'in -takipçilerinin- yazdıkları hariç fantastik edebiyatı, bilimkurguyu ve polisiyeyi ilginç bulmaya asla yanaşmadım. Ben giydirilmemiş gerçeği, gerçekliğin kendisini, yani hayatı öteden beri fantastik bulmaktayım. Akıl almaz bulmaktayım. Kavranılmaz, ulaşılmaz, harika ve dokunulmaz bir büyüleyicilik içinde görmekteyim. Bana kalırsa ondan fantastik ve (bilim?)kurgusal imge yoluyla kaçmayı aklından geçirmemiş, edebiyatın gerçek köşe taşları için de bu böyledir.

Yersiz yurtsuz Jack London, Amerikan tipi sanatçı serseriliğini başlatırken gerçeklerden mi kaçıyordu? Hayır. Gerçeğin sayısız cephelerini, hayattayken ve bir an önce görebilmek için yer değiştiriyordu sadece. Herman Melvill, Shaekespeare gibi kafasını yukarılara, insan tuhayyülünün sisli doruklarına kaldırmış, kaderin ve trajedinin yüzünü oralarda seçmeye çalışıyordu. Hemingway, günün en ufak bir gerçeğiyle, güneşin birkaç tepenin ardından usulca yükselmesiyle bile şaşkınlığa uğrayabilecek bir yazardı. Bukowski için çekici olan, anlaşılmaz olan, hiç öyle karmaşık şeyler filan değildi. Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar'ına sinmiş, insanın içine oturan o ağırlık nereden geliyor sanki? Çok kolay bir kitap, arka kapağı kapatıldığında nasıl olur da kafamızda o derece uğultulu ve derin bir velvele

uyandırabilir? Basittir bunun cevabı: Oğuz Atay orada çıplak, gündelik gerçekliği bize apaçık göstermiştir. Gerçekliği kurgusal bir kaçışın yollarında yormadan, büyüsünü yapay zekâyla ya da göz boyayıcı bir akrobasiyle zorlayıp bozmadan, tutkuyla gözlemiş ve getirip bize teklif etmiştir. Dostoyevski'nin kahramanları niçin birazdan dilleri tutulacakmış gibi telaşlı bir gevezelik içindedirler? Çünkü bir türlü doyamadığı o büyük gerçeği, hayatı sarsak ve üşümüş parmaklarıyla kavramaya, kavramaya ve kavramaya çalışmaktadırlar. Onun o kesik kesik, aceleci, titrek cümleleri uzun süre kapatılmış ve aç bırakılmış bir çocuğun büyük bir ekmeği kavramaya çalışan dokunaklı acemiliğinin, o kocaman iştahının tamamını yansıtır. Nietzsche, "Ancak önümüzdeki yüzyılda anlaşılacaklar." dediği aforizmalarını İsviçre'nin bir orman köyünden yazıyordu insanlığa ve şöyle diyordu: "Bir fikir için yanmışsın, kül olmuşsun ne çıkar; mademki o fikir senin kendi yangınından sadır olmuyor!" Nietzsche'nin kendi yangını neydi sanırsınız? Bir aşk. Onu ağrılarıyla kıvrandıran, basık ve köhne bir odanın içinde böğürten midesini tutarak ismini sayıkladığı, Lou Andreas diye bir kadın. Yani hayat, hayat...

Burada tekrar etmemize bile gerek yok, gerçekten büyük bir imge, bana göre sadece ve sadece su katılmamış gerçekliğin içinde, etrafında kurulabilir. İnsanlık için sahicilik taşıyan bir alternatif dünya tasavvurunu, o tasavvurun ayaklarını yerden kesmeden ortaya koymak en çok edebiyatın vazifesi olmalıdır. Hele bu gün, bu daha çok doğrudur. Çünkü hayat artık büyüden her zamankinden daha çok yoksun kalmış, yüreksizleşmiş ve büzülmüş durumdadır. Ona nefes aldıracak ilk kişi edebiyatçıdır. Dünyanın aldığı eğriliğe karşı çarpışacak kişi, hayatı tazeleyecek bir mücadeleyi başlatacak kişi, çamur

ve günah içindeki hayata bir suçsuzluk eğilimini kazandıracak kişi edebiyatçıdır.

Buradan bakınca, büyüklüğünü yalnızca kurgusunun karmaşıklığından ve sofistike yapısından alan edebiyat çoğu kez bencil bir zekânın, amacı yine kendisi olan kısır döngüsünden başka bir şey değildir.

Böyle eserlerin soğuk insansızlığı, sokaksızlığı, hayatsızlığı ürkütür beni. Ne kadar labirentlerle dolu olurlarsa olsunlar, ne kadar oylumlu, çapraşık bir sorunu teklif ediyor olurlarsa olsunlar, buz gibi bir yalınkatlığı -belki de farkında olmadan- kaçınılmaz biçimde yansıtırlar. Sinirsiz, duyarsızdırlar. Dünyaya bir şey yapamazlar.

BİR TOPRAK İLAHİYATÇISIYLA KARŞILAŞMA

Annesi, daha küçükken ölmüştü. Memleketteki babası da ona asla yeterli parayı göndermiyordu. Böylece içine daha da kapanıyor, elinde daima bir kitap, köşelerde, kuytu bucaklarda yarı aç bir karınla çömelip öylece kalıyordu.

Bir gün dayanamadı ve sevgili babasına ağır sitemlerle dolu bir mektup yazdı. Ancak bu mektubu babası hiçbir zaman cevaplayamadı. Çünkü mektubu aldıktan kısa bir süre sonra ölmüştü!

Genç Fyodor Mihail, haberi alır almaz korkunç bir iç burkuntusuyla yere yığılacaktır! Bu yıkılış, daha sonra "sara" adını alacak ve hayatı boyunca onun peşini bırakmayacaktır. Kitaplarında bir saplantıymış gibi iki de bir karşımıza çıkan "sara" onu işte böyle yakalamıştır. Bu olaydan sonra Fyodor, Moskova'daki o subay okulundan "üzerine sivil elbise alacak parası bile olmadan" ayrıldığında yirmi üç yaşındaydı ve kafasında sadece o büyük hülya vardı: Yazmak. Büyük ismi, "Dostoyevski"yi inşa etmeye böyle başlayacaktı...

Dostoyevski yola böyle çıkmıştı ve şimdi biliyorsunuz, "Dostoyevski" adı, bir insanın adı olmaktan çıkıp soyutlaşarak tek başına ifade oluşturan bir "evrendir" bu gün. Rusya'da -geniş yığınların jetonu niçin bu kadar geç düşer bilinmez - ancak ölmeden bir yıl önce Puşkin üzerine yaptığı konuşmasıyla

tanınabilen bu büyük adam, yüzyılımızda dünyanın hemen bütün kütüphanelerine ulaşmıştır.

Ancak biz burada onun yazarlığına değil; pek az bilinen, Türkiye'de nedense hiç konuşulmamış bir yanına değineceğiz: Onun Rusya için ifade ettiği siyasî değeri irdeleyeceğiz biraz.

Üstad hep çileli bir hayat sürmüş. Bu çile öldükten sonra bile onu terk etmemiş, eski dostuna sadık kalmıştır maalesef. Meselâ Lenin, hiç beklemezsiniz, kadın arkadaşı İnes Armanda'ya yazdığı bir mektupta Dosto'yu "resmen kötü" diye nitelendirmiş ve mezarında sıkıntıyla kımıldanmasına neden olmuştur. Tıpkı Maksim Gorki'yi Stalin'in 'resmen kötü' ilan ettiği gibi ve Galile Galileo'yu engizisyon hakiminin, 'Dünyanın dümdüz olduğu kilise tarafından üç kere takdis edilmiş bir gerçektir.' diyerek tekfir ettiği gibi. Stalin döneminde ise Dostoyevski'nin hemen hemen yasaklanmış olduğunu sanat alemi bilmektedir. Tarkovski gibi o da "halkın acil ihtiyaçlarına cevap verecek somut eserler değil; burjuvazinin sorunu olan birey kaynaklı takıntılara eğiliyordu (SSCB-KP)" Bunun, doktriner sosyalizmin kitabındaki yeri yalnız bir kelimeyle anlatılabilirdi: "Yasak."

F. Mikail Dostoyevski, bilindiği gibi Çar'a karşı başlatılan bir isyanın içinde yer aldığı iddiasıyla yargılanmış, idama mahkum olmuş ve idam sehpasındayken (o zamanlar Rusya'da hükümdarların gelenek haline getirdikleri bir 'merhamet' gösterisiyle) son anda affedilip Sibirya'ya sürgüne gönderilmiştir (1849). Dostoyevski 28 yaşındadır.

Bu sürgün, diyebiliriz ki, Dostoyevski için bir makas ağzıdır ve bu makas ağzının onun yaşamı üzerindeki gerçek önemi, ancak Dostoyevski 10 yıl sonra af edilip salıverildiğinde anlaşılacaktır: Dostoyevski "öteki" rayları tercih etmiştir! Dünya görüşü, duyma tarzı, söyleme biçimi kökünden değişmiş ve

yenilenmiştir. Dünyanın sonundaki tekdüze, kayıtsız beyazlığın, ölümü hatırlatan o iç burkucu ıssızlığı kanını dondurmuştur! On uzun yıl boyunca, her gün toplama kampının ufuktaki çitlerine kadar yalnız başına yürüyüp buzlarla kaplı o merteklere çentik attıktan sonra bir sonbahar günü Petersburg'a döndüğünde, onu başka birisi sanmışlardı. Bütün ehemmiyetini Çar'a karşı kaba ve tek boyutlu bir hücumdan alan zamanın edebiyat ve düşünce çevreleri, eski Dostoyevski'yi kaybetmişlerdi. Suratındaki Asyalı elmacık kemiklerinin üzerine sararmış, ince bir deri gerilmiş ve elinde eski bir İncil olduğu halde çıkagelen bu adamı tanımıyorlardı! Tanıyorlardı elbette ama tanımıyorlardı işte. Tanıyorlardı çünkü bu adam Rusya'nın Büyük Petro'dan önceki kimliğiydi. Öz Asyalılığı temsil eden gerçek Rus hissinin ve duyarlığının ete kemiğe bürünmüş bir çığlığıydı.

Dostoyevski'nin dünya görüşü ve felsefî duruşu bundan sonra Batı-karşıtlığı ve Doğu'yu savunma temeli üzerine bina edilmiştir. Batıcıların öteden beri önderi olan Turgenyev'le bitmek tükenmek bilmeyen tartışmaları, aslında o dönemin Rusyası için hayli ilginç ve öğretici bir fotoğraftır. O zamandan beri süren savaş, bugünedebiyattan felsefeye, dış politikadan askeri stratejilere kadar bütün Rusya'nın "içine sinmiş" bulunmaktadır.

Dostoyevski, çoğu zaman yalnızdı ve hummalı bir müdafaa savaşı veriyordu. Biraz dikkatli her göz, bu canhıraş savaşı, Dostoyevski'nin büyük kitaplarının arkasındaki flu bir dekor, genel bir fon olarak seçebilecektir.

Dostoyevski'nin savaşı, Hollanda'da "modern" eğitim gördükten sonra Rusya'ya dönmüş ve memleketini "adam etmeyi" kafasına koymuş prenslerin (Deli Petro) memleketinde sürüyordu. Bu prensler, kalkınmanın yolunun Rusların sakallarından

geçtiğini, bu sakalların, uygarlığa giden yolda mutlaka bertaraf edilmesi gerektiğini söylemişler ve bir dizi "devrim" başlatmışlardı. Bu devrimleri taşıyacak ve halka mal edecek, sakalları kesik bir "tek parti"leri bile vardı: "Kesenler Partisi!"

Hollanda'da "modern' eğitim görmüş ve "muasır" Hollanda'nın büyüleyici gelişmişliğini, bütün Hollandalı'nın sabahları usturayı eline alıp yüzünü kazımasına bağlamış bulunan Deli Petro Rusya'ya döndüğünde, eli usturalı bir polis kuvveti bile oluşturmuştu. Zavallı Ruslar, steplerin hain soğuğundan korunabilmek için uzattıkları sakallarını, hükümetin elinden kurtarabilmek için yüzlerini iki avuçları arasına alıp sokak sokak kaçışıyorlardı!..

Belki cenaze yüzlü Dosto'nun sakalları bir şekilde bu "modern tahribattan" kurtuluyordu, soylu kökenliydi ne de olsa. Ama gel gelelim, bu akıl almaz çılgınlıklar bu sefer de üstadın saçlarına tebelleş oluyordu. Çaresizliğin, ızdırabın makasları yoksulluğun makaslarıyla elbirliği içinde onun o büyük kafasını kesin ve kaçınılmaz bir kelliğin içine sürüklüyordu.

İlkin Turgenyev'in kitaplarında sürgün vermiş Rus nihilistleri; "Rus halkını yeniden yapacağız, olmazsa onu ilga edeceğiz." diyorlardı. O ise; "Geleceğe bakan büyük amaç yolunda bütün taşkın gönüllü Rüslarla aydın kafalı Rusların el ele vermesi... Olay budur." (Puşkin Üzerine Konuşma) diyordu...

Kimi yazarlara göre Dostoyevski'nin derin bir birliğe işaret eden konuşmaları, Ruslara ilk başta uzak bir hamhayal etkisi yapmıştır. Ancak bu çağrı, anma töreninde Puşkin üzerine yaptığı o tarihî konuşmada, yani altmış yaşına vardıktan sonra (ölümüne bir yıl kala) anlaşılabilmiş, değeri teslim edilmiştir. Nitekim amansız rakibi Turgenyev de bu konuşmadan sonra bütün dinleyenler gibi ayağa fırlamış ve halkın bağırış

çağırışları arasında bu vakur ve gururlu ihtiyarın boynuna sarılmıştır.

Rusya'daki bu derin tartışmanın başka ünlü tarafları da vardı ve Dostoyevski'nin tarafında, insanlığın ortak irfanını hatırı sayılır katkılarla ileriye doğru iteklemiş bulunan Puşkin ve Gogol gibi adamlar da vardı. Ancak kaybeden, maalesef Dostoyevski'nin tarafı olacaktı. 1900'lere gelindiğinde artık iyice güçlenmiş bulunan Turgenyev'in çocukları Narodnikler, Bolşevikler ve Menşevikler arkalarına Çar zulmünün korkusuyla yüzyıllardır sindirilmiş köylülerin öfkesini de alarak bir çuval inciri berbat edeceklerdi...

Stefan Zweig mıydı, -bütün plastik sanatlardan ve salon sanatlarından nefret eden- Dostoyevski'nin müzeleri çok sevdiğini söylüyordu. Dediğine göre üstad, yaşamının özellikle Avrupa'da geçen kısmında iyiden iyiye dadanmış müzelere. Çünkü kışın soğuklarında müzeler onun için oldukça sıcak mekânlarmış...

"Yer Altından Notlar"ın, "Ölüler Evinden Anılar"ın, "Suç ve Ceza"nın yazarının, korkak bir sokak köpeğinden ödünç aldığı gözleriyle Louvre'un salonlarında, o bilindik yabancı adımlarıyla ve dokunaklı bir acemilikle yürüdüğünü düşünün. Rimbaud'un bir zamanlar söylediği gibi "camların şaşı gözlerine bakarak..."

Şöyle bir söz vardır: "Ne gülüyorsun! Bu anlattığım senin hikâyendir." diye. Şimdi burada anlattığımız hikâyenin bizim, Türkiye'nin hikâyesi olduğunu söylemeye gerek var mı? Bizim de Petro'muz olmadı mı? Bizim de Turgenyev'lerimiz olmadı mı? Bizim de Narodnik'lerimiz (Halkçılar) olmadı mı? Bizim de gözünü karartmış nihilistlerimiz olmadı mı? (Abdullah Cevdet salağının 'Avropa'dan damızlık erkek getirelim, yeni

bir nesil yapalım.' dediğini bildiniz mi?), Bizim de Kesen Tek Parti'miz olmadı mı? Bizim de yeniden yapılanan ulus için St. Petersburg gibi yeni ve sembolik bir büyük şehrimiz olmadı mı?

"Puşkin Üzerine Konuşma" Olayı

Tarihî Konuşmayla İlgili Dostoyevski'nin Birkaç Notu

Dostoyevski, tarihî konuşmayı yaptığı yıllarda "Bir Yazarın Not Defteri" diye bir dergi çıkarıyordu ve konuşmasına bir önsöz yazarak, bu dergide tekrar yayınlamıştı. Konuşma'dan önce, bu önsözden ilginç birkaç satır aktaralım:

"Konuşmam büyük tepki uyandırdı. Konu Puşkin, Puşkin'in önemiydi. Bir ara kürsüye çıkarak kendisine Slavcıların önderi gözüyle baktığını hatırlatan Sergeyeviç Aksakov, konuşmamın başlı başına bir olay olduğunu söyledi. Şimdi bundan söz ediyorsam, kendimi göklere çıkarmak için değil; şu noktayı belirtmek istediğimdendir. Konuşmam büyük olay olduysa, bu sadece ve sadece tek bir görüş açısından bakıldığında doğrudur. Bu önsözü onun için yazıyorum...

Derin sezgisi, dehası ve apak Rus yüreğiyle Puşkin, çağdaş aydın toplumumuzun tutulduğu hastalığı belli başlı belirtileriyle görüp ortaya serenlerin ilki olmuştur. Puşkin'in ele aldığı toplum katı, bu topraktan köklerini koparmış, halkın üstüne çıkmış ufacık bir zümreydi. Puşkin bu zümreyi kurcalayıp aramızdaki olumsuz adam örneğini bize gösterdi. Huzursuz, istediğini bulamamış bir adamdır bu. Kendi ülkesine, kendi ülkesinin gücüne inancı kalmamıştır. Sonunda hem Rusya'yı, hem de kendini inkâra kadar varır... Petro'nun devrimlerinden sonra içimizde beliren bu korkunç toplum hastalığını bulup çıkaran insanı, onun akıl ve deha yüceliğini ne kadar övgüyle, sevgiyle ansak yeridir... İlk o oldu bize gerçeği gösteren.

Sahiden ilk o oldu. Kim vardı daha önce? Doğrudan doğruya Rus gönlünden kopup gelen, halkımızın, kendi öz toprağımızın gerçeğinden fışkıran Rus ahlâk güzelliğini ilk Puşkin'in aramıza kattığı kişilerde bulduk. İspat mı istiyorsunuz? İşte Tatyana: Korkunç yalandan kendini koruyan olgun Rus kadını."

Sonra, muarızlarının ağzıyla kendisine seslenir Dostoyevski, bu önsözde: "Biz insancıl kişileriz, biz Avrupalılarız. Niyetimiz, sırası geldikçe halkımızı kalkındırmaktır. Halkı kendi katımıza yükselteceğiz, eğitimin temellerini atacağız, halka geçmişini inkâr ettireceğiz, bizim zorumuzla halk geçmişine lanet okuyacak, halktan birine okur-yazarlığı öğretir öğretmez, ona Avrupa'nın tadını tattıracağız. Avrupa ile, Avrupa hayatının inceliğiyle kültürüyle, Avrupa'nın geleneklerini, giyimini kuşamını, içkilerini, danslarını öğretip başını döndüreceğiz. Kısacası, bu halk ayağındaki çarıktan, içtiği kvastan, eski şarkılarından utanacak, yerin dibine geçecek. Halkın şarkıları arasında dört başı mamur şaheserler yok mu? Tabii, var. Yine de okuryazar köylüye vodvil söyleteceğiz biz. Sen çatla patla istersen! Yani her çareye başvurup halkın zayıf noktalarına dokunacağız ki zamanla halk bizim olsun. Halk bizim olunca giyinişinden utanacak, geçmişine lanet okuyacak... Halk aydınlığı kaldıramazsa, halkı yok ederiz. Çünkü o zaman onun her türlü değerden yoksun, vahşi bir sürüden başka bir şey olmadığı, halkı söz dinlemeye zorlamaktan başka bir yol kalmadığı ortaya çıkacaktır. Hani var mı başka çare? Gerçek yalnız aydınların ve Avrupa'nın elindedir. Sen seksen milyon insanınla övün dur istediğin kadar. Hepsi Avrupa gerçeğine hizmet etmeyi öğrenecektir. Senin milyonların gözümüzü korkutmuyor. Senin o ipe sapa gelmez palavralarından, o Ortodoks dininden söz açamayız biz. Hiç değilse bizden bunu bekleme. Hele bu zamanda! Avrupa'nın, Avrupa biliminin aydın kafalı

ve insan yürekli bir Allahsızlığa vardığı, bizim de Avrupa'nın izinde gitmekten başka bir çaremizin kalmadığı bir zamanda... Onun için, ehem, konuşmanda bizi övdüğün yerleri bir yere kadar anlayışla karşılarız istersen. Kendinden, o kendine layık ilkelerinden söz ettiğin kısımlara gelince, kusura bakma ama hiç birini kabul edemeyiz..."

Dosto, dergisindeki önsözü şöyle bitirir: "Benim yaptığım konuşma değil, son defa tekrar ediyorum, buna layık değildi benim sözlerim, fakat Puşkin'i anmak ve kutlamak için o toplantıda bir araya gelişimiz yeni bir olayın başlangıcı olabilir; geleceğe bakan büyük amaç yolunda bütün taşkın gönüllü Rusla'la aydın kafalı Rusların elele vermesi! Olay budur."

"Puşkin Üzerine Konuşma"dan

"Rus serserisi bütün insanlık mutluluğa ermedikçe, kendi gönlünde huzura kavuşamaz. Rus serserisi bundan daha azıyla yetinemez, hiç değilse iş daha nazariye katında kaldığı sürece. İşte bu, başka çağlarda yine karşımıza çıkacak olan aynı Rus kişisidir. Dediğim gibi Petro'nun büyük devrimlerinden sonra gelen ikinci yüzyılın başında halktan köklerini koparmış bir aydın toplumun içinde doğdu. Evet şimdi olduğu gibi Puşkin'in zamanında da aydın Ruslar'm büyük çoğunluğu devlet kapısında memurdu; demiryollarına, bankalara kapılanmışlardı; olur olmaz işler görüp hayatlarını kazanırlardı. Kimi de kendini bilime vermişti. İkide bir aydın topluluklar karşısında yüksekten konuşmayı bir iş sayarlardı. Hayatları düzenli, rahat, patırtısızdı. Aylıklarını alırlar, pokerlerini oynarlardı. Hiçbirinin gönlünden Çingene obalarına filan kaçıp gitmek özlemi geçmezdi. Bugünde çingene obalarınınyerini tutacak çağımıza daha uygun yerlere kaçmayı düşünmezler

pek. Gide gide gidip bir liberalcilik oyununda karar kılarlar. Avrupa sosyalizminden bir nebze bulaşmıştır bu liberallere. O da, üstüne biraz Ruslaşmış, yumuşamış bir sosyalizm! Oysa gerçekte bir zaman meselesi bu; ya biri daha tedirgin olmaya başlamışken bir başkası çoktan kendini sürgüsü çekilmiş bir kapının önünde bulup kafasını tahtalara çarpmışsa? İşte hepsinin sonu buna varacaktır. Eğer kibirlerini yenip halka yoldaş olmayı bilmezlerse! Diyelim ki hepsinin kaderi bu değildir. O zaman iş "seçkinlere kalıyor; geri kalan muazzam çoğunluk hiç huzura kavuşmayacağına yalnız onda bir tedirginlik olsun daha iyi."

* * *

"Mesela o papaz mizaçlı Rus vakanüvisi tipini -bir Puşkin kahramanı- ele alalım. Bu yüce insanın bizim için ne kadar önemli, ne kadar anlamlı olduğunu göstermek için kitaplar dolusu söz az gelir. Bu tip Puşkin tarafından Rus toprağında bulundu. Puşkin'in dehasıyla yoğruldu. Gösterişsiz, taşkın, şüphe kaldırmaz gönül güzelliğiyle millî benliğimize, millî şuurumuza bir tanık olmak üzere bizlere sunuldu. Bizimledir artık, yaşıyor. Üzerinde tartışamayız. Şairin hayal gücünün yoktan yarattığı bir varlık değildir. Bunu siz de teslim edersiniz. Evet, yaşıyor, bir gerçek. Onun için millî şuur da yaşıyor. O da bir gerçektir. Hem gerçektir hem yücedir. Puşkin'in bütün eserleri Rus benliğinin manevi gücüne inancıyla dolup taşar. İnancın olduğu yerde umut vardır."

* * *

"Avrupa edebiyatında ondan önce de dev gibi sanat dehalarıyla parlayan adamlar görülmüştü; Shaekespeare, Cervantes, Schiller... Ama evrensel sezgi gücü Puşkin'de olduğu kadar hangisinde vardı? Puşkin bu gücünü milletimizin bu en

büyük gücünü halkla paylaşıyor. Onun için bizim millî şairimizdir. Avrupa şiirinin en büyükleri bile bir yabancı milletin yaratıcı damarını böylesine doğrulukla bulamazdı. Tam tersi. Avrupa şairleri başka milletlerin gözlerini çevirdiklerinde onları çokluk kendi milletlerine benzetmişler. Kendilerince anlamışlardır. Shaekespeare'in İtalyanları bile birer İngiliz'dir. *Dünyanın bütün şairleri arasında bir tek* Puşkin'de var bu güç. Onun göğsünde, kendi milletinin yanı sıra başka milletlerin de yüreği çarpardı... Biraz daha yaşasaydı, Avrupalı kardeşlerimiz Rus olmanın ne demek olduğunu daha iyi öğreneceklerdi. Belki onlara anlatabilecekti gönlümüzde yatan özlemin gerçek yanını. Onlar da bizi şimdi anladıklarından daha iyi anlayacaklar, bize şüpheyle, şimdiki gibi biraz da küçümseyerek bakmaz olacaklardı."

FAULKNER; ZİRVEDE İNZİVADA

"Bugün iyi bir yazar, ortaya iyi bir metin koymak istiyorsa, insan yüreğinin çelişkilerine eğilmek zorundadır."

(William Faulkner, Nober Ödül Töreni Konuşmasından, 1940)

William Faulkner 1949'da Nobel'i alırken; "Bugün iyi bir yazar, ortaya önemli bir metin koyabilmek için, insan yüreğinin çelişkilerine eğilmek zorundadır." demişti. Soren Kierkegaard'ı hatırlatır bu sözler. O da Faulkner'dan daha önce şöyle demişti; "Zamanımızda en derin acılar, kendilerini ironiyle ifade etmek zorundadır."

Faulkner'a buralardan bakacak olursak, bu minyon tipli, pipolu, kaytan bıyıklı Güneyli adamın derdini daha iyi anlayabiliriz sanırım.

Faulkner, senaryo yazarak geçimini sağlamak dışında Kuzey'e hiç gitmedi. Hep Güney'de yaşadı. Ses ve Öfke'deki bir kahramanının sözlerine inanmıştı: "Güney'den kurtulamayız, geçmişin yarası kapanmaz!" Ancak, kurtulmak mıydı yoksa tutku muydu onun için Güney? Cevap çok açık değildir. Hem, söz konusu Faulkner olduğuna göre, niçin bir cevabı olsun ki bu sorunun? Bırakalım da soru ve sorunun muhtemel

cevapları bir arada, çatışarak ve kaynaşarak yaşasınlar, tıpkı romanlarında olduğu gibi.

Faulkner, liseyi ilginç bulmayıp ikinci sınıfında bıraktığında, eğitimini komşuları Philip Stone üstlendi. Philip Stone, genç William'a ilgisini çekecek cinsten bir eğitim programı hazırlıyordu. Programın içindeki kitaplar Charles Dickens'tan tutun da Charles Baudelaire'e, Verlaine'e, Arthur Rimbaud'ya, Stephan Mallarme'a, James Joyce'a, T.S. Eliot'a, Oscar Wild'a ve Conrad Aiken'e kadar bir yığın simgeci şair ve yazarı kapsıyordu. Faulkner bu yazarların ve şairlerin hepsini çok sevmiş olacak -bunu kitaplarından anlayabiliyoruz bugün- ama özellikle bir tanesine, James Joyce'a tutulduğunu sonradan kendisi itiraf etmiştir. Söyleyebiliriz ki William Faulkner'ın üslubundaki "bilinç akışı" tekniği, köken olarak James Joyce' a dayanır. (Bilinç akışı tekniği: Edebiyatta bilinç akışı tekniği olarak bilinen akım, özellikle çağdaş romanın en önemli parametrelerinden biridir. Konunun, klasik eserlerde olduğu gibi kronolojik, düz bir zaman akışı halinde ortaya konulmasına karşılık; zamanı kronolojik düzeninden ayırarak, bozarak ortaya koyan tekniktir. Bilincin kronolojik zaman düzenine göre kendini ifade etmesi değil; zamanın, bilincin 'o andaki' hafızasında duran zaman olarak ifade edilmesi anlayışına dayanır. Ana unsurları 'konu-mekân-zaman' şeklinde ortaya konulan klasik metinlerden sonra bilinç akışı tekniğinde; konu da mekân da zaman da metnin içindeki belirgin özelliğini yitirdi. Bu elbette ki 1920'lerde ortaya çıkmaya başlayan 'modernist edebiyatın' da bir sonucuydu. Ancak bilinç akışı tekniğinin, bu bozulmayı daha da ileriye götürdüğü muhakkaktır. Akımın ilk ürünleri olarak; Loutreaumont'un "Maldoror'un Şarkıları" kitabını, sonra Rainer Marie Rilke'nin önemli romanı "Malte Laurids Brigge'nin Notları" kitabını ve nihayet, kendilerini "bilinç

akışı" ekolünün temsilcileri olarak sayabileceğimiz Wirginia Woolf, James Joyce, T.S. Eliot ve William Faulkner'ı sayabiliriz.

Zamanı, filmlerinde "gerçek zamana" çok yakın kullanan bazı sinemacıları da - ben şahsen- bu gruba dahil etme taraftarıyım. Ünlü Rus yönetmen Andrey Tarkovsky, İsveçli yönetmen Bergman bunlar arasında sayılabilir. Çünkü bu sanatçıların filmlerinde de zaman, eser sanki bir şey göstermiyor da sanatçının bir iç monoloğu olarak ortada duruyormuşçasına kronolojik düzenden aridir ve bu yönüyle bilinç akışı tekniğini hatırlatmaktadır.

Bu arada şunu da söylemeliyiz ki, bilinç akışı tekniği, yalnızca bir teknik olarak ortadadır. Metne güçlü bir fark katmak durumundadır bu teknik. Ve diğerlerinden onu ayırmaktadır; ancak bu demek değildir ki, bilinç akışı tekniğiyle yazan bütün yazarlar aynı tarz şeyleri yazmışlardır ya da metinleri birbirine benzemektedirler. Hayır. Hepsinin de ayrı birer evren kurdukları ve esasen yaşama ve dünyaya ilişkin farklı dertlerle dertlenmiş oldukları bir gerçektir.

Faulkner, inzivaya çekilmek için yazmıştır adeta. Yazarak inzivaya çekilmiştir desek, sanırım abartı olmaz. Bir konuşmasında, Yoknapatawpha'nın tarihinin Amerika Birleşik Devletlerinin gerçek tarihinden daha önemli olduğunu ve daha gerçek olduğunu söylemiştir. O, Güney'in gerçekliğini kaldıramayacak kadar acı çekiyordu ve yazarak yeni bir "Güney" yapmaya çalışıyordu aslında. "Yoknapatawpha'nın tek sahibi benim" der, trajik bir gururla. Küçük Prensin uzaydaki mağrur ve yalnız kralını düşünün ama Faulkner'ın o kraldan elbette bir farkı vardır: O, topraklı ve zengin bir dünyeviliği değil; topraksız, yersiz yurtsuz ve manevi bir ülkeyi, içinde inzivaya girebileceği Yoknapatawpha'yı sahipleniyordu.

Gerçek yaşamında da bir münzevi gibi yaşamıştı. Otuz yaşlarında, yani yazarlığının yeni filizlendiği bir evrede, içinde bulunduğu edebiyat grubuna karşı saldırgan bir üslup takınarak, ortamı terk etmişti. Hatta bununla da kalmamış, söz konusu edebiyat çevresi için ağır bir eleştiri sayılan "Sivrisinekler" adlı romanı yazmıştı. Bundan sonra, bir daha da hiçbir edebiyat çevresinde hiç kimse görememiştir Faulkner'ı.

Yazar, büyük kitaplarını otuzlu yaşlarının ortalarına doğru yazmıştır. Ses ve Öfke, Döşeğimde Ölürken, Ağustos Işığı, Absalon! Absalon! ve Kutsal Sığınak hep otuzlu yıllarla kırklı yılların arasında, yazarın otuzlu yaşlarında yazılmıştır.

William Faulkner'ın ailesi zengin değildi. Daha doğrusu eski bir zengin aileydi de, Kuzey-Güney Savaşı'ndan sonra fakirleşmiş, çökmüştü. (Bu durum, Faulkner'ın eserlerine genel ve trajik bir "çöküş" estetiği ve izleği vermiştir. İstisnasız bütün kitaplarında bu tema vardır.) Bu yüzden, kendi ekmeğini kendisi kazanmak zorundaydı. Hem de ölünceye kadar. Gerçi 1949'daki Nobel töreninden sonra inşaat bekçiliği, gece itfaiyeciliği, karides avcılığı, rom kaçakçılığı ve boyacılık gibi işlerde çalışmamıştır herhalde ama o zamana kadar çalışmıştır.

Faulkner'ın kitaplarında, biraz önce söylediğimiz gibi, genel bir çöküş havası hakimdir. Ancak bu çöküş, neredeyse insanlığın çöküşüdür. Hatta ve hatta Hristiyanlık ve Yahudiliğin "dünyaya düşüş" imgesini hatırlatmaktadır. Ancak bu kasvetli karamsarlığın içinde, onun ustalığından yeşeren olağanüstü bir estetik, yaşama büyülenmiş gibi bakarak kotarılmış gibi duran bir insanlık durumu, bizi son raddede yakalar ve yeniden, bu defa daha farklı bir evrene döndürür.

1962'de öldüğünde, "Küba krizi" patlak vermişti. Dünyanın başka yerlerinde çok önemli olaylar oluyordu ancak bunların hiç birisi çok önemli değildi; çünkü William Faulkner ölmüştü...

* * *

"Parmaklığın arkasında, sarmaşıkların arasından, vurduklarını görüyordum. Bayrağın olduğu yere geliyorlardı ve ben yürüdüm parmaklık boyunca. Dutun çevresindeki otların içinde aranıyor Luster. Bayrağı çıkardılar, vuruyorlardı. Sonra bayrağı yeniden diktiler, vurdu, öteki de vurdu. Sonra yine vurdular ve ben yine yürüdüm parmaklık boyunca. Dutun oradan geldi Luster ve biz yürüdük parmaklık boyunca, vurdular biz durduk, parmaklığın arasından baktım, Luster aranıyor otların içinde.

'Buraya gel Caddy.' Vurdu. Çayırı geçip gittiler. Parmaklığa yapışmışım, bakıp duruyorum uzaklara gidişlerine. 'Bak bak' dedi Luster. 'Hiç otuz üç yaşına basan bir adam yapar mı bunu. Bak şehre gidip sana o pastadan da aldım. Kes şu ulumayı. Yardım et bana. Bulayım şu çeyreği de tiyatroya gideyim bu gece.'

Kısa kısa vuruyorlardı, çayırın ortasında. Parmaklık boyunca yürüdüm bayrağın olduğu yere kadar. Aydınlık otların üstünde dalgalanıyordu ve ağaçların.

'Hadi' dedi Luster, 'Artık baktık. Gelmiyorlar işte. Dereye dönelim de o kerata zenciler bulmadan biz bulalım çeyreği.'

Kırmızıydı, çayırın üstünde dalgalanıp duran. Sonra bir kuş vardı üzerine doğru inen. Luster fırlattı. Bayrak aydınlık otların üzerinde dalgalanıyordu ve ağaçların. Parmaklığa yapışmışım. 'Kes şu ulumayı' dedi Luster. 'Gelmiyorlar işte ben ne yapayım. Bak sesini kesmezsen annem sana doğum günü yapmaz sonra. Ben de ne yaparım biliyor musun? Hepsini yerim

pastanın. Mumlarını da birlikte. Otuz üç mumu birden... Yürüdük parmaklık boyunca, bahçeye geldik, gölgelerimizin durduğu yere. Benim gölgem Luster'in parmaklıktaki gölgesinden uzun. Kırık yerine geldik parmaklıkların ve arasından geçtik.

'Duran varlıklar bir dakka' dedi Luster. 'Takıldın yine çiviye. Geçemezsin bir türlü şu çiviye takılmadan.' Caddy beni kurtardı ve sürünerek geçtik aradan..."

(Ses ve Öfke; s. 1)

William Faulkner

William Faulkner, yirminci yüzyılda Amerika'da yaşamış en büyük romancı sayılırdı. Şimdi onun çağımızın en büyük romancısı oyduğunu söyleyenlerin sayısı da artıyor. Eserleri arasında erişilmesi güç bir bütünlük yaratan Faulkner, Amerikan yaşantısını en dolgun şekilde dile getirmekten başka, yirminci yüzyıl insanının sorunlarını romanlarındaki güçlü simgeleriyle somutlaştırmayı da başarmıştır.

Faulkner, çok yerli, çok ulusal kalarak kalarak evrenselliğe ulaşmayı amaçlayan bir yazardır. Böyle olması Amerikan kültürünün, onun ele alıp işlediği görünümlerini bilmediği için Faulkner'i anlamayı güçleştirebilir.

Amerikalılar Faulkner gibi bir yazarın yurttaşı olmaktan gurur duyarlar ama onun eserlerini pek okumazlar. Amerika'nın eğitim koşulları, genel olarak yaşam koşulları, Faulkner gibi üslubu güç bir yazarı kolayca anlamalarını engeller. Dolayısıyla Faulkner, kendi ülkesinden çok yabancı ülkelerde sevilen bir yazar olmuştur.

"Güneyli" Faulkner

Zenci sorunu Faulkner'in eserlerinde merkezi bir yer tutar. Bunda onun bir güneyli oluşunun özellikle payı vardır.

Amerika'da Kuzey, başlangıçtan beri endüstri; Güney ise tarım düzenleri üzerine kurulduğu için, iki bölge arasındaki çıkar ayrılıkları tarihlerinin başlamasıyla birlikte kendini göstermiştir. Güney'de toprak ağaları, Kuzey'de sanayiciler egemendi. Güney'in toprak egemenleri, parasız iş gücü sorununu, zenci köle ithal ederek çözüyorlardı.

İki yörenin anlaşmazlığı, Kuzey'in koruyucu gümrük istemesiyle ve Güney'in de buna karşı çıkmasıyla başladı. Bu kavgada Güney eyaletleri Federal yapıdan ayrılmak istediler ve çok büyük güçlüklerle yatıştırılabildiler.

Daha sonraları zenci sorununun da iki bölge arasında geçimsizlik konusu olması, insan özgürlüğü gibi soyut fikirlerden çok, son derece pratik çıkar çatışmalarından kaynaklanmaktaydı. Bu sırada Amerika Batı'ya doğru genişliyordu. Kazanılan yeni topraklara önce Kuzeyliler yerleşirse fabrikalar kurup orayı bir sanayi bölgesi haline getiriyorlar; yok eğer Güneyliler önce yerleşirse, köleleriyle gelip yerleşiyor ve o toprakları bir tarım bölgesi haline getiriyorlardı. Bu karşılıklı gerilimi yumuşatmanın bir yolu uzun süre bulunamadı ve böylece İç Savaş başladı. Gelgelelim, bütün çıkar kavgaları gibi bu savaş da, insanlık değerlerini savunan idealist önderlerini bulmuştu: Abraham Lincoln, işte böyle bir başkandı.

Düzeninin tarihî süreç içinde daha geri olması, Güney'i başlangıçtan itibaren yenilmeye mahkum etmişti. Ama aristokratik şövalye gelenekleriyle Güneyliler gerçekten büyük bir yiğitlikle dövüşerek, yenilgiyi elden geldiğince geciktirdiler. İşin kötüsü, yiğitlikleriyle haksızlıklarını haklı çıkardıklarına inandılar. Daha da kötüsü, ne olup bittiğinin pek farkında olmayan zenci köleler, efendilerini desteklediler savaşta.

Daha ilerici olmasıyla tanınmış Abraham Lincoln öldürüldü; yerine geçen başkan yardımcısı da sahtekârlık ettiği iddiasıyla azledilince, başkanlık Cumhuriyetçi Parti'ye kaldı. Özgürlük uğruna giriştiklerini söyledikleri savaşı kazanan Kuzeyliler, bu dönemde büyük bir hızla Güney'e inip korkunç bir talana giriştiler. Bunlar, Güney halkının hâlâ unutamadığı "halı-heybeliler" idi. Güney'in Kuzey'e asıl kini, zencilerden çok belki de bu talandan ötürüdür. Çünkü Güney halkı bugünbile daha çok Demokrat Parti'ye oy verir. Oysa Lincoln kendisi Demokrat'tı ve Zenci kurtuluşu için bu parti hep daha fazla çalışmıştır.

Kuzeyliler zencilere, kâğıt üzerinde kalmaya mahkum bir özgürlük verdiler. Zencilerin bir kısmı Kuzey'e göçüp ora kapitalistlerine "en ucuz işçi" olurken ve gettolarda en kötü koşullar altında yaşayarak "özgür" olurken; bir kısmı da Güney'de kalıp ırgatlık ederek "özgür" oldu. Kuzey'den gelen halı-heybeliler ise, en kısa zamanda azgın birer zenci düşmanı oldular. Eski aristokratlar bile zencilere bu yeni ticaret ağalarından daha iyi bakmışlardı!

İç Savaş, Güney'in tarihinde dönüm noktası oldu. Eski toprak beyleri, kendilerine göre bir aristokratik şeref yasası kurmuşlardı. Zenciyi sömürdükleri için suçluydu onlar da. Gene de insanî değerlere uyan kuralları vardı ve bunlara harfi harfine uyuyorlardı. İç savaştan sonra çöktü bu düzen. Onun yerine ne idüğü belirsiz, gözünü para bürümüş serüvencilerin kurduğu insanlık dışı ticaret düzeni geçti. Bu dönemden sonra sömürü iyice yoğunlaştı ve gerek doğa, gerekse toplum kirlendi. Eski aristokratların çocukları ya iyice yozlaşıp alkolik oldular, çıldırdılar, intihar ettiler ya da yeni tüccarlardan bile baskın çıktılar ahlâksızlıkta. Yeni yetmeler de zamanla kendilerine göre görgü kuralları icad edip çekilmez bir kibarlık taslar oldular.

İşte Faulkner'in birçok romanında anlattığı Güney'in tarihi budur. Bir Güneyli olarak atalarının zencilere karşı işlediği, çağdaşlarının da Ku Klux Klan gibi örgütlerle işlemeye devam ettiği cinayetlerin yıkıcı sorumluluğunu duyar W. Faulkner. Bu günah mirası onu ezer. Öte yandan, ikiyüzlü Kuzeyliler'e daha çok öfkelenir. Zenci sorununu gene Güneyli siyahlarla beyazların çözmek zorunda olduğunu, Kuzeyli yalancı pehlivanların bu işe burunlarını sokmamaları gerektiğini düşünür. Yurdunun, eski romantik-aristokratik düzeninin sömürücü temelini bilir, yadsımak ister geçmişi. Ama kendisi de Güneyli'dir. Düzen, derisi gibidir. Kendini yok etmeden onu inkâr edemeyeceğini anlar. Tek umudu zencilerdir gene. Güney ve bütün Amerika, bütün suçlarından bir gün gelip kurtulacaksa, bu işi, üstün nitelikleriyle zenciler başaracaktır.

"Yoknapatawpha"

Güney'in tarihini istediği gibi yazıp anlatmak için Faulkner bir uydurma yöre yaratmış ve buraya Yoknapatawpha adını vermiştir. Bu mitik yörenin haritasını bile çizmiştir. Yoknapatawpha, Güney'in en yoksul ve zenci - beyaz sorununun en belirgin olduğu Missisippi eyaletindedir. Buranın insanları, eski aristokrat kalıntıları, yeni kapitalistler, zenciler, ırkçılar, yoksul beyazlar bütün Güney'in hikâyesini temsil eder. Faulkner, yarattığı aileleri değişik kitaplarında kuşaklar boyunca izleyerek hayali ama kendi iç âlemi içinde, bir anlamda daha gerçekçi olan kendi dünyasında, zihninden hiçbir zaman silemediği tarihini çözümler ve anlatır. (Murat Belge, Ağustos Işığı, 1990 İletişim Yay. için yazdığı önsözden)

Faulkner'ın Sakat Kızı: Ses ve Öfke

Ses ve Öfke, Faulkner'ın en güç ve en güçlü romanıdır. 1927 yılında yayımlanan Ses ve Öfke (The Sound And The Fury),

gerek Faulkner'ın sanatında gerek Amerikan romanının gelişmesinde bir dönüm noktası olmuştur. Daha önce Nathaniel Hawthorn'un Kızıl Damga'sı, Herman Melville'in Mobby Dick'i, Sinclair Lewis'in Ana Cadde'si ile hamleler yapan Amerikan romanı, Ses ve Öfke'de kendine özgü olan ilk boyutunu buldu.

Genç Faulkner'ın eseri, dış gerçeklerle kişilerin iç dünyasını yepyeni bir biçim ve muhteva örgüsüyle organik bir bütün olarak işleyen yepyeni bir roman türü getiriyordu. Ses ve Öfke, denilebilir ki, Amerikan romanının benliğini arama serüvenini ilk doruğuna ulaştırmıştır. Faulkner'ın şaheseri olarak tanınan bu roman, yirminci yüzyılda yazılmış en iyi üçbeş İngilizce romandan biridir herhalde.

Faulkner, kitapları arasında en çok Ses ve Öfke'yi severmiş. Kendi söylediğine göre, hepsinden fazla onun çilesini çekmiş: Kitaplarının çoğunu amansız itilimlerle oldukça çabuk kaleme alan Faulkner, "en iyi başarısızlığım" diye tanımladığı Ses ve Öfke üzerinde tam üç yıl çalışıp beş kere yeni baştan yazmış.

Faulkner'ın da belirttiği gibi Ses ve Öfke dört başı mamur olmayı başaramamıştır. Kimi eleştirmenlere göre, anlaşılması zor bölümler ve darmadağın kronoloji, romanın yapısını zedelemiştir. Faulkner, -belki de bu yüzden- bu eserini "sakat yavrusunun üzerine titreyen bir ana gibi" sevdiğini söylemiştir. (T. Sait Halman; Ses ve Öfke için yazdığı önsözden, New York City, 1965)

FAULKNER, FAULKNER!

Faulkner...

Bir kitabının daha Türk diline çevrilmesi[1] yeterli bir sebep midir acaba durduk yerde seni bu dille anlatmaya? Ruhunu ve büyük asalet mirasını, bugünancak süs şebekleri kadar kontrol edebilen bir milletin içinden yazıyorum bu yazıyı. Bir kliniğin zavallı sakinleri gibi oturmuş bön bön duvara bakan bir ülkeden yazıyorum. Kendine bir gelecek edinse bile, onunla ne yapabileceği konusunda akıl yürütmekten ürken, yatalak bir üçüncü dünya ülkesinden yazıyorum. Geçmişinin tazyikiyle geleceğinin çıkışsızlığı arasında mahsur kalmış bir coğrafyadan yazıyorum. Sanatsız, fehmsiz, edebiyatsız kalmış, çöküşünün estetiği bile doğru düzgün kurulamamış bir medeniyetin yeraltından yazıyorum. Âmâ bir bilgenin deyimiyle; "yarısı hırsız yarısı polis, yarısı avukat yarısı savcı" bir toplumun tam göbeğinden yazıyorum bu yazıyı. Hırsız ya da polis için zar atan, ifrit olmuş bir toplumun tam göbeğinden. Ve seni, ey uzak Güneyli adam, seni anlatıyorum; soğumaya yüz tutmuş kardeşlerine avuçlarıyla soluk taşıyan bir şaşkının telaşlı adımlarıyla.

İlk olarak söylemek isterdim ki; şu başımıza gelen hayatı, bütün varlığını uğursuz bir kartın üzerine koyup ileriye

1 "Absalom, Absalom!" Çev: Aslı Biçen YKY, Aralık 2000, İst.

sürdükten sonra kaybetmişlerin de "Hayat!" dedikleri o şeyi yazdı Faulkner. 1897'de Güney Amerika'da, Mississippi-Albany'de doğmuştu. Boyu çok kısaydı. Askere almadılar. Gitti çocuk gibi komşu ülke Kanada'nın birliklerinden birine katıldı bu yüzden. Terhis belgesiyle birlikte boyu, büyük bir ihtimalle yalnızca psikolojik olarak uzadı. Ama olsun, biyolojik varlığını şimdi daha kolay kabullenecekti ve yazarak da olsa, yaşamaya katlanabilecekti. Birkaç aidiyet denemesinden sonra her türlü edebiyat ortamını ısrarla reddetti. İlk romanı "Sivrisinekler" "ortam edebiyatçıları" için ağır bir eleştiriydi. Sonra "Askerin Payı"nı yazdı. Kimseden çıt çıkmıyordu. Bir sürü işte çalıştı. İtfaiye erliği, inşaatlarda gece bekçiliği -Ses ve Öfke'yi bu bekçilik gecelerinde, ters çevrilmiş bir el arabasının üzerinde yazdığı söylenir- ve viski kaçakçılığı filan da yaptı. Ama sonra, tam otuzundayken öyle bir numara çekti ki; ortalama (salak) Amerikalılar hariç edebiyatı bilenlerin tüyleri giysilerinin altında gizlice kalkmaya başladı. Bu otuzunda, uykulu gözlü, münzevi, çekingen ve ufak tefek rençber delikanlı, bir gün koltuğunun altında "Benim sakat kızım." dediği o tuhaf şeyle çıkagelmişti!

Üç beş edebiyatçı onu şurada burada gördükçe dürtükleyip sordular ve o da çekingen, anlattı. "Ses ve Öfke"ymiş adı bu "sakat kızın" ve "ona bakmaktan dünyayı unutuyormuş." Evirip çeviriyormuş onu. Büyütmek için envai çeşit fedakârlıklara katlanıyormuş. "Onun müşfik annesiymiş" filan.

1927 yılında yayımlanır "Ses ve Öfke". Çocukluğundan beri Conrad Aiken'den Arthur Rimbaud'a, T.S. Eliot'tan Jozeph Conrad'a kadar ruhu bir çok dahiden beslenen anneyle "sakat kızı" arasındaki kan ve besin dolu bağ kesilmiş, roman dünyaya gelmiştir. Faulkner, sakat kızının bütün eksiklerini, bütün ihtiyaçlarını, onu keşişçe bir sabırla, tutkudan sarhoş olmuş

şuuruyla tam beş kez yeniden yazarak karşılamıştır. Sakat kız, o gün bu gündür edebiyatın zirvelerinden birinin doruğunda, kendine has bir yükseltide yalnız olarak yaşamaktadır.

William (Cuthbert) Faulkner, Ses ve Öfke'den başka romanlar da yazdı. Hatta bunların içinde "Ağustos Işığı-Light in August", "Döşeğimde Ölürken-As I Lay Dying", "Kutsal Sığınak-Sanctuary" ve "Absalom, Absalom!-Absalom, Absalom!" gibi romanlarının "Sakat kız"a fena halde rakip olduğu da söylenebilir ancak sakat kız, Faulkner'ın karakterini, evreninin bütün detaylarını ortaya koyduğu ilk romanı olması dolayısıyla apayrı bir yere sahiptir.

Faulkner İçin Gerçek, Anlatılarak Değiştirilebilendir

Faulkner'ın üslubu, sıradan bir gerçek için - şöyle söyleyeceğim - "tehlikelidir." Çünkü gücüyle onu zorlamakta, hatta zaman zaman bozabilmektedir. Faulkner anlatmaz; dilden kaçar. Dili, var olan evrenin aleyhine ve kendi alternatif evreninin lehine bir örtüdür. Bu bakımdan Dostoyevski'ye benzer. Her iki yazarda da anlatılan nesne (konu) dilin gölgesindedir. Nesne, üsluplaştırılmış bir gölgelendirme tarafından yeniden belirlenmekte ve bize yeniden, yeni bir ışığın altında sunulmaktadır. Yani Faulkner nesneleri -ele aldığı konuları- dünyanın yıpranmışlığından ve aşınmışlığından duyduğu derin kaygının yatıştırılmasına müteallik, tazelemektedir. Yenilemektedir. Vaktiyle Avrupalı eleştirmenler yirmi dört yaşındaki Nietzsche için şunu söylemişti: "Anlattığı şeylerin çoğu isabetli olmayabilir ancak üslubunun şiddeti onların tamamını ister istemez doğru kılıyor."

"Güney'den kurtulamayız. Geçmişin yarası kapanmaz." Bu söz Faulkner'ındır. Faulkner'ın Güney'i isteyip istemediği,

iç savaştan önce kölelikle bayındır olmuş Güney'i mi; yoksa sonraki "uygar" Güney'i mi sevdiği açık değildir. Ancak bir tek şey açıktır: Faulkner'ın dedesi vaktiyle Kuzey'den gelmiş soylu bir ailenin reisidir. Soylu aile, başka yüz binlerce soylu aile gibi iç savaştan sonra darmadağın olmuştur. İç savaşın Faulkner'ın bağrında açtığı "geçmişin kapanmayacak yarası" budur. Nitekim bu kapanmayacak yara onun romanında, bir saplantıymış gibi tekrar eden bir çöküş marazı olarak yer alacaktır ve onu, filozofların yüzyıllardan beri yinelemekten bıkmadıkları bir sistemleştirme yoluna, Ütopya'ya götürecektir. Faulkner'ın, hayalinde tastamam kurduğu -yüzölçümü ve sınırları bile kendisi tarafından titiz ve sapkınca bir dikkatle çizilmiş bulunan- ülkenin adı Yoknapatawpha'dır. Yoknapatawpha, Mississippi civarında, içine birkaç hayalî kasabayı alan bir (hayal?) ülkesidir. Bu toprakların – kendi deyişiyle – "Tek sahibi ve maliki William Faulkner'dır." Faulkner bir konuşmasında, romanlarının tamamının -19. yüzyılda- geçtiği bu toprakların tarihine de sahip çıkar ve şunları söyler; "Benim için Yoknapatawpha'nın tarihi, bütün Kuzey Amerika tarihinden daha mühimdir."

İKİ DÜNYA TASAVVURU: "GENÇ WERTHER" VE "FAUST"

Uyum.

Tenimizin altına bir hareket, gerçek bir kımıldanma verebilecek yegâne şeydir uyum. Dünya, ruhuna kavuştuğunda, bir uyum içine girdiğinde, "Dünyada, yeryüzünde ve gökyüzündekilerden daha çok şey vardır." Bu yaşamın ('Gerçek yaşam burada değil.' demiş Rimbaud) saldırgan yetersizliğini ortaya koyabilecek, onu yanıltıcı giyinmişliğinden soyup ayıracak ve bütün açıklığıyla bize gösterebilecek yegâne şeydir. Bize bir yaşam verilmesiyle ima edilen asıl şeyin yegâne işaretidir. Ruhumuz için bir rehberdir. Kutsal kitabımızın gösterdiği yol için ise bir isteklilik, bir ilk gerekliliktir. Tabiatın kutsal bozulmamışlığı, hayvanların ve çocukların, insanın içine işleyen o dokunaklı "kendilikleri" en çok bizim içimizdeki bu uyum eğilimini, ezelî uyum hasretini canlandırdığı için, bozulmamış uyumu işaret ettikleri için bu kadar güzeldirler.

Düşüncede modernizmin, edebiyatta ise romantizmin Almanya'daki en büyük temsilcisi Goethe'nin "Genç Werther'in Acıları" kitabını "Faust"tan çok sevdim ben. Faust, yazarının altmış yıl boyunca didinip ortaya çıkardığı tutarlı bir düşünce bütünlüğü, -bir doktrin olmasına karşılık; Werther onlarca altmış yıllık düşünceyle bile anlatılamayacak ağırlıkta bir duygudur. Faust düşüncedir, modern Avrupa'nın felsefî

temelidir; Werther ise saf tutkudur. Güzel Tabiat'ın (Lotte'nin) o sağır kayıtsızlığı karşısında içimize -Werther'in içine- işleyen acı bir hayret, bir gizli ağlama biçimidir. Hristiyanlık ilahiyatının "adanma" geleneğini olağanüstü bir dehayla ortaya koyan "Genç Werther" büyüğe, güzele rücû etmenin, uyuma katılmanın kendisidir. Yaşlılığında Hafız'ın hayranı olacak olan Goethe, biyolojinin izlerini yaprak damarları ve çiçekler üzerinde kovalayan, evrenin bilgisini somut nesneler üzerinde yakalamaya çalışan "bilimci" Goethe değil evrenin manevi damarlarını içten tutan gizli o manevi birliği tutkuyla kavrayan kitabın yazarı, yani Genç Werther'in yazarı olan Goethe'dir. Zamanın romantik şiirine "hastane şiiri" diyen bir Goethe, Hafız'ı herhalde anlayamazdı.

Romantizm, bir nevi Neo-Hıristiyanlık'tı Avrupa'da. "Aydınlanmacı akıl" denen o "tanrısız" akıl tarafından yüzyıllar boyunca aşağılanmış duygunun, bu sefer aklı çok yukarılardan görmesi, onu keşişvari bir küçük düşürmeyle alçaltmasıydı. Nitekim Almanların ortaya attığı "Sturm und Drung-Fırtına ve Atılganlık" kavramı bunun somut bir ifadesi olarak algılanmıştır.

Ancak romantizmi alaşağı eden ve bir yüzyıl sonra, bu defa daha korkunç bir yüzle geri dönen de yine aynı akıldı. Bu akıl, Faustyen bir başarıyla Sanayi Devrimi'nin önünü açacak, "Doğal Seleksiyon" ve "Evrim" gibi argümanlarla tarihi geriye doğru yeniden çizerek insanların geçmişini -bile- ele geçirecek, yeryüzünün maddi-manevi bütün değerlerini bu defa habis bir iştahla "Batı"da temerküz ettirecekti. Bu dünya, açıktır ki Genç Werther'in başarısı değil; Faust'un başarısıydı.

Evet şimdi o dünyada yaşıyoruz hepimiz.

Onun iki yüzyıl önce hortlamış ve giderek bütün dünyayı ele geçirmiş, her geçen gün biraz daha güçlenmiş kurumları tarafından yönetiliyoruz.

Marksistlere taarruz eden büyük bir yazarımız, onların tasavvurlarını küçümseyerek; "İnsanlığın tarihi yiyecek toplama tarihi değildir." diye yazıyordu 1970'lerde. Evet, tarih boyunca insanlığın en görkemli binalarının tapınaklar olduğunu, tahıl ambarları olmadığını da biz ekleyelim bu gerçeğin yanına. Ancak bu günün dünyası inancı -bu inanç ne olursa olsun- gerçekten de merkezde tutan bir dünya mıdır? New York için durumun tapınaklar bakımından pek iç açıcı olmadığını söylemek zorundayız. Hata İstanbul'un silüetine, yani Süleymaniye'nin, Sultanahmet'in göklerine, gökdelenlerin ortak olmaya başladığı gerçeğini de saklayamayız.

Şimdi, tutkunun dünyasını yeniden inşa etmek durumundayız. Dünyanın aşkla kavranışının yolunu yeniden ihya etmek zorundayız. Yoksa dünyaya bin yıldır teklif etmekte olduğumuz bizim uyumumuzun yaşama şansı kalmaz.

Ancak, ifade etmekten niçin kaçınalım, günümüzde gücü eline geçirmekte olan Faustyen Müslümanlar, bırakın tutkuyla kavranılmış bir dünyanın peşinde olmayı, kendilerine dayatılmış bulunan üçüncü sınıf bir aklı, onun ürettiği elden düşme bir vahşi kapitalizmi takdis etmek için sıraya girmiş bulunuyorlar. Bu aklı üreten, bu akla bütün sapık iç tutarlılığını veren "güç" ve bu gücün kuracağı yaşam batıl olsa bile, bunu fazla önemser görünmüyorlar. Yani maddi ve güncel karşılığı olmayan bir yaşamı, tıpkı Faust gibi lanetliyorlar.

Peki, Faust'u gördük; Werther nerede?

Bana kalırsa Türkiye'nin bundan sonraki yolunu büyük ihtimalle hayali kırılmış, mahzun olmuş, tutku dolu kalpleri

bu yaşamı hakkıyla hakir gören genç Müslümanlar yönlendireceklerdir.

Soru şu: Böyle bir yaşama maruz kaldığı için afallamış bulunan beyinlerimizdeki kargaşayı ve kalplerimizde nefretle birikmiş bu grizuyu nasıl daha büyük bir uyumun içinde birleştirebiliriz? Bu günkü evrensel -global- rasyonelitenin yerine aşkın ve tutkunun acil kaçınılmazlığını nasıl inşa edebiliriz? Biyolojik olarak canlı kalmak kadar, yaşamı canlı olarak "nasıl yaşamak" gerektiğini akıl etmek zorunda olan bizler için bu soru, bir başlangıç noktası olmalıdır.

PAUL KLEE MAĞARA DUVARLARINA BAKARKEN

"Giacometti'nin önce gözü, sonra da kalemi,
kölemsi nitelikte her çeşit kasıtlı hazırlıktan arınıyor."
(Jean Genet, 'Giacometti'nin Atölyesi')[2]

"Eğer kendimden başka hiçbir şey olmazsam, yıkılmaz olurum." [3]
(Alberto Giacometti)

Gözlerimizi yumarız; bütün mesele burada başlamaktadır. Gözlerimizi yumarak baktığımızda, işte o dolaysız bakıştır. Dolaysız bilgi buradan doğar. Kişi kendine bakarak ne öğrenebilirse ancak onu bilir. Bütün sahici tecrübeler bu dolaysız bilgiden edinilmiştir. Velhasıl gözlerimizi içimize bakarak kazanırız. Sahici sanatçının kuvvetli görme gücü böyle ouluşur.

Baktığımız şey ne kadar ilginçtir? Hatırı sayılır bir Fransız; "Bir şeyin ne kadar ilginç olduğunu kavrayabilmek için ona biraz daha bakmak yeterlidir." diyor. Kendimiz çok karmaşık ve içinden çıkılmazız ve sanatçının bütün sanat tutkusu, bu kaosa bir düzen verme mücadelesinden başka bir şey değildir aslında.

2 Jean Genet, Giacometti'nin Atölyesi, Metis Yay. 2000)
3 A.g.e

Kafka'dan, açıkça söylemeliyim ki biraz çekinirim. "Kendini dişlerinden çalışma masasına bağlayarak" yaşayabilmektedir ancak Kafka. Çekiciyle heykeline tutunarak yaşamış gerçek heykeltraşlar da öyledir. Michelangelo'ınki gibi bir histeriyle kendilerini kayaların içindeki insanları kurtarmaya adamışlar[4] için de öyledir. Bu adamlara karşı içimde hep bir "Sisyphos" trajedisi uyanır. Kaosa kendimiz, dinsiz bir düzen veremeyiz. Olsa olsa ona bir düzen atfedebiliriz. Atfettiğimiz düzen, durdukça kendiliğinden kaosu besler. Bu kaçınılmaz olarak böyledir.

Yukarıda sözünü ettiğim büyük heykeltraş, "Musa" heykelini bitirdikten sonra, damarlarında uğuldayan estetik zehirle sarhoş, çekicini kaldırıp yaptığı adamın dizine vurmuş ve "Konuş!.." diye bağırmış bir zamanlar. Ona göre bu karmaşık ve kötü dünyanın ortasında, bir düzendi o heykel. Yeryüzünün, insanın etini ve ruhunu acıtan gidişatının karşısına konulmuş, yaslanılabilecek bir güzellikti o mermerden Musa. Böyleydi belki gerçekten de ancak yaşamın karşısmda sanatçı tarafından "bitirilmiş" ve "mükemmel" olmuş bir şeyin yaşama şansı ne olabilirdi ki? Kafka, hiçbir romanını, hiçbir hikâyesini "bitirdiğini" düşünmüyordu. Metinlerine sonradan eklemeler, çıkarmalar yapıp duruyordu. Onları, zamanın ısrarcı dişlerini üzerinde boşuna deneyeceği birer "tam" şey haline getirmek için uğraşıyordu. Bu haliyle ne kadar sahipsiz, zayıf ve gidecek yeri olmayandı Kafka.

Alberto Giacometti de insanın yüzünü Michelangelo gibi "eksiksiz" yakalamaya çalışıyordu. Giacometti, sanatını yıllarca,

4 Michelangelo'nun babası yazdığı mektuplardan birinde, çalışırken dalıp uzun süre kendinden geçen ve bedenini yıkamayı unutan oğluna şu öğüdü verir: *"Aman oğlum kendini sudan kolla. İcap ederse birkaç ayda yahut yılda bir kirlerini kazıt ama kendini sudan koru, hastalanma..."* (Zahir Güvenli, Sanat Tarihi, Varlık Yay. s. 76, 1968, İst.)

atölyesinin sandalyesine oturttuğu modellerin yüzlerini çizerek ve yaparak icra etti. Bu süreç içinde, modellerinin yüzünü asla birebir "yakalayamadığını" söylüyordu. Peki bunu bir gün başarabilecek miydi?

Denedi. Uzun süre uğraştı: Hayır! Olmuyordu. Yakalayamayacaktı. Yüz, üzerinde ne kadar çalışılırsa çalışılsın kaçınılmaz biçimde çizgilerin ve ifadenin dışında kalıyor; sanatçının o insan ellerinden kurtulup anlamın derinliklerine doğru süzülerek gözden kayboluyordu. Giacometti'nin, ileri yaşlarında "yüzleri bırakma" kararının gerekçesi ise ilginçtir: "Gördüğüm şeyi yapamıyorum; modelle çalışmayı bırakıyorum artık." Giacometti bundan sonra, boşlukta ipince uzayan bedenleriyle o kaygı verici yalınlıktaki çöp insanlarını yapmaya koyulmuştur. Sanatçı, insan hakkında sarsılmaz olan tek bilgiyi, onun var olduğu bilgisini bile, şüpheyle karşılamaktadır adeta. "Kendinden başka bir şey olmazsa yıkılmaz olacak olan insan" yontulmuş, inceltilmiş ve varlığı ancak önemsiz bir cisim halinde var kalabilmiştir sanki. Neredeyse bir çizgiden ibarettir artık o.

İnsanı fazlalıklarından 1950 sonrası Fransasında sıyırmanın zihinsel-estetik sonucu, kaçınılmaz biçimde budur. Çünkü dönemin entelektüelizmini sürükleyen temel eksen şüphe ve sorudur: Fransa'da zaman, Albert Camus'nün ve Jean Paul Sartre'ın zamanıdır.

İlkel Düz Çizgi'nin Şairi

Kübistler, Birinci Dünya Savaşından sonra ortaya koydukları şüphecilikle Giacometti'nin "yapamadığı" yüzü daha önce zaten "parçalamışlardı."

Picasso'nun yüzlerini bilirsiniz, çoğunlukla bilinçli biçimde çarpıtılmışlardır. Sanatçının bu tavrı; "yüzün bütün ifadelerini

birebir yakalayabilmek, onun her yandan görünüşünü tek bir yönden bakıldığında da görünür kılmak" şeklinde açıklanmıştır gerçi.[5] Ancak "toplanan" suratların oluşturduğu bütünün ifade bakımından derin bir parçalanmışlık içinde bulunduğu su götürmez. Aynı biçimde Paul Klee'nin erken dönem yüzleri de öyledir.

Paul Klee'nin son dönem resimleri ve Pablo Picasso'nun bazı resimleri -mesela ünlü boğa resmi- ise insanın yakalanamayacağı gerçeğini anlama konusunda, resim sanatının önüne bambaşka imkânlar koymuşlardı. Bu imkân, 35 bin yıl önce mağaralara çizilmiş resimlere eğilmeyi, onlara bir de buradan, bunca zaman sonra bakmayı teklif eden bir imkândı.

İki sanatçının resimlerinde düz ve yalın çizgiler zaten yoğunluktaydı. Sanatçılar, düz ve yalın çizgilerin kırılıp bükülerek, dökülüp saçılarak çarpıttığı yüzleri, zaman zaman bu karmaşadan sıyırdılar ve çizgi karmaşasını soyutlayarak arı birer "tek" çizgi -ilkel çizgi- halinde ortaya çıkardılar. Bu özel sadeleştirme tavrıyla anlamı kesinlikle yakalanamayan yüzü, tıpkı atalarımız gibi sadece bir çizgiyle ve ancak sembolik olarak işaret etme "alçakgönüllülüğüne" vardılar ve işte buradan bir ekol doğdu: İlkellik ekolü .

Mağara resimleri, duvarlara çizilmiş, bir takım hikâyeleri ve haberleri içeren basit, işlevsel resimlerdi. Bu resimleri modern resimlerden ayıran en önemli unsur, hiç şüphesiz onların birer "sanat" ürünü değil, günlük iletişimi sağlayan, maslahata matuf sembolik çizgilerden ibaret resimler olmalarıydı. Paul Klee'nin "mağara" resimleri de şüphesiz böyleydi. Ancak tabii, gerçek bir sanatçı, birinci sınıf bir ressam olan ve M.Ö. 30 binli yıllarda değil de 20. yüzyılda resim yapmış olan Paul

5 Bkz. Roger Garaudy, Picasso-Kafka-S. Jean Perse, Payel Yay.

Klee'nin resimlerinin "ilkelliğinde", bu sapkınca sadeliğinde, yine de iç burkan, aradaki zamanı aşamayan bir bilinçlilik, kaosun "orada" yani en basit çizginin bile hemen yanı başında olduğu şüphesine yönelmiş lirik bir farkındalık, onulmaz bir ulaşamamışlık vardır. Anakronizm bilinçli olduğunda bir kaçıştan ibarettir. "Yolculuk" imkânsız, zaman ve mekân kaçınılmazdır. İnsan tarihle sabittir.

Paul'ün usta ilkokul resimlerini bundan yıllar evvel ilk defa gördüğümde, iyi hatırlıyorum, bütün hikâyeyi, bütün acıyı kavrayıvermiştim. Onu, dünyanın ve içindeki yaşamın düz çizgilerden ibaret basit, şiirsel bir şey olduğuna kendini inandırmak için bileğini ve parmaklarını uzun yılların birikimiyle beceriksizleştirmiş ak saçlı bir bilge olarak karşılamıştım. Gözlerini çalışarak kazanmış ve sanatçılığının tamamını, kendi ellerinin üzerinde getirip bir tek düz çizgi karşılığında zamanın acımasız kararlılığına sunan, gerçek bir meczup olarak selamlamıştım.

"DAHA FAZLA RUH, TANRIM!"[6]

Batı uygarlığı, beş bin yıllık kafasını 1914'te korkunç bir saydam duvara toslayıp parçaladıktan birkaç yıl sonra, Fransızların en önemli beyinlerinden kabul edilmiş olan Paul Valery "Manevi Kriz" (La crise de l'esprit) başlığı altında bir broşür yazmıştır. Broşürün en önemli özelliği, herkesin gözlerini diktiği maddi ve güncel sorunların aksine; sorunun -yakın sebeplerini olmasa bile- temellerini Batı'nın büyük bir manevi kriz tehlikesi altında olmasına bağlamasıdır. Eserini iki mektup halinde yayımlayan Valery'nin, Batı dünyasının dikkatini çekmeye çalıştığı meseleler bizim için de hayli manidardır.

Birinci Dünya Savaşının, kendisinde öteden beri var olan düşüncelerin olgunlaşmasına yardım ettiğini, çatışmaların ancak var olan çöküşü hızlandırdığı ve görünür kıldığı için dikkate değer olduğunu belirten Valery[7] Batı dünyasının öteden beri üstlendiği merkezilik iddiasının ortadan kalkacağını söylemektedir. Ona göre, "üstünlükler bölgesi ve engin bir vücudun beyni olan Avrupa, giderek coğrafî görüntüsüne yani Asya kıtasının küçük bir uzantısına dönüşme tehlikesi içindeydi."

İzmir'i ve İskenderiye'yi de entelektüel Batı'nın kıyı sınırlarına dahil eden Valery'ye göre, Üstün Batı'nın asıl gücü,

6 Paul Valery

7 Paul Valery, Tinsel Kriz, Çev. Beril Beken, Afa Yay. 1996, İst.

başka coğrafyaların tecrübelerini bir üst terkipte birleştirerek avantaja dönüştürmesinden, çeşitli birikimleri mükemmel bir uyum katında harmanlamasından kaynaklanıyordu. Avrupa daha önce de büyük ve top yekün savaşlar görmüştü ancak sonuçları bakımından ilk defa bu kadar yıkıcı bir savaşla karşılaşıyordu. Bu şok, Avrupa'ya büyük ve derin bir güven bunalımı getirecekti ve Avrupa, sahip olduğu değerleri elinde bulundurma gücünü kaçınılmaz biçimde yitirecekti. Manevi mimarisi çözülecekti.

Bu kaybedişin somut belirtileri kısa süre önce zaten ortaya çıkmış bulunuyordu: Japonya 1895'te Çin'i, ardından 1904'te de Rusya'yı yenilgiye uğratmış. Bu yenilgi, modern zamanlarda bir beyaz ırkın 'aşağı ırklardan' birine karşı ilk yenilgisiydi ve Batı'yı derinden etkilemişti. Sonra 1896'da İspanya, Birleşik Amerika'ya yenilmişti. Böylece Avrupa'nın biricikliği, biri Pasifik'te öbürü Kuzey Amerika'da olmak üzere iki kuvvetli güç odağı tarafından çekiştirilmeye başlıyordu.

Valery, Avrupa'nın kendi kendine yaptığı kötülükler içinde Alman milletinin marifetlerini - bir Fransızdır Valery - özellikle zikretmek ihtiyacını duyuyor ve Alman erdemliliğinin, Alman disiplininin, Alman idealizminin yol açtığı savaşların, Avrupa'nın manevi krizinde önemli rol oynadığını belirtiyor. Valery, birinci mektubunun sonunda, modern Avrupa aklının oluşumunda ana damarı oluşturan ilerlemeciliğe ve pozitivizme göndermede bulunur ve şunları söyler: "Zorunlu kesinliğe olan ihtiyacını 'ilerleme' adıyla vaftiz eden dünya, yaşamın nimetleriyle ölümün avantajlarını birleştirmeye çalışıyor. Bir çeşit belirsizlik, egemenliğini hâlâ sürdürüyor. Fakat bir süre sonra her şey aydınlanacak. Sonunda bir hayvan toplumu mucizesinin belirdiğini göreceğiz. Eksiksiz ve belirleyici bir karınca yuvası!" (a.g.e 28) Valery'nin, zamanın uğultusuyla

boğulması mukadder olan ve bir zamanlar Goethe'nin ölüm döşeğindeki sözlerine yakın duran yakarışı, acı bir ironiyle şöyle yükselir: "Daha fazla ruh, Tanrım!"

Valery'nin, özellikle Almanlara yönelik acı eleştirisi, tuhaftır, esaslı bir Alman olan Nietzsche tarafından da paylaşılmaktadır. Nietzsche'nin, Büyük Alman Birliği kurulduktan (1871) hemen sonra, 1888'de yazdıkları bu bakımdan ilginçtir: "Egemen olmak, bedeli ağır bir iştir. Egemenlik gücü aptallaştırıyor. Almanlara bir zamanlar düşünürler halkı denirdi; bugünhâlâ düşünüyorlar mı acaba? Almanlar zekâdan sıkılıyorlar, ona güvenmiyorlar artık. Politika entelektüel şeylerin bütün ciddiyetini gerçekten bir hayvan gibi yiyip yutuyor. 'Deutschland! Deutschland, über alles!' (Almanya! Almanya, her şeyin üstünde!) korkarım ki bu Alman düşüncesinin sonu oldu..."[8] Nietzsche güçlü Almanya'nın içinin boş olduğunu, kültürün bu tür kof ve güçlü bünyelerden zamanla çekildiğini ekliyor.

Bu görüşler, farkındasınızdır herhalde, Nazilerin ünlü iddiasının da Nietzsche'nin ağzından çürütülmesi anlamına gelmektedir. Nietzsche, artık hiçbir büyük beyin çıkaramayan Alman idealizminin bir neferi değil; düşmanı gibi konuşmaktadır. Nitekim; "Derin bir saygı duyduğum son Alman Goethe'dir!" sözü ona aittir.

Şimdi, hiç sebep yokken Valery'yi ve Nietzsche'yi niçin bir yazıya konu yaptım?

Çünkü ben de birçok Müslüman gibi bu günlerde içimden "Daha çok ruh, Tanrım!" diyenlerdenim. Şu anda önümüzde duran Türkiye'nin şevkli bir yurttaşı olmaya karşı direnmek, kendimize ihanet etmemek terbiyesini takınmak zorundayız. Türkiye'nin, köpüklerini takip etmekten artık bitap düştüğü

8 Friedrich Nietzsche, Putların Alacakaranlığı, Çev. Hüseyin Kaytan, Akyüz Kitabevi, 1991, İst.

vapurun içinden yüz yıl önce yükselmiş olan, "Bizi takip etmeyin, biz de kaybolduk!" seslerini artık ciddiye almak zorundayız. Bu toprakların bize sunduğu ruhun asıl gücüne, asıl yürek atışına kulaklarımızı dayamalıyız. Kim yapacak bunu? Gücün kof kabuğu altında tükenmiş kültürü kim diriltecek? Bunu, bu konuda şu ana kadar yeterli duyarlılığı gösterememiş, bu duyarlılığı kurumsallaştırmayı beceremeyen yerliler başaracaktır. Şimdiye kadarki aksaklıklarından, eklem kireçlerinden, beyin romatizmalarından arınacak olan yerliler.

OĞUZ ATAY

Oğuz Atay, çağdaş Türk romanının en önemli isimlerinden biridir. Atay, romanlarında çoğunlukla okumuş-yazmış kesimi konu olarak seçmiştir. Onun yapıtlarının ana-tematiğini, içinde yaşadığı toplumun değer kategorilerinin üstünde bir değerler sistemi geliştirmiş bireyin sorunsalı oluşturur. Yazarın hemen bütün yapıtlarında örtülü ya da açık dile getirilen, aydın bireyin içinde yaşadığı dünyayla ve yığınla arasındaki sorunlu bağlardır.

Oğuz Atay romanlarında toplumun farklı çevrelerinden insanlık durumlarının fotoğraflarını çeker ve onları yan yana getirerek çelişkileri üzerinde durur. Atay, eleştirel, ironik ve sivri dilli bir yazardır. Özellikle ilk romanı Tutunamayanlar'da ortaya koyduğu eleştiriler dikkat çekicidir. Tutunamayanlar, yazarın toplumun bilinçaltını imgelerle, sembollerle ve yer yer çağrışımlarla kavrama girişimi olması bakımından bir abide özelliği taşımaktadır. Yazar bu başyapıtta, toplumu sanki yozlaşmışlığından ve parçalanmışlığından yakalamak istemektedir. Romandaki birey, toplumsal yaşam kesitlerinin yoz yaşam biçimi ve değerler sistemiyle olan bitmez tükenmez didişmesiyle öne çıkmaktadır.

Atay'ın kahramanları genellikle okumuş kesimden insanlardır. Ya aydınlardır ya da kendini aydın sanan yarı-aydınlardır.

Bu kahramanlar, ruh dünyası olarak modern Batı edebiyatının ürünü olan bireylere çok benzemektedirler. Bu bireyler, toplum tarafından dışlanmışlardır. Toplumla aralarında onulmaz bir yırtık, giderilemez bir gedik açılmıştır sanki.

Kahramanlar, Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi "Geri kalmışlığın biçimlendirdiği töresel ve estetik yoz değer kategorileri ile Doğu-Batı kültür ikilemi içinde varlığını sürdürmeye çalışır; çoğunlukla da sürdüremez..." (Ecevit, 1992, 18) Yine Ecevit'in belirttiği gibi "Aydın betimlemelerinde onu son derece zengin kültür birikimi kimi kez yapısal bir öğe, kimi kez de motif ya da sembol düzeyinde kendini gösterir. Hamlet, Don Kişot, İsa ve Oblomov parodik bir anlatım tutumu çerçevesinde yer yer roman figürleri ile özdeşleştirilir. Yazar, bu aydın arketiplerinde kendi aydının belirli bazı özelliklerini vurgular. Onun aydınında, İsa'nın gösterişsiz pasif direnişi, Don Kişot'un çıkar gözetmez saf kişiliği, Hamlet'in toplum ölçütlerine uymayan, yabancılaşmış davranış biçimi ve Oblomov'un asla eyleme geçemeyen ama iç yaşantısında son derece hareketli, kimliği kendini gösterir..." (Ecevit, 1992, 18)

"Tutunamayanlar", "Tehlikeli Oyunlar" ve "Oyunlarla Yaşayanlar" yazarın genellikle adları birlikte anılan üçlemesi niteliğindedir. Bu kitaplarında Oğuz Atay, çok genel olarak Cumhuriyet'in ikinci kuşak aydınının bunalımını ortaya koymuştur. Bu aydın tipi, Doğu kültür öğelerinin egemenliğini sürdürdüğü bir sosyal çevrede, Batı kültür değerleriyle yetişmiştir; Batı'ya yöneliktir. Doğulu bir geçiş toplumunda ortaya çıkmış bulunan bu çelişkinin oluşturduğu gerilim giderilemez gibi görünür. "Halkın anlamadığı bir dilde konuşuyorsun, kendine yeni kelimeler buldun... Şimdi hayat sellerinin ortasında, kendi ıssızlığının çölünde yaşıyorsun." (Atay, 1998, 85) Oğuz Atay, yaşamın anlamı için debelenen, çeşitli ontolojik

sorunlar içinde yuvarlanan yalnız bireyin, sıradan halkın yaşadığı gerçek yaşamın yakınına bile varamadığını, bu yüzden de yaşamın anlamı üzerine ne kadar akıl yürütürse yürütsün; onu, içine girerek yaşamayı ve hissetmeyi asla başaramayacağını anlatmak ister.

Oğuz Atay'ın aydını, geçmişinde uzun yıllar "bütün değişimlerin devlet eliyle gerçekleştiği" (Atay, 1998, 74) bir toplumda yaşamaktadır. Doğu ve Batı'nın kültürel öğeleri arasında sıkışıp kalmıştır; bilinçaltı bu kültür kargaşasının değerleriyle doludur; toplumdaki geçerli ölçütlerle bağdaşmayan bir değerler sistemi yaratmıştır kendine. Sürekli bir iç hesaplaşma ortamında yaşamakta, benliğini bulma yolunda çabalamaktadır. Aydın birey, ancak bu çabalamada başarılı olduktan sonra, kendi dışındaki sorunların çözümünde tutarlı olabilir. Çünkü "Kendini çözemeyen kişi, kendi dışında hiçbir sorunu çözemez." (Atay 1998, 76) Atay, kendi kişilik sorununu çözmeden toplumsal sorunlara çözüm bulmaya çalışan aydın görünümündeki kişileri suçlar: "Bu insanlardan Türk halkı artık bir şey beklememeli. Bunlar Osmanlı İmparatorluğunun mirasının kötü bölümü olan Kapıkulu kurumunun temsilcileridir." (Atay, 1998, 75) O, ruhsal yaşantıları belirli bir düzeye ulaşamamış bu kişilerin, öznel çıkarların bataklığında yitip gidecekleri düşüncesindedir.

"Kendini çözemeyen kişi kendi dışındaki hiçbir sorunu çözemez." diyen Oğuz Atay'ın yazdıkları, biçim olarak roman türüne girse bile, Oğuz Atay'dan çıkarak siyasetimize ve toplumsal yaşantımıza ilişkin çok özgün sonuçlara varılabileceğini düşünüyoruz.

Oğuz Atay'a ilişkin çözümlemelerimizde kaynak olarak, yazarın en önemli romanı "Tutunamayanlar"ı ve yazarın sosyal

ve siyasal görüşlerini dile getirdiği "Günlüğünü" ana eksen olarak kullanacağız.

Roman Ve "Tutunamayanlar" Romanı

Bazı yazarların "Toplumsal Gerçekçi"; bazılarının ise "Klasik Gerçekçi" roman dedikleri şey, modernizmin temel özelliklerini içinde -dünya görüşü olarak- barındırıyordu. Bu roman, romanın başlangıcından 1900'lerin başlarına kadar yazılmış romandır ve dönüm noktası da aşağı yukarı Birinci Dünya Savaşıdır.

Nedir modernizmin temel özellikleri?

Modernist roman söz konusu olduğunda modernizm, materyalizmin ve pozitivizmin temel renklerini ima etmektedir. Klasik Gerçekçi roman, yazıldığı zamanların felsefi inançlarını ister istemez yoğun olarak içermekteydi ve klasik romanın yazıldığı devrede de modernizmin büyük ağırlığı vardı.

Bu romanda, romanın konusu ne olursa olsun, gerçekliğe ilişkin –günümüzle karşılaştırıldığında hemen göze çarpacak- bir "belirlilik, sarihlik, vazıhlık" vardı. "Herkesin aynı şekilde algıladığı nesnel bir dünya vardı ve bilimin açıkladığı bir takım yasalara göre düzenli bir şekilde işleyen bu dünyada, insanoğlu durmadan ilerliyordu." (Moran, 1997, 196)

Edebiyata, özellikle romana etkisi su götürmeyen pozitivist-ilerlemeci anlayışın bir başka yanını Yıldız Ecevit şöyle ortaya koyar: "Geleneksel romanın, çizgisel bir biçimde akmakta olan 'zaman' ve insanın ayağının altında sapasağlam duran bir 'uzam' anlayışı üzerine kurulmuş Nevtoncu mantıklı anlatı, 20. yüzyılın farklı gerçekliğini yansıtmak için yeterli bulunmamaktaydı. 20. yüzyıl yazarı gerçeğe farklı bakmaktaydı." (Ecevit, 1996, 13) Ecevit, modern fiziğin edebiyatın gerçekliğini nasıl etkilediğini ortaya koymak için de şunları

söylüyor: "Modern fizikte dış yaşam/somut gerçek hiç de o kadar somut, sarsılmaz, sağlam ve mantıklı değildir. Einstein fiziğinde zaman eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte; madde ya da uzam ise, yine farklı koşullarda farklı görünümler vermektedir. Heisenberg, atom içi ilişkilerde parçacığın hızı ve kütlesinin aynı anda ölçülemediğini söyleyerek maddeye belirsizlik katmış, ona 'aşkın' bir boyut getirmiştir. Yeni fizik dünyanın alışılagelmiş görünümünü bütünüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir." İşte, genel olarak edebiyatta ve özel olarak ta romanda Marcel Proust, Henry James ve Jozef Conrad gibi yazarlarla 1900'lerin başında başlayıp; James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf ve William Faulkner gibi yazarlarla 1920'lerde devam eden modernist akım, bu "şüphenin" ve "göreceliliğin" metinlerini ortaya koymuşlardır.

İster Türkiye'nin haksız düzenine başkaldırsın; isterse Fransa'nın bir dağ kasabasında geçen aşk hikâyesini anlatsın, klasik roman, modernist romanın(Bir karışıklığa meydan vermesin diye hemen ekleyelim: "Modernist roman" ile "modernizm" kavramlarının birbiriyle hiçbir ilgisi yoktur. Modernist roman, modernizm büyük ölçüde sona erdikten sonra ortaya çıkan romana verilen genel bir addır. Yaptığını yapıp insanın iç dünyasına, oradaki karmaşaya eğilmez. Klasik bir metnin içinde simge, imge, farklı ya da sivri bakış açısı denemeleri, örüntü hassasiyeti ve ritm gibi öğelere rastlayamayız. Klasik romanda karmaşa ve düzensizlik yoktur. Her şey belirlenmiştir, belirlenmektedir ya da belirlenecektir. Yazarın yapması gereken, -olay-karakter-çevre enstrümanlarına başvurarak- tek tek bireylerin dışında oluşmuş ve "orada" durmakta olan büyük ve dokunulamaz gerçekliğin farkına daha çok ve daha iyi

varmak, bu gerçekliğin insanlar tarafından bozulmuş yanlarına dikkat çekip, onu deforme olmaktan korumak ve kurtarmaktır: Bu Türkiye'deki Anadolu romanında olduğu gibi, çarpık bir sosyal-ekonomik düzene karşı çıkmak, yoksulluğun ucunu sivriltip varlıklı kısmısının gözüne sokmak şeklinde de olabilir; diyelim, Mobby Dick'te Hermann Melville'in yaptığı gibi, insanoğlunun kadim bir özelliğini, bir zaafını tasvir etmek şeklinde de olabilir.

Modernist romanda ise, asıl olan bireyin iç dünyası, oradaki karmaşa ve hareketlenmelerdir. "Modern romanın en önemli öğeleri imge, simge, olay örüntüsü, ritm, şiirsellik ve müzikselliktir... Özellikle olay örgüsünden sıyrılma çareleri arayan modernist roman, şiire ya da müziğe yaklaşmaya çalışır." (Moran, 1997, 198)

Berna Moran'ın bu ifadesi, klasik gerçekçi romanla modernist/postmodernist roman arasındaki en önemli farkı ortaya koymaktadır. Octavio Paz "Çamurdan Doğanlar" başlıklı kitabında, şiirin farklı ve alternatif bir gerçekliği ima ettiğini yazar. Octavio Paz'ın perspektifi, Klasik gerçekçi-modernist/postmodernist roman ayırımında nirengi noktası olarak kabul edilmelidir. Modernist/postmodernist roman aynı zamanda, klasik gerçekçi romandan ayrı olarak, ortaya yeni, farklı ve alternatif bir gerçekliği koyma girişimi de olmuştur.

Ülkemizin en önemli roman eleştirmenlerinden birisi olan Berna Moran'a göre "Klasik Gerçekçi Roman" ya da ülkemiz açısından ele alındığında daha doğru bir ifadelendirmeyle "Toplumsal Gerçekçi Roman" 1970'lere kadar hüküm sürmüştür. Yani, Avrupa ve Amerika'da 1920'lerde aşılan klasik gerçekçiliğin, bizde aşılması için bir elli yıl daha beklemek gerekmiştir.

Moran'a göre Türk edebiyatında modernist/postmodernist eşiği Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" romanı oluşturmaktadır.

"Tutunamayanlar"

Oğuz Atay'ın 1971'de yayımlanan Tutunamayanlar romanı, gerek hacmi, gerek içeriği, ve gerekse - yayımlanışından uzun süre sonra oluşmaya başlamış olsa da -etrafındaki ilgi yumağı bakımından bir "çağ romanı" görünümü vermektedir. Oğuz Atay bu romanıyla birdenbire Türkiye'nin James Joyce'u, F. Kafka'sı ve Albert Camus'sü olmuştur. Ondan önce hiç kimse Türkiye'nin Tutunamayanlar'ını, bu denli Batılı bir biçim içinde ve lakin yerli bir duyarlık süzgecinden geçirerek verememiştir.

"Batılı biçim" derken, Batı'daki modernist ve post modernist akımların romana getirdiği biçimi kastediyoruz. Söz konusu akımlar, yukarıda da belirtmeye çalıştığımız gibi, klasik "giriş-gelişme-sonuç"tan oluşan ve "çizgisel zaman-çevre-karakter" gibi katmansız, yalınkat bir uzamda yer alan öyküleme biçimini radikal bir değişime uğratmıştı.

Bazı eleştirmenlerin de belirttiği gibi, yeni romanın eski romandan "biçim" olarak ayrılması, içerik olarak ayrılmasından daha önemli olmuştur. Çünkü anlatılan hikâyenin içeriğinin, yıllara, yüzyıllara göre değişmesi, nihai gerçeklik için çok kapsayıcı ve köklü bir değişiklik sayılmıyordu; daha çok, gerçekliğin içinde kalarak onu farklı yönleriyle algılamaya çalışanların ortaya çıkarttıkları değişikliklerdi bunlar.

Ancak biçimin değiştirilmesi, gerçekliğin topyekün değiş(tiril)mesini ima eder vaziyetteydi: Şimdi karakterler, insanlığın hiç görmediği bir karmaşayı ve şizofreniyi, eskinin ileriye doğru rahatça uzanan, düz bir çubuğa benzeyen zamanının, kırılıp dökülmüş ve acıyla birbiri içine geçip dertop olmuş yumağında

yaşıyorlardı. Şimdi zaman, çoğunlukla şaşırılmış bir şeydi. Estetik olan, artık çokça kaotik olanla birlikte ele alınıyor, onunla yan yana duruyordu.

Yeni kahraman, kafasında ne Romanoviç Raskolnikov'unki gibi yoğun ve sabit bir fikirle sokaklarda sürtebilirdi; ne de Genç Werther'inki gibi ormanın pastoral yoğunluğuna buladığı aşkıyla kendinden geçebilirdi; çünkü yeni kahraman, zamanların, mekânların ve duyguların, asla dindirilemeyen keşmekeşi içinde kaybolmuştu. Bu birey bırakılmış, yerinden edilmiş ve çoğu zaman da varoluş yorgunluğu içinde gözlerini şaşkın şaşkın etrafı seyretmeye bırakmış, hastalıklı birisiydi. Humor, ironi ve trajedi bu bireyin yaşamının doğal ve günlük duygulanım gıdalarıydı. Oysa eski kahramanın içinde bulunduğu halet, metnin okuru tarafından hiçbir aşırı çabaya gerek kalmayacak kadar kolaylıkla algılanabilen, ne yapacağı ve neler yapabileceği önceden aşağı-yukarı kestirilebilen kahramandı.

Aslında Oğuz Atay'dan önce de kara mizah, humor ve taşlama edebiyatımızın yabancısı olmadığı şeylerdi. Ancak bu, nesir için değil de; şiir için böyleydi denilebilir.

"İkinci Yeni" tabir edilen ve 1950'lerin ortalarında ortaya çıkan önemli bir akım, şiirimizin o güne kadar ki konvansiyonlarını alabora etmiş ve baş döndürücü bir değişikliğe uğratmıştı.

Turgut Uyar -kendi şiiri için kullanılan her hangi bir adlandırmayı kabul etmese ve bunu anlamsız bulsa da- söz konusu akımın önemli köşe taşlarından birisiydi. İkinci Yeni'nin yeni yeni duyulmaya başlandığı yıllarda şairin, Ülke Dergisi'nde yazdığı bir yazı, konumuz açısından önemli bir fikir ortaya koymaktadır: "Orhan Veli'nin yeniliği, şiirimize getirdiği teknik yeniliğe ve anlatım yeniliklerine değil; daha çok şiirimize

getirdiği 'yeni adam'a bağışlanmalıdır... Bir ozanı, genel olarak bir şiiri, başka şiirden ayıran nitelik, ilkin durmaksızın değişen toplum şartlarının hazırladığı ortam ve bu ortamın şiire getirdiği özel 'yaşama görüşü' dür."

Turgut Uyar'ın "yaşama görüşü" dediği şey çok önemli bir mihenktir ve nesir için de ayırıcı bir özelliğe sahiptir diye düşünüyorum. Yaşama görüşü değişmemiş olsaydı, şaire göre şiir de değişmezdi. "Terme'den Ankara'ya gelmiş genç bir subaydım. Ankara'da geniş caddelere baktım, büyük binalara baktım. Hiçbir şey bana tanıdık gelmiyordu. Her şey karmakarışıktı. Artık şiir yazmaktan başka çarem kalmamıştı." (Uyar, 1999, 120) Uyar'ın şiirlerini okurken duyduğumuz yoğun ironi ve karmaşa duygusunun, onun yaşamındaki temellerini göstermesi açısından onun bu cümleleri yol göstericidir.

Uyar'ın 1950'lerde görüp şiirleştirdiği şeyi Oğuz Atay, 1970'lerin Türkiyesinde görüp romanlaştıracaktır.

1970'lerin özelliği nedir? "Tutunamayanlar'ı ortaya çıkaran sosyal ve siyasal konjonktür nasıl bir yapıya sahipti? Bunu biraz irdelemekte yarar var sanıyorum.

Türkiye, 1950'lerin ortalarından itibaren yönünü iyice Batı'ya çevirmiş ve hızla kapitalistleşme sürecine girmişti. Demokrat Parti iktidarından sonra ülke "Küçük Amerika" hayalleriyle "Her mahallede bir milyoner" yetiştirme işine hız vermişti. 1960'larda tarım kesimindeki makineleşme hamleleri bunun bir sonucuydu. Makineleşme, toplumu derinden etkileyen bir süreçti. Tarımda makine gücünün çok kısa bir zaman diliminde yoğun olarak kullanılmaya başlanması, iç göçü o zamana kadar hiç görülmediği kadar artırmıştı. Toplumun bütün katmanları, adeta derin bir depremin sarsıntısıyla yerinden oynatılmış ve harekete geçirilmişti. Bu fizikî durum,

Türkiye gibi toprağa bağlı ve geleneklerin çok fazla içinde yaşayan bir ülke için, aynı zamanda sarsıcı sosyo-psikolojik sonuçları olan bir durumdu.

Yavaş yavaş boşalan kırın yükü şehirlerin sırtına binmeye başlamıştı. Şehirler, "dirliği-düzeni bozulmuş" insanların yeni yaşam yerleriydi. Güvenliğin kırdaki o sıkı örülmüş bağları ne aile için; ne de birey için artık yaşanan değil, yalnızca hatırlanan güzel bir duygu olarak kalmak zorundaydı. Birey(sellik), yaşanan değişimin sonucu olarak, artık toplumsal yaşamın en önemli gerçeğiydi.

Anlatılan, artık eski, rahat, yalın kalıplarından sıyrılmak ve bireyin karmaşık dünyasına eğilmek zorundaydı. Bireyin dünyası, o eski tekin sularından çıkmıştı. Moral değerleri ve güven(siz)liği alabora olmuş, savrulmuştu.

Bu yapısal temelin üzerinde ve belki de bunun sonucu olarak, birbirine girmiş siyasî kamplar vardı. Siyasî kaosun kaldırdığı toz yüzünden bir türlü göz gözü görmüyordu ve toz da yere inmek bilmiyordu. Bu keşmekeş içinde ülkenin moral omurgasının ne'liği düşünecek bir yazar için - örneğin Oğuz Atay için- iş gerçekten çok zordu. Düşünse bile bunu birileriyle paylaşması çok zordu. "İnsanın evrendeki yeri konusunda düşüncelere dalmadığın gibi, aynı ruh saflığıyla büyük şehirdeki kendi yerin konusunda da düşünmedin. Kendini çok beğendiğin halde, kusurlarını bilmediğin halde meziyetlerinin de farkına varmadın. Sen kendini yaşadın." (O. Atay, 1998, 86) Oğuz Atay'ın burada seslendiği kişi babasıydı. Kendisi için araya sıkıştırdığı şu söz ise, sıradan iki kişinin dünyalarını değil; herhalde daha çok, Türkiye'nin eski ve yeni iki "insanının" dünyalarını karşılaştırmaktadır: "Ben ise kendimi değil, şüpheleri yaşadım." (A.g.e., 86)

Oğuz Atay'ın ortaya çıktığı 1970'lerde, onu duyacak kimse yoktu. Çünkü zaman, polemikçilerin ve "dava adamlarının" zamanıydı. Şairlerin isimleri, davalarının üzerine yazılıp gönderе birer bayrak gibi çekiliyordu. Diyelim ki; klişe söylenişiyle "Naazım" ve "Üstad" (Necip F. Kısakürek), sadece Türkçe'nin birer ustası değil; aynı zamanda –neredeyse- arkalarında düzenli birer orduları bulunan bayraktılar.

Böyle bir ortamda -kaçınılmaz olmasına rağmen- bireyin sorunlarına eğilmek, meseleyi tek bir noktadan, en alt ucundan tutmaya çalışmak sahici, ilgi görmeyecek kadar sahici bir çabalamaydı. Oğuz Atay'ın sesi bunun için duyulmadı.

Sesinin duyulmaması, onu şüphesiz ki üzmüştü. Bu yüzden yığınlara, onun okuru olması gerekenlere karşı, içinde sürekli bir güceniklik ve kırgınlıkla yazmıştır: "Ahmaklar her ülkede var... Yabancı kitapları kapışıyorlar; benden haberleri bile yok. Ben de sözüm ona bu adamlardan kuru bir okur kalabalığı bekliyorum. Bu aptallık." (O. Atay, 1998, 224)

Oğuz Atay'ın yaşama baktığı gözlüğün camları çatlamıştır. Baktığı yeri tam göremediği gibi bir bütünlük içinde de algılayamaz. Parçaların anlamlı bir bütünlük içinde bir çerçevede yer alabilmesi ihtimal dışıdır. Perspektif, kırılmaların ve kaymaların oluşturduğu olağanüstü bir uyumsuzluk estetiğiyle bulanmıştır. Oğuz Atay, gözlerinizi o kadar çok çelişkiyle oyalar ki, sonunda bakmaktan vazgeçersiniz. O yapacağını yapmış birisinin bıyık altı tebessümüyle sizi seyrederken siz, farkında bile olmadan, iç âleminize dalmış, bakmaktan yorgun düşmüş bakışınızı kendi içinize çevirmişsinizdir. Onun da amacı budur sanki: "Olayları ve parlayan renkleri istiyorsun. Yaşamın göz alıcı ambalajını istiyorsun. İşte sana binlercesi! Ama bil ki biraz sonra bunlara bakmaktan yorulacaksın. Yaşam üzerine sana daha genel bir bakış kazandırabilsin diye

kendi içindeki derin temaşayı aramaya koyulacaksın" Oğuz Atay, bunu der gerçekten de.

Doğu Ve Batı Arasında Bir Araf: Oğuz Atay

"Kendini çözemeyen kişi kendi dışında hiçbir şeyi çözemez."

(Tutunamayanlar)

Oğuz Atay, "kendini çözmek" ten neyi kastediyor acaba? İnsan yeryüzünde var olduğu günden beri kendini ve çevresini çözmeye çalışmıyor muydu? İnsanın çevresine anlam izafe etmesinin tarihi yine kendisiyle yaşıt değil miydi yoksa? Evet. Ama Oğuz Atay'ın derdi, Türkiye'deki insanın "kendini çöz(ümle)mesidir. İşte yazarın Batılılığı buradan başlıyor.

İnsanın, bakışını varoluşsal bir duyarlıkla kendine çevirmesi, tastamam Batı'nın bir icadıdır. Rönesans'ın getirip insanoğlunun önüne bıraktığı hayatî yenilik budur. Modern Batı uygarlığının kökeninde "İnsanın -önce- kendini çözmesi" dürtüsü yatmaktadır. İnsan, şu ya da bu şekilde bir çözümlemenin konusu olacak, varlığı bir "sonuca" bağlanacaktır. Burada, söylediğimiz bu şeylerden ziyade, söylediklerimizin doğal olarak ortaya çıkardığı, o söylemediğimiz şey önemlidir: Demek ki insan bir sorundur!

Evet insanın bizzat kendisi, Batı'da Rönesans'tan bu yana ve özellikle Existansiyalistlerden sonra insan için bir sorundur. Oğuz Atay gibi Soren Kierkegaard için de, F. Nietzsche için de, Albert Camus için de, F. Kafka için de insan, varoluşuyla kendi sırtına yüklenmiş ağır bir yük -A. Camus'un 'Sisyphos Efsanesi'ni hatırlayın- tür. Kendi ben'ini, yeniden ve bütün kadim geleneklerin üzerinde gerçekleştirmeli, "üstün bir insan" olmalıdır. (Nietzsche)

Atay'ın şu satırlarını, Kafka da aynı şekilde yazardı: "İnsan yarımyamalaklıkların hikâyesini ömür boyunca anlatabilir mi? Bu belki de dayanılmaz bir gerginliği ömür boyunca yaşamakla mümkün olur. Böyle bir sinirliliğe ne kadar katlanılabilir? İnsan her an kendini parçalayarak, kendi etinden ve kanından vererek yaşayabilir mi? Bu sinirin insanı nasıl dondurduğunu gördükçe dehşet içine düşüyorum saatlerce evde bir şey yapmadan oturuyorum; sonra tam çıkarken, evde kalsaydım bir şeyler yapabilirdim gibi hissediyorum. Galiba hep acele ettim." (O. Atay, 1998, 259-260).

Öte yandan Oğuz Atay, içinden çıktığı geleneğe karşı duyarsız ve kayıtsız değildir: "Beni ilgilendiren Türk insanının yabancı etkilerle en az bozulmuş birimlerini inceleyebilmek." diyor. (O. Atay, a.g.e. 256)

Tutunamayanlar'a baktığımızda, Oğuz Atay'ın bu tavrını örneklendiren bir duruma daha rastlarız. Romanın baş kahramanı Turgut Özben, -ki kahramanın soyadı rastgele seçilmemiştir, dikkatinize sunulur- hikâyenin sonunda, toplumsal ve bireysel psikolojimizin kökenlerine inebilmek ve onu tanıyabilmek için Anadolu'ya doğru trenle bir yolculuğa çıkar. Yola çıkışı, görünüşte Tolstoyvari bir kaçıştır kaçış olmasına; ancak yol boyunca araştırmalarını ve çözümlemelerini sürdürür Turgut Özben. Turgut Özben'in, değer karmaşası içinde bunalıma girmiş küçük burjuvadan bir birey ve aydın olan, Turgut Özben'in başka bir yere, örneğin Ege Denizi kıyılarına ve Eski Yunan medeniyetinin topraklarına değil de Anadolu'nun içlerine doğru gitmesi bana kalırsa, Oğuz Atay'ın "köklerden" neyi anladığını ortaya koymaktadır. Kaldı ki kendisinin iyi bir Kemal Tahir izleyicisi olduğu ve dostu Halit Refiğ ile paydasında birleştiğini, Oğuz Atay'ın günlüğünden öğrenmekteyiz.

Ancak bütün bunlardan sonra belirtmekte fayda var ki, Oğuz Atay modern bir edebiyatçıdır ve yapayalnız bir aydındır. Yalnızlığı ve topluma uzaklığı ile toplumu izleyip çözmeye çalışması, birbirini besleyen ve böylece büyüyen iki olgudur. Aslında "sorundur" da diyebilirdik. Çünkü Atay, bütün kokusuyla, bütün bilmezliğiyle ve bütün o sağaltıcı yalınlığıyla çözmeye çalıştığı bilmecenin, toplumun içinde yaşamak istemiştir. Oysa "çözebildiğine" göre, kaçınılmaz ve onulmaz biçimde onun dışında kalmış demektir. Bir kere dışında kalmıştır, ne yapsın! Halkın içinde olmak, sade yaşamak, rasyonel düşünen -ve böyle olduğu için aydın olmuş olan- birisi için, artık hiç ulaşamayacağı bir irrasyonalite bölgesidir. Burası aydından çok uzakta bir yerdedir. Aydın oraya ancak turist olarak gidebilir, uzun süre kaldığından sıkılacağı bir yere gitmiş bir turist.

Oğuz Atay, 1970'lerde değil de 1990'larda ortaya çıksaydı, şüphesiz ki etrafında halelenen ve kendisinin de şikâyet ettiği o ıssızlık olmayacaktı.

Çünkü 1990'ların Türkiyesi ile 1970'lerin Türkiyesi arasında epeyi fark vardır. Hem siyasal açıdan, hem toplumsal açıdan ve hem de sosyo-psikolojik açıdan şüphe götürmeyecek kadar belirgindir. 1970'lerde Türkiye'de ortaya çıkmış olan siyasî kamplar, kitapları da kamplara bölmüştü; okurları da... Oğuz Atay, siperlerin ortasında durup her iki tarafa da ateşkesi bağıran, durup biraz daha düşünmeyi salık veren kitapları, okunamazdı. İnsanların daha hızlı çözümlere ihtiyacı vardı. Tarihin kendileri lehine ve hızla ilerlemesini istiyorlardı. Oğuz Atay'ın, başı sonu belli olmayan, insanın başını derde koyan hacimli metinlerine vakit ayıracak kişilerin sayısı çok azdı.

Bugün ise durum biraz farklıdır. Dünyayı saran postmodern dalga, Türkiye'yi de şu ya da bu şekilde etkisi altına almıştır. Oğuz Atay'ın, özellikle biçimi ve anlatıyı "bozan"

anlatıcılığının, ilgi görmesi ve kitaplarının baskı üzerine baskı yapması, bu yüzden anlaşılır bir şeydir.

Peki siyaset için Oğuz Atay'ın yazdıkları ne ifade ediyor?

Oğuz Atay, Tutunamayanlar olsun, Günlük olsun, kitaplarında günlük reel siyaseti ciddiye bile almaz. Meclisin, görgüsüz, hokkabaz, ikiyüzlü ve ufuksuz vekillerce yönetildiğine açık vurgu vardır. Tutunamayanla'da, bunu kristalize eden bir de parodi vardır.

Atay, halkın iyi ve ileri tekniklerle ve sağlam bir demokrasiyle yönetilememesini, kültürel yetersizliğe ve eğitimsizliğe bağlamaktadır. Aydınları, yetersizlikle ve hazıra konmakla ve yüzeysellikten kurtulamamakla suçlamaktadır. Ona göre ne Doğu'yu savunan Doğu'yu doğru dürüst biliyor; ne de Batı'yı savunan Batı'yı hakkıyla kavrayabiliyor. Fikir ayrılıklarının neden olduğu kavgalarda Oğuz Atay, fikirlerin, daha çok kin ve düşmanlığın bahanesini oluşturduğunu ortaya koyuyor. Yaşama sanatının oluşamamışlığını, husumetin ve kaba çekişmenin ikame ettiğini ima ediyor.

Bir aydın ve yazar olarak Oğuz Atay, genellikle zamanına taviz vermeyen, bunun da sonuçlarına katlanan bir kişilik ortaya koyuyor.

BİR EŞİK: MONNA LİSA

Oscar Wilde, "Niyetler" adlı kitabında muzipçe bir akıl yürütmeyle Mimesis'le -tabiatı taklit etmeye dayalı resim sanatı- alay eder ve şunları söyler: "Doğa, sanat eserinin kendisine önerdiği nesneyi taklit eder. Siz de farkındasınızdır herhalde, epeyi bir zamandır tabiat Corot'nun peyzajlarına ne kadar benzemeye başladı."[9]

Şunu hemen belirtmek lazım; Wilde'ın bu göz kamaştırıcı zekâ parıltısının bir anlam kazanabilmesi için, bilinen resim tarihinin yani aşağı yukarı otuz bin yılının geride kalması, resim sanatçısının Mimesis dönemini geride bırakması ve artık modern anlamda resim yapmaya başlaması gerekmiştir. Otuz bin yıllık bu birikimi ve tekâmülü ilk kez yeni bir gözle değerlendiren ve 16. yüzyılın başlarında modern resmin yolunu açan ise büyük oranda Floransalı bir ressam olmuştur. Evet, bu ressam tabiata kendi özel birikimini ve görüşünü yüklemeyi ilk defa ciddi biçimde denemiş olan Leonardo da Vinci'den başkası değildi.[10]

Tarih öncesi dönemlere ait mağara resimlerinden sonraki "tarihi" resim sanatını nereden başlatacağımız konusu

9 Oscar Wilde, Niyetler, Akt. Andre Gide, Dostoyevski, s. 114, Çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yay. 1968, İst.

10 Bu günkü anlamda ilk resimler, Lascaux (Fransa) mağaralarında, otuz bin yaşında olarak keşfedilmiştir.

tartışılabilir. Zira medeniyet görüşünüze göre bir başlangıç noktası seçebilirsiniz; bu Hint de olabilir, Afrika da olabilir, İnka ve Aztek de olabilir. Ancak resim ve heykelcilikte göz kamaştırıcı başarılar kazanmış bulunan Mısır uygarlığı ile ondan derin biçimde etkilenen Eski Yunan'ı bu tartışmanın içinde mutlaka zikretmemiz gerekecektir. Mısır'ın bilinen sanat tarihi Firavunlar Dönemi'ne, M.Ö. dört bin yılına kadar gitmektedir. Eski Yunan için de aşağı-yukarı M.Ö. iki bin beş yüz-üç bin tarihleri verilebilir.

Bu gelenekler söz konusu olduğunda belirtilmesi gereken önemli bir nokta vardır. Resim ve heykel, sözü edilen her iki gelenekte de daima bir "zenaat" olarak ele alınmış; bu işlerin sahipleri o toplumlardaki şairlerin ve müzisyenlerin "yüksek sanat" statülerine asla layık görülmemiştir. Çünkü bu zümre bir usta-çırak ilişkisi içinde yetişen, bütün becerisi bir takım kutsal metinleri - halkın daha iyi anlamasını sağlayabilmek için - figürler yardımıyla temsil ederek anlatabilmelerinde yatmaktaydı. Dolayısıyla bu sanat, atalardan kalma geleneklere uygun olarak belli tekniklerin sürekli tekrarlanmasıyla icra edilen, tamamen kas gücüne dayalı zenaatkârlıklardan (Eski Yunan'da bu 'kas gücü' meselesine açıkça vurgu yapılmış, 'kas gücü' ile icra edilen zenaatların 'beyin gücü' ile icra edilen şiir, retorik ve müzik gibi öteki gerçek sanatlardan ayrı ve aşağı olduğu kanaati yaygınlık kazanmıştı.) ibaret oluyordu.

Resmin, zenaatkârlıktan çıkıp bir sanat haline gelebilmesi için, yoğunlukla bireysel eserlerin ortaya çıkacağı çağı, Rönesans'ı beklemek gerekecektir.

Rönesans'ın 1500'lerde İtalya'dan başlayarak bütün Avrupa'ya yayılması ile birlikte, o zamana kadar birçok sanat gibi resim de Kilise'nin "resmi hizmetine" mahsusen var olmuştu ve o

tarihten sonra yavaş yavaş alan değiştirmeye başlayacaktı. Dönemin en büyük ressam ve heykeltraşları olan Rafaello, Michelangelo, Leonardo da Vinci gibi sanatçılar dehalarının ürünlerini artık sadece Kilise'nin hizmetinde kullanmayacak, bireysel eserlere de repertuvarlarında yer vereceklerdir.

Bu büyük sanatçıların eserleri arasında Leonardo da Vinci'nin eseri Monna'sı Lisa -ya da takma adıyla 'La Gioconda'- özellikle önemlidir ve bize kalırsa sanat kaygısı bakımından Rönesans'ın asıl eşiğini temsil eden bir sembol eserdir.

Monna Lisa, 1500 yılından 1504 yılına tam dört yılda bitirilmiştir.

Monna Lisa: Bir Eşik

Monna Lisa.

Bu tablo üzerine o kadar çok şey söylenmiş ve yazılmıştır ki; onu şimdi, gerçekten ve sahici bir endişeyle ele alacak olanların önünde aşılması gereken iki engel bulunmaktadır. Evet, bu tablonun önünde dururken mesele, fırçasını şefin senfoniyi yöneten çubuğu gibi kullanmış bir dehanın iç şiddetini, kafasının özel uçurumlarını duyabilmek değil yalnızca; olup bitmiş bu tablonun bu güne kadar üzerine yığılmış devasa yorum birikimini de kaldırıp bir kenara koymamız gerekmektedir.

Monna Lisa iki yönden Rönesans'ın başlangıç eseri kabul edilmelidir bizce. Bunlardan ilki, Monna Lisa'nın ruhanî değil; dünyevî bir sembol olması ve dolayısıyla başarısının dünyevî alanın başarı hanesine yazılmasıdır. Çünkü o tarihten itibaren artık "Kutsal Bakire" (Meryem Ana) tasvirlerinin güzelliğine ve saygınlığına kendiliğinden ortak olmuştur. Paul Valery'nin daha sonra söyleyeceği gibi Monna Lisa yalnızca "tarihteki tek

güzel kaşsız kadın"[11] değildir; aynı zamanda Ortaçağ'ın o kendine özgü güzelliğini üzerinde en az Kutsal Bakire kadar taşıyan, en az onun kadar saygı ve ilgi uyandıran ikinci bir masum yüzlü güzel kadındır da.

Monna Lisa'nın Rönesans'a yaptığı katkılardan ikincisine gelince.

Leonardo o ünlü "meçhul" gülümsemeyi Monna Lisa'nın yüzüne yerleştirebilmek için ilk defa kendisinin bulduğu bir yöntemi kullanmıştır. "Erime tekniği"[12] (sfumato) dediği bu yöntemle, yüzün belli bölgelerinin hafifçe gölgelendirilerek biçimlerin yumuşatılmasını ve böylece ifadenin yüzde kontrollü bir biçimde muğlaklaştırılmasını ön görüyordu. Çünkü yaşamında otuz kadar kadavra kesmiş ve aynı zamanda zamanının önemli anatomistlerinden biri olarak ün salmış Leonardo'ya göre insan yüzüne bütün ifadesini kazandıran bölgeler kaşların uçları ve dudakların birleştiği iki uç noktaydı ki "sfumato"nun özellikle uygulanacağı yerler de bu bölgelerdi.

Monna Lisa'nın yüzündeki o gülümsemenin teknik açıklaması bu idi. Tabii, Leonardo'nun kendine has dehasını ve modelinin sürekli gülümseyebilmesi için atölyesinde o asık suratıyla yıllarca ıslık çalmasını da buna eklememiz gerekmektedir.

Monna Lisa'dan Sonra

Felemenkler'in gururu Jan van Eyck'in 1434 tarihli ünlü "Arnolfini'nin Evlenmesi" tablosu, büyük bir "gerçek" düşkünlüğü

11 Monna Lisa'nın yapıldığı zamanlarda genç kızların, alınları ortaya çıksın diye saçlarını geriye atmaları ve kaşlarını tamamen aldırmaları adettir. (Rene HUYGHE, La Joconde, s. 55. Çev: Kaya ÖZSEZGİN, İmge Yay. 1995, Ank.

12 E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, s. 302, Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 1997, İst.

ve titizliğiyle, gerçeğin ayrıntılarına klasik geleneğin o neredeyse dindarca sadakatiyle bağlı kalınarak yapılmıştı.

Eser bu yönüyle "gerçeği taklit" geleneğinin zirve noktası sayılmaktadır.[13] Eyck'ten hemen sonra gelen Leonardo da Vinci'nin buna katkısı ve asıl başarısı ise, yukarıda sözünü ettiğimiz "erime tekniği"ni kullanarak şahsî katkısını estetik bir teklif olarak eserine yansıtmak, yani "gerçeği yorumlayarak değiştirmek" suretiyle bu zirveyi aşmasında yatmaktaydı: Leonardo'dan sonra "gerçek" o eski su götürmez gerçek değildi artık. Kutsal kitabın va'z ettiği gerçekliğin üzerine, şüphenin belli belirsiz "gölgesi" düşmeye başlamıştı. "İnsan" ile ilgili olan, böylece "geleneksel" -dinî- olanın içinde yer almış, sanatçının şahsî dünyası kendiliğinden eserinin konularından (meselelerinden) biri haline gelmişti.[14]

Burada bir parantez açıp başka bir sanat alanından, edebiyattan bir örnek getirmek istiyorum. Bilindiği gibi Dostoyevski edebiyatçı olarak, modernizmle-klasisizm arasında sayılmakta, başka bir deyişle hem modernist, hem de klasisist olarak kabul edilmektedir. Yani diyebiliriz ki Dostoyevski de sanatını Leonardo gibi iki büyük geleneğin ortasında, bir tarihî makas ağzında icra etmiştir.

Şimdi bu büyük romancı için Andre Gide'in yazdıklarından bir alıntı yapalım ve iki sanatçı arasındaki estetik akrabalığa dikkatinizi çekelim. Andre Gide ünlü kitabı "Dostoyevski"de şunları yazmış; "Dostoyevski'nin romanlarıyla Tolstoy'un veya Stendhal'in romanları arasında, bir tablo ile bir panorama

13 A.g.e (s. 243-245)

14 Leonardo ile birlikte resim sanatının ayak bastığı bu yeni dünya, tam da Erasmus'un Avrupa Hümanizmi'nin temellerini oluşturacak olan kitaplarının baştan aşağı bütün Avrupa'da yaygınlaşmaya başladığı, Martin Luther'in yenilikçi hareketinin (Reform) güç kazanmaya başladığı bir döneme rastlıyordu ve hiç şüphesiz anlamlı bir zamanda gerçekleşmiş oluyordu.

arasındaki farkın tümü vardır. Dostoyevski bir tablo yapar. Bunda, özellikle ve öncelikle önemli olan ışığın yayılışıdır. Tek bir kaynaktan çıkar bu ışık. Stendhal'in, Tolstoy'un romanlarında ise ışık süreklidir, eşittir, yaygındır. Bütün nesneler aynı tarzda aydınlanmıştır. Her yandan görebilirsiniz onları. Gölgeleri yoktur hiç." Burada klasik geleneği temsil eden Tolstoy ve Stendhal ile Dostoyevski arasındaki ilişkinin Leonardo ile Van Eyck arasındaki ilişkiye olan ilginç benzerliği dikkatimizi çekmektedir.

Gide ayrıca, ünlü romancının karmaşıklıktan ne kadar hoşlandığını ve eserinde karmaşayı nasıl bir titizlikle koruduğunu, hikâyenin çizgilerinde hiçbir yalınlaştırmaya ve netliğe nasıl izin vermediğini de uzun uzun anlatmaktadır, söz konusu kitabında.[15]

Evet, Monna Lisa için söylenebilecek daha bir çok yargı olabilecektir elbette ve bütün yargılar da, bizim buraya yazdıklarımız gibi birer eğretilemeden ibaret kalacaktır nihayet. Çünkü Monna Lisa'nın, hafifçe örtülen gözkapaklarının ardında sonsuza dek gizlenmiş gibi duran o gerçek bakış, kendini bize asla teslim etmeyecek, o garip gülümsemenin perdesi hiçbir zaman aralanmayacaktır.

15 Andre Gide, a.g.e. (s. 106)

RİMBAUD "ALLAH KERİM!"

19. yüzyılın sonlarına yaklaşılıyor. Avrupa, binlerce yıllık yaşayış ve algılayış biçimini birkaç on yılda, ayakları yukarıya gelecek biçimde değiştireli çok olmamış. Hegel'in "Felsefenin ancak orada yapılacağını" söylediği kentler artık modern yaşamın kentleridir. "Din"in Yeni-Platoncu gerçekçiliği katı pozitivist akıl tarafından alaşağı edilmiş; buna karşılık 18.yüzyılın o meşhur iyimserliği de yaşama bambaşka sebeplerle, bambaşka yerlerinden maruz kalmış asık suratlı edebiyatçılar ve düşünürler tarafından dürtüklene dürtüklene bir kabusa dönüşmüş. İyimserlikten, aklı başında bir şair yüzü kızarmadan söz edemez artık. Topyekün gerçeklik, Goethe'nin vaktiyle söylemiş olduğu gibi; "şöyle bir yerinden kımıldatılmış ve her şey sanki korkunç bir kaosa sürüklenmiş" gibidir. Klasisizmin doyurabileceği ruhlar artık çoktan toprak olmuş, insanın zekâsı ve ruhuyla birlikte maneviyatı da, o kolay kanan safdil dönemlerini geride bırakmıştır.

Her şeyi yeniden ve en başından kavramak, ilk -ve elbette ki hiç bitmeyecek bir- ameliye olarak sembolistlerin ve romantiklerin önünde durmaktadır. Şair, kendi kendine yeterli bir gerçekliği -'alternatif' bir gerçekliği diyecektir, Octavio Paz- ortaya çıkarmayı deneyecektir. Çünkü gerçeklik tükenmiştir.

Parçalanmıştır. Bu, edebiyat söz konusu olduğunda, klasik dönemle modern dönem arasındaki eşiklerden biridir aynı zamanda.

Evet, sahici şair kaçınılmaz olarak modern şiir yazacağı bir çağda yaşamaktadır. Bazılarınca ilk romantik kabul edilen Saint-Paul Richter'in söyleyişiyle; "Tanrısız bir evrenden İsa'nın seslenişi"ni gerçekleştirecektir o. Bu hem Avrupa ve hem de bütün dünya için yepyeni bir şey, bir zihnî skandal, gerçekleşmiş bir kargıştır. İnsan, sonsuza kadar sahipsiz ve yalnız kalmak ihtimalinin önünde ürpermiş, titremektedir. Evren hakkındaki her türlü genel tasavvur -felsefecilerin deyişiyle 'büyük hikâye-big story'- çok yönlü bir manyetik savrulmayla bozulmuş, her türlü algının odağı olacak olan bilinç, bu keşmekeş içinde savunmasız demir tozları gibi altüst olmuştur.

J. Nicholas Arthur Rimbaud 17 yaşında, dünyayı şaşkınlığa uğratan dizelerini ortaya koyarken işte böyle bir zamanda, böyle bir genel dekorun önünde yaşıyordu. Kuzey Fransa'nın Charlaville kasabasındandı. 1854 yılında doğduğunda, onu her yıl kalkacak bir yığın hasat, görülecek ağır tarla işleri ve kasabanın kasvetli öğretmenleri bekliyordu. Ancak o böyle bir yaşamı ilginç bulmaya asla yanaşmayacaktı. Bunun yerine evden kaçmayı deneyecek, on beş yaşından itibaren Belçika sınırına doğru uzanan dağ yollarını mekân edinecek, hatta bazen Brüksel'e kadar yürüdüğü de olacaktı. Düşünün günlerce, geceli gündüzlü yol. Geceleri sığındığı ağaçların altında konaklayan, korkudan titrerken yaşamın ve felsefenin büyük, kadim sorunlarını zihninde döndürüp duran, Grek'i, Latin şiirini, Kur'ân'ı, Eski Ahid'i, Viktor Hugo'yu, aşkı, yaşamın anlamını kafasında koyup kaldıran bir çocuk...

Sonra Paris'e yürüyüşler başlayacaktı. Paris-Brüksel-Londra-Viyana-Roma güzergâhları. Bu arada *Cehennemde Bir Mevsim*

ve *Illuminations* gibi, yazılmış olmaktan çok "icad edilmiş" şiirler. *Sayıklama, Sarhoş Gemi*... Uzun, düz yazılmış, bir saralının kesik kesik, anlamsız hıçkırıklarının içinden çıkan sızlanma sözleri bunlar. Okudukça şiirin bütün parçalarını içten tutan bağı gözden kaçırmamaya didinmelisiniz. İstim üstünde tuttuğunuz estetik dikkatiniz, imge sıçramaları, eğretilemeler ve metafor düzensizlikleri arasında ister istemez yorgun düşüyor. Belki de bu, Rimbaud'un yükünü dilimizin kaldıramayışından ileri geliyordur, bilmiyorum. Ancak şu da gerçek ki kimi eleştirmenler, bu şiirlerin iki bin yıllık şiir geleneğini toptan değiştirdiğini, altüst ettiğini söyleyecek kadar ileri gideceklerdir sonradan.

"Bilincini bilinçli bir biçimde bozarak ulaşacaktı asıl gerçekliğe, asıl yaşamın burada olmadığını" söyleyen Rimbaud. Onun bu dokunaklı cesaretini, istenebilir bir yaşamın anlamını, onun derinliklerinde yitik bir simya gibi aramaktan başka bir yolunun kalmamış olmasına bağlayacağız ister istemez. Yerleşik dilin ortaya çıkardığı ortak duyarlığı, işaret ettiği gerçekliği ve inşa ettiği anlam dünyasını kökten reddetmişti. Tutku dolu şiiri üzerinde anlaşılmış dilden iğreniyordu. İstediği dili yeniden ortaya koyacak, yaşamın derinliklerinden bambaşka kokuları, bambaşka renkleri çekip açığa çıkaracak yeni kelimelerin ve bu yeni kelimeleri ona kazandırabilecek yeni bir gramerin tutkulusuydu. Hiç akıl edilmemiş bir gerçekliği elde edebilmek için, bir çıldırma icad etmek gibi bir şeydi bu. Ancak bilinçsizce maruz kalınacak kadar cesaretli olabileceğimiz bir meselede, o isteklilik gösteriyordu. Lacan ne diyordu; "İnsan aklının bir sınırı olarak deliliği keşfetmedikçe, gerçekten özgür olamayız." Şiiriyle dilden ve akıldan çıkıyordu Rimbaud.

Yalnız, Rimbaud 22 yaşına geldiğinde bu gidişatta bir tuhaflık oldu: Gidişat sona erdi!

Evet, şiiri bıraktı Rimbaud. Bir gün aklına, şiiri "saçma, iğrenç, gülünç" bulmak geldi ve bir daha da gitmedi bu aklından. Şaka gibi duruyor evet ama gerçekten böyle oldu. Hep üstüne titrediği ve onu kaybetmekten, nöbetinden korkan bir saralı gibi korkan sevgili özgürlüğü için, artık para kazanmalıydı. Balzac'ın "Yüz bin Frank'ı" gibi o da "kırk bin Frank"ı sayıklıyordu artık. Bu sefer dümeni Güney'e kırdı. Bir çocuktu daha.

Yemen'e, Aden'e gitti. Ailesine yazdığı bir mektupta "kumdan ve beyaz renkten başka hiçbir şey görmemekten dolayı korktuğunu" yazar bir mektubunda. Güney Kıbrıs'a, Larnaka'ya gitti. İnşaatlarda ve ağır işlerde bir süre çalıştıktan sonra Mısır'a geçti. Oradan Somali'ye. Afrika'nın içlerine, Eritre'ye, Etiyopya'ya Menelik Hanlığı'na gitti. Orada silah kaçakçılığı dahil bir sürü işte çalıştı. Bu arada - bazı kaynaklara göre – Sudan'da Abdullah ismini aldı ve Müslüman oldu. Takkesini başına geçirip camiye devam etmeye başladı. Ayşe isimli bir kızla bir süre evli kaldı.

Eve dönmek için 37 yaşında gemiye bindiğinde, yeterli altın biriktirmişti belki ancak gel gelelim trajedi hemen yanı başındaydı. Yola devam etti. Çok çekindiği askerlikten sakınmak için Charlaville'e değil Marsilya'ya geldi ve limanda gemiden indi. Trajedi şuydu; Rimbaud tam sevgilisine, özgürlüğüne kavuşuyordu ki, biriktirdiği altınların ağırlığıyla uzun süre yürüdüğü için kangren olmuş bacağı hastanede hemen kesildi. Bir süre sonra da aynı hastanede -Marsilya Hastanesi- öldü zaten. Öldüğünde, çalınmasın diye Afrika'dan beri üzerinden hiç çıkarmadığı kuşağındaydı altınlar hâlâ. Kız kardeşi İsabelle de sevgili abisinin yanı başındaydı. 1891'in güzel bir kasım sabahıydı...

Paul Claudel'in deyişiyle "bu yabanî meczubun" dünyaya son bir çift lafı vardı ve artık dalgınlaşmış gözlerini güçlükle

aralayarak, kız kardeşi İsabelle'e Arapça şöyle söyledi; "Allah kerim!.."

Rimbaud, özgürlük konusunda ortaya koyduğu iradenin şiddeti bakımından emsalsizdir ve birbirinden farklı içeriklerde birçok özgürlük geleneğinin de asıl çıkış noktasıdır. 1968'in kendine özgü özgürlüğü, Hippiler'in, Beat Kuşağı'nın, Rock'ın ve benzeri birçok oluşumun kökleri hep dipte, toprağın altında Rimbaud'a sarılmıştır. Tabii, saklamaya hiç gerek yok; söz konusu oluşumların özgürlüğü ortaya koymak terbiyesi ve "arayış" disiplini ile Rimbaud arasındaki farkı, ancak bir tek kelime anlatabilir: Uçurum.

MELVİLLE'İN HİKÂYESİ

"Bahar ve yaz geçtikten sonra, vahşi Kızılderili şefi Logan, nasıl bir ağaç kovuğuna kapanıp kış boyunca pençelerini kemirirse; bu azgın, bu fırtınalı yaşlılığında Ahab'ın ruhu da, bedenin derin mağarasına kapanmış, kendi içinde taşıdığı karanlığın pençelerini kemiriyordu ."

(Herman Melville, *Moby Dick*)

"Ahab: Mahpus, zindandan kaçabilir mi duvarı delmeden? Beyaz Balina benim dört bir yanımı saran o zindan duvarıdır işte. Bunun ötesinde hiçbir şey yok sandığım da oluyor zaman zaman. Ama ne olursa olsun, eziyor beni bu balina, kemiriyor içimi. İnsanı küçük düşüren bir güç görüyorum onda, anlaşılmaz bir kötülük görüyorum onda. İşte bu anlaşılmaz şeyden nefret ediyorum asıl."

(Herman Melville, *Moby Dick*)

Dünya ilginçlik yoluna girmiş bütün bu hay huyuna, bütün canhıraş çabasına rağmen senin safdil olmayan gözlerine de anlamsızmış gibi gelmiyor mu ara sıra? İçindeki en derin güdüyü, yalnızca ilkel bir satın alma isteğinin dürtebildiği sapkın, bıkkın topluluğun bu bayram öncesi telaşesi, seni de umutsuzluğa sürüklüyor mu?

Sen de bir dinî olmayan bayram arefesi kadar anlamsız olan bu zamanı yaşamaya mahkum olmuş hissediyor musun kendini?

Evet mi!

Öyleyse sana hemen bir sun'i teneffüs yolu teklif ediyorum.

Buyur, çizgileri henüz kırılmamış, kafasını saydam duvara toslayıp parçalamamış uzun nefesli edebiyata, klasik hikâyeye bir bak.

Modernist edebiyatçıların, başıbozukların, kübistlerin, dadaistlerin, parça tesirli puştların, sürrealistlerin öncesine, irinin hâlâ damarında durduğu zamanlara, büyük bunalımın henüz - Birinci Dünya Savaşı ile - derinin üzerine sızmamış olduğu zamanlara eğil ve oku.

O çağların hikâyesinde zaman, henüz fırtınalı gelgitlerle çırpınmıyor. Gizemli, sızılarla boş yere kıvranmıyor. Yazarlar bir şey söylerken zamana karşı yarışmıyorlar. Ya inandıramazsam diye düşünüp, iç burkucu bir susmayla yarıda kesmiyorlar anlattıklarını. Hayır tane tane konuşuyorlar. Bir serinlik var, bir sükûn iklimi var olaylarında onların, ne kadar korkunç olurlarsa olsunlar. Henüz mütevazı acayipliğin sofistike absürde, yalın korkunun ilham verici dehşete, inancın zayıflığa, berrak güvenin verimli paranoyaya dönüşmediği 19. yüzyıl edebiyatından bahsediyorum ey okur, oku ve bir cep yap kendine şu çığırından çıkmış ülkede. Bir balon yap ve nefeslen azcık.

Boğulacaksın yoksa bu siyanürlü kükürt dioksitten.

Melville, -ki kendisini maalesef Dostoyevski'den on yıl sonra, Rimbaud'dan tam bir yıl önce, titiz sapık okurlarımız için kaydedelim; tamı tamına 1891 yılında kaybettik- bu saydıklarımdan birer beher takdim edecektir sizlere. O ki Flaman-İngiliz kırması bir soydan gelip 1819 yılında dünyamızda

yaşamaya New York'tan başlamış bir denizci, uzun boylu bir sarışın, müzmin bir münzevidir ve -Moby Dick'i dehasına adadığı ünlü hikâyeci Nathaniel Hawthorne'un himayesi sayesinde de- bir gümrük memurundan başka bir şey değildir; sizi elbet boş çevirmeyecektir geri.

Moby Dick'i 1851 yılında yazdı Melville. Eser Londra'da yayımlandı ama kimseden çıt çıkmadı. İki yıl sonra Bartleby çıktı ama beklenen "çıt" yine yoktu. Çıt, uzunca bir süre sonra çıktı ve çok geçmeden de büyük bir gürültüye dönüşüverdi zaten. Ancak gel gelelim, bu gecikme müteveffa Melville'in artık toprak olmuş sabrına bile ağır gelecek kadar uzun süre sonra, ancak 1920'lerde gerçekleşti. Öyle ki, Moby Dick'ten sonra en iyi eseri kabul edilen Billy Budd, yazarının ölümünden tam otuz üç yıl sonra, ancak 1924'te yayımlanabilmiştir.

Peki, Moby Dick'i ele alalım; ne söyler, ne anlatır Melville burada?

Melville'in derdi, "Şekspiryen" bir hikâye anlatmaktır, herhalde.

Çünkü bütün o romantik görkem içindeki sahneler, o yüksek bir yerden -zaman zaman bütün insanlığa hitab edercesine- Shakespeare gibi seslenen İsmail'in sesi, bazen farkında olmadan hikâyenin dilini tiyatro sahnesine taşımalar-(mesela 'şu girer' 'şu konuşur' gibi- hikâyenin hemen tamamına hakim olan o ilk söylediğini kastetmeyen alegorik anlatım filan. Bunların hepsi bizi ister istemez Shaekespeare'e götürüyor. Deniz ve gökyüzünün de bu anlatımda garip görkemdeki bir dekor olduğunu da vurgulamak lazım elbette.

Melville, dünyayı saran kötülüğü beyaz bir deniz canavarında, bir balinada simgeleştirmek istemiştir. "Kötülüğe" bacaklarından birini kaptırarak maruz kalmış olan Kaptan Ahab,

Nuntacketlı bir balina avcısıdır ve sıradan bir av seferine çıkan Peguod'u, tayfasıyla birlikte hırsının pençesine alarak rövanşı kovalamaktadır. Serüven budur.

Belki gereği yok ama bir çapraz okumayla dönemin dünyasının genel siyasî durumuna, bu arada kitabın alt-gerçeklerinden birine değinmek istiyorum.

Melville, bir Kuzey Amerikalı olarak büyük düşünmüştür. Macerasını geniş tutmuştur. Moby Dick'teki mesafeler -'Dünyanın bütün denizleri' der Kaptan Ahab ve bu boşuna değildir- 19. yüzyıl Anglo-Sakson emperyalizminin ulaştığı sınırlardır. Unutulmamalıdır ki Melville büyük romanını yazdığı yıllarda, Birleşik Devletler'in yenilmez kumandanı Komodor Perry, filosuyla birlikte Güney Asya'nın kadim geleneklerine bir bir boyun eğdirmekle meşguldür. Perry, Moby Dick'in yayımlandığının ertesi yıl (1852) Japon sularına girmiş ve bu boyun eğmez Samuray medeniyetinin, tarihin derinliklerinden beri sürüp gelen mahrem, bükülmez gururuna o meşhur ültimatomu verebilmiştir: "Eğer limanlarınızı ticarete(!) açmazsanız, gelecek yıl buralara zorla ticaret yapmak için geleceğiz!"

Melville'in ataları İngilizler, aynı yıllarda Çin'in limanlarına "ticaret" için gelmiş, Afyon savaşlarında Büyük Çin İmparatorluğu'nu ağır yenilgilerle yüz yüze bırakmışlardır. Böylece beyaz ırk, bu yıllarda dünyanın en büyük medeniyetlerinden ikisini boyunduruk altına almaya başlamıştır.

Melville, hikâyesindeki gemi Peugod'un tayfalarını tam bir kozmopolit şuur içinde, dünyanın hemen bütün büyük ırklarından seçmiştir. Kaptan Ahab'ın en büyük yardımcısı ve yol göstericisi de -Bilge Fedlallah- bir Müslüman denizcidir. Bu arada hikâyenin anlatıcısı olan İsmail, tahmin edilebileceği gibi İsrailoğulları'nın yetim kardeşidir. Ahab, Tevrat kaynaklı

bir kahramandır. Zıpkıncılar, kahraman Kızılderili ırkına birer ağıt olarak seçilmiş gibi dururlar hikâyede. Ayrıca "vahşi" bir zenci vardır aralarında. Bu 'vahşi' bilindiği gibi Melville'den hemen sonra gelecek ve Melvill'i daha modernist bir tarzda tekrarlayıp ileriye götürecek olan Jozef Conrad'ın 'Narcissus' romanında daha insanî, buna karşılık daha bir gizemli resmedilecektir.

Her ne olursa olsun; Katip Bartleby'de ve Moby Dick'te ortaya koyduğu meseleler, anlatım tarzı ve duyarlığı, Melville'i döneminin zekâsına göre iyi bir hikâyeci yapmaktadır. Bu bakımdan takdire müstehaktır derim ben. Hoş o olmasaydı öbür nefis deniz hikâyeleri; Hemingway'in İhtiyar Balıkçı ve Deniz'i, Jozef Conrad'ın Karanlığın Yüreği ve Narsis'in Zencisi ile birlikte bir çok romanı ve Nostromo gibi ölümsüz eserleri belki de olmayacaktı. Ve Conrad'ın yolundan gittikleri bilinen William Faulkner'ın, Fransızların yüz akı Albert Camus'nün, Franz Kafka'nın zenginlikleri bu denli katmanlı, dilleri bu denli kıvrak olmayabilecekti.

BİR İMGE İLAHİYATÇISIYLA KARŞILAŞMA

"Bazen dudaklarını kımıldatır, gözlerini hafifçe aralayarak bir şeyler söylerdi. Ancak böyle nadir anlarda bile Nietzsche olduğunun bilincine varamadığını fark ederdim ve usulca ağlamaya başlardım. O zaman bana; 'Niçin ağlıyorsun Elisabeth mutlu değil miyiz?' derdi."

(Elisabeth Nietzsche, kız kardeşi)

1991 yılıydı.

Okumak için geldiğim Ankara, geldiğim yerlerin ne yabanî yeşilliğinin o ana rahmi şefkatine, ne de yaşam dolu o çelik mavisi göklerine sahipti. Basık, üzerine çökmüş o ağır meçhul şeyin altında uzun yıllar boyunca yassılmış, ürkek, saldırgan, kupkuru, dümdüz bir şehirdi burası. Sabun fabrikalarına hammadde olacak yerde kirişi kırıp sokaklara dağılmış binlerce insanla doluydu burası.

Pis yüzlü dev binalar ödümü koparıyordu, insan ilişkileri ödümü koparıyordu, öğretme memurları, öğrenme memurları, yaşama memurları, sevme memurları, cinsellik memurları, vaaz memurları, yeşilliği kesip biçmiş refüjler, trafik lambalarına kutsal Hindistan inekleri gibi itaat eden arabalar ödümü koparıyordu. Yaşamın bu acınası topyekün zincire vurulmuşluğu bana hüzün veriyordu.

Hayat. Bir yerlerde gizlenmiş bizi süzmekte olan bir mağara adamıydı elbette ve hafifçe aralanmış keşiş gözleri, bakışlarının gerçek anlamını gizliyordu. Hayatın anlamı, gündelik yaşamın içinde göründüğü gibi değildi sanki. Böyle kuruyordum.

Kızılay'dan Cebeci'ye doğru her akşamüstü neye maruz kaldığını kestiremeyen, süngüsü düşmüş bir barbar gibi yürürken, bakışımı yeryüzünün o güneşsiz hayhuyundan çekip çıkarır, yukarılara doğrulturdum; oralardan, üstümüze kapanmış bu mor kapağın ötelerinden bir yerlerden bir gedik, bu bitimsiz kabusun üzerine ışık düşürebilecek bir delik bekleyerek bakardım.

"Ah, Tanrım!." Goethe'nin işte bu iki kelimesiydi beni o günlerde sarhoş etmeye başlayan ışık.

"Ah, Tanrım!." Lotte varken, onun o uzun bembeyaz ince parmakları oradayken, gözlerimizi yumduğumuzda oradayken, yaşamaktan incinmiş asık bir yüze doğru, köpüklü suyun sarp ortaçağ kayalıklarına uzanması gibi uzanıyorken. Tam o anda uyanan Werther'in dudaklarına kendiliğinden, usulca tırmanan o kelimeler; "Ah, Tanrım!"

Lotte'nin çekip gidişiyle şaşakalan yeryüzü.

Işık, insanın evrenle en derin ilişkisinin tabiatı üzerine bir açıklama yapabilirdi. Neredeydi bu tabiatın kalbi? Bunun üzerine, aşkın üzerine eğilmiş, kulağını yerin derinliklerinden yükselen bu özel nabza dayamış adamlar aramaya başlamıştım böylece. Bulduklarıma, hiç görmediğim tanımadığım bir kardeşimmiş gibi sarılıyordum. Hayatım değişiyordu. Artık göğün altına o kadar da kapatılmış değildik, galiba.

Günler aylar geçiyordu.

Sonra yıl bitti. Cebeci-Kızılay-Cebeci turları yazın gelmesiyle haziranda sona erdi.

Bizim çocuklarla çadırları alıp güneye, Fethiye'ye gittik.

Bir gün, denizin kenarındaki o çamlardan birinin altında oturuyordum. Elime bu kitaplardan kötü basılmış iki tanesini aldım. Kitaplar "Ecce Homo" ve "Böyle Buyurdu Zerdüşt"ten oluşuyordu. Yazarımız burnunun altından döneminin geleneğine göre fışkırmış bıyıklarıyla vitrinlerde hep karşılaştığım o adamdı: Friedrich Nietzsche.

Kapağı ve ardından ilk sayfayı özel bir törenle açtım ve arşe yayın üzerinde kımıldanmıştı. O yabanî sesini duymaya başlamıştım Nietzsche'nin. Tuhaf bir sesi vardı bu adamın ve denizden gelen yelle hafızlar gibi mırıldanan o ağaçların altında yalnızken, kulaklarım çoğu kere o sesleri duyabilecek bir eşiğe kadar inebiliyorlardı.

Daha ilk sayfalarda serseme çevirmişti beni Ecce Homo. Doğulu bir münzeviden, Zerdüşt'ün dilinden aktarıyordu söyleyeceklerini. Böyle yapıyordu evet. Kurduğu dilin şiddetini, o dilin içinde kıvranan büyülü, kahince bakışı ancak ölmüş bir münzevinin aracılığıyla üstlenebilirdi de onun için, herhalde.

Sonra, "Böyle Buyurdu Zerdüşt"ü, "Putların Alacakaranlığı"nı okudum ve sonra diğerlerini. Ankara'ya döndükten sonra da Stefan Zweig'in o harika üçlemesindeki kitaplardan birinde yer alan "Nietzsche" bölümünü. Sonra Pierre Lassarre'ın nefis çalışması "Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri"ni.

Nietzsche'nin dili, o dilin anlattığı gerçeği tuhaf biçimde eziyor, aşıyordu. Gerçeği, bilincinin uzak kıvrımlarından çıkarıp getirdiği o harlı anlatımın yüksek fırınında yumuşatıp terbiye ediyordu ve aynı gerçek, cümlenin sonuna nokta konulduktan sonra artık bambaşka bir kalıbın içinde soğumaya bırakılıyordu. Bu metinde dil gerçeği anlatmıyordu; tersine gerçek dili anlatıyordu.

24 yaşında, daha doktorasına yeni başlamışken Basel Üniversitesi-Grek filolojisine profesör tayin edilmişti. Sıradan bir okurunun ruhunu bile aşağı-yukarı bir şair duyarlığıyla dolduran Grek dilini, cümlelerinin arasına bolca serpiştiriyordu.

Nietzsche okumalarım hâlâ devam ediyor. Cogito'nun son "Nietzsche: Kayıp Bir Kıta" özel sayısından öğreniyoruz ki tasnif hastası ve uzmanlık düşkünü Avrupa düşüncesi, ölümünden sonra onu da çeşitli biçimlerde özetleyip ele geçirmek istemiş. Heidegger onu, Alman düşüncesinin sistemleştirici ve birleştirici bir filozofu olarak görüyor ve felsefesini "Güç iradesi" ile "Sonsuz döngü" görüşlerinde özetliyor. Derrida ise öbür Frankfurt Okulu sakinleri gibi bu akademik kaçamağa şiddetle karşı çıkıyor. Thomas Mann onu "acılı bir ses, kuşkulu bir kehanet ve acıma hissi uyandıran bir kehanet" sayıyor. Onun daha çok düşüncesindeki boşluklara, arızalı noktalara dikkat çekiyor. Karl Jaspers, Marks ve Kierkegaard'la birlikte Avrupa'nın öteden beri gelen peşin yargılarını üstlenmeyi reddeden üçüncü düşünürü olarak saydığı Nietzsche'nin eserini "bir yıkıntılar yığını" olarak niteliyor ve ekliyor; "O modern düşüncenin kapısında duruyordu. Doğru yolu göstermedi ama onu benzersiz biçimde aydınlattı." Frankfurt okulunun kafa dengi ve Nietzsche gibi kendisi de müzikle ciddi biçimde ilgili filozofu Adorno ise, ona akademik felsefe kilisesi tarafından burun kıvrılmasına tepki gösteriyor, onu "büyük yaşam filozofu" olarak selamlıyor. Onun, yaşamın lehine, resmi felsefe geleneğini reddettiğini söylüyor.

Evet, akademik faşizm Nietzsche'yi felsefeci olarak kabul etmek için kibarca ayak sürütmektedir. Belki yerindedir bu tutum. Thomas Mann'ın deyişiyle "virtüötik" bir düşünce yapısına sahip, fragmancı, aforizmacı Nietzsche'yi herhangi bir geleneğin içine yerleştirmek zordur gerçekten de. Nietzsche bütün

düşünce tarihini ve felsefi gelenekleri keşişçe bir kararlılıkla ve sadece elinin tersiyle değerlendirmiştir elbette. Onda en büyük gerçekler yalnızca eleştirilmek için vardır. Goethe'den "Saygı duyduğum tek Alman" diye söz eder ve ancak birkaç isme saygı duymayı kabul eder: 21 yaşındayken Schopenhauer'un öğrencisi sayar kendini. 35'inde Stendhal'i yoğun okur. 43 yaşındayken, "bir şeyler öğrenmek zorunda kaldığı tek adamın" Dostoyevski'nin hayranıdır ve 1889'da, çıldırmadan hemen önce de Kierkegaard'ın psikolojisiyle ilgilenmek istediğini yakın arkadaşlarına söyler, o kadar.

Şimdi, onun için söylenenleri bir kenara bırakıp şunu söyleyeceğim ki, bütün yaşama bakışımı etkileyebilecek ışığı, başlangıçta sözünü ettiğim ışığı getirmedi Nietzsche bana. Çünkü onun bütün düşünce kimliği ve trajik yaşama görüşü şu iki Grekçe deyimde yatmaktaydı: "Taedium vitae" ve "Amor fati": "Yaşamdan iğreniyordu" Nietzsche ve "Kaderini seviyordu". Ancak gel gelelim, onun sadece o kadınsız (Lou A. Solome) bir yaşamdan iğrendiği ve onsuz olmanın kaderine katlanmayı sevdiği şüphesi beni hiç bırakmadı. İnanmaya gelince; inanmak için yeteneksizdi ama nasıl inanılacağına ilişkin yol gösterici bir keşişti o. "Bir fikir için yanmışsın kül olmuşsun ne çıkar; mademki o fikir senin kendi yangınından yükselmiyor." sözünün sahibi olarak, saf bir heyecan adamıydı. Gerçek bir imge ilahiyatçısıydı.

BİR "TÜR" OLARAK ORHAN PAMUK

Felçli bir yengeç gibi işleyen, canımıza ot tıkayan şu orta sınıf zekâsını kaç yazar aşabiliyor bu gün? Kaç yazar gözettiği siyasî angajmanın çatık kaşlarını hesaba almadan, yüreğinin bozulmamış, lekelenmemiş kanıyla yazabiliyor? Kulağını kaba, çıkarcı zekâya değil; insanlık irfanının kadim yükselişine vererek yazan kaç yazar var bu gün? Çıkışsız, basık bir İskoç hesabîliğiyle yazmayan kaç yazar var? Talihsiz bir kalp yetmezliğini ısrarla davalaştırmadan, kâğıtları kirletmeden yazan kaç yazar var? Yalın, insanî suçsuzluğu içinde kuyulaştırarak, kaybedilmiş sahici değerlerimizi bir susuzluk olarak dudaklarının yarıklarında taşıyan kaç iyi yazar var şu memlekette? Yazının Allah belasını versin, kaç sıkı adam var! Her şeye rağmen, her şeye ve her şeye rağmen yüreğini dik tutan kaç adam var?

Son yıllardaki toplumsal poplaşmayla edebiyatımızı süne zararlısı gibi kaplayan dertsiz, sinirsiz, iktidarsız yazarlara soruyorum bunları.

Pop olmuş hangi yazara baktıysam, kitaplarının içinde midemi kaldıran bir kıl mutlaka var. Söyleyişlerinde insanı kahreden bir beceriksizlik mutlaka var ve duruşlarında, sinir bozucu bir hesabîlik kesinlikle var. Kifayetsizlik ve ihtiras ısrarla var. Ünlerinin acınası ağırlığı altında "aslında olmadıkları" acı

gerçeğiyle yüzleşmemiş yüzlerinin, o gözlerini kaçıran kaypaklığı hep var. Goygoyculuk ve yaltaklanma, ahlâksız bir kadının suratındaki acemi makyaj gibi hep var ve sırıtıyor.

Murathan Mungan ve Cezmi Ersöz gibi ergenlik sivilcesi okşayıcılarını hesaba katmıyorum; daha ciddi, daha oturaklı bir yazardan, ünü taa New York Times'lara kadar uzanan Orhan Pamuk'tan bahsediyorum.

Romanımızın taçlı kralı hazret çizdiği resimleri, kahve içerken can sıkıntısıyla oraya buraya çektiği çizgileri toparlayıp Kara Kitap'ın içine koymuş ve kitabın "10. yıl özel baskısı" puf böreği gibi kabarıp şişmiş. Bir de lüks baskı -ooh! Al sana on bir milyon lira. İnanmış müridleri de orada burada ilgi avcısı işportacı çırakları gibi çığırıyorlar. Kitap, daha piyasaya çıkar çıkmaz, zembereği uyarılmış çalar saatler zırlamaya, düğmesine basılmış klaksonlar gürlemeye başlıyorlar. Efenim neymiş; bu kitap "klasikmiş" daha şimdiden. Ne diyorsun! Bir kere klasik, "şimdiden" nasıl oluyor! Kendi dilini yazamamış, dilin mantığına, gramerine ve tabiatına nüfuz edememiş bir yazar, onun imkânlarına nasıl ulaşabilir? Basit bir cümleyi bile, o dili sonradan öğrenmiş bir çocuk gibi yazan bir yazar, nasıl "klasik" olabilir?

Kara Kitap'ı ve Beyaz Kale'yi okudum. Orhan Beyin spesifik tarih çalışmalarını takdir etmemem mümkün değil ancak gördüm ki bu kitapların ikisi de birbirine benzeyen bir zekâyı tercih etmiş. Doğrusu, ikisinden de kötü bir çeviri dili ekşiliği kaldı damağımda. İki kitap da, söylemeye çalıştığı şeyi ancak kekeleyebiliyordu. Ancak çağrıştırabiliyordu: Çarpıcı biçimde "ortaya koymak" istiyorlardı oysa. İki kitap da ağzına aldığı şeyi yutamıyor, boğuluyordu; kendi nefes yollarını tıkıyordu. Edebiyat, gerçekliğin bir taşıyıcısı ve yansıtıcısı olan dil'den başka neydi ki? Ama dil o kitaplarda, başı gözü yarılmış, bir

filin ince, nazik dans adımları atmak isterken ezdiği yeşillikler gibi kalakalmıştı ortada.

Evet, savruk bir alegoriler bütünü olabilirdi Kara Kitap. Ancak parçaları, episod'ları bir araya getirecek, zekâyı ve kurguyu içten tutacak o güçlü bağ neredeydi? Mühür, gizli damga, bütünlüğü içinde gizleyen o "düğüm" neredeydi? Anlattıklarına çok yüksekten hâkim dil -yazar- neredeydi?

Pamuk, Beyaz Kale'nin sonunda, hangi bölümleri hangi yazarlardan ve hangi kitaplardan yararlanarak yazdığını bir bir açıklamış. İçtenliği beni gerçekten etkiledi. Yalnız, bana kalırsa küçük ve hayatî bir sorun var yine de: Yazılırken o kadar kişiden ve kitaptan doğrudan yardım alan bir metin, zaten var mıdır ki? Orijinal midir ve kendi yazarının mıdır ki?

Bizzat varol(a)mayan Kara Kitap ve Beyaz Kale, maalesef bütün bu gedikleri ve yarım yamalaklıklarıyla okuruna ne estetik bir doyum, ne de yeni bir manevi sorun önerebiliyorlar. Yalnızca iyi bir okur olan, çok çalışkan ve yeteneksiz bir yazarın iyi niyetli çabalamaları olarak ortada kalıyorlar. (Çok mu acımasızca?)

Hayır. Orhan Pamuk'un görme yeteneği ve duyma gücü hakkında ciddi şüphelerim var. Ve onun kitaplarının söylediklerini, kehanet dinler gibi dinleyen on binlerce okuruna bir çift söz: André Gide, "Dostoyevski" adlı kitabında Nietzsche'den bir alıntı yapıyor ve diyor ki; "Doğuştan psikolog olan kimse, görmek için bakmaktan içgüdüsüyle kaçınır." Pamuk, bence doğuştan romancıdır. Bu yüzden bakması görme'yi değil, elden düşme bir imge mühendisliğini besliyor.

"NOBEL" YAZ BİR BOŞLUK BIRAK

Nobel olayımızın havaya kaldırdığı tozun yavaş yavaş yere inmeye başladığı şu günlerde fark edebiliyoruz ki Türkiye, Orhan Pamuk'un ödülünü genel olarak "anlayışla" karşıladı ve suhuletle "sindirdi." Orhan Pamuk'a verilen ödülün karşısında buz gibi bir nezakete bürünen yandaşlarının ve karnı derin bir yerlerinden sancılanan muhaliflerin bilinçlerinin altında aslında şöyle bir karmaşa yatıyor: Bu ödül bize(!) verildiğine göre o kadar önemli bir şey olmasa gerek. Biz bunu niye hak ede(bile)lim ki! Bütün kof şamatasına rağmen bu anlamlı sessizlik, aslında bizim bilincimizin derinliklerindeki "alçaklığın", küçüklüğün "kompleks" bir dışavurumuydu. Tesadüfen de doğruydu ama. Çünkü gerçekten Orhan Pamuk kendi dilini başarıyla meşk edememiş, -yazamamış bile!- bir yazar. Bunu, bazı yazarların yaptığı gibi onun kitaplarındaki bozuk Türkçe cümlelere, çalıntı bölümlere filan bakarak söylemiyorum. Yıllar önce de birkaç yazıyla anlatmaya çalıştığım gibi, Orhan Pamuk'un teklif ettiği sorun bütün çabasına rağmen estetik değil; politiktir. Çünkü onun metinleri, yazarını derinlikleri acemice kurcalamaya çalışmış bir yazar olmaktan çıkaramamıştır. Metni de tıpkı fizikî görünümü gibidir: İnsana hüzün verecek denli acemi.

Orhan pamuk, Türklere şaşılacak kadar benzeyen bir dünyalı. Türkçe'ye şaşılacak kadar benzeyen bir "yabancı dille" yazıyor ve memleketimiz hakkında, çalışkanlıkla -ama dokunaklı bir biçimde yalnızca çalışkanlıkla- elde edilmiş malumatlara sahip. Onun asıl çaresizliği, kendini trajik bir biçimde yanlış anlamış olmasında. Hissiyatı ve derinliği, kendi kalbinin derinliklerinden bilgi alırken bile elinde bloknot kâğıtlarıyla tükenmez bir kalem bulanan dikkatli(!) bir muhabirinkine benziyor.

Nobel'in öbür yüzüne dönecek olursak. Hep söylendiği gibi bu ödül, Tolstoy'a verilmemiş olmakla sakatlanmış bir ödüldür. Batı âlemi dışındaki Nobelist yazarların (nadiren seçildiklerinde bile - mesela Mahfuz, Naipaul) Batı zekâsına ve duyarlığına yakın olmaları, büyük bir soru işaretidir. Sanırım Tolstoy da bunun için seçilmedi.

Ayrıca Soljenitsin'in, SSCB dağıldıktan sonra bir Batı casusu olduğunun ortaya çıkması önemli bir açık. Ancak Boris Pasternak'ın hakkını teslim etmek lazım. Pasternak, her ne kadar Dr. Jivago'nun -SSCB'nin hep ürktüğü ve gördüğü yerde başını ezdiği- "bireyciliğini" fitne olarak kolektivist Rusya'nın içine soktuysa da şiiri büyük bir şiirdir. Pasternak'ın üzerinde sakil durmamaktadır ödül. Ancak yine de iki kritik soru yine de geçerlidir: Nobel neden Yahudi Pasternak'a veriliyor da büyük şair, dev adam Mayakovski'ye verilmiyor? Rus kırının kokusunu olağanüstü bir sezgiyle şiire aktarmış bulunan Yesenin'e verilmiyor? Arseny Tarkovski'ye verilmiyor?

J.R.R. TOLKİEN: BİR KAÇIŞ PLANI

Aydınlanmacılık, ilerlemecilik, pozitivizm, akılcılık vs. gibi adlarla anılan ve Batı düşüncesini 1500'lerin sonlarından itibaren baskın biçimde etkileyen "insancıl rüyanın" sonu, 1910'ların ortalarına gelindiğinde artık hayra yorulabilecek hiçbir veçhe barındırmıyordu. Söz konusu akımın aşağı-yukarı beş yüz yıllık tarihi boyunca insan zihninin işleyişi köktenci bir değişime uğratılacaktı. Artık dinin yerini, kiliseden yüz geri olmuş düşünürlerin gayretli arkeoloji uğraşıları sonunda keşfedilen, yeniden bir vücuda eriştirilen (re-nessaince) eski Yunan ve Roma antikitesi alacaktı. İnsanın bir varlık, bir canlı varlık olarak değeri, vahyin ya da herhangi bir aşkın düşüncenin emri doğrultusunda tavsif edilmeyecek; Protagoras'ın şu vecizesi uyarınca ele alınacaktı artık: "İnsan her şeyin ölçüsüdür."

Peki bu eğilimi 1910'ların ortasında akamete uğratan sebep neydi?

"İnsanın değerini, onu aşkın bir fikir uğrunda ölmesine/öldürülmesine cevaz verecek kadar aşağıya çekmiş bulunan dinin" yerini almış olan "insancıl düşüncenin" aslında yeni hiçbir şey vaad etmediği ilk olarak bu yıllarda bu kadar bariz biçimde ortaya çıktı. Daha önce yıkıcılığın ve kıyıcılığın acımasız ruhunu tasvir etmek için sık sık anılan 'din savaşları' -ki bunların en ünlüleri İki Gül Savaşı ve Yüz Yıl Savaşlarıydı- hâlâ

'insanın değeri karşısında dinin acımasızlığını' sembolize etmekteydiler. Ancak herkes 1914'te bütün ileri ve aydınlanmış Avrupa'da öyle bir kırılışa, öyle bir kıyıcılığa şahit oldu ki, eski taşların yerlerinden oynaması artık kaçınılmaz bir noktaya erişmiş bulunuyordu.

Modernist edebiyat Avrupa'da, başka bir yığın sebeple "vakti gelmiş bir fikirdi" belki ancak bu "fikrin" bir halet-i ruhiye olarak Batı sanatına ve edebiyatına bu kadar kolay şekilde nüfuz etmeye başlamasının bu büyük "kırılma"dan kaynaklandığını tespit etmek zorundayız. Batılıların beş yüz yıllık ümidi ve hayali, Birinci Dünya Savaşıyla -kendileri bunu 'Birinci Büyük Savaş' şeklinde de tabir etmektedirler- çok derin bir yerinden incinmiş olmasaydı, ne resimde kübizmle karşılaşacaktık, ne de gerçeküstücülük başta olmak üzere edebiyatın birçok yeni yolu ortaya çıkmış olacaktı.

Paul Valery'nin de ünlü "manevi kriz" makalesinde ortaya koyduğu gibi, kıta Avrupası ve Anglo-Sakson dünyası, Avrupa'da ruhun epeyi bir zamandır çürümekte olduğunu göremez olmuştu. Onun ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin geliştirdiği bütün çözüm yöntemlerinin sonu, onu bir soru işareti olarak büyütüyordu da başka bir işe yaramıyordu sanki. 1920'lerden itibaren Freud'un "derinlikler psikolojisi" sağaltıcı bir yöntem olmaktan çok; insanın üzerine bir kez daha çevrilmiş dehşet ve merak içindeki gözlerin arkeolojisine hizmet eder haldeki bir araca indirgenmiş oldu.

Sanatçı o canhıraş eylemin tam ortasındaydı artık; insanı eşelemekteydi.

Denilebilir ki insan, hiçbir zaman olmadığı kadar kendisinin konusu olup çıkmıştı. Niçin ve ne adına? Hiç. Eşelemek vardı, o kadar. Neredeyse "amacı kendi içinde" bir hareket

kadar masum, onun kadar trajik, eylemenin de şahit olmanın da insanı çok derin bir yerlerinden tutup kavradığı, yaralayıcı bir hareketti bu. Bir eleştiri-yakınma-kargış-nefret-iğrenme-acıma duygusuydu.

Picasso insanın yüzünü, o güne kadar görülmemiş bir biçimde parçaladı ve çarpıttı. Ama aynı zamanda tam bir anakronizmle, tek bir çizgiden ibaret o ünlü primitif resmini de -boğa tablosu- yaptı. İnsanı anlamsız, anlamı kavranılamaz bir kaosta düşleyen Picasso, Paul Klee'yle birlikte primitif akımın öncüsü de oldu aynı zamanda. Salvador Dali gerçekliğin eklem yerlerini ayırdı, mantığın izleyeceği yolu bütünüyle püskürttü. Andre Breton ve arkadaşları, dilin eski işlevini alaşağı etmek için onun konvansiyonel işleyiş biçimlerine bir manifestoyla saldırdılar ve Freud'un bir zamanlar "psikolojik derinlik" dediği o alacakaranlığı "otomatik yazı" dedikleri bir yöntemle çekip gün ışığına çıkaracaklarını iddia ettiler. James Joyce, W. Woolf, W. Faulkner gibi sanatçılar bilincimize çarpıp geçen şeyleri kaydederek yaşamın gerçek akışını, akışın yatağını bulabileceklerini iddia ettiler. F. Kafka, absürdün ayrıntılarını o güne kadar görülmemiş bir atmosfer içinde, irkiltici bir soğukkanlılıkla ortaya koydu ve neredeyse başka hiçbir şey söylemeden bırakıp gitti.

Daha sonra Avrupa 1939'da bir "Büyük Savaş" daha gördü. Bu savaştan sonra ümitsizlik, arayış, kaçış daha da arttı. Müzik ve edebiyat, resim ve heykel, sokaktaki yaşamı bile dönüştürerek büyük bir protesto hareketi başlattı. Yazarlar, artık ellerine ne geçerse onunla Avrupa kültürünü eleştirmeye, sorgulamaya başladılar.

Bütün bunları söylemekle Avrupa'da eleştirinin 1920'lerden sonra bir yeniden doğuş gerçekleştirdiğini iddia etmiş oluyorum elbette. Edebiyatın ve genel olarak sanatın insana yeniden

ve -söz konusu iki büyük kaza sebebiyle de olsa- bu defa daha dikkatli bir bakışla baktığını vurgulamak istiyorum. Edebiyat, yıkılıp tabana inmiş değerlerin küllerinden yeni bir yol bulmak zorundaydı kendine. Efsanesini, masalını ve hikâyesini kendisi, yeniden yapmak zorundaydı.

Avrupa kültürünün biricikliği, o eski tartışmasız üstünlüğü bitmişti artık. Dış dünyadan çekilmek ve -kendine- "gitmek" gerekiyordu. 1950'lerden sonra Kuzey Amerika'da ve bütün dünyada estetik (içe) "kaçışın" öncüleri olarak beliren Beat Kuşağı'nın (Beat Generation) en esaslı adamlarından Allen Ginsberg'in en önemli şiirleri "Uluma" ve "Amerika" adlarını almıştı. Uluma, yabanî bir canlının ürkütücü bir sesle gökdelen koruluklarının tepelerinden aya doğru acılı bir sesle seslenişiydi. Ginsberg ve arkadaşları kaybetmişlerdi: Amerika, işaret parmağının ucundaki cani, insafsız, ceberrut ve dediği dedik bir hantallıktan ibaretti. Beat'in öteki önemli adamı Jack Kerouac ise 1954'te "anî aydınlanmalar" için –satori- çoktan Yolda'ydı. "Yaşlı boğa Lee" William S. Burroughs, yaşadığı bireysel tecrübelerle her türlü çürümenin dibini bulmuş ve böylece Beat üyelerinin bir çeşit doğal lideri konumuna yükselmişti. Burroughs, kaçışını sadece Kuzey Afrika'ya göç ederek gerçekleştirmemiş, bir yandan da Andre Breton ve arkadaşlarının 1920'lerde gerçekleştirmeye çalıştıkları ama başarısız oldukları şu "dil" meselesine de el atmıştı: "Cut-Up".

Ona sorsanız, dil yaygın kullanılış biçimiyle bir polisten farksızdı. Kullanıcısını bir kalıba sokmaktaydı. Dil, hazırdaki haliyle bir iktidar aracı, bir baskı yöntemiydi sadece. (Dikkat! Daha Foucault'nun söylem-iktidar teorisi ortada yok.) Onun alışılmış mantık kurallarını bozmalı, mantığını çökertmeliydi. Ele bir makas almalı, metinleri rastgele kesip biçmeli, sonra onları birer iskambil destesi halinde kararak donuk mantığın

elinden kurtarmalıydı. Ancak kesilen parçaların rastgele -yeniden- dizilmesiyle elde edilecekti, özgürlüğüne kavuşmuş bir dil. Tam özgür bir rastlantısallıkla dil, ancak o zaman kendi iç bağlarından, kendi örümcek ağlarından, kendi köhnemiş yöntemlerinden kurtarılmış olacaktı.

Bunları niçin anlatıyorum?

J.R.R. Tolkien'e bu yollardan geçerek gelmek istiyorum da onun için.

Tolkien'in eserini ben, bu eleştiri güzergâhının bir durağı olarak görüyorum yalnızca. Yüzüklerin Efendisi 1954 yılında yayımlanmış. Yazar, saygın bir profesör olarak görülüyormuş çevresinde ve bu yüzden de kendisine "bu kaçış edebiyatı yazarlığı" bir türlü yakıştırılamamış. Eleştirilmiş. Ancak Tolkien, bu eleştirilere fazlaca kulak asmamışa benziyor. Çünkü kolay değil, bu kitap onun 17 yılını almış.

Hiç uzatmadan söylemek lazım, Tolkien bu kitapta dünyadan üç yöntemi birden, üçünü de aynı anda kullanarak kaçmış. 1. Dili daha önceki denemeleri de aşan bir yöntemle, onu tamamen terk ederek aşmış. (Kitapta kahramanlardan bazıları hiç bilinmeyen bir dili kullanıyorlar ve kendileri de insan değiller zaten. 2. Tolkien, zamanı bilinmeyen bir zamana götürmüş. 3. Hikâyeyi buralara hiç benzemeyen yerlerde, egzotik mekânlarda düşünmüş.

Yüzüklerin Efendisi kısaca şunu söylüyor; kötülüğün temerküz ettiği gücü ve iktidarı yok etmeye çalışmalıyız hepimiz. Dünya ancak o zaman yaşanılabilir bir yer olacaktır. Gel gelelim, bunu gerçekleştirecek olan iyi insanın karşısında amansız düşmanları vardır, olacaktır. İyi insanın, fedakârlık, adanmışlık, kahramanlık ve diğergâmlık duyguları ise her gücün üzerindedir ve sonunda mutlaka galip gelecektir. Buna inanalım.

Her şey iyi güzel. Fakat işte, benim iştahımı kaçıran bir kıl var yine de burada; "İngilizler'in de bir efsanesi olsun diye" yazılmış olan bu kitap, acaba İngiliz ideolojisine yakışıyor mu? Tolkien'in kitapta yer alan "Elleriniz altınla dolup taşacak ama altın yine de sizin üzerinizde hüküm süremeyecek." kehanetitemennisi, acaba dünya kapitalizminin banisi ve dünya sömürgeciliğinin babası Britanya'nın tabiatına uygun düşüyor mu?

Tolkien'in iyi niyetini elbet anlıyoruz; ancak biraz tarih bilen kaç kişi gönül rahatlığıyla, "Hadi bu efsane de İngilizler'in olsun." diyebilecektir? 1960'larda, kitabın iyi yürekli büyücüsünün ününü yaymak için sırtlarına "Bizim Başkan Adayımız Gandalf" dövizli t-shirtler giyen Beat sanatçıları bile bu noktada bir parça duraklamışlardır sanırım.

ÖLMÜŞ VE YİNE ÖLECEK

Bir yazarın görme yeteneğinin çoğu zaman kazalarla geliştiğine inanırım. Ancak bu değer biçilemez ve yeri doldurulamaz "kazaya" uğrama ihtimalini beslemenin ve güçlendirmenin, insanî çabayla kat edilebilecek yolları da vardır. Amiyane tabirle söylüyorum; "kitap okumak" bu yollardan biri ve birincisidir. Dünyaya ve hayata ilişkin gerçek, esaslı bir duyarlığı olmaktır işin başı. Sonuna kadar açılmış insan gözü, artık gördüğünü, okuduğunu, bildiğini, kendisi küçük ama açlığı ve sonuna kadar açtığı gagası kocaman o duyarlık için biriktirecek, ona götürecek, ona "taşıyacaktır": Bir yazarın, tıpkı parmak izi gibi kendisinden başka hiç kimseye benzemeyen biricik gözü açılmaya başlamış, bir çığ yuvarlağı olarak yola çıkmış demektir.

Sion yıldızına o gözü yerleştirenleri, Tanrı'yı mütecanis tahayyül etmenin utancına terk ederek söylemeliyim; yazar o gözün kendisidir. Sadece gözdür yani. Sadece dikkat, sadece görmektir. Kendisini, istese de görmenin dışına alamaz. Alelade göremez o. Dünyayı ve hayatı, kendi sanatçı çarpıtmasının o besleyici kaprisinden kurtaramaz. Yazar bütün varlığıyla, birikimiyle, nereden kaynaklandığı sorununun; bir kere kaynaklanmış olduğu gerçeği tarafından gereksizleştirilmiş bulunduğu dikkatiyle, "bakmaktadır" artık.

Gerçek yazar bana göre bu kimsedir ya da bu kimsenin yakın akrabalarıdır.

Yazmaya başladığımdan beri şu iki şeyi hem tutkuyla ve hem de gelişmemin asıl itici gücü olan "okumanın" ayrılmaz parçası kabul ettim; 1. Başkalarının meselesi nedir? 2. Başkaları meselelerini nasıl ifade ediyorlar?

Sanat söz konusu olduğunda benim yolum, mesele'nin ne olduğundan çok; mesele'nin nasıl ortaya konduğunu, nasıl bir duyarlık tarafından nasıl ifade edildiğini anlamaya çalışmaktır.

Fransızların ünlü iletişim kuramcısı Roland Barthes'ın fotoğraf üzerine kaleme aldığı denemesini, *Camera Lucida*'yı okuduktan sonra, öteden beri aklımda olan şeyleri bir kez daha ve bu kez gördüğünüz gibi formülleştirerek düşündüm. Kitap, başka benzerleri gibi zihnimin hiç fark etmediğim uzantılarıyla, neredeyse "olmayan" kılcallarıyla tanıştırdı beni. Şimdiye kadar kafamın hiç ışık düşmemiş çukurlarına, kovuklarına, oyuklarına ışık düşürdü. Belki şuurumun içinde başıboş yüzmekte olan sislere bir şekil verdi. Şeyleri zihnimde birbirine bağlayan ezelî tellerin üzerine imgeler düşürerek onları, birbirine bağladıkları başka şeylerle birlikte tınlattı, seslendirdi ve dillendirdi.

Kitaptan bir kıl çekiyorum: "Belli fotoğraflara olan bağlılığımı sorgularken kültürel bir algı alanını (stadium) bazen bu alandan geçen ve 'punctum' adını verdiğim o beklenmedik parıltıdan ayırt edebileceğimi düşünmüştüm. Artık biliyorum ki 'ayrıntı'dan başka bir punctum daha var. Artık biçime değil ama şiddete ait olan bu yeni punctum, neoma'nın ('bu vardı') iç paralayıcı vurgusu ve onun salt temsili olan zaman'dır. 1865'te genç Lewis Payne, Dışişleri Bakanı W. H. Seward'a bir suikast girişiminde bulunmuştu. Alexander Gardner, hücresinde asılmayı bekleyen Payne'in fotoğrafını çekmiş. Fotoğraf fena

sayılmaz; genç de öyle: Bu stadium'dur. Punctum ise şudur: 'O ölecek.' Bu 'olacak' ile bu 'vardı'yı aynı anda okuyorum. Ucunda ölüm olan geçmiş bir geleceği dehşet içinde gözlüyorum. Pozun mutlak geçmişini (geniş zaman) veren fotoğraf, bana gelecekteki ölümü anlatıyor. Beni delen şey (punctum- S. Y.) bu eş değerliliğin keşfidir. Çocuk olan annemin fotoğrafı önünde kendi kendime şunu söylüyorum: O ölecek! Winnicot'ın psikozlu hastası gibi, çoktan geçmiş bir felaketin karşısında tüylerim ürperiyor." [16]

16 Roland Barthes, *Camera Lucida*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yay.

EMİL MİCHEL CİORAN

Hiç, tamamıyla susmuş bir kimse var mıdır acaba, merak ederim. Yani şu dünyanın bütün "conventional" ifade araçlarını elinin tersiyle bir kenara bırakarak, bütün alışılmış yollara sırtını dönerek kendi saf yolunda ilerleyen. Hiç yazmayan büyük bir şair, büyük bir yazar. Merak ederdim böyle bir adamın görünüşünü bile. Kahve içerken elinin kavradığı o şeyi nasıl kavradığım, hangi hastalıkları çektiğini, nerelere gittiğini. Tamamıyla başka bir göğün altında yaşamaktadır çünkü bu adam. Ona bakarak öğrenebileceklerimizi, ona bakarak ulaşabileceğimiz bu dünyaya ilişkin ipuçlarını, herhalde başka hiçbir yerden edinemeyecektik.

Dilsizlik, öteden beri beni ilgilendiren bir mesele. Yazdığım, başkalarından kıskanacak kadar kendimin saydığım her şeyde, şöyle ya da böyle bir esinti vardır ondan. Suskunluk, her şeyin başlamadan önceki yoğunluğuna daha yakındır, diye düşünüyorum.

* * *

Birtakım yazarlar, yazarak susmuş gibidirler. Ya da suskunluğu göstermiş, yüceltmişlerdir, diyelim. Haiku şiiri yazan bütün geleneksel Japon şairlerinin bu yolla -tıpkı Taocu

ressamların yaptığı gibi- idraki vecd içinde yükseltmek, yüceltmek peşinde olduklarını düşünüyorum.

Haiku'nun en büyük üstadı kabul edilen Matsuo Kinsaku'nun (1644-1694) sürekli kullandığı mahlası *Başo*'dur. Yani işe yaramaz, dağ başlarında kendi kendine yetişen, meyve getirmez bir ağaç; *"Yaprak muzu"*

Josui'nin (viii. yy.) Başo için yazdığı bir haiku:

"Şemsiyem
Su incileriyle süslü
Yaprak muzu işte"[17]

* * *

"Burukluk"[18] Emil Michel Cioran. Tam bir burukluk. Bir buruşukluk mu? Bir büzülmüşlük mü? Ama ne olursa olsun tam bir *burukluk* gerçekten de. Benim aforizmacım Nietzsche'ydi şimdiye kadar. Herhalde bundan sonra da öyle olacak. Buz gibi bir adam bu Cioran. Çok genç yaşta yazmış ilk kitabını. Sonra *bütün varoluşunu terk ederek* Fransızcaya geçmiş Romenceden. Bükreş'ten Paris'e gitmiş ve orada yerleşmiş. Romanya'da felsefe öğrenimi görmüş.

Tuhaf bir adam. Zekâsı sivri ve keskin. Dünyadan öyle bir yüz geri olmuş ki, insanın kanını donduruyor. Birisi onun için *evrenimizin en uygar yabanîsi* diyor. Kendini uzay boşluğuna bırakmış. O kadar kopuk ve yabancı. Uykusuzluk hastası galiba. Beni özellikle müzik üzerine söyledikleri etkiledi. Buyurun beraber okuyalım: *"Beethoven müziği bozmuştur; huyunu suyunu belirsizleştirmiş, içine öfke karışmasına ses çıkarmamıştır." "İçimizdeki yaşama ve ölme imkânsızlığının doğduğu melodinin yanında bütün melodiler nedir ki!" "Chopin piyanoyu verem mertebesine*

17 Başo Haiku, Der. Oruç Arıoba, Varlık Yay.
18 Burukluk, E. M. Cioran, Metis Yay.

çıkarmıştır." "Kuzey'in başka bir göğe olan özlemi Alman müziğini doğurdu, sonbaharların geometrisi, kavram ekolü, metafizik çakırkeyiflik." "Mozart'ın bazı andantelerinden eterleşmiş bir keder yayılır, başka bir hayattaki bir cenaze merasiminin rüyası gibi bir şey."

* * *

Leonard Cohen. 1997-1999 yılları arası, benim için koyu bir Leonard Cohen zamanıdır.

Atatürk Bulvarında yürümeye karar verirsem eğer yaşamın, zamanın geçip giderken etimizde bıraktığı tahammül edilemez yaraları duymamanın -daha koyu duymanın- yollarından biri olup çıkardı benim için. O kalın, nikotinli gırtlağı nasıl bir zerafetle örterdi şimdiki zamanı. Hayretler içinde kalırdım. Onun sesine değil, hayır. Kulaklarımı nasıl çarpıtırdı bilmiyorum; sesinden geriye kalan her şeye karşı tuhaf bir hayret uyanırdı bende. Ağırlığımı hiç duymadığım, hiçbir şeyi göremediğim anlar olurdu. Hikâyelerimden birinde (*Yalnız Kalesi Kalmış Bir Satranç Oyuncusu İçin Öğütler*) biraz vermeye çalıştım ondan duyduklarımı. Ama başarabildim mi? Sanmıyorum.

Şimdi yeni bir albümü çıkmış Leonard'ın. On yeni şarkı içeriyormuş, İstiklal Caddesinde bir vitrin camında gördüm. Yeni bir resmini de koymuşlar, gülümsemiyordu gene. Yaşlanmış biraz. Düşündüm. Zaman dişlerini kırardı da bir şey yapamazdı bendeki kasetlerine. Sesinin altına hiçbir *moda* elini sokamazdı. Ancak gel gelelim yüce gerçek, hiç değişmeden değiştiren zaman, onun yüzünü bariz biçimde eskitmiş, yanaklarını yumuşatmıştı. Hey gidi Leonard. *Like a bird on the wire.*

* * *

İyice yoksullaşan halkımız, artık mahallelerde dayanışma komiteleri kuruyorlarmış.

Ekmeği olmayan komşulara ekmek, yemek ulaştırılıyormuş. Ülkemizin her yanında bu böyleymiş. Bunu, üzerine tükürmeyeceğim o gazetenin manşetinden okumak, beni acayip bir halet-i ruhiye içine sürükledi. Burada, tam da üzerinde durduğumuz bu noktada, bu topraklarda tuhaf bir şey var. Rabbimizin yüce inayeti kalkmadı üzerimizden hâlâ. Bu insanlık bereketi, bu tükenmeyen cevher, bu cevherin zamanımızla akıl almaz bu dişe diş çarpışması, damarlarımı kabartıyor. Umudumu çiçeklendiriyor. Kıvancımı kuvvetlendiriyor. Size de olsun bunlar.

* * *

Tarkovski'nin *Stalker*'i, Dostoyevski'nin *Karamazov*'u ve *Ölüler Evinden Hatıralar*'ı, Goethe'nin *Genç Werther*'i, Dino Buzzati'nin *Tatar Çölü*, İsmet Özel'in *Erbain*'i, İtalo Calvino'nun *Görünmez Kentler*'i, Kafka'nın *Şato* ve *Dava*'sı, Michel Tournier'nin *Cuma*'sı. Bu hatırlatma sadece. Ruhu artık olmayan dünyamıza yardım edelim.

BİR SKANDAL OLARAK KADIN

Modern akıl yürütme ve çözümleme sistemi, dinin -Batı'da- 18. yüzyıla kadar var olan bütünleyici ve güvenli dünya tasavvurunu parçaladı ve onun terk ettiği doldurulamaz yeri asla dolduramadı. O zamana kadar bir iffet, zerafet ve tutku insanı olan kadın, müstakil ve saygın yerini artık bön ve sevimsiz bir soruna bıraktı; "kadın" sorununa.

Kadın, zihnî bir skandalın sonucu olarak "sorun" haline gelmeden evvel "Güvercin Gerdanlığı"ndaki kadındı. Leyla idi, Züleyha idi, İsolde idi, Heloise idi, Atala idi. Yolunda giderken başka hiçbir yerde bulamayacağımız, tadamayacağımız manevî lezzetleri tattıran onun aşkı, âlemin sırları karşısında bizi "görebileceğimiz", "duyabileceğimiz" yerlere kadar yükselten yegâne varlıktı.

Bu günkü "sorun" haliyle yaşasaydı Lou A. Solome hiç Nietzsche'yi yakıp kül edebilir miydi acaba? Kafka o mektupları bir "sorun"a yazabilir miydi? Bütün o mübarek ortaçağ romansları yazılabilir miydi? Nastenka, Lotte, Elsa, Mona Roza doğabilirler miydi? Wagner'in "Tristan & İsolde" bestesi için, Tristan ile "Sorun" arasındaki bir aşk ilişkisi bizim için yeterli ve inandırıcı olabilir miydi acaba?

Dikkat edin kadın filozof Duygu Asena ve avanesi, insanlık bilgisi, hayat bilgisi, sahici duygusallık, tarih, felsefe, kitch

olmayan sanat gibi konulara bir Ufo'ya bakar gibi bakan insanların standartlarını hazırladılar bu toplumda. Eğer bu mesele gerçek bir mesele olsaydı, onu bu kadar yüzeyden kavramaktan utanırlardı onlar. Bu kadar yanlış inşa edilmiş ve bizim için de esasen sümmettedarik nitelikler taşımakta olan bu meseleyi, bütün insanlık meselesinin sesini bastıracak biçimde ortaya koymaktan imtina ederlerdi.

Ve işte sonuçlarını görüyoruz bu akıntının.

Atatürk Bulvarına her çıktığımda ben kadını, var oluşunu herhangi bir geleneksel zevkin ya da insanlık bilgisinin kökenine bağlayan bir canlıymış gibi göremiyorum; ne olduğunu, nasıl olduğunu ve nasıl olacağını kendisine insanı ağlatacak denli düşük, banal bilgilerle göstermiş olan hapları yutmuş, çaresizleşmiş bir canlı olarak görüyorum.

Sanat tarihi kitapları, antik Yunan heykelciliğinin, izleyicisi olduğu eski Mısır'ı hangi bakımlardan ilerlettiğini ortaya koyarken, bir şeyi mutlaka vurgularlar: Yunanlılar, heykelin Mısır'daki işlevsel -bir olayı hikâye etme, bir şeyi anlatma işlevi- konumunu aşıp, ona ilk defa estetik bir ifade verdiler. Yunanlı sanatçılar heykelin yalnızca bir zenaat ürünü değil; aynı zamanda bir sanat ürünü, bir "güzellik" timsali olmasını da sağladılar. İşte, Mısır heykellerinde olmayan ama Yunan heykellerinin, özellikle iddialı bir "güzelliğe" sahip kadın heykellerinin vücutlarında birer ipek gibi akmakta olan o kumaşlar, insanın içine işleyen uyumuyla o kumaşlar, bu şekilde ortaya çıktılar.

"Çağdaş" kadının bu günkü kumaştan uzak ontolojisi, vücudu yeterli sıcaklığa eriştiğinde kürkünden kurtulmaya çalışan bir hayvanın tabiatına kadar gerilemiştir. Bu günkü kadın şıklığı, bir düşük akıl tutarlılığından başka bir şey değildir. Burada

çalışkan insan ve saygıdeğer düşünür Michel Foucault'ya atıflar yaparak iktidarın, kadının yumuşak beynine daha kolay ve daha fazla nüfuz etmiş olacağından dem vurulabilir. Ancak bunu anlamlı bulmuyorum şimdi. Kadını "tam" bir insan olarak görmek istiyorum ve onun daha temel bir eksikliğine, "beğenilme saplantısına" dikkat çekmek istiyorum bu yazıda.

Kadın, bu eksik ve çaresiz varlık bugün zihnî tembelliğinin diplerine telvelenmiş; değerli olmanın ve çoğunlukla tek sermayesi olan "erkeği çekmenin" en kolay, yaratıcılıktan en uzak ve en kaba yolunu bulmuştur: Et!

Ancak bu "et oyununda" da büyük bir hile var bana kalırsa. Bugün"cesaretli" kadın, vücudunun sadece plajda değil; sokakta da neredeyse tek kapalı yeri haline gelen "bikini bölgesi" bir yutturmacadan ibarettir. Zeki Triko'nun sahipleri, bir yazarın vaktiyle söylediği "Çıplak bir kadın vücudu, bir daha asla hatırlamak istemeyeceğiniz kadar çirkindir" yargısını haklı bulacaklar ve bu durumun kendileri açısından bir şans olduğunu unutmayacaklardır. Ve bu zekânın taşıyıcıları da, sokaklarımızın bu günkü en derin ve en sessiz çürümesinin aktörleri de unutmayacaklardır bunu.

Hiç kuşkusuz kapitalizmin başarısıdır bu. Kapitalizmin ve onun ürettiği boş, kuru kafanın. En çok parayı biriktirmenin evrensel başarısıdır bu. Kaba gücün vahşi başarısı. Ve bu güç efsanesinin, kadında ortaya çıkan yüzü: Erkek gözü biriktirmenin, insana ilham verecek denli garip, sinir bozucu, budalaca başarısı.

Kadının zamanımızda, ilgi çekmekten başka bir sermayesinin kalmadığına getireceğim sözü ve şöyle bağlayacağım:

Prenses Diana'nın şaşalı günleriydi. Prenses, "demokratik sapkınlıkları" yüzünden İngiliz kraliyetinin çatık kaşlarıyla

cebelleşmek pahasına yüreğini ortaya koyan ve çaresizler için yollara düşen, insan bir kadındı. İçinden geldiği gibi davranmasıyla meşhurdu. Soyluluğu sık sık ıskalıyordu ve tabii davranıyordu. Soyluluğun icaplarına -nobleness oblige- ve bu icapların toplum içinde ölümcül bir titizlikle temayüz edişine, dile gelişine bir hiyeroglif merakıyla tutkun olan ben de yaratıcı bir pot kıracak mı yenge hanım diye pür dikkat seyrediyordum. Dünyanın herhangi bir yerinde, uzun bir kırmızı halının üzerinde yürüyordu prenses. Saraydan bir soylunun, bir kırmızı halı üzerinde nasıl yürüyeceği üç aşağı beş yukarı bellidir: Kendisini görmek için birbirini ezen canhıraş kalabalığın üzerine soğuk, mesafeli bir gülümseme tutarak, adımlarını asla hızlandırmadan, jest ve mimiklerini yüksek bir ağırbaşlılıkla uysallaştırarak, ölçülü adımlarla yürür. Kural budur. Fakat o da ne! Ekselanslarının soylu elleri enselerine, firketeyle topuz halinde toplanmış saçının altına gidiyor: "Bakın bugünsaçımın modelini değiştirdim, topuz yaptım fark edin" anlamında..

Prenses Diana ki; biliyorsunuz "ilgiden" ölmüş bir insan.

BİR "GEÇ DOSTOYEVSKİ": ANDREY TARKOVSKİ

Sevgili dostum Sadık Battal Van'dan, sinema dersleri verdiği Yüzüncü Yıl Üniversitesinden Ankara'ya yeni gelmişti. 1997'nin güzel bir sonbahar gecesi, Kocatepe Camii'nin yakınlarında bir yerde, bir bodrum katında, ellerimizde çaylarımızla oturmuş laflıyorduk. Sadık Battal, "Bunlar da Tarkovskiler" deyip çantasına eğildi bir ara. Ellerini çantasının içinden video kasetleriyle doldurup çıkarıverdi.

Bir Rus'un ne işi vardı kitapların, diş fırçasının elbiselerin arasında?

Tamamen yabancısı olduğum bir kimse değildi gerçi, duymuştum adını daha önce. *Rüya Sineması* meselesinden de bir parça haberim vardı. Ancak onunla hiç karşılaşmamıştım. Hakkındaki fikrim filmlerinden aldığım doğrudan izlenime değil; Sadık ve benzeri birkaç dostumun zaman zaman ettikleri "sıkı bir şair", "bambaşka bir dünya" benzeri yargılara dayanıyordu.

"Nasıl birisi şu Tarkovski gerçekten?" diye sordum Sadık Battal'a o akşam.

Acıyarak baktı suratıma bir süre ve ardından kasetleri ekşimiş, dibe çökmüş bir suratla elime tutuşturdu.

"First cut is the deepest" diyen şarkı doğru söylüyor belki de: İlk, *Stalker*'i koydum videoya ve o esrarengiz Kiril harfleri

ekranda iki saat sonra "SON" u gösterdiğinde, dünya benim için artık başka bir şeydi.

Bu eserin sinemanın imkânlarını genişlettiği, mantığını değiştirdiği[19] ve sinematik imgeyi bambaşka bir düzlemde gerçekleştirmeyi başardığı açıktı. Bundan dolayı düpedüz bir icatla, hiç değilse bir keşifle karşı karşıya olduğum kanısına vardım.

Andrey Rublev'in, *Kurban*'ın, *Ayna*'nın ve *Nostalghia*'nın insanı neredeyse açık bir şiddete maruz bırakan etkileyiciliği karşısında da haddimi bilmek isterim elbet; ancak ne yapalım ki bazen önünde duramayacağımız şeylerin bizi sahiplenip almasına ve yalnızca onların almasına karşı savunmasız olduğumuz anlar vardır. *Stalker*, o gün bu gündür dünyadan sıkıldıkça gidip kapısına dayandığım bir başka dünya, bir gizli şarkıdır benim için. Beni almasını, beni bu dünyadan koparmasını kendisinden gönül rahatlığıyla en çok istediğim şeylerin başında o gelir çünkü.

Tarkovski'nin kamerası durup bakan, bakakalan bir kameraydı bir kere.

Yani bekleyen, acele etmeyen, tefekkür eden, düşüncelere dalan bir kamera. Zaten sıradan her Hollywood seyircisini Tarkovski'de çarpan ilk şey de bu şaşırtıcı yavaşlık olacaktır.

Psikolojik zaman olarak gerçek zamanı kullanan başka yönetmenler de var elbette. Ancak Tarkovski'ye o kadar yakışıyordu ki bu, onun kaygısına o kadar uygun bir ifade imkânı sunuyordu ki.

Bütün gerçek şairler gibi onun da gönlü, zamanın bu kadar çabuk geçip gitmesine razı olamıyordu. Keşişçe bir gecikmişlik, dokunaklı bir dönüp gerilere bakmak hali vardı onun

19 Nitekim Tarkovski bu *yeni dili, Mühürlenmiş Zaman*'da *şiirsel mantık* olarak adlandırmaktadır.

üzerinde. Flaubert söylemiş; "Bir şeyin ne kadar harikulâde olduğunu anlayabilmek için ona biraz daha bakmak yeterlidir." diye. Tarkovski'nin zamanı hiç acele etmiyordu, evet. Eğer nasip olur da *Stalker*'i görürseniz, bir sahne var: Yazar, Bilgin ve Rehber üçlüsünün rayların üzerinde "Bölge"ye doğru yol alırken kafalarının arkadan yakın-çekimini gösteren, dört-beş uzun harikulâde dakika boyunca süren o kahredici sahne. Onu sakın ıskalamayın.

Genç yaşta ölmüş Tarkovski. 1986'da. Kanserden.

*"Nostalghia"*nın, sıla hasretinden daha büyük, daha korkunç bir şey olduğunu anlatırken göreceksiniz onu, sonraki sayfalarda. Ona göre *nostalghia*[20], yalnız Ruslara has bir ağır hastalıktır. Rusların, yurtlarından ayrı kalmaya diğer milletlerden daha az dayanıklı olmalarından dolayı kendilerine bu hastalık er geç erişirmiş. Ölürlermiş ayrılık hasretinden. Tarkovski hem yurdundan, hem sevgili eşinden ve hem de oğlu Alyoşa'dan[21] ayrı kalmıştı.

Sovyetler Birliği'nden çıkarılmış Tarkovski.

Düşünün, böyle bir sanatçıyı topraklarından çıkarıyor bir millet ve çıkarıncaya kadar da itip kakıyor, ona eziyet ediyor, baskı yapıyor.

"İşçi sınıfının acil ihtiyaçlarıyla ne ilgisi var bu filmlerin" tabii. "Doktrinin neresinde yazıyor böylesine aymaz bir bireycilik!"

Sovyetler, 1950'lerden sonra her ne kadar *Stalin* sonrası yumuşamayı yaşıyorsa da, hâlâ öteden beri süregelen teamüllerle

20 Tarkovski'nin, yurdundan ayrı kaldıktan sonra yaptığı ilk filme bu adı vermesi anlamlıdır.

21 "Alyoşa" bilindiği gibi Dostoyevski'nin büyük romanı *"Karamazov Kardeşler"*in saf, coşkun yürekliliği ve dindarlığı temsil eden kahramanının adıdır. Karamazov Kardeşler'in en küçüğüdür. Dostoyevski'nin, Tarkovski için ifade ettiği önemi bilenler, oğluna verdiği bu ismi daha iyi anlayacaklardır.

yönetilmekte olan SSCB, böyle bir dünya görüşünü kaldıracak durumda değildir henüz.

Tarkovski'nin asıl fikri, asıl dünyası, bütün öteki büyük sanatçılarda olduğu gibi, sanatının kristalize olduğu yegâne yerdedir. Yani eserlerindedir şüphesiz. Ancak Tarkovski bizim için yalnız filmlerinden/filmleriyle anlaşılabilecek bir sanatçı olmayabilir. Hele başka kültürlerin mensupları olarak tarafımızdan algılanması, bazı müşküllerle sınırlanmış olabilir. Bu bakımdan onu daha iyi anlayabilmek için, bir filozof, sanat ve yaşam üzerine özgün tezler geliştirmiş bir mistik olarak enine boyuna ele almak durumundayız.

Peki, onun dünyaya ve insanlara söylemeye çalıştığını nasıl anlayabiliriz?

Ben, onun sanatını daha iyi görebilmek amacıyla biraz geriye, Avrupa sanatını ve düşüncesini temelinden değiştirdiğini düşündüğüm bir makas ağzına kadar gitmeyi deneyeceğim.

Leonardo da Vinci, "La Jaconde" adını verdiği ve daha sonra *Monna* (Madonna) *Lisa* adıyla meşhur olan tablosunu, dört yıl boyunca (1501-1505) inatçı bir azimle çalışarak yaptı. *Leonardo*'ya modellik eden vatandaşı genç ve soylu *Lisa* da *Paris*'te kendisi gibi sürgündü. *Fransa Kralı XII. Luis*'nin İtalya'yı o yıllarda kasıp kavuran geniş çaplı seferleri, onları *Floransa*'da değil *Paris*'te buluşturmuştu.

Neden "*Floransa*'da değil" dedim?

Floransa'da buluşmuş olmaları, *Monna Lisa*'nın Floransa'da yapılmış olması, onun sanatçısıyla birlikte sonraki zaman boyunca oturacağı fikrî-sanatsal mihveri düşününce, daha anlamlı olurdu diye düşünüyorum. Çünkü *Floransa, Venedik* ile birlikte Rönesans'ın başladığı şehirdi. Evet *Rönesans Venedik* ve *Floransa*'da çimlenmeye başlamıştı ve sözünü ettiğimiz tablo

da Rönesans'ın en önemli yapı taşlarından birisiydi. En önemli sembollerindendi ve bir "eşik eser" idi.

Monna Lisa, ihtiva ettiği teknik özellikler bakımından elbette önemlidir. *Leonardo*, her şeyden önce *sfumato* (ergime)[22] tekniğini ilk defa bu kadar yetkince kullanmış ve onu meşhur eden "gizemli bakışı" en çok bu teknikle sağlamıştır. Ancak tablonun asıl önemi bence teknik başarısı değil; onun eşiğinde durduğu yeni dünyanın, yeni düşüncenin habercisi olması dolayısıyladır.

Hristiyanlığın ilk yıllarında yasaklanan -*İkonoklast*' hareketini düşünün- ve daha sonra kutsal metinlerin cahil halk yığınları tarafından anlaşılmasını sağlamak vazifesini üstlenmek üzere serbest bırakılan resim sanatı, yani kutsal tasvir sanatı, *Leonardo*'yla birlikte büyük bir dönüşüme uğradı. Kendi ontolojisini yeniden tanımladı ve "kutsal" zeminini terk etti. *Monna Lisa*'yla birlikte güzellik, kutsallıktan ayrıldı. Düşüncedeki büyük yarılma, sanatta şöyle vuku buldu: "Güzel" olan "kutsal" olanla kaim değildir.

Nitekim *Monna Lisa, Meryem*'den sonra ilk "güzel" kadındı. Ve anlamlı bir biriciklik, belki de bir benzemezlik nişanesi olarak, güzelliğine kaşları olmadan da eriştirilebilmiş ilk ve tek kadındı.

O, esrarlı tebessümüyle[23], insanı hemen sarıp sarmalayan koruyucu ve kollayıcı güzelliğiyle, *Meryem*'le kolayca karış-

22 "Sfumato": Leonardo da Vinci, resimde gölgeleme tekniğini en iyi kavramış sanatçılardan biri, belki de birincisidir. Sanatçı "sfumato" (ergime) yöntemi dediği bir yöntemle ışığın gölgeyle yumuşatılmasını belli bir uyum düşüncesiyle gerçekleştirmiştir. Işıkla gölge arasındaki uyum, tabloya muhatap olanın hayal gücü lehine olacak biçimde düzenlenmiştir. Saldırgan ve belirleyici ışığın kesinliği yumuşak, edilgen gölge tarafından ('bakacak' olan bilincin imgelemine imkân vermek üzere) dengelenmiştir. Monna Lisa'nın yüzündeki meşhur gizem, bu tekniğe çok şey borçludur. Sanatçı sfumato'yu yüzün özellikle göz çukurları bölgesine ve dudakların bitiştiği, ağzın iki yanındaki noktalara uygulamıştır.

23 Leonardo, atölyesinde Lisa'nın önünde çalışırken bütün karamsarlığına, bütün asık suratlılığına rağmen ıslıkla keyifli melodiler çalarmış. Sırf, neşe uyansın ve Lisa'nın

tırılabilecek yüceliğe erişmenin utkusuyla mütmain olmuş, emin ve rahat bakışıyla artık başka bir ufkun, bambaşka bir fikrin imasıydı.

Meryem'e Müjde'den ve *Kayalıklardaki Meryem*'den sonra artık bir de *Monna Lisa* vardı. Ve o, güzelliğin kutsallığa bürünerek idrak edildiği bir fikrin de; güzelliğin kutsallığa bulanarak temaşa edildiği bir sanatın da dünyasından çıkmıştı artık.

Andrey Tarkovski ile ne ilgisi var bütün bunların?

Kutsallığı sanatının merkezine yerleştirmiş, kendine inancı bu kadar dert etmiş, kutsallıktan arınmış Batı sanatının ve düşüncesinin insanlığı yüzyıllar boyunca sürükleyip getirerek karşısında bıraktığı şeyin uğursuzluğunu, korkunçluğunu kendine bu kadar dert etmiş *Tarkovski*'yle ne ilgisi var?

Tarkovski, Rönesans'ın Batı'da *Monna Lisa*'dan başlayarak dört yüz elli yıl sonra ulaştığı sonuçların acı bir eleştirisidir. O, inancı bırakmış olmanın insanoğlunda yarattığı büyük travmayı olağanüstü bir estetik kavrayış planında ortaya koymayı başarmıştır.[24] Bu bakımdan Tarkovski, geç kalmış bir *Dostoyevski*'dir demek istiyorum.

Tarkovski, kendisinden önceki en büyük modernizm eleştirmenlerinden biri olan *Dostoyevski*'nin bir yüzyıl önce ortaya koyduğu mücadeleyi, insanlığa ve özellikle Rus milletine yaptığı tarihî uyarıları ondan yüz yıl sonra, 1970'lerde, bu defa *Dostoyevski*'yi dinlememiş ve zararlı çıkmış Rusya'ya karşı bir kez daha tekrarlıyordu.

Dostoyevski bir yandan *Turgenyev* gibi -Rusya'nın geleceğini *Petro*'nun yüzeysel Batıcı devrimlerinde gören- Rus aydınlarıyla

içinden yükselerek yüzüne taşsın diye. Taşsın ve o da fırçasıyla bu ifadeyi tuvalin üzerinde yakalasın.

24 Bunu sadece filmleriyle değil; büyük bir deneme olan "Sculpting in Time= Mühürlenmiş Zaman" kitabıyla da ayrıca başarmıştır kanaatindeyim.

uğraşırken; diğer yandan özellikle 1870'lerde itibaren etkinleşen, başını *Herzen* ve *Çernişevski* gibi aydınların çektiği *Narodnik* hareketinin Rusya'yı sürüklediği kargaşaya dikkat çekiyor, milletine bitmez tükenmez bir ısrarla çağrılar yapmaya devam ediyordu. Bu kavgada *Dostoyevski* Batıcılara karşı bilindiği gibi *Puşkin* ve *Gogol* ile başlayan fikrî-sanatsal bir *Yerlilik* mihverini sahipleniyordu.[25]

Uyarılar *Dostoyevski*'nin fırsat buldukça ve çoğu zaman kendi başına çıkardığı dergilerde, Asyalı, dindar ve otantik Rusya'nın bitmez tükenmez müdafalarına dönüşüyordu. Bu *Yerlilik* kavgası, *Narodnikler*'in, çeşitli anarşist akımların ve ilk defa *Turgenyev*'in *"Babalar ve Oğullar"* kitabında (1852) adı konmuş olan *"Nihilistler"*in ortalığı kasıp kavurduğu bir ortamda verilmekteydi. Sözü edilen grupların hepsi de Batı'da gelişmiş birtakım yeni moda akımların cazibesine kapılmış, *Dostoyevski*'nin acıyla tespit ettiği gibi köksüz ve Rus toprağının ruhunu anlamaktan uzak hareketlerdi.

Moskova'da öğrenciler, bir arkadaşlarının Çar tarafından *Kiev*'de tutuklanmasına isyan etmişlerdi (1878). Çıkardıkları kargaşadan sonra -bir zamanlar kendisi de Çar'a karşı ayaklanmış ve bunu Sibirya'da dört buçuk yıl hapis yatarak ödemek zorunda kalmış bulunan- *Dostoyevski*'den destek istemişler ve gidişat hakkında onun fikrini almak için bir mektup göndermişlerdi.

Dostoyevski, iki yıl sonra yapacağı ve bütün dünyaya adını duyuracak olan ünlü *Puşkin Konuşması*'nda da tekrarlayacağı düşüncelerini, öğrencilere ve bütün Rusya'ya seslenerek şöyle

25 Zaten 1880 yılında, 100. doğum yılında yaptığı ünlü konuşmasında, Puşkin'in Asyalı, yerli bir yorumunu teklif etmiştir. Bu konuşmada Turgenyev de bulunmuş, fikren Dostoyevski'nin karşısında bulunmasına rağmen boynuna sarılarak, konuşmasının hararetinden ve yüksek estetik düzeyinden dolayı onu tebrik etmekten kendini alamamıştır.

dile getirmişti: "Ana vatanı kalkındırmayı, ona yol göstermeyi emel edinecekleri yerde, genç nesil düşler içinde yaşamayı seçiyor. Rusya'yı ilgilendiren hiçbir konuyu öğrenmek bile istemeyip yabancı öğrenimlerin, kökü dışarıda fikirlerin peşine takılıyor. Sonuç olarak bu gün, bütün şüphelerin ötesinde, genç neslimiz kökü ve etkileri tümden dışarıda olan şu veya bu siyasî partiler tarafından avlanıyorlar. Ama öğrencilerimizden biri bu toplumdan bıkıp bunun dışına çıktığı zaman, halka dönüp halka varacağı yerde, kendisi için sisler içinde, bulanık bir yola giriyor ve dış ülkelere gidiyor. Avrupalılaşmak için kaçıyor. 'Evrensel insan' olmak sevdasına kapılıyor ki bu da onu halkla olan ilişkilerinden koparıyor ve ayırıyor. Oysa ki asıl gerçek kurtuluşumuz halkta ve halkın arasına katılmaktadır; çok büyük bir konu bu. İşin asıl kötü yanı, akıllı ve zeki Ruslar'ın halktan koptuğunu halkın hissetmeye başlamış olmasıdır. Bunlardan *'Halka Dönenler'* (*Narodnikler* – S. Y.) ise halk tarafından hor görülmüşlerdir. Bu geniş ve çeşitli sebepler (Dostoyevski burada halkla Narodnik/öğrenciler arasındaki ihtilafların sebeplerini kast etmektedir – S. Y.) çökmüş Avrupacı-Rus toplumu tarafından yaratılmıştır. Asla ana vatanın gerçek halkı tarafından ortaya atılmamıştır. Ne bu topluluğun, ne de genç neslin halkımız hakkında en ufak bir bilgisi vardır. Halkın hayatını yaşayacakları yerde bu genç adamlar, halkın en önemli kurallarını, mesela dini bile hor görmektedirler. Eğer bir kimse halka inmek ve halk arasında kalmak istiyorsa, her şeyden evvel halkı hor görmemeyi, ona yüksekten bakmamayı öğrenmelidir. Oysa bu bizim yüksek sınıfımız için imkânsız bir şeydir. İkincisi Tanrı'ya inanmalıdır insan. Bu da bizim Avrupalı Ruslarımız için imkânı olmayan bir şeydir."[26]

26 Moskovalı Bir Öğrenci Topluluğuna, Fiyodor Dostoyevski, Petersburg, 18 Nisan 1878. Dostoyevski'nin Mektupları, Çev: Zeyyat Özalpsan, Ararat Yay. 2. Bsk. İst. 1973 (S: 144 – 151)

Tarkovski'nin eserini özellikle bu bakımdan -*Dostoyevski*'yi dikkate almamış, modernliğin sonuçlarına şu ya da bu biçimde katlanmak zorunda kalmış bütün dünyaya bir cevap, bir acı haykırış niteliğinde olması bakımından- anlamlandırmak istiyorum. Kendisiyle mülakat yapan bir yazarın söylediği gibi; " Onun, yalnız kendi birikimini değil; aynı zamanda bütün Rus yazınının birikimini de sinemaladığını biliyoruz." çünkü bugün.

BİR İÇ KANAMA OLARAK SANATSAL YARATICILIK

İnsan sanki hafızasının çok değerli bir parçasını vaktiyle bulunduğu bir yerde ama çok uzak bir yerde bırakmış da dünyaya gelmiş gibidir. Bilinci ne kadar gelişip kendi ne'liğinin farkına varırsa; kendinden koparılmış olan parçanın acısını da o kadar yoğun ve derinden duymaktadır. Peki insanın bilincinden koparılmış olan aslında nedir ve bu "uzak yer" neresidir? İnsanoğlu bu sorunun cevabını dinde bulmuştur.

Yeryüzüne gelmiş büyük dinlerin çoğu, belki de istisnasız tamamı insanlığa çok genel anlamda, her şeyin görülenden ve bilinenden ibaret olmadığını ima etmişlerdir. Sheakespeare'in deyimiyle söylersek, dinler insana; "Yerde ve gökte olanlardan daha çok şey vardır." demektedirler. Üç büyük dinin üçünde de insan cennetten yeryüzüne kovulmuş, sürülmüş, düşmüştür. İnsan bu sebepten dolayı acı içindedir. Bu acı, insanın yine kendisinin dindirebileceği bir acı olmaktan uzaktır. İnsanın bilinci ne kadar gelişkin olursa olsun bu acının tamamını kavramaktan, hele hele onu kontrol altına alabilme yeteneğinden uzaktır. Olsa olsa onu hissedebilir, o kadar. Acı, insanın en derin duygusudur.

İnsanın, uzakta ve başka zamanda kalmış olan parçası söz konusu olduğunda, her kültür ve her din farklı farklı şeyler söylemektedir. Ancak bu konuda dinlerin birbirlerine çok

yabancı ve taban tabana zıt görüşler içinde oldukları söylenemez. Tıpkı cennetten kovulmanın biçimlerinde olduğu gibi, her farklı tasavvuru aslında içten tutan ve birbirine bağlayan bir bağın olduğunu anlamak için fazla çabaya gerek yoktur. Çok genel olarak, "insanın en derin duygusu" insan ölüp cennete gidince son bulacaktır. Cennet, acının daha da derinleşen bir huzura ve mutluluğa dönüştüğü yerdir.

Bu durumda insan, bir birey olarak, kendi bilincine vardıkça ve kendini tanıdıkça, aslında -kaçınılmaz olarak- kadim acının farkına varmakta ve yalnızlığını görmektedir. Edebiyatın her zaman önemli ve büyük kalmış metinlerine bakalım. Onlarda -sıradan bir izleyicinin belki ilk bakışta kavrayamayacağı ve hatta anlamsız sebepsiz bile bulabileceği - acı ve yalnızlık bir yeraltı ırmağı gibi uğuldar durur. Sözünü ettiğimiz ve büyük harfle yazmak istediğimiz "acı" duygusu o kadar temel ve değişmez bir duygudur ki, metinler bazen onu, bilincine bile varamadan ihtiva etmiş gibi dururlar. Melankolik bir ressamın fırçası, onu doğal bir davranışmış gibi imgelem dünyasından çekip çıkarır ve tuvale yapıştırır. Van Gogh'nun, tablolarının istisnasız tamamına yerleştirilmiş olan o tedirgin edici titremeyi ve sarsıntıyı düşünelim mesela.

Yeryüzünde tek başına dolaşan ve içinde bulunduğu şeye sinirlerinin çıplak uçlarıyla dokunabilen tek canlı insandır. İnsan yaratılmıştır. Yaratılan her şeyden ve hayvandan farklı olarak bilinci ayrıca yaratılmış gibidir ya da her şeyin dışında ve her şeyden ayrı olarak var olmuştur. Bilinç ikinci evrendir. "Farkında olabilmek için dışında olmak gerekir." önermesi doğru ise, insan "bilinçli" olduğu için "farkında"; farkında olduğu için de bilinçli olmak durumundadır.

Gerçek bir sanatçı, peygamberleri dışarıda tutarsak, insan türünün belki de en bilinçli üyesidir. Bilincinin evrenden

acıyla yırtılıp ayrıldığını, kopmuş olduğunu ve aradaki onulmaz boşluğun, yaşadığı sürece ortadan kalkmasının ve böylece gerçekliğe "dokunmasının" asla mümkün olamayacağını bilir. Bu yüzden derin bir incinmişlik içindedir. Bir kez "ayrı" olduğunun farkına varmıştır ve denilebilir ki modern sanatın bütün serüveni çok genel anlamda bu ayrılığın ve acının dindirilmesine yönelmiştir. Sanatsal anlamdaki "esrime" (ecstacy, vecd) sanatçının herhalde gerçekliğe en yakın olduğu anı ima etmektedir. Burada modern sanatla ilksel animist uygarlıkların sanatı arasında bir bağ kurulabilir. Ünlü Fransız düşünür Roger Garaudy'nin Afrika Uygarlıkları'nın ünlü Tamtam Dansı hakkında söyledikleri bu bakımdan önemli sayılmalı: "Ahenkli sallanış ve titreşim Afrika insanının bütün faaliyetlerinde çok önemli rol oynar... Bu dans -Tamtam Dansı- kutsaldır. Topluluk o dansta kendisiyle ve kendini çevreleyen âlemle olan derin birlik ve bütünlüğün farkına varır... Kutsallık burada ahenk ve güçten dokunmuş, gittikçe genişleyen bir örtü gibidir... Bu dans bize, insandan insana en kısa yol olan sanatın eserleri kadar dolaysızca geçiveren o dokunaklı ve coşku verici titreşimi verir... Bu dansla insan, evrendeki ritmik yaradılışa katılır..." (Yaşayanlara Çağrı, 97-98)

Roger Garaudy'nin görüşleriyle Gombrich'in "Sanatın Öyküsü"nde söylediklerini birlikte düşünürsek, daha anlamlı bir yere çıkabiliriz. Gombrich, Afrikalıların söz konusu danslarını gerçeklik açısından irdelerken diyor ki; "Özel törenlerinde maskeleri kullandıklarında kendilerini biçim değiştirmiş ve dönüşmüş hissederler. Korsanlık veya polisçilik oynayan çocuklar gibidirler ve oyunun nerede bittiğini; gerçeğin nerede başladığını fark etmezler. Çocukların çevresinde daima büyüklerin dünyası vardır. 'Gürültü yapmayın!' veya 'Hadi, yatma vakti geldi!' deyip dururlar. İlkellerin yanılsamalarını bozacak

benzer bir dünya yoktur. Çünkü kabilenin her üyesi dans veya ayine, kendilerinden geçerek katılırlar." (s. 43)

Yaşamakla "bilinçli" olarak yaşamak arasında, yaşamakla -yaşamamak arasındaki kadar fark vardır. Bir yerli, kutsal dans sırasında modern bir sanatçının belki de çeşitli uyuşturuculara başvurarak -o da geçici bir süre için- yaşayabildiği "vecd" halini sürekli yaşayabiliyor. Çünkü onun bilinci "ayrılık" ın kokusuyla bile tanışmamış. Hiç ayrılmamış. Gerçeklik onun için, içinde bulunulan ama -talih bu işte!- asla farkına varılmamış bir şey: Yani yok! Bize bütün "acı"yı veren gerçekliktir; onu bilmeyen acısını da bilmiyor demektir.

Gombrich aynı kitabında, bizi gülümsetecek ilginç bir olay anlatır. Dediğine göre, Yerliler arasında yaşayan Avrupalı bir ressam bir gün Yerlilere ait bir koyun sürüsünün resmini yapar. İşi bittikten sonra tabloyu alıp gitmeye koyulur. Koyulur ama her şey bu kadar basit değildir. Sürünün sahibi Yerliler bütün olup bitenlerden endişeye kapılmıştır ve hemen ressamın koluna yapışırlar: "Bunları alıp götürürsen biz neyle yaşarız!"

İşte işin düğümü buradadır. Yerli için, gerçekliğin tamamı "burada ve gerçektir." Onu ayrıca düşünmek, dolayısıyla uzaklığının farkına varmak söz konusu değildir. Ona dokunulur. Dokunulamayan gerçeklik diye bir şey yoktur; Yani uzakta, imgesel gerçeklik yoktur. Modern sanatçının bütün acısını ve bilincinin trajik yırtılmışlığını tanımaz o.

Tekrar modern sanatçıya dönecek olursak.

Onun bütün yaratıcılığı, içindeki bütün o doğal şiddet, yukarıda sözünü etmeye çalıştığımız "yırtıktan" sızmaktadır. Sisyphos'un doğduğu yer burasıdır. Nietzsche'nin Zerdüşt'ünün doğduğu yer burasıdır. Raskolnikov'un, Werther'in, Oğuz Atay'ın Turgut'unun doğduğu yer burasıdır. Bu listeye eklenecek

daha nice isimler bulabiliriz herhalde. Sanatçı bu sızı(ntı)nın durmayacağını bilir. İşin en trajik yanı da zaten burasıdır. Bir akıntı, ürkütücü bir iç kanama olarak yaratıcılık, yaşadığı sürece sanatçının içinden akar gider.

selahattin yusuf



James Joyce'un sözü, aslında birçok yazarın edebiyat etkinliğini, o belli belirsiz türe dahil ediyor: "Kingstown İskelesi, dedi Stephen, yalnızca hayal kırıklığına uğramış bir köprü..."

Bu kitap, hayal kırıklığına uğramış bu köprülerle epey içli dışlı olmuş bir yazarın çalışması. Sulara doğru uzanmış bir tahta iskeleyi, karşı kıyıya doğru uzanırken önü kesilmiş olarak hayal etmek, iskeleye bir "hayal" izafe etmek, sonra da onun kırıldığını ima etmek...

Yazarların çoğunun, bilerek veya bilmeyerek burnunu soktuğu bir alan bu. Umudu umutsuzca vurgulamak, umudu umarsızca ve şiirsel bir ısrarla vurgulamak, bu yazarların en önemli özellikleri aslında. İsmine en çok "modern" denilen hayat tarzının, aynı zamanda büyük karakter sahibi de olan büyük yazarlarda bıraktığı izler, yaralar, gerçekten merak etmeye değer. Çünkü içinde yaşadığımız zamanı ve hayatı daha derinden kavrayabilmemiz için, daha "yeni" kavrayabilmemiz için, onların hayal kırıklıklarına eğilmek zorundayız.

Selahattin Yusuf'un, hayal kırıklığına uğramış iskelelere doğru yıll yaptığı uzun yolculuklar, sevdiği yazarların bazılarıyla kurduğu yak kitabı ortaya çıkardı.

U[illegible]nlamada okurlara bir katkısı olu