edebiyat kuramı

YORUMA KARŞI

SUSAN SONTAG

TÜRKÇESİ: OSMAN AKINHAY



agorakitaplığı

agorakitaplığı
515

SUSAN SONTAG

1933, New York doğumlu. Arizona ve Los Angeles'da büyüdü, henüz on beş yaşındayken Berkeley Üniversitesi'ne kabul edildi. Daha sonra Chicago Üniversitesi'nden mezun olup, Harvard'da doktora yaptı. İlk romanı *Rüyalarının Esiri*'ni 1960'h yıllarda kaleme aldı, daha sonra *Ölüm Tüneli*'ni yazdı. Dünyaca tanınmış bir eleştirmen, öykü-roman yazarı ve sinemacı olarak, pornografik edebiyat, faşist estetik, fotoğrafçılık, AIDS ve devrim gibi konularda çeşitli dergilerde yazıları yayınlandı. Türkçe'de *Alice Yatakta* (Nisan, 1999), *Ben Vesaire* (Can, 1999), *Yanardağ Sevgilim* (Can, 2000), *Amerika'da* (Everest, 2003), *Başkalarının Acısına Bakmak* (Agora Kitaplığı, 2004), *Metafor Olarak Hastalık: AIDS ve Metaforları* (Agora Kitaplığı, 2005), *Ölüm Tüneli* (Agora Kitaplığı, 2006), *Başkalarının Esiri* (Agora Kitaplığı, 2006), *Fotoğraf Üzerine* (Agora Kitaplığı, 2008) ve *Satürn Yıldızı Altında* (Agora Kitaplığı, 2013) adlı kitapları yayınlandı, çeşitli makaleleriyle yazılarından oluşan bir seçki (*Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis 1991) hazırlandı. Günlüklerinin 1. cildi *Yeniden Doğan* (2013), 2. cildi *Bilinç Tene Kuşanınca* (2015) başlığıyla yine Agora Kitaplığı'nca yayınlandı. 2004'te hayata gözlerini yuman Sontag, Paris'te Montparnasse mezarlığına gömüldü.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, 140'ı aşkın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002), *Ölüme Bakmak* (2005) ve *Ölülerimiz Bir Tutar Bizi* (2010) adlı üç romanı; *Gezi Ruhu - Bir İsyanın Halesi* (2014) adlı bir telif kitabı, *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) ve Şükrü Argın'la yaptığı *Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (2009) başlıklı iki söyleşi kitabı bulunuyor. Agora Kitaplığı'nın editörü. Asyak'ın babası.

Susan Sontag

YORUMA KARŞI

Türkçesi: Osman Akınhay

a

agorakitaplığı

Edebiyat Kuramı 22

Yoruma Karşı
Susan Sontag

Eserin özgün adı:
Against Interpretation

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966; The Estate of Susan Sontag
© 2012; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ekim 2015

ISBN: 978-605-103-340-2

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

Paul Thek'e...

İÇİNDEKİLER

Bir Not ve Teşekkürler ix

BİRİNCİ BÖLÜM

Yoruma Karşı 3
Üslûp Üzerine 21

İKİNCİ BÖLÜM

Örnek Çilekeş Olarak Sanatçı 55
Simone Weil 68
Camus'nün *Defterler*'i 72
Michel Leiris'in *Manhood*'u 84
Kahraman Olarak Antropolog 94
Georg Lukács'ın Edebiyat Eleştirisi 112
Sartre'ın *Aziz Genet*'si 126
Nathalie Sarraute ve Roman 135

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Ionesco 153
Temsilci Üzerine Düşünceler 165
Trajedinin Ölümü 176
Tiyatroya, vb. Gitmek 187
Marat/Sade/Artaud 217

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Üslûp 235
Godard'ın *Hayatını Yaşamak*'ı 259
Felaket Tahayyülü 276
Jack Smith'in *Alevlenen Yaratıklar*'ı 299
Resnais'in *Muriel*'i 307
Romanlar ve Filmler Üzerine Bir Not 320

BEŞİNCİ BÖLÜM

İçeriksiz Sofuluk 329
Psikanaliz ve Norman O. Brown'ın *Ölüme Karşı Hayat*'ı 338
Happening'ler: Radikal Bir Yan Yana Koyma Sanatı 347
'Camp' Üzerine Notlar 363
Bir Kültür ve Yeni Duyarlılık 286

BİR NOT VE TEŞEKKÜRLER



Bu kitapta biraraya getirilmiş olan makale ve değerlendirme yazıları, benim 1962 ile 1965 yılları arasında, yani hayatımın keskin hatlarla belirlenmiş bir döneminde kaleme aldığım eleştiri metinlerinin önemli bir kısmını oluşturur. 1962 yılı başlarında ilk romanım olan *The Benefactor*'ı (Rüyalarının Esiri)* yazmıştım. 1965 yılı sonlarındaysa ikinci bir romana başladım. Dolayısıyla, eleştiriye hasrettiğim enerji ile kaygının bir başı ve bir sonu oldu. O araştırma, yoğun düşünme ve keşif dönemi, *Yoruma Karşı*'nın Amerika'da yayınlandığı zamanda benim gözüme bir parça uzak görünmekteydi ve şimdi, üstünden bir yıl geçtikten sonra ve bu derlemenin karton kapaklı yeni basımı yayına hazırlanırken, daha da uzak görünmektedir.

*) Türkçe çevirisi için bkz. *Rüyalarının Esiri*, çev. Mefkure Bayatlı, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.

Elinizdeki kitaptaki denemelerde bazı sanat eserleri hakkında ve örtük biçimde eleştirmenin görevleri üzerine bir hayli şey söylemiş olmama rağmen, kitaba dahil edilmiş bulunan yazıların sadece birkaç tanesinin eleştiri adını hak ettiğinin bilincindeyim. Birkaç gazetecilik ürünü yazıyı bir kenara bırakırsam, bu kitaptaki yazıların büyük kısmı belki 'meta-eleştiri' (eğer öyle adlandırmak fazla iddialı olmayacaksa) diye anılabilir. Ben o sırada, tutkulu bir düşkünlükle, farklı türlerdeki -ama esas olarak çağdaş- sanat eserlerinin benim önüme koyduğu *problemler* hakkında yazıyordum: Anlaşılan, belirli yargılarla beğenilerin altında yatan teorik varsayımları ortaya serip aydınlatmanın derdine düşmüştüm. Gerek sanatlara gerekse moderniteye karşı bir 'pozisyon' geliştireyim diye yola çıkmış olmamama rağmen, bir tür genel pozisyon da haliyle kendiliğinden şekillendi ve giderek daha yakıcı bir şekilde, üstelik hangi eser üzerine yazıyor olursam olayım, bunu dile getirmeye koyuldum.

O dönemde yazdığım şeylerin bazılarına bugün katılmıyorum tabii, ancak bu, kısmi değişiklikler ya da gözden geçirmeler yapmayı sağlayacak türden bir görüş değişikliği de değil. Ele almış olduğum bazı eserlerin değerlerini abartmış ya da küçümsemiş de olsam, şu ânki farklı görüşlerimde belirli yargılarımın değişmiş olmasının payı çok azdır. Buna mukabil, o yazılarımın ne kadar değer taşıyor olabileceği ve benim zaman içinde gelişem hassasiyetlerim konusunda belirli örnekler olmaktan daha öte önem taşıyor olup olmadığı, özgül değerlendirmelerimden daha ziyade, ortaya çıkan problemlerin ilginçliğine bağlı olmuştur. Ben son kertede, sanat eserlerine kafama göre puan dağıtan biri olamam (zaten çoğunlukla, hayranlık duymadığım şeyler üzerine yazmaktan da her fırsatta sa-

kmmışımdır). Ben hep, belirli bir sanat eserinden dolayı büyük coşkuya kapılan biri olarak ve bir partizan, taraflı biri olarak (ve şimdi anlıyorum ki, belirli bir naiflikle de) kalemime sarıldım. Sanatlarda yeni ya da az bilinen faaliyetler hakkında bir şeyler yazmanın ânlık 'iletişim' çağında nasıl toplam bir etkiye yol açabileceğinin farkında değildim. *Partisan Review*'da çıkmış olan hacimli bir yazının, *Time*'ın gözünde nasıl hemen el atılıp değerlendirilmesi gereken bir işaret fişeğine dönüştüğünü bilmiyordum –bunu sancılı bir sürecin sonunda ancak öğrenebilecektim. Kendi içimdeki bütün yüreklendirici dürtüye rağmen, kendim dışında kimseyi Vaat Edilmiş Ülke'ye götürmeye çalışacak değildim.

Bana kalırsa, bu derlemede yer alan yazılar işlevlerini gördüler. Ben artık dünyaya daha farklı, daha berrak gözlerle bakıyorum; bir romancı olarak kendi görevlerime dair yaklaşımım kökten değişmiş durumda. Bu denemeleri kaleme almadan önce, onlarda dile getirilmiş bulunan fikirlerin pek çoğuna inanmıyordum; tam da bu yazıları yazarken, yazdığım şeylere inandım; sonrasında da, aynı fikirlerin bir kısmına tekrar inanmaz hale geldim – ama bu değişikliğin sebebi, artık yeni bir perspektiften bakıyor olmamdı; yeni perspektifim de, yazılarımdaki argümanların doğru olan yanlarıyla bütünleşen ve onlarla beslenen bir bakış açısını yansıtmaktaydı. Eleştiri metni yazmanın, entelektüel bakımdan kendini ifade etme imkânını sağlaması kadar, entelektüel yükten kurtulmaya yarayan bir eylem de olduğu görülmüştür. Dolayısıyla ben de kendi payıma bu yolla, bazı zorlu ve dikkat çekici problemleri çözmüş olmaktan ziyade, o problemlerle işimi bitirmiş olduğumu söyleyebilirim. Fakat tabii, bu düşüncemin yanılsamalı bir izlenim olduğuna da hiç şüphem yok. Problemler olduğu gibi ortada

durmaya devam ediyor; üstelik başka meraklı ve bu sorunlara kafa patlatan insanların hâlâ bu konularda söyleyecekleri çok daha fazla şey var. İşte, sanatlar üzerine son dönemki düşüncelerimin bir derlemesini oluşturan bu kitap, belki bu yönde bir itilim sağlayabilir.

Bu kitapta yer alan denemelerimden "Sartre'ın *Aziz Genet*'si", "Trajedinin Ölümü", "Nathalie Sarraute ve Roman", "Tiyatroya vs. Gitmek", "Marat/Sade/Artaud" ile "Üslûp Üzerine" başlıklı olanlar ilk defa *Partisan Review*'da; "Simone Weil", "Camus'nün *Defterler*'i", "Michel Leiris'in *Manhood*'u", "Kahraman Olarak Antropolog" ve "Ionesco" başlıklı olanlar *The New York Review of Books*'ta; "Georg Lukacs'ın Edebiyat Eleştirisi" ile "*Temsilci* Üzerine Düşünceler" *Book Week*'te; "Yoruma Karşı" *Evergreen Review*'da; "İçeriksiz Sofuluk", "Örnek Çilekeş Olarak Sanatçı" ve "Happening'ler: Bir Radikal Yan Yana Koyma Sanatı" *The Second Coming*'de; "Godard'ın *Hayatını Yaşamak*'ı" *Moviegoer*'da; "Bir Kültür ve Yeni Duyarlılık" (kısaltılmış biçimiyle) *Mademoiselle*'de; "Jack Smith'in *Alevlenen Yaratıklar*'ı" *The Nation*'da; "Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Üslûp" ile "Psikanaliz ve Norman O. Brown'ın *Ölüme Karşı Hayat*'ı" *The Supplement (Columbia Spectator)*'da; "Felaket Tahayyülü" *Commentary*'de yayınlandılar. (Bazı makaleler değişik başlıklarla çıkmıştı.) Yazılarımın elinizdeki derlemede yeniden yayınlanmasına izin verdikleri için yukarıda adlarını belirttiğim yayınların editörlerine teşekkür ederim.

Kendisi benim fikirlerimin çoğuna katılmasa da, burada beni cömertçe teşvik ettiği için William Phillips'e, son yedi yılı aşkın bir süredir yaptığımız sohbetlerde engin bilgi birikimi ve beğenilerini benimle paylaşan Annette Michelson'a ve yazı-

larımın büyük çoğunluğunu bilhassa okumayı isteyip, gerek olgulara gerekse retoriğime dair bazı hatalarımı göstermekten geri durmayan Richard Howard'a teşekkür etme fırsatını bulmam büyük bir zevk.

Son olarak, geçen yıl -hayatımda ilk defa- bütün vaktimi yazmaya ayıracak kadar özgür kılmamı sağlayan (başka şeylerin yanı sıra bu derlemedeki yazıların büyük kısmını da bu dönemde kaleme aldım) bursu tahsis ettikleri için Rockefeller Vakfı'na şükranlarımı belirtmek isterim.

S.S.
1966

BİRİNCİ BÖLÜM

YORUMA KARŞI



"İçerik, anlık görülen bir şeydir, ani parlamaya benzer bir karşılaşma. Ufacıktır –içerik, ufacık bir şey."

(Willem de Kooning, bir röportajda söylenmiş)

"Görünüme bakarak yargılamayanlar sadece sığ insanlardır. Dünyanın esrarı görünendedir, görünmeyende değil."

(Oscar Wilde, bir mektupta yazmış)

1

En eski sanat *deneyimi* muhtemelen ayinlerde çıkarılan seslerle, büyüyle ilgiliydi; sanat bir ayin aracıydı. (Krş. Lascaux,

Altamira, Niaux, La Pasiega, vb. yerlerdeki mağara resimleri.) Yunan filozoflarının geliştirdiği ilk sanat *teorisi* de sanatın mimesis, gerçekliğin taklidi olduğunu ileri sürmekteydi.

Sanatın *değerinin* kaynağıyla ilgili o tuhaf soru da bu noktada ortaya çıkıyordu. Zira mimesis teorisi, benimsediği terimler itibariyle, sanatı kendini meşru kılmaya zorluyordu.

Teoriyi ortaya koyan Platon'un buradaki amacı, herhalde sanatın şüpheli bir değer taşıdığını kabul ettirmekti. Platon sıradan maddi şeyleri bizatihi taklit nesneleri saydığından, aşkın formların ya da yapıların, hatta en iyi yatak resminin taklitlerinin de ancak 'taklidin taklidi' olabileceği görüşündeydi. Platon'a göre, sanat ne özellikle faydalı (bir yatak resmi, üzerinde uyumaya yaramaz) ne de -kelimenin tam anlamıyla- gerçektir. Aristoteles'in sanatı savunurken ileri sürdüğü argümanlar da, Platon'un her türlü sanatın esaslı bir göz aldanması *(trompe l'oeil)*, yani düpedüz yalan olduğu görüşüne temelden karşı çıkmaz. Yine de Aristoteles, Platon'un sanatın faydasız bir şey olduğu şeklindeki fikrine itiraz etmiştir. Yalan ya da değil, bir terapi yolu olduğu için sanatın belli bir değeri vardır Aristoteles'in gözünde. Dolayısıyla, fikrinde ayak direyecektir: Sanat faydalıdır; her şey bir yana, tehlikeli duygular uyandırıp onları arıttığı için sağlığa da faydalıdır.

Platon ve Aristoteles'te mimetik sanat teorisi, sanatın her zaman için figüratif olduğu varsayımıyla el ele gider. Ancak mimesis teorisinin savunucularının dekoratif ve soyut sanata gözlerini kapatmaları şart değildir. Sanatın mecburen bir 'gerçekçiliği' yansıttığını iddia eden safsatalar, mimesis teorisinin sınırladığı problemlerin dışına çıkmadan da düzeltilebilir ya da ayarlanabilir.

İşin gerçeği, Batı'da sanata dair olarak gelişen her türlü bilinç ve düşünce, Yunanlıların sanatı bir taklit ya da temsil ola-

rak değerlendiren teorilerinin çizdiği sınırlar dahilinde kalmıştır. Bu haliyle sanatın -belirli sanat eserlerinin üstünde ve ötesinde duran sanatın- onun adına savunma yapmayı gerektiren şekilde tartışmalı bir hal alması da bu teoriye bağlıdır. Keza, 'form' ('biçim') diye nitelemeyi öğrendiğimiz bir şeyi, 'içerik' diye nitelemeyi öğrendiğimiz şeyden ayıran o tuhaf bakışa (ve içeriği esasa dair, formu ise bir süs gibi görmeye sebep olan iyi niyetli yaklaşıma) yol açan şey de sanatın bu çerçevede savunulmasına dayanır.

Sanatçılarla eleştirmenlerin çoğunun, sanatı dışsal bir gerçekliğin temsili sayan teoriyi benimsemeyip, sanatı öznel bir ifade olarak gören teoriyi tuttukları modern çağda bile, mimesis teorisinin ana özelliği kalıcılığını korumaktadır. Biz sanat eserini ister bir resim modeli (gerçekliğin resmi olarak sanat şeklinde) isterse bir bildiri modeli olarak (sanatçının bildirisi olarak sanat şeklinde) kavrayalım, içerik başta gelmeye devam edecektir. Tabii içerik değişmiş olabilir; bu mümkündür. Artık daha az figüratif, gerçekçiliği daha bulanık bir şekle bürünmüş olabilir. Ancak hâlâ daha, bir sanat eserinin, onun içeriğinden *oluştuğu* farz edilmektedir. Ya da, bugün genellikle dile getirildiği şekliyle, şöyle söyleyelim: Bir sanat eseri tanımı gereği bir şey söyleyecektir. ("X'in söylediği ...", "X'in söylemeye çalıştığı ...", "X'in söylemiş olduğu ...", ve saire.)

2

Teorilerin ortaya atılmasından önceki, yani sanatın kendini meşru kılma ihtiyacı duymadığı, kimsenin bir sanat eseriyle ne *söylendiğini* sormadığı, çünkü sanatın ne *yaptığını* herkesin bildiği (ya da bildiğini düşündüğü) dönemdeki o masumi-

yet halini hiçbirimizin geri getirmesi mümkün değildir. Şu ândan başlayıp bilinçli halimizin en sonuna kadar, sanatı savunma görevi hepimizin üstüne yıkılmıştır. Bizim elimizden gelense ancak, tartışma sırasında şu ya da bu savunma araçlarından birini seçmek olabilir. Gerçekten, çağın gerekliliklerine ve pratiğine bilhassa kör, umursamaz ya da duyarsız kalan bir sanatı savunma ve meşru gösterme araçlarını ortadan kaldırıp yok etme görevi hepimizin sırtındadır.

Günümüzde, içerik fikri söz konusu olduğunda da durum aynıdır. İçerik fikri, geçmişte nasıl bir yer tutmuş olursa olsun, bugün esas olarak bir ayak bağı, sıkıntı yaratıcı bir öğe, ince ya da kaba ayarda bir dargörüşlülüktür.

Birçok sanat dalındaki fiili gelişmeler bizi bir sanat eserinin esas olarak içeriğinden oluştuğu fikrinden uzaklaştırıyormuş izlenimi uyandırsa da, bu fikir hâlâ daha ezici bir ağırlığa sahiptir. Ben bunun, içerik fikrinin şimdi sanat eserlerine yaklaşmanın, sanatların herhangi bir dalını ciddiye alan çoğu insanda kök salmış bir yolunda saklanarak sürdürülmesinden kaynaklandığını ileri sürmek istiyorum. İçerik fikrine aşırı vurgu yapılması bizi, uzun süreden beri bilinen ve asla sonuna gelinmemiş bir proje olan *yorum* meselesine götürüyor. Öte yandan da, bir sanat eserinin içeriği gibi bir şeyin gerçekten var olduğu sanısına kapılmamızı sağlayan etkenin, sanat eserlerine onları *yorumlamak* kaygısıyla yaklaşma alışkanlığı olduğunu vurgulamak gerekiyor.

3

Hiç şüphe yok ki, ben burada 'yorum'u en geniş anlamıyla, Nietzsche'nin (yerinde bir şekilde), "Olgu yoktur, sadece yo-

rum vardır," dediği anlamda kullanıyor değilim. Ben burada 'yorum' sözcüğünü kullanırken, zihnin bilinçle yapılmış, belirli bir kodu, belirli yorum 'kurallar'ını gösteren bir edimini kastediyorum.

Yorum, sanata yönelik olarak yapıldığında, bütün bir eserin içinden belirli öğelerin (X'in, Y'nin, Z'nin ve benzeri öğelerin) sökülüp alınması anlamına gelir. Yorum yapma görevi, fiilen, tercüme yapmaya tekabül eder. Yorum yapan kişi şöyle der: Bakın, X'in aslında A'yı kastettiğini -ya da, gerçekte, A demek olduğunu- anlamıyor musunuz? Y'nin aslında B olduğunu görmüyor musunuz? Z'nin aslında C olduğunu nasıl anlamazsınız?

Bir metni kökten dönüşüme uğratmak gibi tuhaf ve merak gerektiren böyle bir projeye nasıl bir durum yol açmış olabilir dersiniz? Bu sorunun cevabının malzemesini bize tarih sunuyor. Yorum yapma, ilk başta klasik antikitenin geç döneminin kültüründe, bilimsel aydınlanmanın getirdiği 'gerçekçi' dünya görüşünün mitin gücünü ve inandırıcı etkisini kırmış olduğu bir zamanda ortaya çıkmıştır. Mit-sonrası bilincin üstüne çökmüş olan soru (dinsel sembollerin artık uygun düşüp düşmediği sorusu) bir kez ortaya atılınca, antik dönemin metinleri -eski halleriyle- kabul edilemez niteliğe bürünmüştür. İşte bu noktada, antik dönemin metinlerini 'modern dönem'in taleplerine uydurabilmek için 'yorum'a başvurulmuştur. Bu yüzden Stoacılar, tanrıların ahlâklı olmaları gerektiği şeklindeki görüşlerine uyan bir biçimde, Zeus'un kaba özelliklerini ve onun şamatacı ailesini Homeros'un destanlarında alegoriyle yontmaya çalışmışlardır. Stoacılara göre, Homeros'un Zeus'un karısını Leto'yla aldatışıyla göstermek istediği şey, güç ile bilgelik arasında kurulan birlikti. Aynı doğrultuda İskenderiye'li Philon,

Tevrat'taki tarihsel anlatıları tinsel paradigmalar olarak yorumlamıştı. Philon'un kaydına göre, Mısır'dan çıkış hikâyesi, kırk yıl boyunca çölde gezme ve sonunda vaat edilen ülkeye varma, gerçekte bireyin ruhunun kurtuluşunun, çektiği çilelerin ve nihayetinde kurtuluşun yolunu bulmasının bir alegorisiydi. Dolayısıyla, yorum, metnin açık anlamı ile (sonraki) okurların talepleri arasında bir uyuşmazlık bulunduğunu öngörmekteydi; kendisinin çözmeye soyunduğu şey de zaten bu uyuşmazlık durumuydu. Öyle bir durum söz konusudur ki, bir metin herhangi bir sebeple artık kabul edilemez, fakat ıskartaya da çıkartılamaz bir noktaya gelmiştir. Yorum, yadsınamayacak ölçüde kıymetli sayılan eski bir metni, onda yamalar yaparak korumaya yönelik esaslı bir stratejidir. Yorum yapan kişi, metni fiilen silmeden ya da yeni baştan yazmaya koyulmadan, onu *değiştirmektedir.* Ancak yaptığı şeyin değişiklik olduğunu kabullenmesi de mümkün değildir. Yorumcunun iddiası, yalnızca -onun asıl anlamını ortaya sererek- metni anlaşılır kıldığı yönündedir. Yorum yapanlar metni ne kadar çok değiştirirlerse değiştirsinler (burada başka bir ünlü örnek, düpedüz erotik bir içerikteki Neşideler Neşidesi'nin Musevilerle Hıristiyanlara uygun 'tinsel' tercümeleridir), kendi yaptıklarının zaten mevcut olan bir anlamı 'okumak' olduğunu iddia etmekten başka yol bulamazlar.

Bizim zamanımızdaysa, yorum yukarıda çizilen tablodan da daha karmaşık bir haldedir. Çünkü, günümüzde bir şevke dönüşmüş olan yorum getirme dürtüsünün kaynağı, genellikle sorunlu metinlere karşı (saldırganca bir hali gizlemesi de mümkün olarak) dindarca bir düşkünlük değil, besbelli bir saldırganlık arzusu, görünümleri açıkça hor görme eğilimidir. Eski

usul yorumlama ısrarcıydı ama saygıyı da elden bırakmıyordu; düz anlamın üstüne başka bir anlam dikiyordu sadece. Modern usul yorumlama ise kazmakta ve kazdıkça tahrip etmektedir; böylece, gerçeği ele veren bir alt-metin bulmak için metnin 'arkası'nı deşmiş olmaktadır. Modern dönemin en çok bilinenleri ve en etkilileri olan Marx'ın ve Freud'un öğretileri, sonunda fiilen gelişkin yorumbilimi sistemleri, mütecaviz ve kutsallık nedir bilmeyen yorum teorileri olma noktasına dayanıyordu. Freud'un deyişiyle, gözlemlenebilir bütün fenomenler *açık içerik* kategorisine girmektedir. Bu açık içerik, altta yatan asıl anlamı -gizli içeriği- ortaya çıkarmak üzere irdelenip bir kenara konmak zorundadır. Marx'a göre devrimler ve savaşlar gibi toplumsal olaylar, Freud'a göre bireyin hayatını meydana getiren (nevroz belirtileri ve dil sürçmeleri benzeri) olaylar ve (rüyalar ya da sanat eserleri benzeri) metinler –bunların hepsi, yorum yapma vesileleri sayılmaktadır. Marx'a ve Freud'a göre, bu olaylar yalnızca anlaşılabilir bir *görünümdedirler*. Gerçekteyse, yorumlanmadıkları müddetçe hiçbir anlamları yoktur. Anlamak, yorum *yapmaktır*. Yorumlamak da, fiilen bir eşdeğerini bulup çıkarmak üzere fenomeni yeniden ortaya koymaktır.

Dolayısıyla, yorum (çoğu insanın farz ettiği gibi) mutlak bir değer, zaman-dışı bir kabiliyetler alemine konmuş bir zihin hareketi değildir. Yorumun kendisi, tarihsel bir insan bilinci anlayışı çerçevesinde değerlendirilmek durumundadır. Bazı kültürel bağlamlarda, yorumlama özgürleştirici bir edimdir. Yorumlama, ölü geçmişi gözden geçirerek düzeltmenin, ona aşkın bir değer yüklemenin ve o geçmişten kaçıp kurtulmanın bir aracıdır. Başka kültürel bağlamlardaysa, yorumlama gerici, küstah, korkak ve boğucu bir edimdir.

4

Bugün, yorumlama girişiminin büyük ölçüde gerici ve boğucu olduğu zamanlardandır. Kentlerin atmosferini kirleten otomobillerin ve ağır endüstri tesislerinin dumanları gibi, günümüzün sanat yorumlarından yayılan şeyler de duyarlılıklarımızı zehirlemektedir. Kendi klasik ikilemi zaten zekânın canlılık ve duyusal kapasite zararına aşırı derecede büyümesinde görülen bir kültürde, yorumun zekânın sanattan öç alma olduğu bir noktaya gelinmiştir.

Dahası da var. Yorum, zekânın dünyadan aldığı öçtür de. Yorumlamak, gölge bir 'anlamlar' dünyası kurmak üzere dünyayı daha yoksul kılmak, onu daha eksiltmektir. Yorumlamak, *genelde* dünyayı *bu* dünyaya çevirmektir. ("Bu dünya!" Sanki başkası var da!)

Dünya, bizim dünyamız, yeterince kurumuş, yoksullaşmıştır. Sahip olduğumuzu daha doğrudan deneyimleme imkânını bulana kadar, dünyanın bütün kopyaları başka cehenneme gitsin.

5

Modern dönemin örneklerinin çoğunda, yorumlama, sanat eserlerini kendi haline bırakmayı kabul etmeme gibi bir dargörüşlülüğe varmaktadır. Gerçek sanat bizi rahatsız etme kapasitesine sahiptir. Sanat eserini onun içeriğine indirip, sonra *bu halini* yorumlamak, o sanat eserini ehlileştirir. Yorum, sanatı idare edilebilir, uyumlu bir hale getirir.

Yorumdaki dargörüşlülük edebiyatta, başka sanat dallarından daha yaygın olarak görülür. Edebiyat eleştirmenleri onyıllardır şiirin, oyunun, romanın ya da hikâyenin öğelerini başka

bir şeye çevirmeyi kendi görevleri bilmişlerdir. Bazen bir yazar kendi sanatının çıplak gücü karşısında öyle bir huzursuzluğa kapılır ki, eserinin içine -biraz çekingence, bir parça etkili bir ironiyle olsa da- bizzat kendisi onun açık ve berrak bir yorumunu koymaya kalkar. Thomas Mann bu şekilde okurla aşırı işbirliğine girmeyi seven bir yazar örneğidir. Daha çetin ceviz yazarlara gelince, eleştirmen onların metnini yorumlama işini üstlenmekten ziyadesiyle mutlu olacaktır.

Örneğin Kafka'nın eserleri, en az üç yorumcu ordusunca toplu bir saldırıya maruz kalmıştır. Kafka'nın kitaplarını bir toplumsal alegori olarak okuyanlar, onun eserlerinde modern bürokrasinin deliliğini ve insanların başlarına açtığı dertleri, nihai sonuç olarak da totaliter devleti görürler. Kafka'nın kitaplarını psikanalitik bir alegori olarak okuyanlar, onun eserlerinde yazarın kendi baba korkusunun, iğdiş edilme kaygılarının, iktidarsızlık duygusunun, kendi rüyalarının esiri olmasının çaresiz çığlıklarını bulurlar. Kafka'nın kitaplarını dini bir alegori olarak okuyanlarsa, *Şato*'daki K.'nın cennete varmaya çalıştığını, *Dava*'daki Joseph K.'nın Tanrı'nın merhametsiz ve esrarengiz adaletince yargılandığını görürler. Yorumcuları sülük misali kendine çeken başka bir örnek Samuel Beckett'in eserleridir. Beckett'in, -özüne kadar soyulmuş, koparılmış, genellikle fiziksel bir eylemsizlikle temsil edilen- içedönük bilinciyle işleyen zarif dramaları, modern çağ insanının anlamdan ya da Tanrı'dan uzaklaşmasının bir ifadesi ya da psikopatolojinin bir alegorisi olarak okunur.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide ... bu yazarların adlarını sıralamaya devam edebiliriz; etrafını kalınca yorum kabuklarının bağlamış olduğu böyle bir liste, sonsuzca uzar. Fakat yorumun vasat olanın dâhice olana yaptığı bir komp-

limandan ibaret olmadığının da altını çizmek gerekir. Gerçekten yorum, bir şeyi anlamanın modern şeklidir ve her türlü niteliğe sahip eserlerde geçerlidir. Dolayısıyla, Elia Kazan'ın *A Streetcar Named Desire* (Arzu Tramvayı) adlı yapımı üzerine yayınladığı notlarda, Kazan'ın oyunu yönetmek için Stanley Kowalski'nin kültürümüzü yutan kösnül, kindar barbarlığı temsil ederken, Blanche Du Bois'nınsa -elbette biraz yıpranmış olarak- Bat uygarlığı, şiiri, zarif elbiseler, loş ışıklar, hassas duygular ve benzeri şeyleri temsil ettiğini keşfetmek zorunda kaldığını açıkça görürüz. Tennessee Williams'ın güçlü psikolojik melodramları artık anlaşılır bir duruma gelmiştir: Tennessee Williams'ın eserleri bir şey *hakkında*, Batı uygarlığının çöküşü hakkındaydı. Anlaşılan, Stanley Kowalski adlı yakışıklı bir yabaniyle, Blanche Du Bois adlı solgun bir uyuz güzel hakkında yazılmış bir oyun olmaktan öteye gitmeseydi, idare edilemez hale gelirdi.

6

Sanatçıların kendi eserlerinin yorumlanmasını niyet edip etmemeleri çok önemli bir şey değildir. Belki Tennesse Williams, *Arzu Tramvay*'ının Elia Kazan'ın neyle ilgili olduğunu düşündüğü şey hakkında olduğu kanısındadır. *The Blood of a Poet* (Bir Şairin Kanı) ve *Orpheus*'ta Cocteau'nun, bu filmler üzerine Freud'un sembolizmine ve toplumsal eleştiriye dayanarak derinlikli okumalar yapılmasını arzu etmiş olması muhtemeldir. Gelgelelim, bu eserlerin kıymeti kesinlikle onların 'anlamları'ndan başka bir yerdedir. Gerçekten, Williams'ın oyunlarıyla Cocteau'nun filmleri tam da uğursuz anlamları akla getirdik-

leri ölçüde kusurlu, sahte, uydurma ve samimiyetsiz görünmektedirler.

Resnais ve Robbe-Grillet, verdikleri röportajlardan ortaya çıktığı gibi, *Last Year at Marienbad*'ı (Marienbad'da Geçen Yıl) bilinçli olarak, aynı derecede makul yorumlara açık bir içerikte tasarlamışlardır. Ancak insanın kendisini *Marienbad'da Geçen Yıl*'ı yorumlamanın ayartıcılığına karşı koymaya çalışması gerektiği de başka bir noktadır. Çünkü *Marienbad'da Geçen Yıl*'da önemli olan, filmdeki görüntülerin bazılarının saf ve tercüme edilemez, hissi bakımdan dolayımsızca olması, sinemasal formun bazı sorunlarına getirdiği dar ama kesin çözüm yollarıdır.

Keza, Ingmar Bergman *The Silence*'da (Suskunluk) gece boş sokakta yuvarlanan varille fallik bir sembolü kastetmiş olabilir. Ne ki Bergman bunu bilerek yaptıysa aptalca düşünmüş olmalı. ("Anlatana asla güvenme, anlatılan şeye inan," derdi Lawrence.) *Suskunluk*'taki varil bölümü, kaba bir nesne olarak, otelin içinde esrarengizce, ansızın meydana gelen olayların dolayımsız, duyusal karşılığı olarak düşünüldüğünde, filmin en çarpıcı kısmıdır. Varile Freudcu bir yorum yakıştıranlar, sadece beyazperdede akıp giden görüntülere kendilerini kaptıramadıklarını ifade etmiş olmaktadırlar.

Bu türden bir yorum her zaman eserin (bilinçli olarak ya da bilinçdışında) bir hayal kırıklığı uyandırdığına, onun yerine başka bir şey koyma arzusu duyulduğuna işarettir.

Bir sanat eserinin içeriği oluşturan unsurlardan meydana geldiği şeklindeki oldukça şaibeli teoriye dayanan yorum, sanatı bozan bir şeydir. Çünkü sanatı, kullanıp atılacak, zihinsel bir kategoriler şemasına uydurulacak bir kalem mal derecesine indirir.

7

Yorum elbette her zaman ağırlığını hissettirmez. Aslında günümüz sanatının hayli önemli bir kısmı, yorumdan kaçış dürtüsüyle birlikte anlaşılabilir. Sanat, yorumdan sakınmak için parodiye dönüşebilmektedir. Ya da soyutlaşabilmektedir. Ya da ('salt') dekoratif olabilmektedir. Ya da sanat-olmayan bir noktaya düşebilmektedir.

Yorumdan kaçış, özellikle modern resimde görülen bir durumdur. Soyut resim, sıradan anlamıyla hiç içerik olmaması gayesi güder; içerik olmadığına göre yorum da olmaz. Pop Sanat, karşıt bir yolla aynı sonuca ulaşır; içeriği bariz biçimde, 'olduğu şey' olarak kullanmak da beraberinde yorumlanamazlığı getirecektir.

Fransız şiirinin şiirleri suskunluğa itme ve sözcüklerin *büyü*'sünü yeniden öne çıkarmaya yönelik büyük deneylerinden başlayarak modern şiirin önemli bir kısmı (yanıltıcı bir şekilde Sembolizm diye adlandırılan hareket dahil olmak üzere), yorumun demir kıskacından kurtulmayı başarmıştır. Şiirle ilgili çağdaş beğenide görülen en yeni devrim (Eliot'ı yerinden edip, onun konumuna Pound'u yükselten devrim), eski anlamıyla şiirde içerikten uzaklaşmayı, modern şiiri yorumcuların şehvetine kurban etme eğilimine dayanamamayı temsil etmektedir.

Şüphesiz burada esasen Amerika'daki durumdan bahsediyorum. Amerika'da yorum, zayıf ve görmezlikten gelinebilir bir avangardı temsil eden sanatlarda (kurmaca ve dramada) bütün hızıyla sürmektedir. Amerikalı romancılarla oyun yazarlarının çoğu, gerçekte ya gazeteciler ya da kibar sosyologlar ve psikologlardır. Onların yazdıkları, programlı müziğin edebiyattaki muadilleridir. Kurmaca ve dramanın *formunda* yapıla-

bilecekler öyle iptidai, ilhamsız ve durağan bir yerde durmaktadır ki, içerik -sadece bilgi aktarmakla kalmadığı hallerde bile- hâlâ tuhaf bir şekilde görünür, el altında ve daha belirgin bir niteliktedir. (Amerika'da) şiir, resim ve müzikten farklı olarak romanlar ve oyunlarda form (biçim) değişikliğine gitme yönünde bir kaygı güdülmediğinden, bu sanatlar hâlâ yorumun saldırısına açık durumdadırlar.

Gelgelelim (çoğunlukla içeriğin zararına formla deney yapmaya karşılık gelen) programlı avangardizm, sanatın yorumlarla istila edilmesi girişimlerine karşı tek savunma aracı değildir. En azından ben durumun böyle olmayacağı umudunu taşıyorum. Çünkü bu, sanatı sürekli bir koşuşturmanın içine sürüklemek anlamına gelir. (Ayrıca, form ile içerik arasındaki ayrımı kalıcılaştırmak anlamına gelir, ki bu da son kertede bir yanılsamadan ibarettir.) İdeal olarak bakıldığında, yorumculardan başka bir yolla, yüzeyi birleşik ve tertemiz, ivmesi çok hızlı ve alıcısına doğrudan hitap edebilecek sanat eserleri ortaya koymak suretiyle uzak durmak mümkündür. Hem böylece sanat eseri... neyse o olarak kalacaktır. Peki bu şimdilerde mümkün olabilecek bir şey midir? Eminim, sinemada mümkündür. Zaten bu yüzden sinema tam da şimdi tüm sanat dalları içerisinde en canlı, en heyecan verici ve en önemli olanıdır. Belirli bir sanat formunun ne ölçüde canlı olduğunu ifade etmenin bir yolu herhalde, hata yapılmasına imkân tanıması ve buna rağmen iyi olarak kalmayı sürdürmesidir. Sözgelimi Bergman'ın filmlerinden bazıları (modern dönemin ruhu üzerine bölük börçük mesajlar iletmesine, buna bağlı olarak üzerine çeşitli yorumlar yapılmayı davet etmesine rağmen) hâlâ, o filmleri çeken yönetmenin gösterişli niyetlerinin üzerinde bir yerde durmaktadırlar. *Winter Light* (Kış Işığı) ve *The Silence* (Sessizlik)

filmlerinde görüntülerin güzelliği ve göz kamaştırıcılığı, hikâyede ve bazı diyaloglarda seçilen acemice sözde-entelektüelliği yıkıp geçmektedir. (Böyle bir uyuşmazlığın en çarpıcı örneklerine D.W. Griffith'in filmlerinde rastlayabiliriz.) İyi filmlerde bizi yorumlama dürtüsünden kurtaracak bir doğrudanlık hep vardır. Cukor, Walsh, Hawks ve sayısız başka yönetmenin çektikleri eski Hollywood filmlerinde, insanı yorum yapmaktan alıkoyan bu kurtarıcı sembolik-karşıtı nitelik göze çarpacaktır. Truffaut'nun *Shoot the Piano Player* (Piyanisti Vurun) ve *Jules and Jim* (Jules ve Jim), Godard'ın *Breathless* (Nefes Nefese) ve *Vivre Sa Vie* (Hayatını Yaşamak), Antonioni'nin *L'Avventura* (Serüven) ve Olmi'nin *The Fiancés* (Nişanlılar) gibi yeni Avrupa yönetmenlerinin en iyi filmleri de bu özelliğe sahiptirler.

Bazı filmlerin yorum istilasından kurtulmalarının sebebi, kısmen sinemanın yeni bir sanat olmasında aranmalıdır. Ayrıca, sinemada uzunca bir süre salt eğlendirici filmler çekilmiş olması, yani yapımlarda yüksel kültürden ziyade geniş insan kitlesinin hedef alınması ve bu yüzden görüş ve fikir sahibi kişilerin bu sanat dalına eğilmemeleri de yorumları uzak tutan bir etken olmuştur. Hem sinemada, analiz yapma arzusu içinde olanların içerikten ziyade sarılacakları başka dallar da hep mevcuttur. Sinema -romandan farklı olarak- bir form, yani biçim dağarcığına (kamera hareketlerinin belirgin, karmaşık ve üzerinde konuşulabilir teknolojisi, kesme yapılması, bir filmin çekilmesini sağlayan çerçevenin bileşimi, vb.) sahiptir.

8

Günümüz için hangi türde eleştiri, sanatlar üzerine nasıl yorumlar makbuldür? Ben burada sanat eserlerinin tarif edilemez,

tanımlanamaz ya da izah edilemez nitelikte olduklarını söylüyor değilim. Sanat eserleri için bu tür şeyler tabii ki yapılabilir. Benim gözümde sorun, bunların nasıl yapılacağıdır. Sanat eserinin işine yarayacak, onu zapt etmeye kalkmayacak nasıl bir eleştiri tasarlanabilir?

Burada ilk ihtiyaç duyduğumuz, sanatta forma (biçime) daha fazla ağırlık verilmesidir. *İçeriğin* aşırı vurgulanması yorumda küstahlığa başvurmayı kışkırtırsa, *forma* dair daha kapsamlı ve daha geniş tanımlamalar da suskunluğu teşvik edecektir. Bize gerekli olan, bir biçimler dağarcığıdır (buyurucu olmaktan ziyade niteleyici bir dağarcık).* En iyi -ve en az rastlanan- eleştiri, içerik etkenlerini biçim etkenlerine yediren türde eleştiridir. Buna örnek olarak sinema, tiyatro ve resim dallarında sırasıyla Erwin Panofsky'nin "Style and Medium in the Motion Pictures" (Filmlerde Üslûp ve Araç), Northrop Frye'nin "A Conspectus of Dramatic Genres" (Dramatik Türler Planı) ve Pierre Francastel'in "The Destruction of a Plastic Space" (Plastik Bir Uzamın Yıkımı) başlıklı makaleleri gibi eserlerden bahsedebilirim. Roland Barthes'ın *On Racine* (Racine Üzerine) adlı kitabı ile Robbe-Grillet üzerine iki yazısı, form analizinin tek bir yazarın eserlerine uygulanmış örnekleridir. (Erich Auerbach'ın *Mimesis*'indeki "The Scar of Odysseus" [Odysseus'un

*) Burada karşılaştığımız zorluklardan birisi, uzamsal niteliktedir (Yunanlıların 'form'la ilgili metaforlarının hepsi 'mekân' kavramlarından türetilmiştir). Dolayısıyla bizim mekânsal sanat formlarına dair dağarcığımız, zamansal sanat formlarına dair dağarcığımızdan daha geniştir. Zamansal sanat formları içinde bir istisna, elbette tiyatrodur; bunun sebebi de herhalde tiyatronun, görsel ve resimsel bakımdan bir sahneye açılan bir anlatı (yani, zamansal nitelikli) biçim olmasıdır. ... Henüz eksikliğini karşılayamadığımız şey ise bir roman poetikası, yani anlatı biçimlerine dair belirgin bir anlayışın yerleşmemesidir. Bu noktada belki sinema eleştirisi bir sıçramayı gerçekleştirebilir, zira filmler öncelikle görsel bir forma sahiptir ama yine de edebiyatın bir alt-bölümünü teşkil ederler.

Yarası]" gibi en parlak denemeler de bu türden örnekler arasında sayılabilir.) Bir türe ve yazara aynı ânda uygulanan bir form analizi örneğiyse, Walter Benjamin'in "The Story Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov" (Hikâye Anlatıcısı: Nicolai Leskov'un Eserleri Üzerine Düşünceler) başlıklı denemesidir.

Aynı derecede önemli olan başka bir eleştiri, bir sanat eserinin görünümüne hakikaten doğru, keskin ve sevecen bir bakışla yaklaşan eleştiridir. Üstelik bunu başarmak, form analizinden daha zordur. Manny Farber'ın bazı film eleştirileri, Dorothy Van Ghent'in "The Dickens World: A View from Todgers" (Dickens'ın Dünyası: Todgers'ın Yerinden Görünüşü) başlıklı denemesi ve Randall Jarrell'in Walt Whitman üzerine denemesi, kastettiğim türde ender örneklerdendir. Bunlar, içine dalıp karıştırmadan sanatın hassas yüzeyini ortaya koyan denemelerdir.

9

Aşkınlık, günümüzde sanatta -ve eleştiride- en üst, en özgürleştirici değerdir. Aşkınlık, şeyin kendisindeki parıltısının, şeylerin oldukları hallerinin deneyimlenmesidir. Örneğin, Bresson ve Ozu'nun filmleriyle Renoir'ın *The Rules of the Game* (Oyunun Kuralı) filminin büyüklüğü buradan kaynaklanır.

Bir zamanlar (mesela, Dante için), sanat eserlerini çeşitli düzeylerde deneyimlenecek şekilde tasarlamak devrimci ve yaratıcı bir atılım sayılmış olmalı. Oysa şimdi bu geçerli değil. Şimdi böyle bir şey, modern hayatın başlıca ezası olan gereksizlik ilkesini pekiştiren bir öğe.

Bir zamanlar (yüksek sanata kıt rastlanan devirlerde) sanat eserlerini yorumlamak devrimci ve yaratıcı bir atılım sayılmış olmalı. Oysa şimdi bu da geçerli değil. Şimdi hiçbir şekilde ihtiyacını duymadığımız şey, Sanat'ı Düşünce'ye, (hatta daha kötüsü) Sanatı'ı Kültür'e daha fazla katmak.

Yorum, varlığını sanat eserinin duyumsal deneyiminden alır ve oradan ilerler. Şimdi artık bu da genel kabul gören bir şey değildir. Sanat eserlerinin her birimizin edinebileceği ölçüde çoğaltılmasını ve bunun duyularımızı bombardımana tutan birbiriyle çelişik beğenileri, kokuları ve manzaraları arttırmasını düşünelim. Bizimki ifrata, aşırı üretime dayalı bir kültürdür; böyle bir kültürün vardığı yer ise duyumsal deneyimimizdeki hassasiyetin kaybedilmesidir. Modern hayatın bütün veçheleri (maddi olan şeylerin bolluğu, aşırı kalabalıklık), birlikte duyusal yetilerimizi öldürmeye yarar. İşte eleştirmenin görevi, duyularımızın, yeteneklerimizin bu durumunun (başka bir çağmkiler değil, fiilen şimdi var olan durumun) ışığında değerlendirilmelidir.

Şimdi önemli olan, duyularımızı eski haline getirmektir. O yüzden daha fazla şey *görmeyi*, daha fazla şey *işitmeyi*, daha fazla şey *hissetmeyi* öğrenmeliyiz.

Bizim görevimiz bir sanat eserinde azami miktardaki içeriği bulmak olmadığı gibi, eserin suyunu sıkıp sahip olduğundan fazlasını elde etmek hiç değildir. Bizim görevimiz, içeriği ondaki şeyin tümünü görebileceğimiz şekilde süzmektir.

Sanatla ilgili her türlü yorumun amacı artık sanat eserlerini (ve bir benzetmeyle, kendi deneyimlerimizi) kendi gözümüzde daha fazla (daha az değil) gerçek kılmak olmalıdır. Eleştirinin işlevi, *sanat eserinin ne anlam taşıdığını* göstermekten zi-

yade, *sanat eserinin nasıl o hale geldiğini*, hatta *nasıl o şey olduğunu* göstermek olmalıdır.

10

Bizim bir yorumbilimi yerine, bir sanat erotikasına ihtiyacımız var.

(1964)

ÜSLÛP ÜZERİNE



Günümüzde ünlü bir edebiyat eleştirmenini, eski içeriğe-karşı-üslûp karşıtlığını *bir fikir olarak* savunurken yakalamak zordur. Bu konuda sofuca bir konsensüs yaygındır. Hemen herkes üslûp ile içeriğin birbirinden ayrılamayacağı, her önemli yazarın sahip olduğu güçlü bireysel üslûbunun eserlerinin organik bir yönünü temsil ettiği ve asla 'dekoratif' bir şey olarak değerlendirilemeyeceği görüşlerini çabucak benimseyiverir.

Gelgelelim, eleştiri pratiğinde eski karşıtlık ciddi bir hasar almadan olduğu gibi devam etmektedir. Üslûbun içeriğe katılan bir aksesuar olduğu düşüncesini laf arasında çürüten aynı eleştirmenlerin birçoğu, tek tek edebi eserleri kendileri ele aldıklarında bu ikiliği muhafaza etmekten çekinmezler. Dolayı-

sıyla, eleştirel söylemin dokusunu fiilen koruyan; dört dörtlük ifade edilmiş bir yenisiyle değiştirmeden sorgulamanın ve vazgeçmenin güçleştiği belirli entelektüel amaçların ve çıkarların kalıcılaşmasına yarayan bir ayrımdan kopmak pek kolay bir şey değildir.

Gerçekte belirli bir roman ya da şiirin üslûbundan (o üslûbun salt bir süsleme, aksesuar olduğunu -kasten ya da kasti olmayarak- ima etmeden) bir 'üslûp' olarak bahsetmek son derece zordur. Üstelik yalnızca bu anlayışa başvurarak, üslûp ile başka bir şey arasındaki karşıtlığa -üstü kapalı biçimde bile olsa- dokunmuş sayılırız. Çok sayıda eleştirmen bu durumun farkında değil görünmektedir. Öyle eleştirmenler üslûbun içerikten kaba bir süzgeçle ayrılabileceğini teorik bir düzlemde reddetmekle kendilerini koruduklarını farz ederler; oysa bu arada, teorik olarak yadsımaya can attıkları konulardaki yargıları pekişmeye de devam etmektedir.

* * *

Eski üslûp/içerik ikiliğinin eleştiri pratiğinde, somut yargılarda sürmesinin bir yolu, hayranlık duyulan sanat eserlerinin (üslûpları yanlış bir şekilde kaba veya özensiz diye nitelendirilmesine rağmen) sıklıkla iyi bulunmasıdır. Eski ikiliğin sürdürülmesinin ikinci bir yolu, hayli karmaşık bir üslûbun pek gizlenemeyen bir müphemlikle ele alınması eğilimidir. Anlaşılması ve nüfuz edilmesi güç, (hadi 'güzel' demesek de) talepkâr diyebileceğimiz bir üslûba sahip çağdaş yazarlarla başka sanatçılar, cömertçe savrulan övgülerden paylarını alırlar. Yine de bu tür bir üslûbun bir samimiyetsizlik biçimi şeklinde (sanatçının, saf halleriyle ortaya konulmasına imkân tanınması gere-

ken malzemesine zorla müdahale ettiğinin kanıtları olarak) algılandığını biliriz.

Whitman *Leaves of Grass*'ın (Çimen Yaprakları) 1855 edisyonu için kaleme aldığı önsözde, geçen yüzyıldan beri çoğu sanat dalında yeni bir üslûp dağarcığında alışılmış bir şekilde esere dahil edilen 'üslûbu' tanımadığını belirtir. Büyük ve kendine has tarzı olan bu şair, "En büyük şairin daha az belirgin bir üslûba sahip olup, kendini daha serbest biçimde dışarı vuran şair olduğu"nu teslim eder: "En büyük şair, sanatına şöyle seslenir: Ben sana karışmayacağım; yazdığımda kendim ile başka şeyler arasına perde gibi asılmış bir zarafet, etki ya da özgünlüğün durmasını kabul etmeyeceğim. En zengin perdeler bile olsa araya hiçbir şey astırmam. Söylediklerimi tam da söylediklerim onlar olduğu için söylerim."

Elbette herkesin bildiği ya da bildiğini iddia ettiği üzere, tarafsız, tamamen aşkın bir üslûp yoktur. Sartre *The Stranger*'a (Yabancı) dair mükemmel değerlendirme yazısında, Camus'nün romanının meşhur 'beyaz üslûbu'nun (kişisellikten uzak, izah edici, akıcı ve düz üslûbunun), Meursault'nun dünyayı (saçma, tesadüfi ânlardan müteşekkil bir şey olarak) görüşünün aracısı olduğunu ortaya koymuştur. Roland Barthes'ın 'yazının sıfır derecesi' diye adlandırdığı şey, tam da anti-metaforik ve insanileştirilmemiş (geleneksel yazım üslûpları kadar seçmeci ve yapay) bir tarzdır. Bununla beraber, üslûp-suz, aşkın bir sanat anlayışı, modern kültürün en dirençli fantezilerinden birisidir. Sanatçılar ve eleştirmenler, insanın nasıl kişiliğini kaybetmesi mümkün değilse, aynı şekilde sanattan zanaat elde etmenin artık mümkün olmadığına inandıklarını iddia ederler. Oysa bu, bir özlem olarak ortadan kalkmış değildir ve üslûptaki *değişik-*

liklerin alabildiğine hızlılığıyla modern sanattan sürekli kopuş eğilimi şekline bürünmüştür.

* * *

Üslûptan bahsetmek, bir sanat eserinin totalliğinden bahsetmenin bir yoludur. Totalliklerle ilgili her söylem gibi üslûptan söz açmak da metaforlara dayanmak durumundadır. Metaforlarsa yanıltıcıdır.

Sözgelimi, Whitman'ın tamamen maddi olan metaforuna bakalım. Whitman üslûbu bir perdeye benzeterek, elbette onu süslemeyle karıştırmıştır ve bundan dolayı hemen çoğu eleştirmenin hedefi olacaktır. Üslûbu eserin maddesini süsleyen bir örtü şeklinde düşünmek, perdenin aralanabileceği ve maddenin ortaya çıkarılabileceğini, ya da metaforu biraz değiştirecek olursak, perdenin saydamlaştırılabileceğini akla getirir. Oysa bu, metaforla ilintili tek hatalı ima değildir. Metaforun akla getirdiği başka bir şey, üslûbun bir azlık çokluk (nicelik), sıkılık zayıflık (yoğunluk) meselesi olduğudur. Pek açık görünmemekle birlikte bu sorun, bir sanatçının üslûp seçmeme gibi gerçek bir seçeneğinin bulunması safsatası derecesinde yanlıştır. Üslûp, üste eklenen bir şey olmadığı gibi sayıyla ölçülen bir şey de değildir. Üslûpta daha karmaşık bir uzlaşımın söz konusu olması (yani, düzyazının sıradan konuşmanın telaffuzu ve ahenginden koparılması), eserin 'daha fazla' üslûplu olduğu anlamına gelmez.

Aslında pratikte, üslûpla ilgili metaforların hepsi, maddenin içeriye, üslûbun dışarıya konmasına varacaktır. Tabii burada metaforu tersine çevirmek daha isabetli sayılabilir: Madde, yani konu dışarıdadır; üslûp ise içeride. Cocteau'nun yazdığı gibi: "Dekoratif üslûp hiç olmamıştır. Üslûp ruhtur ve ne ya-

zık ki bizde ruh, bedenin biçimine bürünmektedir." Üslûp bizim görünüm şeklimiz olarak tanımlansa dahi, bu hiçbir zaman, insanın benimsediği üslûp ile 'gerçek' varlığı arasında bir karşıtlık bulunduğu manasını taşımaz. Daha doğrusu, böyle bir uyumsuzluğa son derece nadiren rastlanır. Hemen her örnekte bizim görünme şeklimiz, olma *şeklimizdir.* Maske, yüzdür.

Yine de bu noktada açıklıkla belirtmeliyim ki, tehlikeli metaforlar hakkında söylediklerim, belirli bir üslûbun etkisini tarif ederken sınırlı ve somut metaforlara başvurulmasını dışlamaz. Bir üslûptan (fiziksel duyumsamaları nakletmekte kullanılan kaba bir terminoloji doğrultusunda) 'gürültücü', 'ağır', 'donuk' ya da 'tatsız' olarak, ya da tartışmalarda kullanılan 'tutarsız' şeklinde bahsetmenin herhangi bir zararı yoktur.

* * *

'Üslûba' duyulan antipati, her zaman için belirli bir üslûba karşı gösterilen antipatidir. Üslûp-suz sanat eseri yoktur; sadece farklı, az çok karmaşık üslûpçu gelenekler ve uzlaşımlara ait sanat eserleri vardır.

Yani üslûp meselesi, kökeniyle ele alındığında, özgül, tarihsel bir anlama sahiptir. Üslûplar bir zamana ve bir yere aittir; keza, bizim belirli bir sanat eserinin üslûbunu algılayışımız, her zaman eserin tarihselliğinin, onun bir kronolojide yeri oluşunun bilinciyle yüklüdür. Dahası: Üslûpların görülebilirliği bizatihi tarihsel bilincin ürünüdür. Üslûplar önceden bildiğimiz sanatsal normlardan kopmasa, ya da onlarla deneyler yapılmasını içermeseydi, yeni bir üslûp profilini asla tanıyamazdık. Daha fazlası: 'Üslûp' nosyonunun kendisine de tarihsel bağlamda yaklaşmak gerekmektedir. Bir sanat eserinde üslûbun tartışmalı ve ayrılabilir bir öğe olarak kavranması, sanatı izle-

yen kesimde ancak belirli tarihsel uğraklarda (arkasında başka meselelerin, son kertede ahlâki ve siyasal meselelerin ele alındığı bir ön cephe olarak) kendisini göstermiştir. 'Üslûp taşıma' anlayışı, Rönesans'tan beri aralıklı olarak ortaya çıkan, eski hakikat, ahlâki dürüstlük ve doğallık düşüncelerini tehdit eden krizlerin çözümlerinden birisidir.

* * *

Hadi, tüm bunların kabul gördüğünü farz edelim. Temsilin her çeşidi belirli bir üslûpta vücut bulmuştur (söylemesi ne kadar kolay). Dolayısıyla ve kesin bir dille ifade edersek, üslûpta özel bir uzlaşım olması haricinde gerçekçilik diye bir şey yoktur (bunu ifade etmek biraz daha zordur). Yine de üslûp vardır üslûp vardır. Sanat hareketlerinden hepimiz haberdarızdır – iki örnek vereyim: on altıncı yüzyıl sonlarıyla on yedinci yüzyıl başlarının Maniyerist resmi ile, resim, mimari, mobilya ve ev eşyalarında görülen Art Noveau. Bunların yaptıkları bir 'üslûp'tan fazlasıdır. Parmigianino, Pontormo, Rosso ve Bronzino, keza Gaudi, Guimard, Beardsley ve Tiffany gibi sanatçılar apaçık bir şekilde üslûp geliştirmiş kişilerdir. Bu sanatçılar üslûp meselelerine çok kafa yormuş; daha doğrusu, söyledikleri şeylerden daha fazla bunları hangi tarzda söylediklerine ağırlık vermiş görünmektedirler.

Yukarıda işaret ettiğim ayrımdan vazgeçilmesini talep ediyor görünen bu tipte bir sanatı irdeleyebilmek için 'üslûplaştırma' (*stylization*) gibi bir terime ya da onun muadiline ihtiyaç vardır. 'Üslûplaştırma', bir sanat eserinde bir sanatçı kesinlikle kaçınılmaz olmayan bir şekilde madde ile tarz, tema ile form arasında ayrıma gittiğinde görülen şeydir. Böyle bir durumla karşılaşıldığında, üslûp ile konu birbirinden ayrıldığında, yani

birbirinin karşısına konduğunda, çok yerinde olarak konuların belli bir üslûpla işlendiğinden (ya da yanlış işlendiğinden) bahsedilebilir. Üstelik yaratıcı bir şekilde yanlış işleme, daha fazla kural halini alır. Sanatın malzemesi 'konu' olarak kavrandığında, tüketilebilecek bir şey deneyimleniyor da demektir. Üstelik bu tüketim sürecinde konuların hayli mesafe kat ettiği anlaşıldığından, üslûplaştırmaya giderek daha fazla açık duruma geldiklerini de saptarız.

Örneğin, Sternberg'in bazı sessiz filmlerini (*Salvation Hunters* [Selamet Avcıları], *Underworld* [Chicago Geceleri], *The Docks of New York* [Deniz Şeytanları]) onun 1930'larda Marlene Dietrich'le yaptığı altı Amerikan filmiyle karşılaştıralım. Sternberg'in erken dönem filmlerinin en iyilerinde üslûpçu özellikler, son derece sofistike bir estetik yüzey göze çarpacaktır. Fakat, bir üslûp egzersizi olarak görmemizin yerinde olacağı *The Scarlet Empress* (Kızıl İmparatoriçe) ya da *Blonde Venus* (Sarışın Venüs) filmlerinde Dietrich karakterinin serüvenleriyle ilgili hissettiklerimizi, *Deniz Şeytanları*'ndaki denizciyle fahişenin anlatısında hissetmeyiz. Sternberg'in daha sonraki döneminin filmlerine damgasını vuran özellik, konusuna (romantik aşk, *femme fatale*) ironiyle yaklaşması, konusunu ancak mübalağayla dönüşüme uğratıldığı, tek sözcükle üslûplaştırıldığı ölçüde ilginç olarak değerlendirmesidir. ... Kübist resim, ya da Giacometti'nin heykelleri, sanattaki 'üslûp'tan ayrı bir yere konabilecek şekilde 'üslûplaştırma' örneği sayılmaz; Giacometti insan yüzü ve figüründe ne kadar fazla çarpıtmaya gitmiş olursa olsun, bu yolla yüzün ve figürün ilginçleştirildiği görülmemiştir. Oysa kast ettiğim şeyin örneklerine Crivelli ve Georges de La Tour'un resimlerinde rastlayabiliriz.

Bir sanat eserinde 'üslûplaştırma', üslûptan ayrı bir şey olarak, konuya karşı müphem (horgörüyle çelişen sevecenliği, ironiyle çelişen saplantıyı) bir yaklaşımı yansıtır. İçeriğe yansıyan bu müphemlik, üslûplaştırma anlamına gelen retorik serimleme yoluyla, konuya karşı alınmış özel bir mesafeyi muhafaza ederek sürdürülür. Ancak sonra gördüğümüz ortak sonuç, ya sanat eserinin aşırı derecede dar ve tekrara dayalı kalması, ya da sanat eserinin farklı kısımlarının birbirinden kopuk, birbiriyle bağlantısız görünmesidir. (Sanat eserindeki kopukluğa iyi bir örnek, Orson Welles'in *The Lady from Shanghai*'ının [Şanghay'lı Kadın] görsel bir şölen olan gelişme kısmı ile filmin diğer bölümleri arasındaki ilişkidir.) Şüphesiz sanatın faydalılığına (özellikle de ahlâki faydalılığına) bağlanan bir kültürde, ağırbaşlı sanatın eğlendiren sanattan kesin çizgilerle ayrılması yönünde faydasızca çabaların harcandığı bir kültürde, üslûplaştırılmış sanatın eksantriklikleri geçerli ve kıymetli bir tatmin sağlayacaktır. Ben bu tür tatmin hislerini başka bir denememde, '*camp*' beğenisi adıyla ele almıştım. Yine de burada açıkça görünen, üslûplaştırılmış sanatın, uyumluluktan yoksun bir aşırılıklar sanatının asla en büyük sanat katma çıkamayacağıdır.

* * *

Günümüzde üslûp kavramının tepesinde dolanıp duran şey, form (biçim) ile içerik arasında farz edilen karşıtlıktır. Biçim işlevi yüklenen 'üslûp'un içeriği ezmesi duygusu nasıl bertaraf edilecektir? Burada bir nokta kesin görünüyor. İçerik anlayışı yerli yerine oturtulana kadar, üslûp ile içerik arasındaki organik ilişkinin herhangi bir yolla olumlanması gerçekten inandırıcı gelmeyecektir – ya da bu ilişkiyi olumlayan eleştirmen-

leri, kendilerine has söylemlerini gözden geçirmeye yönlendirmeyecektir.

Çoğu eleştirmen, bir sanat eserinin, 'üslûp'la bezenmiş belirli bir miktar içerik (ya da, mimarlıkta gördüğümüz üzere, işlev) taşımadığı konusunda hemfikir olacaktır. Ancak az sayıda eleştirmen de benimsemiş oldukları anlaşılan bu yaklaşımın olumlu sonuçlarını destekleyecektir. 'İçerik' nedir? Daha belirgin bir ifadeyle, üslûp (ya da biçim) ile içerik karşıtlığında içerik kavramında geriye ne kalmaktadır? Bu sorunun cevabının bir yönü, bir sanat eserinin 'içeriğe' sahip olmasının kendi başına hayli özel bir üslûp uzlaşımını yansıtıyor olmasıdır. Eleştirel teoriye düşen ağırlıklı görev, konunun *biçimsel* işlevini detaylarıyla ele almaktır.

* * *

Bu işlev kabul görene ve doğru bir şekilde irdelenene kadar, eleştirmenlerin sanat eserlerine 'bildiri'ymiş gözüyle yaklaşmaları kaçınılmazdır. (Şüphesiz müzik, resim ve dans gibi soyut olan ya da büyük oranda soyutlaşmaya yüz tutan sanat dallarında bu kaçınılmazlığa daha az rastlanır. Müzik, resim ve dans gibi sanat dallarında eleştirmenler sorunu çözmemişlerdir; sorun, onlardan alınmıştır.) Tabii ki bir sanat eseri bir bildiri olarak, bir sorunun cevabı şeklinde değerlendirilebilir. En başlangıç düzeyinde Goya'nın yaptığı Wellington Dükü portresi şu soruya cevap olarak ele alınabilir: Wellington'ın görünüşü nasıldı? *Anna Karenina* romanı aşk, evlilik ve aldatma sorunlarının ele alınması şeklinde düşünülebilir. Hayatın sanatsal temsilinin yeterliliği meselesi -örneğin resim sanatındaçoktandır terk edilmiş bir konu olsa da, temsilde yeterlilik sorunu ciddi romanlar, oyunlar ve filmlerle ilgili değerlendirme-

lerde hâlâ kuvvetli bir yargı ölçütüdür. Eleştirel teoride bu yaklaşım çok daha eskiye dayanır. En azından Diderot'dan beri tüm sanat dallarında görülen ve gerçeğe benzerlik ve ahlâki doğruluk gibi ilk bakışta birbirine benzemez ölçütlere yaslanan ana eleştiri geleneği, pratikte sanat eserine *bir sanat eserinin formuna yedirilmiş bildiri* gözüyle bakmaktadır.

Sanat eserlerine bu şekilde yaklaşmak tamamen yok sayılacak bir bakış değildir. Fakat belli ki, sanattan (çağdaş kültürü saptamak ya da toplumsal dayanışmayı hayata geçirmek suretiyle düşünceler tarihine dalmak gibi) bir fayda elde etmeyi gözetir. Kuşkusuz böyle bir yaklaşımın, belli bir eğitim almış ve estetik duyarlılığa sahip bir insanın bir sanat eserine uygun bir şekilde baktığında fiilen ortaya çıkan durumla fazla ilgisi olmaz. Bir sanat eserinin sanat eseri olarak görülmesi bir deneyimdir: yoksa bildiri ya da bir sorunun cevabı olarak düşünülmemelidir. Sanat salt bir şey hakkında değildir; sanatın aynı zamanda kendisi bir şeydir. Bir sanat eseri salt dünya üstüne bir metin ya da yorum değildir; aynı zamanda, dünya *içinde* bir şeydir.

Tabii bu söylediklerimle bir sanat eserinin tümüyle kendine atıfta bulunan bir dünya yarattığını kast ediyor değilim. Elbette sanat eserleri (önemli bir istisna olan müziği saymazsak) gerçek dünyaya (bilgimize, deneyimlerimize, değerlerimize) atıfta bulunurlar. Bilgiyi ve değerlendirmeleri ortaya koyarlar. Fakat sanat eserlerinin ayırıcı özellikleri, (söylemsel ya da bilimsel bilginin, yani felsefe, sosyoloji, psikoloji ve tarih disiplinlerinin ayırıcı özelliği *olan*) kavramsal bilgiye değil; uyarılma gibi bir şeye, bağlanmaya, esaret ya da meftun olma hallerinde yargıda bulunmaya zemin hazırlıyor olmalarıdır. Başka bir ifadeyle, bizim sanat aracılığıyla elde ettiğimiz bilgi, kendi

başına (bir olgu ya da ahlâki bir yargı gibi) bir şeyin bilgisi olmaktan ziyade, bir şeyi bilmenin biçimi ya da üslûbunun deneyimlenmesidir.

Sanat eserlerinde *ifade ediciliğin* değerinin öne çıkmasını; ifade etmenin (yani, üslûbun) değerinin içerik karşısında (içerik yanlış bir şekilde üslûptan ayrıldığında) nasıl önceliği aldığını bununla açıklayabiliriz. Bizim gözümüzde *Paradise Lost*'un (Kayıp Cennet) sağladığı tatminin kaynağı Tanrı ve insanla ilgili görüşleri değil, şiire katılan üstün enerji, canlılık ve ifade edicilik gücüdür.

Dolayısıyla bir sanat eserinin (ne kadar ifade edici olursa olsun) deneyimi yaşayan kişinin işbirliğine bağlılığının kaynağı da budur; zira 'söylenen' şey görülebilir, fakat donukluktan ya da dikkatin başka yere yönelmesinden dolayı etkisini hissettiremeyebilir. Sanat tecavüz değil, ayartmadır. Bir sanat eseri, kendini dayatma özelliğini belli edecek şekilde tasarlanmış bir deneyim şekli sunar. Ancak sanatın, deneyimi edinen öznenin işbirliği olmadan ayartmayı gerçekleştirmesi söz konusu olamaz.

* * *

Sanat eserlerini 'bildiri' olarak gören eleştirmenler kaçınılmaz bir şekilde, 'muhayyile'nin hakkını teslim ettikleri durumlarda bile 'üslûp'tan uzak duracaklardır. Oysa onların gözünde muhayyilenin toplam anlamı, 'gerçeklik'in aşırı duyarlılıkla yorumlanmasıdır. Odaklanmayı sürdürdükleri sanat eserinin yakaladığı şey, bir sanat eserinin zihinde ne ölçüde dönüşümlere yol açtığı değil, işte bu 'gerçeklik'tir.

Gelgelelim 'bir bildiri olarak sanat eseri' metaforu ağırlığını kaybettiğinde, 'üslûp'a karşı ikircimli tutumun da ortadan

kalkması gerekir; zira bu ikircimli tutum, bildiri ile o bildirinin ifade edilişi arasında olduğu farz edilen gerilime ayna tutacaktır.

* * *

Nihayetinde üslûba karşı tutumlar, yalnızca sanat eserine bakmanın (faydacı yolunun karşısında) 'uygun' şeklini ortaya koyarak düzeltilemez. Üslûba karşı ikircimli tutumun kökeni basit yanlışlar değildir (durum bu olsa kökünden tutulup sökülebilirdi); bu köken bütün bir toplumun tutkusudur. Söz konusu tutku, geleneksel biçimde 'sanat'ın dışında tutulan, fakat sürekli olarak sanat tarafından bozulma tehlikesi arz eden değerleri muhafaza etmeye ve savunmaya bağlıdır. Son kertede üslûba karşı ikircimli tutumun arkasında yatan, Batı dünyasının sanat ile ahlâk, estetik olan ile etik olan arasındaki ilişki konusunda tarihsel bir kafa karışıklığı yaşıyor olmasıdır.

Çünkü sanata-karşı-ahlâk sorunu yapay bir sorundur. Böyle bir ayrım yapmanın kendisi tuzaktır; böyle bir ayrımın akla uygun düşüyor görünmesi etik olanın sorgulanmasından ziyade, sadece estetik olanın sorgulanmasına dayanır. Estetik olanın özerkliğini savunmaya çalışırken (ki çok rahatsız olsam bile kendimin de yaptığım gibi) bu gerekçelere yaslanmak, kabul görmemesi gereken bir şeyi (yani, bir sanat eserini deneyimlerken bizden sadakatimizi talep eden birbirinden bağımsız iki kerte, estetik kerte ile etik kerte bulunduğunu) teslim etmek anlamına gelir. Sanki sanat eserini deneyimleme ânında bir yanda sorumlu ve insani tutum ile, öbür yanda bilincin zevkle uyarılışı arasında sahiden bir seçme yapmamız gerekiyordur!

Elbette hiçbir zaman sanat eserlerine salt estetik bir karşılık vermeyiz; ne insanları bir şeyi seçerken ya da bir eylemde

bulunurken anlatan bir oyuna ya da romana, ne de -daha az ölçüde olmakla birlikte- bir Jackson Pollock resmine ya da bir Yunan vazosuna salt estetik düzlemde tepki vermemiz söz konusudur. (Ruskin resim sanatının biçimsel niteliklerinin ahlâki yönleriyle ilgili keskin saptamalarda bulunmuştu.) Fakat bizim açımızdan, bir sanat eserindeki bir şeye, gerçek hayatta karşılaştığımız bir davranışa gösterdiğimizle aynı duygularla tepki vermemiz de uygun düşmeyecektir. Tanıdığım birisi karısını öldürür ve bunun karşılığında (psikolojik bakımdan, hukuksal olarak) hiç ceza almadan kurtulursa tabii bu beni çok öfkelendirir, ama Norman Mailer'ın *An American Dream* (Bir Amerikan Rüyası) romanındaki kahraman karısını öldürüp ceza almadan kurtulduğunda, birçok eleştirmenin düşüncesinden farklı olarak fazla öfke duymam. Genet'nin *Our Lady of the Flowers* (Çiçeklerin Meryem Anası) romanındaki diğer karakterler ile Divine ve Darling, oturma odamıza çağırıp çağırmamaya karar vermemiz beklenen gerçek insanlar değillerdir; onlar hayal ürünü bir ortamdaki kişilerdir sadece. Bu nokta çok açık görünüyor sayılabilir, ancak günümüzün edebiyat (ve sinema) eleştirisindeki kibarca-ahlâkçı yargıların yaygınlığı bu noktayı defalarca vurgulanmaya değer duruma getirmektedir.

Ortega y Gasset'nin *Dehumanization of Art*'da (Sanatın İnsansızlaştırılması) işaret ettiği üzere, çoğu insanın gözünde estetik haz, sıradan tepkilerden özünde ayırt edilemeyecek bir zihin durumudur. Böyle insanlar sanatta, ilginç insani olaylarla temasa geçmenin bir vasıtasını görürler. Bir oyun, film ya da romanda insanların yaşadıklarına kederlendikleri veya üzüldüklerinde bu duyguları, gerçek hayatta benzeri olaylar karşısında yaşadıkları keder ve sevinç duygularından sahiden farklı değildir; sadece sanat eserlerinde insani yaşantıların dene-

yimlenmesi daha az belirsizlik içerir, görece daha kayıtsızca karşılanabilir ve acı verici sonuçlar doğurmaz. Deneyim de belli bir ölçüde daha yoğundur; zira insanlar, acıyı ve hazzı başkası adına hissettiklerinde daha bir heveskâr davranabilirler. Fakat Ortega'nın ileri sürdüğü gibi, "[sanat] eser[in]in insani içeriğiyle meşgul olmak, ilkesel olarak estetik yargıyla bağdaşmayan bir durumdur".*

Kanımca Ortega tamamen haklıdır. Yine de benim bu konuyu onun bıraktığı; estetik alımlamayı ahlâki tepkiden üstü örtük biçimde ayırdığı yerde kesmeye niyetim yok. Sanat, ahlâkla bağıntılıdır, diye ileri sürüyorum. Sanatın ahlâkla çok bağıntılı olmasının yollarından birisi, ahlâki *haz* uyandırabilmesidir; yalnız bu sanata özgü olan ahlâki haz, edimleri onaylamak ya da onaylamamaktan kaynaklanan bir haz değildir. Sanatın gördüğü ahlâki hizmet gibi sanattaki ahlâki haz da, bilincin anlakta tatmin edilmesine bağlıdır.

* * *

'Ahlâk'ın içerdiği anlam, alışılmış ya da yerleşmiş bir davranıştır (hisler ve edimler buna dahildir). Ahlâk, bir edimler ko-

*) Ortega şöyle devam eder: "Bir sanat eseri, John ve Mary'nin ya da Tristan ve Isolde'nin hareketli kaderinden başka hiçbir şeye bakmayan ve görüşünü buna ayarlamış seyircinin gözlerinin önünden silinir gider. Tristan'ın kederi, sadece gerçek olarak addedildiği müddetçe kederdir ve şefkat duygusu uyandırabilir. Oysa bir sanat nesnesi, sadece gerçek olmadığı müddetçe sanatsaldır. ... Gelgelelim, perspektif aygıtlarını sanat eserini yansıtan şeffaflığa ve cama göre ayarlayabilen insanların sayısı fazla olmaz. ... Bilakis, insanlar o camın ve şeffaflığın içinden bakıp, eserin eğildiği insani gerçeklikle eğlenirler. ... On dokuzuncu yüzyıl sanatçıları pek safça olmayan bir düzlemde ilerlediler. Salt estetik öğeleri asgariye indirip, eserin neredeyse bütünüyle insani gerçekliklerin kurmaca boyutundan oluşmasını sağladılar. ... Bu tür [gerek Romantisizm gerekse Doğalcılık ekolüne bağlı] eserler ancak sanat eserleri ya da sanatsal nesneler sayılırlar ... Dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyıl sanatının çok popülerleşmesi bizi şaşırtamamalı ... zira bu bir sanat değil, hayattan alınmış parçadır."

dudur, yargılar ve duygular kodudur ve bizler bu kod vasıtasıyla belirli bir şekilde hareket etme alışkanlıklarımızı pekiştiririz; *genel olarak* başka insanlara (yani, insan sayılan herkese) karşı sanki esin kaynağımız sevgi imiş gibi davranma ya da davranmaya çalışma ölçütümüzü belirleriz. Söylemeye gerek yok ki, sevgi bizim hakikatte, gerçekliğin içinde ve muhayyilemizde tanıdığımız kişiler arasında sadece birkaç kişiye karşı duyduğumuz bir histir. Ahlâk bir hareket etme *biçimidir,* yoksa özel bir tercihler repertuarı diye bir şeye karşılık gelmez.

Ahlâk eğer böyle (insan iradesinin başarılarından birisi olarak, iradeye bir dünyada olma ve edimde bulunma tarzı dayatan bir şey olarak) anlaşılırsa, eylemi amaçlayan bilinç biçimi (yani, ahlâk) ile bilincin beslenmesi (yani, estetik deneyim) arasında hiçbir türsel karşıtlık ortaya çıkmaz. Sadece sanat eserleri özgül bir içeriği taşıyan bildirilere indirgendikleri ve ahlâk da belirli bir ahlâkla özdeşleştirildiğinde (ki her tür ahlâkın kendi posası, sınırlı toplumsal çıkarların ve sınıfsal değerlerin savunulmasından öteye gitmeyen öğeleri vardır) – işte ancak o zaman bir sanat eserinin ahlâkın temelini oyduğu farz edilebilir. Gerçekten ancak o zaman estetik olan ile etik olan arasında tam bir ayrıma gidilebilir.

Ahlâkı tekil bir olgu, bilincin bir kısmındaki temelli bir karar olarak kavrarsak, sanata verdiğimiz karşılığın tam da duyarlılığımızı ve bilincimizi canlı tuttuğu ölçüde 'ahlâki' olduğu kolayca anlaşılır. Zira bizim ahlâki tercihte bulunma kapasitemizi besleyen ve (bir edimin ahlâki sayılmasının önkoşulu olarak) tercih ettiğimiz şeyi yapacağımız, körü körüne ve hiç kafa yormadan itaat etmeye kalkmadığımız sanısıyla harekete geçmeye hazır olmamızı sağlayan şey, duyarlılıktır. Sanat bu 'ahlâki' görevi icra eder, çünkü estetik deneyimin (çıkar bilmeme,

kafa yorma, dikkat etme, hislerin uyanması) ve estetik nesnenin (zarafet, zekâ ürünü olma, ifade edicilik, canlılık, duyumsallık) barındırdığı özellikler, hayata karşı ahlâki bir karşılık vermenin de temel bileşenleridir.

* * *

Sanatta 'içerik' güya, bilinci temelde *formla ilgili* dönüşüm süreçlerine katan araçtır, hedeftir, tuzaktır.

Ahlâki açıdan itiraz edilebilir bulduğumuz fakat 'içeriği'ne bakarak değerlendirdiğimiz sanat eserlerini ferahlıkla takdir edebilmemiz bundan dolayıdır. (*İlahi Komedya* gibi önermelerini entelektüel bakımdan yabancı bulduğumuz sanat eserlerini beğenirken zorlanmamız da buna bağlıdır.) Leni Riefenstahl'ın *The Triumph of the Will* (İradenin Zaferi) ve *The Olympiad* (Olimpiyatlar) gibi eserlerini şaheser olarak nitelendirmek, Nazi propagandasının üstünü estetik bir yumuşaklıkla örtmeye kalkmak anlamına gelmez. Söz konusu eserlerde açıkça Nazi propagandası yapılmaktadır. Fakat orada, yadsımamız halde kaybetmemizin söz konusu olacağı bir şey daha vardır. Bu tür eserler zekânın, zarafetin ve duyumsallığın karmaşık hareketlerine ışık tuttuklarından, Riefenstahl'ın (Nazi sanatçıların eserleri arasında eşsiz bir yere sahip olan) bu iki filmi propaganda, hatta röportaj kalıplarını aşan bir yerde durmaktadır. Birden kendimizi -şüphesiz son derece rahatsızlık duyarak- Hitler olmayan bir 'Hitler', 1936 Olimpiyatları olmayan bir '1936 Olimpiyatları' seyrederken buluruz. Riefenstahl'ın sinemacı dehası aracılığıyla 'içerik' (hatta kendi niyetinin bile karşısına düştüğünü farz ederek) salt formla, biçimle ilgili bir rol oynamaya soyunmuş haldedir.

Bir sanat eseri, sanat eseri olduğu kadarıyla -sanatçının şahsi niyetleri ne yönde olursa olsun- herhangi bir şeyi savunamaz. En büyük sanatçıların vardıkları nokta yüce bir tarafsızlıktır. Araştırmacılar ve eleştirmenlerin kuşaklar boyunca nafile yere eserlerinden insan doğası, ahlâk ve toplum hakkında belirli 'görüşler' çıkartmak için kafa patlattıkları Homeros'u ve Shakespeare'i getirin aklınıza.

Yine, Genet örneğine bakalım – üstelik bu örnekte, sanatçının niyetleri bilindiği için benim işaret etmek istediğim noktayı destekleyen ilave kanıtlar bulunuyor. Genet kendi yazılarında bizden zalimliği, hainliği, ahlâksızlığı ve cinayetleri onaylamamızı bekleyen bir izlenim uyandırmış görünebilir. Fakat Genet bir sanat eseri ortaya koyduğu müddetçe hiçbir şeyi savunuyor değildir. Sadece kendi deneyimlerini kaydediyor, yutuyor ve biçim değişikliğine uğratıyordur. Genet'nin kitaplarında işlenen tek konunun hep bu süreç olduğunu görürüz; Genet'in kitapları yalnızca sanat eserleri olmakla kalmazlar, aynı zamanda sanat hakkında eserlerdir. Öte yandan (genellikle karşılaştığımız üzere) bu süreç sanatçının ortaya koyduğu şeylerin önüne çıkarılmadığında dahi, bizden dikkat etmemizi isteyen şey yine bu süreçtir, deneyimin bu süreçle edinilmesidir. Genet'nin karakterlerinin gerçek hayatta bizi tiksindiriyor olmalarının burada esamisi okunmaz. Genet'nin ilgisini çeken şey, 'konusu'nun/'öznesi'nin muhayyilesinin dinginliği ve işlekliğiyle yok edilme şeklidir.

Bir sanat eserinin 'söyledikleri'ni ahlâken onaylamak ya da onaylamamak, bir sanat eserinden cinsel heyecan duymak kadar zahiri bir durumdur. (Elbette bu eğilimlerin ikisine de çok yaygın rastlanmaktadır.) Bu ahlâki onaylama ya da onaylamamanın herhangi birisini uygun ve isabetli göstermeye yarayan

gerekçeler, bir diğer tutum için de geçerlilik taşıyacaktır. Hakikaten bu değindiğimiz 'konu'nun/'özne'nin yok edilişinde elimizde bulunan tek ciddi ölçüt, herhalde erotik edebiyat, sanat olduğunu söylediğimiz filmler ya da resimler ile (daha iyi bir sözcük bulamadığımızdan) pornografi diye adlandırmamız gereken işler arasında bir ayrıma gidilmesidir. Pornografinin bir 'içeriği' vardır ve pornografik eser bizim (iğrenerek olsun, arzumuz kabararak olsun) o içerikle bağ kuracağımız şekilde tasarlanmıştır. Pornografi, hayatın ikamesidir. Fakat sanat heyecanlandırmaz; ya da, heyecanlandırırsa da bu heyecan, estetik deneyimin ölçüleriyle yatıştırılır. Bütün büyük sanatlar tefekküre, dinamik düşüncelere sevk eder. Okur, dinleyici ya da seyirci sanat eserindeki gerçek hayatla kurulmuş özdeşlikten nasıl uyarılırsa uyarılsın, nihai tepkisi (bir sanat eseri olarak sanata tepki vermesi ölçüsünde) mesafeli, dinginleştirici, kafa yorucu, duygusal bakımdan özgürleştirici, kızmanın ve onaylamanın ötesine geçirici nitelikte olmalıdır. Genet'nin yakınlarda şu düşüncesini belirtmesi ilgiye değerdir: Kitapları okurları cinsel bakımdan uyarıyorsa eğer, "demek ki kötü yazmışım, çünkü şiirsel hisler hiçbir okurun cinsel bakımdan etkilenmeyeceği ölçüde kuvvetli olmalıdır. Kitaplarım pornografik içerik taşıyorsa eğer ben bunu yadsımam. Ama zarafetten yoksun kaldıklarını da itiraf ederim".

Bir sanat eseri her çeşit bilgiyi taşıyabilir, yeni (ve bazen takdire değer) tutumlar sunabilir. Dante'den Ortaçağ teolojisiyle Floransa tarihini öğrenebiliriz; ilk tutkulu melankolimizi Chopin dinleyerek yaşayabiliriz; Goya'nın resimleriyle savaşın barbarlığını, *Bir Amerikan Trajedisi*'yle ölüm cezasının insanlık dışılığını lanetleyebiliriz. Fakat bu sanat eserlerini birer sanat eseri olarak ele aldığımızda, onlardan edineceğimiz tatmin başka

bir çeşitten olacaktır. Burada yaşadığımız, insan bilincinin niteliklerine ya da biçimlerine bağlı bir deneyimdir.

Bu yaklaşımın sanatı salt 'biçimçiliğe' indirgediği şeklindeki itiraza fazla prim verilmemelidir. ('Biçimcilik' sözcüğü, eskimiş ya da artık tutulmayan estetik formülleri mekanik biçimde devam ettiren sanat eserlerinde kullanılmalıdır.) Sanat eserlerine bilincin canlı, özerk modelleri gözüyle bakan bir yaklaşıma, ancak biçim ile içeriği sığ biçimde ayırmaya çabalarına uymadığımızda karşı çıkılabilir. Çünkü bir sanat eserinin içeriksiz kalması, dünyanın içeriksiz kalmasından farklı görülmez. Oysa ikisinde de içerik vardır. Sanat eserinin de dünyanın da içerik taşıdığının gerekçelendirilmesine gerek olmadığı gibi, bu ikisinin başka bir şekilde var olmaları da mümkün değildir.

* * *

Sözgelimi Maniyerist resimde ve Art Nouveau'da üslûbun aşırı gelişmişliği, dünyanın estetik bir fenomen olarak deneyimlenmesinin vurgulanmış halleridir. Oysa sadece özellikle vurgulanmış bir biçim, gerçekçiliğin ağırlıkla dogmatik olan üslûbuna karşı duracaktır. Tüm üslûplar (yani, tüm sanat) bunu ortaya koyar. Dünya da son kertede estetik bir fenomen*dir*.

Demek istediğim, dünya (dünya üstündeki her şey) son kertede bir gerekçeye bağlanamaz. Gerekçelendirme, ancak dünyanın bir kısmına başka bir kısmıyla ilişkili olarak baktığımızda, yani dünya üstündeki her şeyi dikkate almadığımızda devreye sokulabilecek bir zihinsel işlemdir.

* * *

Sanat eseri, kendimizi ona verdiğimizde üstümüzde tam ya mutlak bir hak talep eder. Sanatın amacı, ya tikel ve tarihsel ya

da ebedi olsun, hakikatin eklentisi olmak değildir. Robbe-Grillet'nin yazdığı gibi: "Sanat bir şeyse eğer, her şeydir de; yine de sanat kendine yetmelidir, onun ötesinde bir şey olamaz."

Ne ki bu kolaylıkla karikatürize edilebilecek bir duruştur, zira bizler dünyanın içinde yaşıyoruz ve sanat nesneleri bu dünyada yapılıp, burada beğeniyle karşılanır. Benim sanat eserinin özerk olduğunu (hiçbir 'anlam' taşımama özgürlüğünü) ileri sürmem, sanatın etkisinin ya da işlevinin dikkate alınmasını dışlamaz – yeter ki sanat nesnesinin sanat nesnesi olarak işlev görmesinde, estetik olan ile etik olanı birbirinden ayırmanın bir anlam taşımadığı teslim edilsin.

Ben değişik zamanlar sanat eserini bir 'beslenme şekli' metaforuyla karşıladım. Bir sanat eserine katılmak şüphesiz, insanın kendini dünyadan uzaklaştırma deneyimidir. Fakat sanat eserinin kendisi aynı zamanda bizi dünyaya daha açılmış ve zenginleşmiş bir şekilde geri gönderen titreşimli, sihirli ve emsal oluşturacak bir nesnedir.

* * *

Raymond Bayer'in yazdığına bakalım: "Her estetik nesnenin kendi ritmiyle bize dayattığı, enerjimizin akışı bakımından eşsiz ve tekil bir formüldür. ... Her sanat eseri bir yol alma, bir durdurma, bir tarama ilkesini somutlaştırır; bir enerji ya da gevşeme imgesidir, tek başınalığıyla okşayıcı ya da mahvedici bir elin izidir." Biz bunu eserin fizyonomisi, ya da ritmi, ya da benim tercih ettiğim gibi üslûbu diye nitelendirebiliriz. Elbette üslûp anlayışını tarihsel bir düzlemde, sanat eserlerini ekoller ve dönemler şeklinde gruplandırmaya uyguladığımızda, üslûpların bireyselliğini ortadan kaldırmış sayılabiliriz. Ancak bu, bir sanat eseriyle estetik (kavramsal olana karşıt biçim-

de) bir bakış açısıyla karşılaştığımız zaman edindiğimiz deneyim olmaz. Daha sonra ve eserin başarılı olması, bizimle iletişim kurma kuvvetini hâlâ taşıması ölçüsünde, sadece üslûbun bireyselliğini ve olumsallığını deneyimleriz.

Kendi hayatlarımızda da aynı durum söz konusudur. Biz hayatlarımıza (sosyal bilimler ile psikiyatrinin etkisi ve halk nezdinde tutulmasıyla birlikte daha fazla sayıda insanı öyle davranmaya ikna ettiği gibi) dışarıdan bakarsak, kendimizde genellemelerin numunelerini görür ve bu yolla kendi deneyimlerimiz ve insanlığımızdan derinlemesine ve acı içinde uzaklaşmış oluruz.

William Earle'ün yakınlarda belirttiği üzere, *Hamlet* bir şey 'hakkında'ysa eğer, insani durum hakkında değil, Hamlet hakkında, Hamlet'in özgül durumu hakkındadır. Bir sanat eseri, bilince somutluk katan bir gösterme, kaydetme ya da tanıklık etme türüdür; amacı tekil bir şeyi belirginleştirmektir. Genelleme yapmadığımız sürece (ahlâki açıdan, kavramsal açıdan) yargıda bulunamayacağımız düşüncesi doğru olduğu müddetçe, (eserin kendisinin sanat olarak değerlendirilebilmesi mümkün olsa da) sanat eserlerinin deneyimlenmesinin ve sanat eserlerinde temsil edilen şeylerin yargıda bulunmayı aştığı da doğrudur. Peki bu, *İlyada*'da, Tolstoy'un romanlarında ve Shakespeare'in oyunlarında gördüğümüz gibi en büyük sanat eserlerinin özelliği saydığımız şeye tekabül eder mi? Böyle bir sanatın bizim küçük yargılarımızı aştığı, kişileri ve edimleri iyi/kötü şeklinde kolayca yaftalama alışkanlığımızı geride bıraktığı doğru mudur? Peki ya, böyle bir şeyin mümkün olmasının tamamen faydalı bir şey olduğu görüşüne ne diyeceğiz? (Üstelik burada ahlâk davası adına bir kazanımdan dahi söz edilebilir.)

Zira sanattan farklı olarak ahlâk, meşruiyetini son kertede faydalılığından *alır*; meşruiyeti hayatı hepimiz adına daha insanı ve yaşanabilir kıldığı önermesine bağlıdır. Oysa bilinç (daha önceden, oldukça maksatlı biçimde kafa yorma yetisi diye adlandırılan şey) eylemden daha geniş ve çeşitli olabilir ve öyledir. Bilincin besini, sanatı ve spekülatif düşünme kapasitesi; ya zaten meşru sayılan ya da buna ihtiyaç duymayan şekilde tarif edilebilecek etkinlikleri vardır. Bir sanat eserinin katkısı, bir şeye dair yargıda bulunmak ya da onu genelleştirmek değil, tekil bir şeyi görmemizi ya da idrak etmemizi sağlamaktır. Hazla beraber gelen bu idrak edimi, bir sanat eserinin tek geçerli amacını ve biricik yeterli gerekçesini gösterir.

* * *

Sanat eserlerini deneyimlememizin niteliğini ve sanat ile insani hisler ve eylemlerin geri kalanı arasındaki ilişkiyi berrak bir şekilde ortaya koymanın herhalde en iyi yolu, 'irade' kavramına başvurmaktan geçer. 'İrade'nin faydalı bir kavram olmasının sebebi salt tekil bilinç durumuna, canlılık katılmış bir bilinç durumuna karşılık gelmesi değil; aynı zamanda dünyaya karşı bir tutumu, bir öznenin dünyaya karşı tutumunu yansıtmasıdır.

Bir sanat eserinde somutlaşan ve iletilen karmaşık türdeki irade, hem dünyayı silmekte hem de dünyayla olağandışı derecede yoğun ve özelleşmiş bir şekilde yüzleşmektedir. Sanattaki iradenin bu ikili yönünün en özlü ifadesini Bayer'in şu sözünde okuyabiliriz: "Her sanat eseri bize bir iradenin şematikleştirilmiş ve koparılmış bir uğrağını sunar." Bir uğrağın şematikleştirilip koparılması söz konusu olduğu ölçüde, sanata katılan irade de, dünyayla kendisi arasına bir mesafe koyar.

Öyleyse yine, Nietzsche'nin *Trajedinin Doğuşu*'ndaki ünlü saptamasına kulak verelim: "Sanat doğanın taklidi değildir; doğayı aşmak için onun yanına dikilen metafizik bir ilavedir."

* * *

Bütün sanat eserleri, temsil edilen canlı gerçeklikten belirli bir mesafeye yerleştirilmiştir. Bu 'mesafe', tanımı gereği, belirli bir ölçüde insan-dışı ya da kişisellik-dışıdır; dolayısıyla eserin, bize sanat olarak görünmesi için, 'yakınlık'ın işlevleri olan duygusal müdahaleleri ve hissi katılımları kısıtlaması gerekecektir. Eserin üslûbunu belirleyen de bu mesafenin derecesi ve bu mesafeyle oynanışı, bu mesafeyle ilgili yaklaşımlardır. Son analizde, 'üslûp' sanat*tır*. Sanat da üslûplaştırılmış, insan-dışılaştırılmış temsilin çeşitli hallerinden başka bir şey değildir.

Fakat (başkalarının yanı sıra Ortega y Gasset'nin de dile getirdiği) bu görüş kolaylıkla yanlış yorumlanabilir, zira sanatın, kendi normuna yaklaştıkça bir tür alakasız, güçsüz bir oyuncağa dönüştüğünü ileri süreceğe benzemektedir. Ortega'nın kendisi de, sanat eserlerinin deneyimlenmesinde benlik ile dünya arasındaki çeşitli diyalektikleri görmezlikten gelerek, böyle bir yanlış anlamaya büyük katkıda bulunacaktır. Ortega yalnızca sanat eserinin, kendine has, tinsel bakımdan aristokratça tadına varma ölçütleriyle, belirli türde bir nesne olması anlayışına gömülmüştür. Bir sanat eseri öncelikle bir nesne*dir*, bir taklit değildir ve bütün sanat eserlerinin mesafeye, yapaylığa, üslûba, Ortega'nın deyişiyle insan-dışılaştırmaya yaslandığı doğrudur. Fakat mesafe düşüncesi (keza, insan-dışılaştırma düşüncesi), hareketin yalnızca dünyadan öteye doğru değil, aynı zamanda dünyaya doğru da seyrettiğinin eklenmediği müddetçe

yanıltıcı kalacaktır. Sanatta dünyanın alt edilmesi veya aşılması da dünyayla karşı karşıya gelmenin, dünyada olma iradesini eğitmenin bir yoludur. Anlaşılan Ortega ve hatta daha yakın dönemde aynı konumun savunuculuğunu üstlenen Robbe-Grillet, 'içerik' anlayışının büyüsünden hâlâ tamamen sıyrılabilmiş değillerdir. Çünkü bu iki isim, sanattaki insani içeriği sınırlamak ve sanatı ahlâki ya da toplumsal bir fikrin hizmetine koşacak hümanizm ya da sosyalist gerçekçilik gibi yorgun ideolojileri bertaraf etmek için sanatın işlevini görmezlikten gelme ya da küçültme ihtiyacı duymuşlardır. Oysa sanat, son analizde içerik-siz görüldüğü zaman işlev-siz hale gelmez. Ortega'nın ve Robbe-Grillet'nin sanatın biçimsel doğasını en ikna edici biçimde savunmalarına rağmen, yasaklanan 'içerik' hayaleti onların argümanlarının kıyılarında dolanmaya ve 'biçim'e kansızca da olsa, içi boşaltılmış şekilde olsa bir görünüm katmaya devam edecektir.

'Biçim' ya da 'üslûp' o yasaklanan hayalet dışında, bir kayıp hissi olmadan düşünülemediği sürece bu argüman hep eksik kalacaktır. Valéry'nin iddialı bir şekilde tersine çevirdiği, "Edebiyat. Başkalarının gözüne 'biçim' olarak görünen, benim nezdimde 'içerik'tir," sözünün de burada bir faydası olmaz. İnsanın kendisini bu denli alışılmış ve apaçık görünen bir ayrımın dışında tasavvur etmesi zordur. Kaldı ki böyle bir tasavvur ancak, (irade kavramı gibi) farklı, daha organik, teorik bir çıkış noktasının benimsenmesi halinde söz konusu olabilir. Böyle bir çıkış noktasından murat edilen, sanatın ikili yönünün (hem nesne hem işlev olarak; hem yapıntı hem bilincin canlı biçimi olarak; hem gerçekliğin aşılması ya da tamamlanması hem gerçeklikle karşı karşıya gelme biçimlerinin belirginleştirilme-

si olarak; hem bireyin özerk yaratımı hem tarihselliğe bağımlı bir fenomen olarak) hakkının teslim edilmesi olabilir.

* * *

Sanat, iradenin bir şeyde ya da bir temsilde nesnelleştirilmesi; iradenin kışkırtılması ya da uyandırılmasıdır. Sanatçının gözüyle baktığımızda bu, bir istemin nesnelleştirilmesi; seyircinin gözüyle baktığımızda, iradenin hayali bir dekorunun ortaya konmasıdır.

Gerçekten, çeşitli sanat dallarının bütün tarihi, iradeye karşı değişik tutumların tarihi şeklinde yeniden yazılabilir. Nietzsche ve Spengler bu temayla ilgili öncü metinler kaleme almışlardı. Yakın zamanlarda basılan buna benzer bir girişim, Jean Starobinski'nin esas olarak on sekizinci yüzyıl resmi ve mimarisine hasredilen kitabı *The Invention of Liberty*'dir (Özgürlüğün İcadı). Starobinski bu dönemin sanatını, kişinin kendine ve dünyaya hakim olması, benlik ile dünya arasında yeni ilişkilerin kurulması çerçevesinde ele almaktadır. Sanatın yeri, duyguların adlandırılmasıdır. Hisler, özlemler, emeller bu yolla adlandırılmak suretiyle fiilen sanat eliyle icat edilmiş ve kesin bir şekilde ilan edilmiş olurlar: Sözgelimi, on sekizinci yüzyılda düzenlenen bahçelerin ve hayranlıkla gezilen harabelerin kışkırttığı 'duygusal yalnızlık' buna örnek gösterilebilir.

Dolayısıyla, burada çerçevesini çizmeye çalıştığım ve sanatı iradenin hayali manzarası ya da dekoru şeklinde kategorize eden sanatın özerkliği yaklaşımı, sanat eserlerinin tarihsel bakımdan özgül fenomenler şeklinde ele alınmasını öngörmenin yanı sıra, böyle bir değerlendirmeye yatkındır.

Örneğin modern sanatın karmaşık üslûp kıvrımları belli ki, insan iradesinin teknoloji marifetiyle şimdiye değin görülme-

miş *teknik* genişlemesinin işlevidir; insan iradesinin toplumsal ve psikolojik düzende yepyeni bir biçime felaketi davet edercesine bağlanması da bu sürekli değişimi temel almaktadır. Fakat burada belirtilmesi gereken başka bir nokta, teknolojinin patlama yapması, benliğin ve toplumun çağımızda birbirlerinden ayrılmaları ihtimalinin, kısmen belirli bir tarihsel uğraktaki sanat eserlerince icat edilip yaygınlaştırılan ve daha sonra daimi insan doğasının 'gerçekçi' bir okunuşu şekline bürünmeye başlayan iradeye karşı sergilenecek tutumlara bağlı olduğudur.

* * *

Üslûp, bir sanat eserinde karar ilkesi, sanatçının iradesinin imzasıdır. İnsan iradesi sonsuz sayıda duruş sergileyebileceği içindir de sanat eserlerinde sonsuz sayıda üslûp ihtimali bulunur.

Dışarıdan, yani tarihsel bir düzlemden bakıldığında üslûpla ilgili kararlar her zaman (yazının ya da matbaa hurufatının icadı, müzik aletlerinin icadı ya da değiştirilmesi, heykeltraşların ya da mimarların işleyebileceği yeni malzemelerin bulunması) tarihsel bir gelişmeyle ilişkilendirilebilir. Ne ki bu yaklaşım, güçlü ve değerli bir bakış açısını yansıtmakla birlikte, konuyu kaba çizgilere indirger ve 'dönemler'le, 'gelenekler'le, 'ekoller'le sınırlı tutar.

İçeriden bakıldığında, yani tekil bir sanat eseri ele alınıp onun değeri ve etkisi ortaya konmaya çalışıldığındaysa, üslûpla ilgili her karar (sırf buna bağlı olarak ne denli mazur görülürse görülsün) bir keyfilik öğesi barındırır. Sanat iradenin kendisiyle oynadığı üst düzeyde bir oyunsa eğer, 'üslûp' da o oyu-

nun oynanış kurallarını yansıtacaktır. Kurallar ise her zaman, son kertede yapay ve keyfi bir sınır demektir; söz konusu olan ister biçimin (*terza rima*, yani üçer dizelik bentli şiir, on iki vuruşluk dize ya da cephesellik) kuralları isterse belirli bir 'içerik'in varlığıyla ilgili olsun, bu durum değişmez. Sanatta keyfiliğin ve gerekçelendirilemezliğin rolü hiçbir zaman hak ettiği değeri görmemiştir. Eleştiri faaliyetinin Aristoteles'in *Poetika*'sından beri başlamasından günümüze, eleştirmenler sanatta gerekli olanı vurgulama hatasına düşürülmüşlerdir. (Oysa Aristoteles şiirin tarihe kıyasla daha felsefi bir içeriğe sahip olduğunu söylediğinde şiiri, yani sanatları olgusal, betimleyici bir bildiri şekli olarak tasavvur edilmekten kurtarmayı istemesi açısından tamamen haklıydı. Ancak onun ifade ettiği düşünce, sanatın felsefenin bize sunduğuna -'argüman'- benzer bir şey sağlamasını ileri sürmesi bakımından yanıltıcıydı. Sanat eserinin bir 'argüman' olması metaforu, öncülleri ve sonuçlarıyla birlikte o zamandan itibaren çoğu eleştirmene yön veren bir eğilimi temsil etmiştir.) Bir sanat eserini övmeyi arzulayan eleştirmenler genellikle, kendilerini eserin her kısmının isabetli bir karşılığı bulunduğunu, başka türlü olmasının mümkün sayılamayacağını göstermek zorunda hissederler. Dolayısıyla her sanatçı, konu kendi eserine geldiğinde tesadüfün, yorulmanın ve dikkatini çelen dışsal etkenlerin rolünü aklında tutarak, eleştirmenlerin söyleyeceklerinin bir yalandan öteye gitmeyeceğini, eserin o kısmının tabii ki başka şekilde de olabileceğini bilir. Büyük bir sanat eserinin yaydığı kaçınılmazlık duygusu, eserin parçalarının kaçınılmazlığı ya da gerekliliğine değil, bütün eserin kaçınılmazlığı ya da gerekliliğine bağlıdır.

* * *

Başka bir ifadeyle, bir sanat eserinde kaçınılmaz olan öğe, üslûptur. Bir sanat eseri doğru, yerinde ve (kayba ya da zarara meydan vermeden) başta türlü tasavvur edilemez olarak göründüğü ölçüde bir üslûp özelliğiyle karşı karşıyayız demektir. En göz alıcı sanat eserleri, bizde sanatçının başka seçeneği bulunmadığı için tümüyle üslûbuna *gömüldüğü* yanılsamasını hissettirenlerdir. *Madam Bovary* ve *Ulysses*'in kuruluşlarında zoraki, bilhassa uğraşılmış ve sentetik olan yanları, *Les Liasons Dangereuses* (Tehlikeli İlişkiler) ve Kafka'nın *Metamorphosis*'i (Başkalaşım) gibi aynı derecede iddialı eserlerde seçilen rahatlık ve uyumla karşılaştırın mesela. Adını andığım ilk iki kitap hakikaten büyük eserlerdir. Oysa en büyük sanat kurulmuş olarak değil, gizlenmiş olarak görünecektir.

Bir sanatçının üslûbunun otorite oluşturma, güven duygusu hissettirme, pürüzsüz ve kaçınılmaz olma gibi niteliklerinin bulunması şüphesiz onun eserini en üstün başarı düzeyine çıkarmaz. Hem bu niteliklere Bach'ın eserlerinin yanında Radiguet'nin iki romanında da rastlayabiliriz.

* * *

Benim 'üslûp' ile 'üsluplaştırma' arasında gördüğüm farklılık, irade ile iradelilik arasındaki farklılığa benzetilebilir.

* * *

Bir sanatçının üslûbu, teknik bir bakış açısıyla, onun sanatının *biçimlerini* sergilemekte başvurduğu tikel deyişten başka bir şey değildir. Zaten bu yüzdendir ki 'üslûp' kavramının ortaya çıkardığı sorunlar, 'biçim' kavramının ortaya çıkardığı so-

runlarla örtüşmektedir ve bu iki sorunun çözümlerinde hayli ortak yan bulunur.

Sözgelimi, üslûbun bir işlevi, Coleridge ile Valéry'nin biçime yükledikleri önemli bir işlevle aynıdır: zihnin eserlerini unutulmaktan korumak. Üslûbun bu işlevi tüm ilkel, sözel edebiyatların ritimli, bazen ise uyaklı karakterinde kolayca gözlenebilir. Ritim ve uyak, ayrıca şiirdeki ölçü, söz simetrisi, karşıtlıklar gibi başka karmaşık biçim kaynakları, sözcüklerin maddi işaretlerin (yazının) icadından önce hafızalarda yer etmelerini sağlayan vasıtalardır; dolayısıyla arkaik bir kültürün hafızaya yüklemeyi dilediği her şey şiir biçimine sokuluyordu. Valéry'nin işaret ettiği üzere: "Bir eserin biçimi, fiziksel eylemi tanınmaya zorlayan ve düşüncenin ifadelerini tehdit eden değişik (ister dikkatsizlik ya da unutkanlıktan, hatta ister akla gelebilecek itirazlardan dolayı) çözülme sebeplerine karşı koyan, algılanabilir özelliklerinin toplamıdır."

Neticede biçim (kendi özgül söylenişiyle, üslûp), duyumsal izler bırakma planına karşılık gelir; dolaysız duyumsal etkilenme ile (bireysel ya da kültürel çapta olsun) hafıza arasındaki etkileşimin vasıtasıdır. Hafızaya yardımcı olan bu işlev, her üslûbun niçin bir tekrar ya da fazlalık ilkesine bağlı olduğunun ve niçin bu kapsamda analiz edilebileceğinin açıklamasını sunar.

Hafızaya yardımcı olan bu işlev ayrıca, sanatların çağımızda karşı karşıya olduğu güçlüklerin bir açıklamasını sunar. Bugün üslûplar, sanat izleyicilerinin sanat eserinin yaslandığı tekrar ilkelerini tam olarak özümsemesine imkân tanıyan uzun bir zaman dilimine yayılarak yavaş yavaş gelişip, birbirlerinin yerini almazlar; bilakis, izleyicilerine hazırlanmalarını sağlayacak bir nefes alma imkânı dahi bırakmıyor izlenimi doğuran

bir hızla birbirlerini izlerler. Çünkü, bir sanat eserinin kendini nasıl tekrarladığı algılanmazsa şayet eser de -neredeyse düz anlamıyla- algılanamıyor ve buna bağlı olarak anlaşılamıyordur. Bir sanat eserinin anlaşılabilmesini sağlayan, tekrarların algılanmasıdır. Merce Cunningham'ın "Winterbranch"daki (Kışdalı) Charles Wuoronin'in bir oda müziği konçertasmdaki, Burrough'nun *Naked Lunch*'ındaki (Çıplak Öğle Yemeği) ya da Ad Reinhardt'ın 'siyah' resimlerindeki 'içeriği' değil de bunların çeşitlilik ve fazlalığını (ve aralarındaki dengeyi) kavramadığımız müddetçe bu eserler nasılsa bize sıkıcı, çirkin ya da kafa karıştırıcı (ya da bunların hepsi birden) görüneceklerdir.

* * *

Üslûbun, az önce işaret ettiğim hafızaya yardımcı olma aracı olmak dışında daha geniş anlamda başka işlevleri de bulunur.

Örneğin her üslûp, epistemolojik bir kararı, neyi nasıl algıladığımızın bir yorumunu somutlaştırır. Bunu en kolay sanatların günümüzdeki, bilinçli döneminde görebiliriz (tabii bu, sanatın tümü için de aynı derecede geçerlidir). Dolayısıyla, Robbe-Grillet'nin romanlarının üslûbu, kişiler ile şeyler arasındaki ilişkiler bakımından, dar olmakla beraber son derece uygun bir yaklaşımı ifade eder: İnsanlar aynı zamanda birer şeydirler, ama her şey birer insan değildir. Robbe-Grillet'nin insanlara davranışçı bakışı ve şeyleri 'insansılaştırma'yı reddetmesi, nihayetinde üslûpla ilgili bir karardır; bu niteliğiyle de şeylerin görsel ve topografik özelliklerini tam bir şekilde yansıtmayı; görme dışındaki duyu kipliklerini (muhtemelen onları betimleyen dilin daha az kesin ve tarafsız olmasından dolayı) dışarıda bırakmayı içerir. Gertrude Stein'ın *Melanctha*'sın-

daki dairesel tekrarlama üslûbu, onun hafıza ve beklentinin o ânda farkında olunan şeyleri silmesine duyduğu ilgiyi dile getirir. Stein'a göre, dilde zamanlar sisteminin görünmez kıldığı bu şey 'çağrışım'dır. Yazarın deneyimin şimdiliğindeki ısrarı, şimdiki zaman kipine bağlı kalma, yaygın kullanılan kısa sözcükleri seçip onları aralıksız tekrarlama ve son derece gevşek bir sentaks uygulayıp noktalama işaretlerinin çoğunu yok sayma kararıyla aynı zemine tekabül edecektir.

Değinilmesi gereken başka bir nokta, üslûpla ilgili kararların dikkatimizi bazı şeylere yoğunlaştırarak, aynı zamanda dikkatimizi daralttığı ve başka şeyleri görmemize imkân tanımadığıdır. Ancak bir sanat eserinin başka bir sanat eserinden daha ilginç olması, o eserde çok sayıda yöne dikkat etmemizi sağlayan üslûpla ilgili kararlara değil, bilakis, -odaklanmamız ne kadar dar kalırsa kalsın- o dikkatin yoğunluğu, yetkinliği ve bilgeliğine bağlıdır.

* * *

En belirgin anlamıyla, bilincin içerdikleri betimlenemez. En basit duygulanım bile kendi tümlüğü içinde tarif edilemez. Bundan dolayı her sanat eserinin, hem nakledilen bir şey olarak, hem de betimlenemeyen şeyin belli bir yordamla ele alınışı olarak anlaşılması gerekmektedir. En yüksek sanatta söylenemeyen şeylerin ('tören' kurallarının), ifadenin kendisi ile ifade edilemez şeyin varlığı arasındaki çelişkinin her zaman bilincindeyizdir. Üslûp vasıtaları aynı zamanda uzak durma teknikleridir. Bir sanat eserinde en güçlü öğeler, genellikle onun suskunluklarıdır.

* * *

Üslûp hakkında söylediklerim esas olarak, sanat eserleriyle ve onlardan nasıl konuşacağımızla ilgili bazı yanlış anlayışları düzeltmeyi amaçlamaktadır. Fakat burada, üslûbun her deneyime (deneyimlerin biçimi ya da özelliklerinden her bahsedişimizde) uygulanan bir yordam olduğunu eklemek gerekiyor. Tıpkı yoğun ilgimizi çekme iddiasındaki büyük sanat eserlerinin yukarıda önerdiğim ölçütler bakımından arılıktan uzak ya da karmaşık olmaları gibi, deneyimlerimizde sanat yapıtı sınıfına sokulamayacak başka yönler de sanat nesnelerinin bazı niteliklerini taşıyacaktır. Konuşma, hareket, davranış ya da nesnelerin en doğrudan, faydalı ve kayıtsızca ifade tarzından ya da dünyada olmaktan belli bir uzaklaşmayı yansıttıkları her durumda, onların bir 'üslûba' sahip olduklarını, hem özerk hem de örnek alınabilecek şeylere karşılık geldiklerini farz edebiliriz.

(1965)

2. BÖLÜM

ÖRNEK ÇİLEKEŞ OLARAK SANATÇI



"En zengin üslûp, baş karakterin yapay sesidir."

(Pavese)

Cesar Pavese yazmaya 1930 yılı civarında başlamıştı ve bizim ülkemizde çevrilmiş ya da yayınlanmış eserlerinin hepsi (*The House on the Hill* [Tepedeki Ev], *The Moon and the Bonfires* [Ay ve Şenlik Ateşleri], *Among Women Only* [Sadece Kadınlar Arasında] ve *The Devil in the Hills* [Tepelerin Şeytanı]) 1947-1949 yılları arasında kaleme alınmıştı. O yüzden İngilizce çevirilerle sınırlı kalan okur, Pavese'nin eserlerini bir bütün olarak değerlendirip genelleme yapma imkânını bulamayacaktır. Ancak sadece yukarıda adları anılan dört romanından bile anlaşılan, bir romancı olarak Pavese'nin asıl kıymetinin incelik, tasarruf ve kontrolde yattığıdır. Üslûbu düz, kuru ve duygusallıktan uzaktır. Konuları genellikle şiddet içerse de

Pavese romanlarında bir soğukkanlılığın varlığından söz edilebilir. Bence bunun sebebi, asıl konunun hiçbir zaman şiddetin meydana gelmesine (örneğin *Sadece Kadınlar Arasında*'daki intihar, *Tepelerin Şeytanı*'ndaki savaş) yoğunlaşmaması, daha ziyade anlatıcının ihtiyatlı öznelliğine ağırlık vermesidir. Bir Pavese kahramanının tipik gayreti, akıcılığı yakalamaya yöneliktir; tipik sorunuysa, iletişim kurulamıyor olması. Romanları vicdan krizleri ve bu krizlerin yaşanmasına karşı koyma hakkındadır. Romanlarında heyecanların belli ölçüde törpülendiği, duyguların ve bedensel canlılığın solduğu farz edilir. Kendi duygularıyla yaptıkları melankolik deneyler ile ironi arasında gidip gelen, erken hayal kırıklığına uğramış bu oldukça medeni kişilerin ıstırapları aslında bizlerin aşina olduğumuz şeylerdir. Ancak modern çağ duyarlılığının bu damarıyla ilgili başta türde irdelemelerden (sözgelimi, son seksen yıldaki Fransız romanlarıyla şiirlerinin büyük kısmından) farklı olarak Pavese'nin romanları, hissiz ve yalın bir içerikle yüklüdür. Asıl olaylar her zaman sahne dışında ya da geçmişte akar ve erotik sahnelerden tuhaf biçimde uzak durulur.

Pavese, sanki birbirleriyle kurdukları mesafeli ilişkileri telafi etmek amacıyla, karakterlerini bulundukları ortamların (örneğin, üniversiteyi okuduğu ve yetişkin hayatının büyük kısmını geçirdiği Torino'nun şehir manzarasının, ya da o şehri kuşatan, doğup büyüdüğü Piemonte kırlarının) göbeğine sokar. Ancak bu yer duygusu ile bir yerin anlamını bulup keşfetme arzusu. Pavese'nin metinlerine bölgesel bir kurmaca özelliği kazandırmaz; zaten romanlarının İngilizce konuşan okur arasında fazla heyecanla karşılanmamasını (ikisinden de çok daha yetenekli ve özgün bir kalem olduğu halde Silone ya da Moravia'nın yarattığı heyecanın yanına bile yaklaşamamasını)

kısmen bununla açıklayabiliriz. Pavese'deki yer ve insan duygusu, bir İtalyan yazarda bulunduğunu tahmin edeceğimiz şeyler değildir. Gerçi Pavese, Kuzey İtalya'lıdır; Kuzey İtalya da yabancıların hayallerindeki İtalya sayılmaz. Torino ise tarihsel bir yankı uyandırmayan ve yabancıları ülkeye çekecek bir duygusal haleden yoksun, büyük bir sanayi şehridir. Pavese'nin Torino'su ile Piemonte'sinde tek bir anıt, tek bir yerel renk, en ufak bir etnik cazibe göremezsiniz. Bu şehirler yok değildir, ancak varlıkları erişilmez, anonim ve insan-dışı yerler olma özellikleriyle sınırlıdır.

Pavese'de kişilerin yerlere karşı duygusu (insanların bir yerin kişisellik-dışı gücüyle mıhlanıp kalmaları) Alain Resnais'nin ve özellikle Michelangelo Antonioni'nin *Dostluk* (ki Pavese'nin en iyi romanı *Sadece Kadınlar Arasında*'dan uyarlanmıştır), *Serüven* ve *Gece* filmlerini görenlerin iyi bildikleri bir duygudur. Gerçi Pavese'nin romanlarının erdemleri halkın çok -diyelim Antonioni'nin filmlerinin erdemlerinden daha fazla- benimsediği değerler değildir. (Antonioni'nin filmlerini sevmeyenler, bu yapımları 'edebi' ve 'fazla subjektif' diye tanımlarlar.) Antonioni'nin filmleri gibi Pavese'nin romanları da iyi işlenmiş, bulanık (ama asla anlaşılmaz olmayan), sakin, antidramatik ve içine kapalı yapımlardır. Antonioni'nin büyük bir yazar olmaması gibi Pavese de büyük bir yazar değildir. Fakat İngiltere'de ve Amerika'da şimdiye kadar elde ettiğinden daha fazla ilgi görmeye layık bir yazardır.*

---

*) Aynı durum başka bir İtalyan yazar olan, Pavese'yle aynı yıl (1908) doğup geniş bir hikâye ve roman külliyatına sahip, hayatta olan ve yazmaya devam eden Tommaso Landolfi için de geçerlidir. İngilizcede şu âna değin tek bir kitapla, *Gogol'ün Karısı ve Başka Hikâyeler* başlığıyla dokuz kısa hikâyesinden oluşan bir seçkiyle temsil edilen Landolfi, çok farklı üslûba sahip ve en iyi metinlerini çıkardığında Pavese'den daha kuvvetli bir yazardır. Landolfi'nin marazi mizahı, sı-

Yakın bir zamanda İngilizcede Pavese'nin 1935 ile kırk iki yaşındayken intihar ettiği 1950 yılı arasındaki günlükleri yayınlandı.* Pavese'nin günlükleri, onun romanlarını hiç bilmeden de, özgün bir modern edebi türün örneği (yazarın 'günce'si, 'defterler'i ya da 'günlüğü') şeklinde okunabilir.

Bir yazarın günlüğünü okumak istememizin sebebi nedir? Yazarın kitaplarına açıklık getirdiği için mi? Genellikle bu aradığınızı bulamazsınız. Daha muhtemel olanı, gelecekte yayınlanacak olması gözetilse dahi, günlük formunun işlenmemiş bir yazı biçimi olmasından dolayıdır. Günlüklerde yazarı birinci tekil şahıs kalemiyle okuruz; eserlerindeki ego maskelerinin ardındaki egoyla karşılaşırız. Bir roman ne derece mahrem bir dille kaleme alınmış olursa olsun bize bunu sağlayamaz; yazarın birinci tekil şahısla ya da kendisini şeffaf biçimde yansıttığı bir üçüncü tekil şahısla yazıyor olması dahi bu söz konusu değildir. Pavese'nin İngilizceye çevrilen dördü dahil romanla-

---

kı entelektüelliği ve oldukça gerçeküstücü nitelikteki felaket anlayışı onu Borges ve Isak Dinesen gibi yazarlara yaklaştırır. Fakat Landolfi'yle Pavese'nin, ikisinin de eserlerini bugün İngiltere ve Amerika'da yazılan çoğu romandan farklılaştıran ve anlaşılan o tür romanın okurlarına cazip gelmeyen ortak bir yönleri bulunur. İkisinin ortak yönü, esasen tarafsızca, kendini sakınan bir yazma tasavvurudur. Bu türde metinlerde bir hikâyenin nakledilişi, ağırlıklı olarak zekânın devreye sokulması anlamına gelir. Hikâye nakletmek doğruca zekâyı kullanmaktır; Avrupa ve Latin Amerika romanının ayırt edici özelliği sayılan anlatıdaki birlik, anlatıcının zekâsının birliğidir. Fakat günümüz Amerika'sında yaygın olan roman yazımında zekânın böyle sabırlıca, zahmet çekerek ve gösterişsizce kullanılmasına çok az rastlanır. Amerikalı yazarlar çoğunlukla olguların kendiliğinden anlaşılmasını, bir nevi kendiliğinden yorumlanmasını isterler. Eğer anlatının bir sesi varsa, muhtemelen zihne dokunmayan, hatta pek el değmemiş bir sestir. Dolayısıyla, Amerika'dan çıkan çoğu metin retorik içeriklidir (yani, araç amaç ilişkisiyle doludur) ve etkisini anti-retorik bir üslûpla (geride durmayı tercih edip, nihayetinde tarafsızca bir şeffaflığı amaçlayan bir üslûpla) gösteren Avrupa'nın klasik yazımının tam zıttıdır. Hem Pavese hem Landofi tam da bu anti-retorik geleneğe ait kalemlerdir.

*) Cesare Pavese, *The Burning Brand: Diaries 1935-1950*, İngilizceye çeviren: A.E. Murch (Jeanne Molli'yle birlikte), New York: Walker and Co.

rı, birinci tekil şahıs anlatımıyla yazılmıştır. Yine de biz, onun romanlarındaki 'ben'in, *Yitik Zamanın Peşinde*'yi anlatan 'Marcel'in Proust'la, *Dava*'yı ve *Şato*'yu anlatan 'K.'nın Kafka'yla özdeş olduğundan daha fazla Pavese'nin kendisi olmadığını biliriz. Oysa bununla yetinmeyeceğimiz ortadadır. Dini inancın çağlar boyunca insanın kendini feda etmesini gerektirdiği gibi, modern okurun talebi, yazarın çıplak halidir.

Günlükler bir yazarın ruhunun atölyesini gösterir. Peki, yazarın ruhu bizi niçin ilgilendirir? Tabii ki genel olarak yazarlara ilgi duymamızdan dolayı değil. Daha ziyade çağımızda, Paul ve Augustine'in önünü açtığı, benliğin keşfini ıstırap çeken benliğin keyfiyle eşitleyen Hıristiyan içe bakış geleneğinin en son ve en güçlü mirası olan psikolojiyle tatmin olmak bilmez bir ölçüde uğraşmamızdan dolayı. Modern bilinç açısından sanatçı (azizin yerini alan kişi) örnek bir çilekeş durumuna gelmiştir. Sanatçılar arasında, ıstırabını en iyi ifade etsin diye beklediğimiz kişi de yazardır, söz ustasıdır.

Yazar, hem acı çekmenin en derinlere uzanan yollarını öğrenmiş, hem de acılarını yüceltmenin (Freudcu anlamda değil, düz anlamıyla yücelterek) profesyonel bir vasıtasını bulmuş olmasından dolayı örnek bir çilekeştir. Bir kişi olarak yazar acı çeker; yazar olaraksa acılarını sanata tahvil eder. Tıpkı azizlerin ruhların selamete ermesi adına acı çekmenin yararlılığı ve zorunluluğunu keşfetmiş olmaları gibi yazar da, acılarını sanatta kazanca çevirerek kullanmayı keşfeden kişidir.

Pavese'nin günlüklerindeki birlik, acılarından nasıl faydalanacağı ve nasıl acılarına göre harekete geçeceği üzerine düşüncelerindedir. Edebiyat, bir yoldur. İnziva ise, gerek sanatı bileyip kusursuzlaştırmanın bir tekniği, gerekse kendi başına taşıdığı bir diğer olarak başka bir yol. Üçüncü bir yolsa, acıla-

rın nihai kullanım biçimi sayılan (ve acıların sona ermesi olarak değil de acılarından hareket etmenin nihai biçimi olarak tasarlanan), intihar.

Böylece, günlüğe 1938'de yazılan bir paragrafta dikkate değer şöyle bir düşünce silsilesiyle karşılaşırız: "Edebiyat, hayatın saldırılarına karşı bir savunmadır. Edebiyat, hayata şunu söyler: 'Sen beni kandıramazsın. Ben senin huylarını biliyor, tepkilerini önceden kestirip takip etmekten haz duyuyor ve önüne, olağan akışını kesintiye uğratan kurnazca engellemeler çıkararak sırlarını çalıyorum.' ... Genel olarak şeylere karşı diğer savunma mevzii, yepyeni bir ileri atılım güç toplarken başvurduğumuz sessizliktir. Fakat biz bu sessizliği kendimize zorla kabul ettirmeliyiz; yoksa sessizlik bize başkalarınca dayatılmamalıdır, hele ki ölüm tarafından hiç. Kendi adımıza zorlu bir yolu seçmek, o zorluğa karşı biçim tek savunma kalemizdir. ... Doğaları gereği sonuna kadar acı çekme kapasitesi olanların bir üstünlükleri vardır. Zaten acının gücünü elinden alabilmemiz, acıyı kendi yaratımız, kendi tercihimiz hale getirmemiz ancak böyle, acılarımıza boyun eğerek mümkün olabilir. Bu da intihar etmek için iyi bir gerekçedir."

Yazar günlüğünün modern biçimi, bu türde emsal oluşturan en önemli isimleri (Stendhal, Baudelaire, Gide, Kafka ve şimdi Pavese) inceleyecek olursa tuhaf bir evrim sergilemiştir. Burada bencilliğin fütursuzca ortaya konması, kahramanca bir şekilde benlikten vazgeçilmesi arayışına çevrilir. Pavese'de, Gide'in hayatını bir sanat eserine çeviren Protestanca anlayışından, hırslarına saygı göstermesinden, hislerine güvenmesinden ve kendine âşık olmasından eser yoktur. Pavese'de, Kafka'nın kendini acılarına, hiç alaya başvurmadan hasretmesinden de eser yoktur. Romanlarında 'ben'i çok serbestçe kullanan Pave-

se, günlüklerinde kendisinden genellikle 'sen' diye bahseder. Günlüklerinde kendini betimlemiyor, kendine sesleniyordur. Kendisinin ironik, nasihat edici, sitemkâr seyircisidir. Benliğin bu şekilde ayraca alınmasının nihai sonucu da kaçınılmaz biçimde intihar olacak gibi görünmektedir.

Günceler aslında, uzun soluklu bir kendini değerlendirmeler ve kendini sorgulamalar dizisidir. Güncelerde günlük hayatla ya da gözlemlenen olaylarla ilgili kayıtlar olmaz; aileler, arkadaşlar, sevgililer, meslektaşlar ya da (Gide'in *Günlükler*'inde gördüğümüz üzere) kamusal hayatta meydana gelen olaylara tepkilerle ilgili notlar da bulunmaz. Bir yazar günlüğünün içeriği konusunda daha geleneksel beklentileri karşılaşan şeyler (Coleridge'in *Defterler*'inde ve yine Gide'in *Günlükler*'inde gördüğümüz üzere), üslûbun ve edebi kompozisyonun genel sorunlarıyla ilgili düşüncelerden ve yazarın kendi okumalarına dair tuttuğu değişik notlardan ibarettir. Pavese, İtalya dışına hiç seyahat etmemiş olsa da ziyadesiyle 'iyi Avrupalı'dır; tuttuğu günceler, bütün Avrupa edebiyatı ve düşüncesinin, dahası (özellikle ilgilendiği) Amerikan yazımının onun yurdu olduğunu teyit eder. Pavese sadece bir romancı değil, ayrıca kültür adamıdır (*uomo di cultura*): şair, romancı, kısa hikâye yazarı, edebiyat eleştirmeni, mütercim ve İtalya'nın sayılı yayınevlerinden birinde (Einaudi) editör. Güncelerinde bu kalem erbabı-olarak-yazarın havasını koklarsınız. Yine güncelerinde, ömrü boyunca vazgeçmediği, Rig-Veda, Euripides ve Defoe'dan Corneille, Vico, Kierkegaard ve Hemingway'e kadar uzanan, muazzam çeşitlilikteki okumalarıyla ilgili hassas ve incelikli yorumlar bulursunuz. Fakat ben burada güncelerinin bu yönünü ele almayacağım, çünkü yazar günlüklerinde modern okurun ilgisini çeken yön bu değildir. Yine de şunu not düşmek

gerekir ki, Pavese kendi yazdıklarını ele alırken bir yazar olmaktan ziyade okur ya da eleştirmen tarafını öne çıkarır. Ne halihazırda yazmakta olduğu şeyleri gündeme getirir, ne planlarını anlatır, ne de yazılacak hikâye, roman ve şiir taslaklarından bahseder. O, sadece bitmiş eserleri üstüne eğilmektedir. Günlüklerinde atladığı, dikkat çeken başka bir nokta, siyaset alanındaki görüşleridir –ne 1935'te uğruna on ay hapiste kaldığı antifaşist faaliyetlerine yer verir, ne de Komünist Parti'yle uzun süren, ikircimli ve sonunda hüsranla sonuçlanan ilişkisine.

Güncelerde iki kişinin seçildiği söylenebilir: kişi olarak Pavese ile, eleştirmen ve okur olarak Pavese. Ya da şöyle: ileriye dönük düşünceleriyle Pavese ile, geçmişe dönük düşünceleriyle Pavese. Yazarın hisleri ve projelerinin kendinden yakınıcı ve arındırıcı bir yönü bulunur; düşünmenin odağı, yetileridir – bir yazar olarak, kadınlara âşık biri olarak ve intiharı düşünen biri olarak yetenekleri. Arkasından, düşünmeden kaynaklanan yorumlar gelir: tamamlanmış kitaplarının bazılarının çözümlemesi ve bu kitaplarının tüm külliyatı içindeki yeri; okumalarıyla ilgili notları. Pavese'nin hayatının 'bugün'ü günlüklerine dahil edildiğindeyse, bu esasen kapasitesiyle imkânlarının irdelenişi şeklindedir.

Yazmanın dışında Pavese'nin durmadan tekrarladığı iki mesele vardır. Bunlardan birisi, Pavese'nin aklını henüz üniversite yıllarından beri çelmiş olan intihar tasavvurudur ve bu, neredeyse güncelerinin her sayfasında rastlanan bir şeydir. Diğer meselesiyse romantik aşk ve erotik başarısızlıktır. Pavese kendisini, cinsel teknik, aşkta umutsuzluk ve cinsiyet savaşı hakkındaki her çeşit teoriyle aşılmaz bir duvara dönüştürdüğü cinsel yetersizlikten dolayı derinden eziyet çeken bir halde takdim eder. Kadınların yırtıcılığı ve cinselliği kullanmalarıyla ilgili

saptamaları, aşkta ya da cinsel tatmin sağlamakta başarısızlığa uğrama itiraflarının aralarına serpiştirilmiştir. Hiç evlenmemiş olan Pavese, günlüğünde uzun aşk ilişkileriyle ve rastgele cinsel deneyimleriyle ilgili tepkilerini genellikle tam da sorun çıkacağını tahmin ettiği ânlarda veya fiilen başarılı olamadığını görmesinin ardından kaydeder. Kadınlar asla anlatılmaz; ilişkilerinde neler yaşadığı ima dahi edilmez.

Pavese'nin bizzat yaşadığı üzere, iki tema tamamen iç içe geçmiştir. Ömrünün son aylarında, Amerikalı bir film yıldızıyla süren mutsuz ilişkinin tam ortasında şunları yazar: "İnsan kendini bir kadına duyduğu aşktan dolayı öldürmez, ama aşk -her türlü aşk- bizi çıplaklığımızla, sefaletimizle, kırılganlığımızla, hiçliğimizle ele verdiği için öldürür. ... Derinde, çok derinde akıp giden şu muhteşem aşka sarılmamış mıydım ... şu eski düşünceye varmak için – daimi ayartıcım, şunu tekrar aklımda dolandırmanın bahanesi olsun diye: aşk ve ölüm. Kalıtımla gelen bir kalıp." Pavese ironik bir bakışla tekrar şunu vurgular: "Tıpkı ölümü düşünmemek elden gelen bir şey olmadığı gibi, kadınları düşünmemek de elden gelmez." Kadınlar ve ölümün Pavese'yi büyülemediği hiç olmamıştır; üstelik hep aynı derecede bir endişe ve marazilikle, çünkü Pavese'nin ikisiyle de asıl derdi, kendini kadınlara ve ölüme denk bulup bulmadığıydı.

Pavese'nin kendini aşk konusunda söylemeye mecbur hissettiği şey, romantik idealizasyonun tanıdık öbür yüzüdür. Pavese, Stendhal'le birlikte, aşkın özünde kurmaca bir şey olduğunu yeni baştan keşfeder; aşkın bazen hataya düşmesi değildir burada sözünü ettiği, özünde aşkın kendisi hatadır. Bir başka kişiye bağlılık diye gördüğümüz olgu, yalnız egonun danslarından biri olarak açığa çıkartılır. Aşkla ilgili bu görüşün ya-

zarın modern çağdaki işiyle nasıl uyuştuğu kolayca anlaşılabilir. Sanatı taklit sayan Aristotelesçi gelenekte yazar, kendisi dışında bir şeyle ilgili hakikati anlatmanın aracı ya da vasıtasıydı. Sanatı ifade sayan modern gelenekteyse (kabaca Rousseau'dan itibaren) sanatçı, kendisi hakkındaki hakikati anlatmaktadır. Dolayısıyla, insanın kendisiyle ilgili bir deneyim ya da kendisinin ifşa edilmesi olarak görülen, kendisini aldatıcı bir şekilde sevilen bir kişinin ya da nesnenin değerinin yaşantısı ya da açığa çıkartılması olarak yorumlanan bir aşk teorisinin gündeme gelmesi kaçınılmazdı. Aşk, sanat gibi, kendini ifade etmenin bir aracı haline gelmiştir. Fakat bir kadına ulaşmak bir romana ya da şiire varmak kadar yalnız başına yapılan bir eylem olmadığından başarısız kalmaya mahkûmdur. Günümüzde edebiyat ve sinemadaki ciddi eserlerde yaygın görülen temalardan birisi, aşkta başarısızlıktır. (Örneğin *Lady Chatterley'in Sevgilisi*'nde ya da Louis Malle'nin filmi *Âşıklar*'daki gibi bunun tam zıttı bir görüşle karşılaştığımızda onu 'peri masalı' diye tanımlayıp geçiştirme eğilimi duyarız.) Aşk, doğuşu hata olduğu için ölür. Ancak insan dünyayı, Pavese'nin sözleriyle, 'kendini düşünme cangılı' saydığı müddetçe bu hata hep bir gereklilik olarak kalır. Yalnız kalmış ego acı çekmekten kesilmez. "Hayat acıdır ve aşkın zevki bir uyuşturucudur."

Modern çağda erotik bağlılığın kurmaca niteliğine inanılmasının başka bir sonucu, karşılıksız aşkın kaçınılmaz cazibesini yeni bir bilinçle kabullenmektir. Aşk yalnız egonun hissettiği ve yanlış biçimde dışa doğru yansıtılan bir duygu olduğundan, sevilen kişinin egosunun içine girilemeyişi romantik muhayyilede hipnotik bir çekim ortaya çıkarır. Karşılıksız aşkın ayartıcılığı, Pavese'nin deyişiyle 'mükemmel davranış' ile güçlü, mutlak anlamıyla yalıtılmış, kayıtsız egonun birliğinde

yatar. Pavese 1940'da güncesine şu satırları yazmıştır: "Mükemmel davranış tam bir kayıtsızlıktan doğar. Herhalde bu yüzdendir ki bizler her zaman, kendimizi umursamayan birine delice âşık oluruz; sevilen kadın 'tarz'ı, 'muhteşemlik'in büyüsünü, arzulanabilir olan her şeyi temsil edecektir."

Pavese'nin aşkla ilgili sözlerinin pek çoğu, Denis de Rougemont'un ve Batı muhayyilesine sahip diğer tarihçilerin tezini destekleyen birer örnek vakayı andırır. Adını andığım bu Batılılar, Tristan ve Isolde'den itibaren cinsel aşkın Batı'da geçirdiği evrimi 'romantik ıstırap' ve 'ölüm isteği' kapsamında değerlendirmişlerdir. Fakat Pavese'nin güncelerinde 'yazma', 'seks' ve 'intihar' terimlerinin çarpıcı bir retorik üslûpla iç içe geçirilmiş olması, modern biçimiyle bu duyarlılığın daha karmaşık olduğunun göstergesidir. Rougemont'un tezi, Batılıların aşkla ilgili modern çağın kötümserliğin (aşkın ve duyumsal tatminin umutsuz projeleri yansıttığı görüşünün) değil de aşka fazla değer yüklemelerine ışık tutabilir. Pavese'nin şu sözünün altına muhtemelen Rougemont da imza atardı: "Aşk, dinlerin en ucuzudur."

Kendi görüşümce, modern aşk kültü, Rougemont'un ortaya attığı gibi Hıristiyanlığın bir sapkın mezhebinin (gnostik, manici, katharosçu) hikâyesine dahil değildir; bilakis, modern çağın temelinde yer alan ve özgün bir yere sahip olan hislerin kaybolmasıyla uğraşıp durmayı yansıtır. Pavese güncelerinin başka bir yerinde sürekli kederlenmesine sebep olan kendine yabancılaşma halinden umutla bahsederken, "Kendimize sanki romanlarımızdan birindeki karakterlermişiz gibi bakma sanatı"nı işleme dileğinin "kendimize yapıcı bir şekilde yaklaşıp, bunun meyvelerini toplamamızı sağlayacağı"nı vurgular. Çünkü, Pavese'nin güncesinin başka bir yerinde gözlemlediği gibi,

"Hayat, bedende başlar". Ona göre, beden aklından sürekli sızlanmaktadır. Uygarlık insan hayatının nesnel bakımdan bedenin sorun haline geldiği aşaması şeklinde tanımlanabilirse şayet, o takdirde şu ânki uygarlık uğrağımız öznel bakımdan bu sorunun bilincine vardığımız ve kendimizi bu sorunun tuzağına yakalanmış hissettiğimiz aşaması diye nitelenebilir. Şimdi biz bedenin hayatına özlem duyuyor, Museviliğin ve Hıristiyanlığın çilecı geleneklerini reddediyoruz, fakat dini geleneğin bize yüklediği genelleşmiş duyarlılığın sınırları içerisine kapanmayı da sürdürüyoruz. Sızlanmalarımız hep bundan; kendimizi geri çekip, mesafeli bir yerde duruyoruz; durmadan yakınıyoruz. Pavese'nin kesin bir yalnızlık ve münzevi hayatı sürme gücü arayan aralıksız duaları ("Kahramanlıkta tek kural yalnız, yalnız, yalnız kalabilmektir"), tümüyle hislenmeyi başaramamasından duyduğu yakınmalarıyla uyum içerisindedir. (Örneğin en iyi arkadaşı, seçkin profesör ve Direniş hareketi önderi Leone Ginzburg 1940'da faşistlerce işkence edilerek katledildiğinde en ufak bir duygu hissetmemesi konusunda yazdıklarına bakabilirsiniz.) Modern aşk kültü işte burada yerini bulur: Modern aşk kültü, kendimizi hissetmemizin kuvveti bakımından test etmemizin ve kendimizdeki eksikliği görmenin başlıca aracıdır.

Cinsiyetler arasındaki aşka antik Yunanlıların ve Doğuluların bakışından farklı, çok daha önem atfederek baktığımızı; modern çağın aşk görüşünün -ne ölçüde hafifletilmiş ve sekülerleştirilmiş olsa da- Hıristiyanlığın ruhunun bir uzantısını temsil ettiğini herkes biliyor. Fakat aşk kültü, Rougemont'un iddia ettiği gibi, bir Hıristiyanlık *sapkınlığı* değildir. Hıristiyanlık, ilk doğuşundan itibaren (Paulus) romantik olan dindir. Batı'daki aşk kültü, acı çekme -(çarmıh paradigmasıyla) ciddiye-

tin üstün nişanesi sayılan acı çekmenin- kültünün bir yönüdür. Antik çağdaki İbraniler, Yunanlılar ve Doğululardа bizim aşka yüklediğimiz değerin aynısına rastlamayız, zira biz onlarda acıya ve ıstırap çekmeye olumlu bir değer atfedildiğini görmeyiz. Acı çekmek, ciddiyetin işareti sayılmazdı; bilakis, ciddiyet insanın acı çekmenin kefaretinden sakınma ya da acıyı aşma becerisiyle, hayatında dinginliği ve dengeliliği yakalama becerisiyle ölçülmekteydi. Oysa bize miras kalan duyarlılık, tinselliği ve ciddiyeti kargaşayla, acı çekmeyle ve tutkuyla bir saymaktadır. İki bin yılı aşkın zamandır Hıristiyanlarla Museviler arasında acı çekiyor olmak tinsel bir moda sayılmıştır. Dolayısıyla, biz aşka değil, acıya (daha kesin olarak, acı çekmenin getirdiği tinsel değerlerle faydalara) aşırı değer yüklemekteyiz.

Hıristiyanlığın bu duyarlılığına modern çağın getirdiği katkı, sanat eserleriyle cinsel aşk hamlelerinin, en fazla acı çekilen iki nadir kaynak haline geldiğinin keşfedilmesidir. Bizim bir yazarın kaleminden çıkmış güncelerde aradığımız ve Pavese'nin de huzursuz edici bir cömertlikle sunduğu şey de budur.

(1962)

SIMONE WEIL



Liberal burjuva uygarlığımızın kültür-kahramanları anti-liberal ve anti-burjuva eğilimlidir; onlar, tekrara dayalı, saplantılı ve kibarca olmayan metinler kaleme alan; güçleriyle (basitçe şahsi yetkelerinin tonuyla ve entelektüel coşkularıyla değil, aynı zamanda keskin şahsi ve entelektüel aşırılıklarıyla) etkileyen yazarlardır. Bağnazlar, histerikler, benlik yıkıcıları – içinde yaşadığımız korku verici nazik çağa tanıklık eden yazarlar bunlardır. Bu çoğunlukla bir dilde ton meselesidir; şahsilik-dışı bir aklı selimlik tonuyla söze dökülmüş fikirlere itibar etmek pek mümkün değildir. Çelişkili tarihsel ve entelektüel deneyimlerin aklı selimliğin sesini duymamızı engelleyecek denli karmaşık, çok sağırlaşmış bazı çağlar vardır. Aklı selimlik uzlaş-

ma, sakınma halini almış, yalana dönmüş. Bizimki sağlığın bilinçli olarak peşine düşülen, ancak henüz hastalık gerçekliğine inanılan bir çağ. Saygı duyduğumuz hakikatler, dertlerden kaynaklananlar. Biz hakikati, acı içindeki yazara maliyetine bakarak ölçüyoruz (yoksa, yazarın sözcüklerinin denk düştüğü bir nesnel hakikat standardına vurarak değil). Her hakikatimizin bir şehidi olmalı.

Olgun Goethe'yi, eserlerini Alman edebiyatının yaşlı devlet adamına "kalbinin dizlerine çöküp" takdim eden genç Kleist'a kızdıran şey (Kleist'ın oyunları ve hikâyelerinin kazılıp içinden çıkarıldığı acılara marazice, histerikçe, sağlıksızca düşkünlük), tam da bugün bizim değer verdiğimiz şeydir. Bugün Kleist haz uyandırırken, Goethe'nin yazdıklarının çoğu okul dersi sıkıcılığındadır. Aynı doğrultuda Kierkegaard, Nietzsche, Dostoyevski, Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Genet (ve Simone Weil) gibi yazarlar, işte kesinlikle bu sağlıksız havaları sebebiyle bize otoritelerini kabul ettirirler. Onların sağlıksızlığı güçlü olan yanlarıdır ve vicdanı taşıyan şey de budur.

Belki hakikate, gerçeklik duygusunun derinleşmesine, hayal gücünün genişlemesine ihtiyaç duydukları kadar ihtiyaç duymayan çağlar olmuştur. Ben kendi payıma, dünyaya mantıklıca bakmanın doğru olduğundan şüphe etmiyorum. Fakat hakikat her zaman aranan bir şey midir? Hakikate duyulan ihtiyaçta bir süreklilik yoktur; sükûnete ondan daha az ihtiyaç duyulmaz. Çarpıtma sayılan bir fikir, hakikatten daha büyük bir entelektüel hamle gerçekleştirebilir; tinin değişken ihtiyaçlarına daha iyi hizmet edebilir. Hakikat dengedir, ancak hakikatin zıttı olan dengesizlik bir yalan olmayabilir.

Dolayısıyla burada, bir modayı kötülemekten ziyade, çağımızda sanatta ve düşüncede aşırılığın beğenilmesinin arkasın-

daki dürtüyü belirlemeye çalışıyorum. Gerekli olan şey bizim ikiyüzlü olmamız değil, Simone Weil gibi yazarları niçin okuyup, onlara niçin hayranlık duyduğumuzu teslim etmektir. Weil'ın ölümünden sonra yayınlanan kitaplarıyla denemeleri sayesinde kazandığı on binlerce okurun bir avucundan daha fazlasının gerçekten onun fikirlerini paylaştığına inanacak değilim. Gerçi böyle bir şey; Simone Weil'ın Katolik Kilisesi'yle arasındaki çileli ve tamamına ermemiş âşıkane ilişkisini paylaşmak veya onun gnostik ilahi yokluk teolojisini benimsemek, bedeni inkâr etme ideallerini desteklemek, Roma uygarlığına ve Yahudilere karşı şiddetle duyduğu haksız nefreti onaylamak şart da değildir. Kierkegaard ve Nietzsche'de de benzer bir durum söz konusudur; bu iki yazarın modern hayranlarının çoğu da onların fikirlerini benimseyemezlerdi ve benimsemezler. Biz o tür iğneleyici özgünlükte yazarları kişisel yetkelerinden dolayı, ciddiyet timsali olmalarından, kendilerini doğruları adına feda etmeye hazır saymalarından ve -parça parça da olsa- 'görüşleri'nden dolayı okuruz. Yozlaşmış Alkibiades'in, kendi hayatını değiştiremeyen ve değiştirmek de istemeyen, fakat heyecanlı, zenginlik dolu ve aşka tutkun Socrates'in peşine takılması gibi, duyarlı modern çağ okuru da kendisinin olmayan ve olamayan bir tinsel gerçeklik düzeyine saygısını teslim edecektir.

Bazı hayatlar örnek oluştururken, bazı hayatlar oluşturmaz; örnek oluşturan hayatlardan bizi kendilerini taklit etmeye çağıranlar da vardır, tiksinme, acıma ve hürmet karışımı duygular içerisinde belli bir mesafeden izlediklerimiz de. Kahraman ile aziz (bu terimi dini anlamdan ziyade, estetik anlamda kullanabiliyorsak eğer) arasındaki farklılık kabaca budur. Simone Weil'ınki (saçmalık derecesindeki mübalağaları ve -Kleist'ın,

Kierkegaard'ın yaptığı gibi- kendini mahvetme deneyleriyle) böyle bir hayattı. Şimdi aklıma Simone Weil'ın hayatının fanatikçe çilekeşliğini, hazza ve mutluluğa burun kıvırmasını, asilce ve gülünççe siyasal tavırlarını, ince ince kendini inkâr edişlerini, dertleriyle yorulmak bilmeden oynaşmasını getiriyorum – ve kabalığını, fiziksel hantallığını, migrenlerini, veremini dikkate almamazlık etmiyorum. Hayatı seven hiç kimse onun kendini feda etmeye düşkünlüğünü taklit etmeyi, ya da öyle bir fedakârlığı çocukları ya da sevdiği herhangi bir kişi adına dilemeyi istemez. Yine de ciddiyeti ve keza yaşamayı sevdiğimiz müddetçe bundan etkilenir, bundan besleniriz. Böyle hayatlara saygı göstererek dünyada bir esrarın varlığını kabulleniriz; ki hayattaki esrar da, hakikati sağlam biçimde kavramış olmanın, nesnel bir hakikatin yadsıdığı bir şeydir. Bu anlamıyla her türlü hakikat üstünkörüdür; hakikate dair (tümü olmasa da) bazı çarpıtmalar, (tümü olmasa da) bazı aklı selim öneriler, (tümü olmasa da) bazı sağlıksız durumlar, hayatın (tümü olmasa da) bazı inkârları hakikati ortaya çıkartan, aklı selim davranışları doğuran, sağlıklılığı sağlayan ve hayatı güçlendiren etkenlerdir.

(1963)

CAMUS'NÜN *DEFTERLER*'İ



Büyük yazarlar ya kocadırlar, ya da âşık. Bazı yazarlar bir kocanın sağlam erdemlerini sergilerler: güvenilirlik, anlaşılırlık, cömertlik, dürüstlük. İnsanın bir âşığın hasletlerini, ahlâklı olmaktan ziyade mizacının güzelliğini beğendiği başka yazarlar da vardır. Bilinir ki kadınlar heyecan yaşamaları, yoğun hislere gark olmaları karşılığında bir kocada asla müsamaha göstermeyecekleri özellikleri (huysuzluğu, bencilliği, güvenilmezliği, vahşiliği) bir âşıkta hoşgörüyle sineye çekerler. Aynı şekilde okurlar, yazarların kendilerine nadir bulunur heyecanlar ve tehlikeli hisler yaşatmaları karşılığında metinlerdeki anlaşılmazlığa, saplantılılığa, acılı gerçeklere, yalanlara ve dilbilgisinin kötülüğüne fazla aldırış etmezler. Hayatta olduğu gibi sanatta da

ikisi birden gereklidir: hem kocalar hem âşıklar. İnsanın bu ikisi arasında tercih yapmak mecburiyetinde kalması ne yazıktır.

Yine hayatta olduğu gibi sanatta da âşık genellikle ikinci sırada beklemek mecburiyetindedir. Edebiyatın büyük dönemlerinde kocaların sayısı âşıkların sayısından daha fazlaydı; yani bizimki hariç edebiyatın bütün büyük dönemlerinde manzara böyleydi. Sapkınlık, modern edebiyatın ilham perisidir. Günümüzde kurmaca edebiyatın evi deli âşıklar, sırıtan tecavüzcüler, iğdiş edilmiş oğullarla doludur – kocaların sayısı pek azdır. Üstelik kocalar pişmanlık içinde, hepsi âşıkların yerinde olmayı dilemektedirler. Thomas gibi iyi koca ve sağlam yazar olan biri dahi erdeme karşı ikiyüzlüce davranmanın ağırlığı altında ezilmektedir ve bu eğilimi, her metninde burjuva ile sanatçı arasındaki çatışmayı gizleme yolunu tutmuştur. Ne ki modern yazarların büyük kısmı Mann'ın sorununu kabullenmeye bile yanaşmazlar. Her yazar, her edebi hareket kendisinden öncekilerle mizaç, takıntı ve tekillik gösterisi peşinde kavga halindedir. Modern edebiyat bir nevi dahi delilerin baskınına uğramış sayılabilir. Dolayısıyla, yetenekleri kesinlikle dahilik ayarında olmayan fakat muazzam derecede kabiliyetli bir yazar aklı başında bir tutum sergileyip, sorumluluk üstlenme cesaretini gösterirse, o yazarın salt edebi melekelerinin ötesinde bir alkışı hak etmesine şaşırmamak lazımdır.

Burada elbette, çağdaş edebiyatın ideal kocası olan Albert Camus'den bahsediyorum. Camus çağdaş bir yazar olarak delilik temalarında (intihar, duygusuzluk, suçluluk, mutlak şiddet) gezinmek zorundaydı. Fakat kendisi bu gezintiyi öyle bir makullük, ölçülülük, gayretsizlik, şirin kişisellik-dışılık çerçevesinde yapmaktaydı ki, bu özellikleri onu diğer yazarlardan ayrı bir kere koymaya yetmektedir. Yaygın bir nihilizm eğiliminin-

den yola çıkan Camus, okuru, yola çıktığı öncüllerin hiç de gerektirmediği bir istikamette (salt kendi dingin sesi ve tonunun kuvvetine dayanarak) hümanist ve insancıl sonuçlara götürüyordu. Nihilizm uçurumunun üzerinden böyle, mantığa ters düşecek biçimde atlamak, okurların kendisine duydukları minnettarlığın ödülüydü. Dolayısıyla Camus, okurlarında sahici şefkat duyguları uyandırabilmiş bir kalemdir. Kafka okurlarında acıma ve dehşet, Joyce hayranlık, Proust ve Gide saygı duygularını uyandırırlar, ama Camus dışında okurlarında aşk duyguları uyandıran, aklıma gelen tek bir modern yazar yoktur. Camus'nün 1960'daki ölümü bütün edebiyat âleminde şahsi bir kayıp olarak hissedilmiştir.

Ne zaman Camus'den bahsedilse kişisel, ahlâki ve edebi yargılar iç içe geçer. Camus'yle ilgili hiçbir tartışmada onun bir insan olarak iyiliği ve çekiciliğinin övülmesi atlanmaz, en azından bu özellikleri ima edilir. Dolayısıyla Camus hakkında yazmak, bir yazarın halesi ile eserleri arasındaki (ahlâk ile edebiyat arasındaki ilişkiye denk olan) alışverişe kafa yormak demektir. Çünkü buradaki sorun, Camus'nün ahlâk sorununu her fırsatta okurlarına yüklemesiyle sınırlı değildir. (Bütün hikâyeleri, oyunları ve romanlarında sorumluluk duygusunun varlığından ya da yokluğundan bahsedilir.) Bunun içindir ki eserleri, salt edebi bir başarı olarak, okurların duymak istediği hayranlığın ağırlığını taşıyacak önemde görülemez. İnsan Camus'nün salt çok iyi değil, aynı zamanda hakikaten büyük bir yazar olmasını *diliyor.* Oysa Camus bu nitelikte bir yazar değildir. Bu noktada Camus'yü, sanatçının rolünü yurttaşlık bilinciyle birleştirmeye soyunan ve koca vasıflarına sahip diğer iki yazar George Orwell ve James Baldwin'le karşılaştırmakta fayda olabilir. Gerek Orwell gerekse Baldwin deneme yazmakta, kurma-

ca metinlerinden daha iyi yazarlardır. Ancak çok daha önemli bir yazar olan Camus'de bu ayrımı göremeyiz. Üstelik Camus'nün sanatının her zaman, denemelerinde daha eksiksiz biçimde dile getirilen belirli entelektüel yaklaşımların hizmetine koşulmuş olduğu doğrudur. Camus'nün kurmaca metinleri yol göstericidir, felsefi niteliktedir ve bu özelliğini oluşturduğu karakterlerden (Meursault, Caligula, Jan, Clamence, Dr. Rieux) daha ziyade, işlediği masumiyet ve suçluluk, sorumluluk ve nihilistçe kayıtsızlık gibi sorunlarda aramamız gerekir. Kaleme aldığı üç roman, hikâyeleri ve oyunları, sanatının ölçütleriyle değerlendirildiğinde kesinlikle birinci sınıf olmanın çok daha aşağılarında yer alan, cılız, bir bakıma iskeletimsi yapıdadır. En örnek oluşturucu ve sembolik metinleri aynı zamanda muhayyilenin özerk eylemleri sayılabilecek Kafka'dan farklı olarak Camus'nün kurmaca metinleri, entelektüel bir kaygı içerisinde kaynağını sürekli ele vermektedir.

Peki, Camus'nün denemeleri, siyasal makaleleri, konuşmaları, edebi eleştirileri ve gazeteciliğini nereye koyacağız? Elimizdeki son derece seçkin bir külliyattır. Gelgelelim, Camus önemli görülen bir düşünür müydü? Cevap, 'hayır'dır. Siyasal düzlemdeki sempatileri İngilizce konuşan okurlarınca kesinlikle daha az beğenilmekle birlikte, Sartre felsefi, psikolojik ve edebi analiz bakımından güçlü ve özgün bir beyin olarak kendini göstermiştir. Camus ise siyasal sempatileri ne kadar çekici görünürse görünsün aynı çapta değildir. Ünlü felsefi metinleri (*Sisyphos Söyleni, Başkaldıran İnsan*) olağandışı yetenekle ve edebi taklitle kaleme alınmış eserlerdir. Camus için düşünceler tarihçisi ve edebiyat eleştirmeni olması açısından da aynı saptama yapılabilir. Camus'nün en parlak yönü, varoluşçu kültürün bagajını (Nietzsche, Kierkegaard, Dostoyevski, Heidegger,

Kafka) sırtından atıp, kendisini ortaya koyarak konuştuğu halidir. Ölüm cezasına karşı çıktığı harika denemesi "Giyotin Üzerine Düşünceler" ile Cezayir, Oran ve Akdeniz'deki başka yerlerle ilgili deneme-portreleri gibi metinlerinde onun bu halini görebilmekteyiz.

Camus'de en üst nitelikte sanata da düşünceye de rastlanmaz. Camus'nün eserlerindeki olağandışı çekim gücünü açıklayan şey başka türden bir güzellik; yirminci yüzyıl yazarlarının çoğunun pek aramadığı ahlâki güzelliktir. Başka yazarlar daha bağlanmış, daha ahlâkçı bir çizgidedirler. Fakat ahlâki ilgi uğraşlarında hiçbiri daha güzel, daha inandırıcı görünememiştir. Ne yazık ki sanatta ahlâki güzellik (bir kişideki fiziksel güzellik benzeri) kolayca solup giden bir şeydir. Hiçbir yerde sanatsal ya da entelektüel güzellik kadar dayanıklı bir şey yoktur. Ahlâki güzellik çok hızlı biçimde parlak laflarla konuşma ya da zamandışına sürüklenme şeklinde çürüme eğilimi sergiler. Doğrudan bir kuşağın gözünde belirli bir tarihsel durumda bir insanın nasıl örnek oluşturabileceğine seslenen Camus gibi bir yazarda bu özelliği çok sık görürüz. Sanatsal özgünlük bakımından olağandışı bir yeteneğe sahip olmadıkça böyle bir yazarın eserleri muhtemelen, ölümüyle beraber soyunmuş bir hale gelir. Az sayıda kişiye göre bu düşüş Camus henüz sağken onun başına gelmiştir. Sartre, ünlü dostluklarını bitiren o tantanalı tartışmada, zalimce ama doğru bir yerden hareket ederek Camus'nün 'portatif bir anıt kaidesi'ni hep yanında taşıdığına işaret etmişti. Sonra o ölümcül paye, Nobel Ödülü geldi. Ölümünden kısa süre önce bir eleştirmen, Camus'nün Aristides'le aynı kaderiyle paylaşacağı, kendisine 'Adil' denip durmasından usanacağı kanaatindeydi.

Bir yazarın okurlarında minnertarlık duygusu uyandırması herhalde her zaman tehlikelidir (ki minnettarlık da duyguların en kuvvetlilerinden, ama en kısa sürenlerinden biridir). Ne ki bu tür tatsız sözler, minnettar olanların öcü diye bir kenara konamaz. Camus'nün ahlâki ciddiyeti bazı zamanlar büyüleyici niteliğini kaybedip okurunu kızdırmaya başlıyorsa, bunun sebebi metinlerinde belirli bir ölçüde var olan entelektüel zayıflıktır. James Baldwin'de olduğu gibi Camus'de de tamamen hakiki -ve tarihsel bakımdan isabetli- bir tutku seziyoruzdur. Fakat yine Baldwin'de olduğu gibi, bu tutku çok kolay bir şekilde ağdalı dile; tükenmek bilmeyen ve kendini çoğaltan bir söylev çekme tonuna dönüşebilmektedir. Katlanılmaz tarihsel ya da metafiziksel açmazları hafifletmekte başvurulan ahlâki buyruklar (sevgi, ölçülülük) ziyadesiyle genel, çok soyut ve retorik boyutunda kalıyordur.

Camus, bütün bir eğitimli kuşağın gözünde, sürekli tinsel devrim halinde yaşayan bir kişinin kahraman figürü olan yazardır. Fakat aynı zamanda, şu paradoksu; medenileşmiş bir nihilizmi, sınırları kabullenmiş mutlak bir isyanı savunan yazardır ve bu paradoksu iyi yurttaşlık reçetesine çevirmiştir. Ne karmaşık bir iyilik, düşünsenize! Camus'nün yazdıklarında iyilik, eşzamanlı olarak uygun tavrı ve bu tavrın geçerli sebebini aramaya zorlanır. Başkaldırı da bu kapsamdadır. 1939'da yeni patlak vermiş olan savaşla ilgili düşüncelerinin ortasında genç Camus, *Defterler*'e ara verirken şunu söyler: "Şimdiye değin hiçbir şeyin mazur göstermediği isyanıma sebepler arıyorum." Camus'nün radikal duruşu, bu duruşu haklı çıkaran sebeplerden önce gelmekteydi. On yıldan fazla bir süre sonra 1951'de *Başkaldıran İnsan*'ı çıkardı. O kitapta başkaldırının çürütülmesi ay-

nı ölçüde mizacın bir tavrı, kendi ikna etmeye yönelik bir tutumdu.

Burada kayda değer olan, Camus'nün incelikli mizacı göz önüne alındığında, tüm kalbiyle eyleme geçmesinin, gerçek tarihsel tercihlerde bulunmasının söz konusu olduğuydu. Unutulmamalıdır ki, Camus kısa ömründe en az üç model karar vermek zorunda kalmıştı: Fransız Direnişi'nde yer almak, Komünist Parti'den uzaklaşmak ve Cezayir isyanında taraf tutmayı reddetmek. Benim kanımca, bu üç büyük karardan ikisinde kendini hayranlık uyandırıcı bir biçimde temize çıkaracaktı. Ömrünün son yıllarındaki meselesi dindar biri olması, burjuva insancıllığının ciddiyetine yönelmesi ya da sosyalist duyarlılığını kaybetmesi değil; bilakis, erdemlerinin kazdığı kuyuya düşmesiydi. Kamu vicdanı rolünü oynayan bir yazarın, bir boksör gibi olağanüstü sağlam sinirleri ve hassas içgüdüleri olmalıdır. Aradan bir süre geçtikten sonra bu içgüdüler kaçınılmaz olarak hassasiyetini kaybeder. Onun için duygusal bakımdan da dayanıklı olması lazımdır. Camus o kadar dayanıklı değildi, hele Sartre'ın olduğu kadar hiç. Burada, 1940'lı yılların sonlarında Fransız entelektüellerinin birçoğunun komünizmden uzaklaşmakta gösterdikleri cesareti küçümsüyor değilim. Ahlâki bir kanaat olarak Camus'nün kararı o zamanlar doğruydu; tutumu Stalin'in ölümünden sonra da siyasal düzlemde defalarca doğrulanmıştır. Ancak ahlâki ve siyasal kararlar her zaman birbiriyle güzel bir şekilde çakışmaz. Camus'nün Cezayir meselesinde (hem Cezayirli hem Fransız olarak yetkinlikle konuşabileceği bir meselede) tutum takınmada üzülünecek ölçüde inisiyatifsiz kalması, ahlâki erdemi konusunda son ve tatsız bir göstergeydi. 1950'li yıllar boyunca şahsi bağlılıklarıyla sempati duyduğu şeylerin kendi adına belirleyici siyasal yargı-

larda bulunmayı imkânsızlaştırdığını ilan etmişti. Dokunaklı bir tonla soruyordu mesela: Bir yazardan niçin bu kadar çok şey talep ediliyordu? Camus sessizliğe çekilirken, gerek onu komünizm meselesinde *Temps Modernes* grubundan takip eden Merleau-Ponty gerekse Sartre, Cezayir Savaşı'nın sürdürülmesini protesto eden iki tarihsel manifesto için etkili isimlerden imza topluyorlardı. Gerek genel siyasal ve ahlâki bakışı Camus'nünküne çok yakın olan Merleau-Ponty'nin gerekse siyasal bütünlüğünü Camus'nün on yıl kadar önce yıkmış göründüğü Sartre'ın, vicdanlı Fransız entelektüellerini kaçınılmaz bir tutuma, benimsenecek tek tutuma, herkesin Camus'den de sergilemesini beklediği tutuma yönlendiriyor olmaları keskin bir ironidir.

Lionel Abel birkaç yıl önce Camus'nün kitaplarından biri için yazdığı kapsamlı eleştiri yazısında, ondan Soylu Eylem'den ayrı olarak Soylu Duygular'ı somutlaştıran kişi olarak bahsetmişti. Bu saptama kesinlikle doğrudur ve Camus'nün ikiyüzlüce bir ahlâka sahip olduğu anlamına gelmez. Sadece eylemin, Camus'nün ilk derdi olmadığı anlamını taşır. Eyleme geçme ya da eylemden uzak durma kapasitesi, hissetme ya da hissedememe yetisine göre tali önemdedir. Camus'nün sergilediği tutum, entelektüel bir tavır almaktan ziyade, gerektirdiği tüm siyasal acziyet riskleriyle beraber hissetmeyi teşvik etmekti. Camus'nün eserleri, bir durumun peşine düşmüş bir mizacı, soylu eylemlerin peşine düşmüş soylu hisleri ortaya koyar. Gerçekten de Camus'nün kurmaca ve felsefi metinlerinin konusu tam da bu kopukluktur. Camus'nün metinlerinde dayanılmaz derecede ıstıraplı olayların anlatılmasına katılmış bir tutumun (soyluca, çileci, aynı zamanda mesafeli ve müşfik bir tutumun) reçetesini görürüz. Tabii bu tutum, bu soylu duygu, hakikatte olayla bağıntılı değildir. Olaya karşı sergilenen bir tepkiden ya da ola-

yın bir çözümünden ziyade, olayın aşılmasıdır. Camus'nün hayatı ve eserleri, ahlâk hakkında olmaktan çok, ahlâki konumların pathos'uyla ilgilidir. Bu pathos, Camus'nün modernitesidir. Nitekim bu pathos'u onuruyla ve cesurca sırtlama yeteneği, okurlarının kendisini sevip ona hayranlık duymalarını sağlayan etkendir.

Burada bir kere daha, çok kuvvetli şekilde sevilen ancak yine de henüz az tanınan kişiye dönüyoruz. Camus'nün kurmaca metinlerinde, ünlü denemelerinin sesi, serinkanlılığı ve sakinliğinde cismani olmayan bir şey vardır. Güzelce yansıtılan varlığıyla, o unutulmaz fotoğraflarına rağmen söz konusu olan bir şeydir bu. İster bir palto, ister bir süveter ve açık bir gömlek, isterse takım elbise giyiyor olsun, dudaklarının arasında hep bir sigara tutuludur. Üstelik birçok açıdan neredeyse ideal bir yüz diyebiliriz onunkine: delikanlı görünümlü, yakışıklı ama fazla yakışıklı olmayan, ince, sert, hem yoğun hem mütevazı ifadeli bir yüz. Tanımak isteyeceğiniz bir adam.

Camüs nün hayranları, yazarın 1935 yılından ölümüne kadar tuttuğu defterlerinin yayınlanmış halinin üç cildinden ilki olan *Defterler, 1935-1942*'de* doğallıkla kendilerini etkileyen kişiye ve eserlere doyacakları umudu içindedirler. Ben her şeyden önce üzülerek, Philip Thody'nin kötü bir çeviri yaptığını ifade etmek zorundayım. Thody sıklıkla yanlışa düştüğü gibi, yer yer Camus'nün derdini ciddi ölçüde yanlış naklediyor. Dili sarkıyor; ayrıca Camus'nün yoğun, güzel ve incelikli üslûbunun İngilizce karşılıklarını bulamıyor. Keza kitap, belki bazı okurları kızdırmayacak, ketleyici bir akademik kalıpta; ama

*) Albert Camus, *Notebooks, 1935-1942*, Fransızcadan çeviren: Philip Thody, New York: Knopf

beni kızdırdı. (Meraklı okurlar Camus'nün İngilizce çevirisinin nasıl olması gerektiği konusunda bir fikir edinmek için, *Defterler*'in iki yıl önce *Encounter*'da çıkan bölümlerini çeviren Anthony Hartley'in isabetli ve hassas yorumlarına bakabilirler.) Buna rağmen hiçbir çeviri (ana metne sadık da kalınsa, dildeki tonları tutturamasa da) *Defterler*'i olduğundan daha az (ya da daha fazla) ilginç hale getiremez. *Defterler* Kafka ve Gide'in kaleme aldıkları gibi, büyük edebi günlükler değildir. Kafka'nın *Günlükler*'inin müthiş entelektüel parlaklığından yoksun oldukları gibi, Gide'in *Günlükler*'inin kültürel derinliği, sanatsal ustalığı ve insani yoğunluğundan da yoksundurlar. Camus'nün *Defterler*'i, kendini ifşa, psikolojik mahremiyet öğelerinin bulunmaması dışında, diyelim Cesare Pavese'nin *Günlükler*'iyle karşılaştırılabilir.

Camus'nün *Defterler*'inde çeşitli şeylere rastlarsınız. Bunlar deyişlerin, kulak misafiri olunmuş konuşma parçalarının, hikâye fikirlerinin ve bazen daha sonra romanlarla denemelere taşınmış tam paragrafların ilk defa not olarak düşüldüğü edebi karalamalar, yazılarında işe yarayan taş ocaklarıdır. *Defterler*'in bu kısımları taslaklardır ve bundan dolayı, Mr. Thody'nin yayınlanmış edisyonlara şevkle eklediği notlara ve göndermelere rağmen, Camus'nün tutkunları için bile çok heyecan verici görünecekleri kanısında değilim. *Defterler*'de ayrıca hayli sınırlı kapsamda (Spengler, Rönesans tarihi ve benzeri konulara dair) çeşitli okuma notları (ki *Başkaldıran İnsan*'ın yazımına ayrılan muazzam çaptaki okumalar kesinlikle buraya geçirilmemiştir), psikolojik ve ahlâki temalarla ilgili özdeyişler ve düşünceler bulunur. Söz konusu düşüncelerin bazıları hayli cesurca ve ustacadır. Ayrıca okumaya değer şeylerdir ve (kendisinden, 'Akdeniz' erdemi adı altında gecikmiş biçimde Anglo-Sakson

ampirizmine ve sağduyusuna çevrilen Alman felsefesinin delirttiği birisi olarak, bir tür Raymond Aron çıkartmaya aday) yaygın Camus imgelerinden birini silmeye katkıda bulunabilirler. *Defterler*'de, en azından bu ilk ciltte, evcilleştirilmiş Nietzschecilikten sevimli bir hava yayılmaktadır. Genç Camus bir Fransız Nietzsche'si gibi yazmakta; Nietzsche'nin vahşi olduğu yerlerde melankoliye, Nietzsche'nin öfkeli olduğu yerlerde soğukkanlılığa, Nietzcshe'nin mani noktasında şahsi ve öznel olduğu yerlerde gayri-şahsi ve nesnel bir dile başvurmaktadır. Nihayet en son *Defterler* belirgin ölçüde kişisellik-dışı niteliğe sahip kişisel yorumlarla (daha iyi bir tanım denebilirse, bildiriler ve karar metinleriyle) doludur.

Kişisellik-dışılık herhalde Camus'nün *Defterler*'ini anlatan en iyi özelliktir; bu defterlerde yazdıkları o derece anti-biyografik niteliktedir. *Defterler*'i okuduğunuzda Camus'nün çok ilginç hayat sürmüş; (birçok yazardan farklı olarak) sadece içedönük anlamda değil, dışadönük anlamda da çok ilginç şeyler yaşamış birisi olduğunu hatırlamak zordur. *Defterler*'e hayatıyla ilgili hemen hiçbir şey geçirilmemiştir. Yakından bağlı olduğu ailesiyle ilgili tek bir satırı yoktur. O dönemde meydana gelmiş olaylardan (Théâtre de l'Équipe'le birlikte yürüttüğü çalışmalardan, ilk ve ikinci evliliklerinden, Komünist Partisi üyeliğinden solcu bir Cezayir gazetesinin editörlüğünü yaptığından) da bahsedilmez.

Şüphesiz bir yazarın günlüklerine bir günce ölçüsüne vurularak değer biçilmemelidir. Bir yazarın defterlerinin çok özgül bir işlevi olur; yazar böyle defterlerde parça parça kendisine bir yazar kimliği oluşturur. Yazar defterleri tipik biçimde irade hakkındaki saptamalarla doludur: yazma iradesi, sevme iradesi, aşktan vazgeçme iradesi, hayata devam etme iradesi. Gün-

lük, bir yazarın kendisine kahraman göründüğü yerdir. Yazar bu defterlerde yalnızca algılayan, acı çeken, mücadele eden bir varlık olarak yer alır. Dolayısıyla Camus'nün *Defterler*'indeki bütün şahsi yorumlar kişisellik-dışı bir nitelik taşır ve hayatındaki olaylarla kişileri tamamen dışarıda bırakır. Camus kendisi hakkında sadece yalnızlıkla bahseder – yalnız bir okur, dikizci, güneşe ve denize tapan biri ve dünyada yürüyen biri olarak. Yazar bu sayfalarda ziyadesiyle yazardır. Yalnızlık, modern yazarın bilincinin vazgeçilmez metaforudur; bu durum yalnızca kendini duygusal bakımdan uyumsuz ilan etmiş Pavese gibi yazarlar için değil, aynı zamanda Camus gibi sosyal ilişkileri kabarık ve toplumsal bilince sahip yazarlar için de geçerlidir.

Demek istediğim, *Defterler* okuru içine çekmekle beraber, Camus'nün kalıcı görünümü sorununa bir çözüm getirmez ya da bir kişi olarak ona dair bakışımızı derinleştirmez. Sartre'ın sözüyle Camus, "bir insanın, bir eylemin ve bir külliyatın hayranlık duyulacak çakışmasıydı". Bugün geriye sadece külliyatı kalmış durumda. İnsan, eylem ve külliyatın çakışması onun binlerce okuruyla hayranının zihinleri ve kalplerinde nasıl bir esinlenme yaratmış olursa olsun, bu tam olarak, sadece külliyatının özümsenmesiyle oluşturulamaz. Camus'nün *Defterler*'inin, o satırların yazarı hakkında bize, o kişinin kendisiyle ilgili daha fazla şey anlatabilseydi bu önemli ve mutlu bir buluşma olurdu; ama ne yazık ki böyle bir şey olmuyor.

(1963)

MICHEL LEIRIS'İN *MANHOOD*'U



1963 yılında çevirisi çıkan Michel Leiris'in parlak otobiyografik anlatısı *L'Age d'Homme* ilk başta oldukça kafa karıştırıcı bir içeriktedir. İngilizce başlığıyla *Manhood*'un* çeviri baskısının kapağında herhangi bir not yoktur. Ama okurun, artık altmışlı yaşlarına gelmiş olup, henüz hiçbiri İngilizceye çevrilmemiş yirmi kadar kitabı bulunan Leiris'in 1920'lerin Paris'indeki gerçeküstücü kuşaktan kalan, önemli bir şair ve oldukça sayılan bir antropolog olduğunu öğrenmesinin başka bir yolu da yoktur. Üstelik Amerika'da yapılan edisyon *Manhood*'un yeni bir kitap olmadığını; aslında 1930'ların başlarında kaleme alı-

*) Michael Leiris, *Manhood*, Fransızcadan çeviren: Richard Howard, New York: Grossman. [Türkçesi için bkz. *Erginlik Yaşı*, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.]

mp ilk olarak 1939'da yayınlandığını, daha sonra büyük bir *succès de scandale* (skandal başarısı) kazandığı 1946'da, giriş niteliğinde önemli bir deneme olan "Literature Considered as a Bullfight"la (Boğa Güreşi Muamelesi Yapılan Edebiyat) birlikte yeniden basıldığını da belirtmez. Yazara önceden hiçbir ilgi duymasak (ya da onunla ilgilenmemiz için herhangi bir sebep bulunmasa) bile otobiyografiler sürükleyici metinler olabildiğinden, Leiris'in tanınmıyor oluşu burada durumu biraz karmaşıklaştırmaktadır, çünkü onun kitabı, ziyadesiyle bir hayat öyküsü olduğu kadar hayatını adadığı bir eserdir.

1929'da Leiris, iktidarsızlaşmayla beraber şiddetli bir sinir krizi geçirdi ve bir yıl kadar psikiyatrik tedavi gördü. 1930'da otuz dört yaşındayken *Manhood*'u yazmaya başladı. O dönemde şairliği ön plandaydı; Apollinaire ile arkadaşı Max Jacob'dan etkilenen şiirler yazıyordu. Yayınlanan şiir kitaplarının ilki *Simulacre*'dı (1925). *Manhood*'u yazmaya başladığı aynı yıl, gerçeküstücü çizgide kayda değer bir roman olan *Aurora*'yı çıkardı. Ama *Manhood*'a başladıktan kısa süre sonra (ki 1935'e kadar tamamlanmayacaktı) yeni bir bilim dalına atıldı ve antropolog oldu. 1931-1933'te Afrika'ya (Dakar ve Cibuti'ye) yaptığı saha ziyaretinden Paris'e dönüşünde, önemli bir küratörlük göreviyle bugüne değin çalıştığı Musée de l'Homme kadrosuna katıldı. *Manhood*'un tamamen mahrem itiraflarında bu çarpıcı alan değiştirmeye (bohemlik ve şairlikten araştırmacılık ve müze bürokratlığına geçişe) dair en ufak bir iz bulamayız. Kitapta şairin ya da antropoloğun başarılarına da herhangi bir şekilde yer verilmez. Bu noktada aklımıza gelen, Leiris'in bunlardan bahsederse, uyandırmak istediği başarısızlık izlenimini zedeleyeceği düşüncesi olabilir ancak.

Leiris kitabında bize, hayatının bir tarihçesini sunmak yerine sınırlılıklarının bir kataloğunu takdim etmektedir. *Manhood*, "Ben ...'da doğdum," cümlesiyle başlamaz, yazarın bedeninin fiziksel tarifiyle başlar. İlk sayfalarda Leiris'in kelliğinin başlamasını, gözkapaklarındaki kronik iltihaplanmayı, cinsel bakımdan yetersizliğini, otururken omuzlarını kamburlaştırmaya yatkın olduğunu, tek başınayken kıçını kaşıdığını, çocukken geçirdiği travmatik bademcik ameliyatını, penisindeki aynı derecede travmatik enfeksiyonu ve bunlara bağlı olarak çıkan hastalık hastalığını, en ufak bir tehlikenin bulunduğu hallerdeki korkaklığını, hiçbir yabancı dili akıcı olarak konuşamayışını, fiziksel güç gerektiren spor dallarında acınası bir acziyet içinde olduğunu öğreniriz. Karakteri de bu sınırlılıklar çerçevesinde tanımlanmıştır: Leiris karakterini, genelde tenle, özelde kadınlarla ilintili ölümcül ve saldırgan fantezilerle 'aşınmış' şekilde göstermektedir. *Manhood* bir bayağılık elkitabıdır – kendi yaralarını tuhaf biçimde parmaklayan ve kısmen uyuşturulmuş bir insanın tonunda dile getirdiği anektodlar, fanteziler, sözlü çağrışımlar ve düşler.

Leiris in kitabının, Fransız edebiyatına özgü samimiyetin özellikle güçlü bir örneği olduğu düşünülebilir. Montaigne'in *Denemeler*'i ve Rousseau'nun *İtiraflar*'ından Stendhal'in günlüklerine ve Gide, Jouhandeua ve Genet'nin modern itiraflarına kadar Fransa'nın büyük yazarları, mahrem duyguların mesafeli aktarımlarına, özellikle cinsellik ve ihtirasla ilgili anlatılara özel bir ilgi duymuşlardır. Fransız yazarlar samimiyet adına gerek otobiyografi biçiminde gerekse kurmaca olarak (Constant, Laclos, Proust'ta olduğu gibi) erotik tutkuları soğukkanlılıkla işlemişler ve duygusal bakımdan geride durma tekniklerine kafa yormuşlardır. İşte (duygusal anlatımın üstünde ve ötesinde) sa-

mimiyete eskiden beri duyulan bu yakın ilgiden dolayıdır ki, romantik dönemin en Fransız eserlerinde bile bir haşinlik, belirli bir klasisizm göze çarpmaktadır. Fakat Leiris'in kitabını basitçe bu sınıfta değerlendirmek ona haksızlık sayılır. *Manhood* öyle bir soyağacının akla getirdiğinden daha tuhaf, daha serttir. Leiris'in benimsediği şeyler, büyük Fransız otobiyografik metinlerinde görülen ensest duygular, sadizm, eşcinsellik, mazoşizm ve rastgele cinsel ilişki kurma itiraflarından çok daha fazla müstehcen ve tiksindiricidir. Üstelik şok edici olan, özellikle Leiris'in yaptıkları değildir. Eylem onun kuvvetli tarafı değildir; kusurlarıysa korku verici derecede soğukkanlı bir duyumsal mizacın yansımalarıdır – onda parlak eylemlerden daha fazla aşağılıkça yenilgilere ve kusurlara rastlanır. Bu yüzden Leiris'in tutumları en ufak bir özsaygı belirtisi göstermeyen günahkârlıklara dahildir. İnsanın kendisine saygısının olmaması müstehcen bir durumdur. Fransız edebiyatının diğer büyük itiraf metinlerinin hepsi kendilerini sevmekten yola çıkarlar ve kendini savunmak ve haklı çıkarmak gibi belirgin bir amacı gözetirler. Leiris ise kendinden tiksinir; kendini ne savunabilecek ne de mazur gösterebilecek haldedir. *Manhood* kitabı bir utanmazlık abidesidir – ödlek, marazi, hasarlı bir mizacın ifşaatları silsilesidir. Üstelik Leiris anlatısında kendisinden tiksindiğini teslim etmekten çekinmez. Zaten tiksindirici olan, kitabın konusunu oluşturmaktadır.

Tabii şu soru akla gelebilir: Kimin umurunda? *Manhood*'un şüphesiz klinik bir belge olarak belirli bir değeri vardır; mesleki öğrenim görenler açısından akli sapma belirtileriyle doludur. Fakat edebi değeri olmasaydı kitap üzerinde durulmayı da hak etmezdi. Bence önemli olan budur – çok sayıda modern edebiyat eseri gibi *Manhood* da yolunu anti-edebiyat olarak bulmak-

tadır. (Aslında sanatlardaki modern hareketlerin önemli bir kısmı kendilerini anti-sanat diye takdim etmektedir.) Paradoksal olarak, *Manhood*'u (güzelce olmasa bile çok özenle kaleme alınmış ve incelikle düzenlenmiş bir kitaptır) edebiyat olarak ilginç gösteren, edebiyata tersliğidir. Aynı çerçevede Leiris edebiyata katkısını, *Manhood*'un rasyonalist kendini anlama projesini, açıkça belirtmeden yadsıyışıyla yapmaktadır.

Leiris'in *Manhood*'da cevapladığı soru entelektüel bir soru değildir. O, bizim psikolojik (Fransızlarmsa, ahlâki) diye adlandıracağı türden bir sorunun cevabını verir. Leiris kendini anlamaya çalışmaz. *Manhood*'u ne affedilme ne de sevilme kaygısıyla yazmıştır. Leiris dehşete düşürmek ve bu suretle okurlarından güçlü bir duygu (kendini okurlarında uyandırmayı beklediği kızgınlık ve tiksintilere karşı savunmak üzere ihtiyaç hissettiği duygu) hediyesi almak üzere yazar. Edebiyat bir psikoteknik kalıbına dönüşür. Giriş niteliğindeki denemesi "Boğa Güreşi Muamelesi Yapılan Edebiyat"ta açıkladığı üzere, yazar olmak, edebi bir kalem olmak yeterli gelmez. Yazarlık sıkıcı, zayıflatıcı bir iştir. Tehlikesi yoktur. Leiris ise kendini, yine kendi belirttiği doğrultuda, boğa güreşçisinin boynuzlanma riskini alırken hissettiği duyguyu yaşamak mecburiyetinde görür. Yazmak ancak o zaman değer kazanır. Fakat yazar, canlılık katan bu ölümcül tehlike duygusunu nasıl yakalayabilecektir? Leiris'in bu soruya cevabı şöyledir: kendini savunarak değil, kendini ifşa ederek; uydurma sanat eserleriyle, kendini nesneleştirmeyle değil, kendini -şahsını- ateşe atarak. Fakat biz, okurlar, bu lanetli edimin seyircileri, iyi temsil edildiği (boğa güreşinin bilhassa estetik, törensel bir eylem olarak ele alınışını aklınıza getirin) zaman bunun (ne türden bir yadsıma söz konusu olursa olsun) edebiyat halini aldığını biliriz.

Leiris'in edebiyatı yanlışa düşerek, kendini inciterek ve kendini ifşa ederek yaratmasına benzer bir programa bağlı kalmış başka bir yazar, Norman Mailer'dır. Mailer yıllardır yazmayı (boğa güreşinden daha sıklıkla boks imgesine başvurarak) kanlı bir spor olarak kavramış, daha cesur olan, daha fazla risk alanın daha iyi yazar olduğu görüşünde ısrarcı davranmıştır. Bundan dolayı Mailer kendini giderek daha fazla denemelerinin ve yarı-kurmaca metinlerinin konusu haline getirmiştir. Fakat Mailer ile Leiris arasında büyük farklılıklar vardır ve bu farklılıklar manidardır. Mailer'da tehlikeden heyecan duyulması çoğu zaman temel bir biçimde megalomani olarak, başka yazarlarca yıpratıcı bir rekabete girmek olarak görünür. Leiris'in yazılarındaysa edebi bir sahne, başka yazarlar, en amansız tehlikeler içinde rekabet eden matadorlar yoktur. (Bilakis, pratikte yazarların yanı sıra ressamları da, herkesi tanıyan Leiris, arkadaşlarının eserleriyle kişiliklerini değerlendirirken son derece hürmetkârdır.) Oysa Mailer son kertede yazılarında tehlikeden ziyade başarıya eğilmektedir; tehlike başarıya açılan bir araçtan ibarettir. Leiris ise yazılarında başarıyı hiç umursamaz. Mailer son denemeleriyle konuşmalarında kendini kudretli bir kalem erbabı olarak mükemmel bir şekilde takdim etmekte; daimi bir eğitim görüyormuş gibi, kendini kendi füze rampasından yüksek, güzel bir yörüngeye fırlatmaya hazırlanmaktadır; hatta başarısızlıklarını bile başarıya çevirebilecek bir arayışın içindedir. Leiris kendi kudretinin alaşağı edilmesini kaydeder; beden sanatlarında tam bir iktidarsız olarak, sürekli kendini yok edip silmeye uğraşmaktadır; dolayısıyla başarıları bile kendine başarısızlık gibi görünecektir. Çoğu Amerikalı yazarın iyimser, popülist mizacı ile en iyi Fransız yazarlarının ciddi ölçüde soğuk duruşları arasındaki temel zıtlık herhalde en iyi burada görülebilir. Leiris, Mailer'a kıyasla çok daha süb-

jektif, daha az ideolojik bir yazardır. Mailer bize, şahsi sıkıntılarıyla zayıflıklarının kamusal eserlerine nasıl kuvvet kazandırdığını gösterir ve okuru bu dönüşüm sürecine katmak ister. Oysa Leiris, olabildiğince seçkin denebilecek kamusal benliği ile şahsi zayıflıkları arasında herhangi bir süreklilik görmez. Mailer'ın kendini ortaya koyma dürtüleri (dünyevi demesek bile) tinsel iddialılığına (kendini sürekli çile çekerek kanıtlama arzusuna) bağlanabilirken, Leiris'in dürtüleri daha çaresizcedir; onun kanıtlamayı dilediği kahramanlığı değil, hiçliğidir. Leiris fiziksel korkaklığından ve beceriksizliğinden tiksinir. Yine de çirkin fiyaskolarından aklanmayı dilemeden, kendini bu tatminsiz bedenin -ve bu münasebetsiz karakterin- gerçekten var olduğuna inandırmanın peşindedir. Dünyanın ve nihayetinde kendisinin gerçekdışılığı duygusunun altında ezilen Leiris güçlü, dolaysız bir his arayışmdadır. Fakat sıradan bir ders kitabı romantiği gibi kabullendiği tek duygu da, ölüm riskinin dahil olduğu ruh halidir. *Manhood*'da şöyle yazıyordur mesela: "Daha önce varlığını hiç düşünmediğim bir sertlikle yeni fark ettim ki, kendimi kurtarmak için ihtiyacım olan tek şey, biraz olsun gayret. Oysa bu dünya benim katabileceğim hiçbir şeyin eksikliğini çekmiyor." Leiris'in gözünde bütün duygular ölüme dairdir, ya da bunlar hiçbir şeydir. Ölüm riskinin bulunduğu şeyler ancak gerçek olarak tanımlanır. Yazdığı kitaplardan biliyoruz ki, Leiris çeşitli defalar intihara teşebbüs etmiştir; onun gözünde hayat, sadece intihar tehdidi söz konusu olduğunda gerçektir. Aynı saptama edebiyat uğraşı için de geçerlidir. Leiris'inkine benzer bir görüşte, edebiyat yalnızca kudreti arttırma aracı ya da intihar aracı olarak değerlidir.

Söylemeye gerek yok ki, bunların ikisi de geçerli değildir. Edebiyat genellikle edebiyata vesile olur. Yazarın *Manhood*'da kendini ifşa etmesi nasıl bir terapötik değer taşırsa taşısın, Lei-

ris'in kendini işleyişi bu kitapla sona ermemiştir. Onun savaştan sonraki edebi çalışmaları *Manhood*'da değinilen sorunların çözümünü göstermediği gibi, ortaya daha karmaşık sorunlar da getirir. *La Règle du Jeu* (Oyunun Kuralları) genel başlığı altında çocukluğunun duygusal hatıraları, kendine has ölüm imgeleri, cinsel fanteziler, belirli sözcüklerin çağrıştırdığı anlamlar -*Manhood*'dan daha söyleme dayalı ve daha karmaşık otobiyografik öğeler- hakkında denemeler kaleme almıştır. Tasarlanmış üç cildin ikisi yayınlandı: 1948'de *Biffures* (Silmeler), 1961'de *Fourbis* (Ivır Zıvır). Alaycı başlıklar hikâyeyi anlatıyor zaten. *Ivır Zıvır*'da eski şikayete yeniden rastlarız: "Aşkta -ya da beğenide- ölümle yüzleşmeye hazırlanacağım hiçbir şey yoksa, ben ancak boşluğu heyecanlandırırım ve kendim dahil her şey kendini saklar." Aynı tema yakında çıkan kitabı *Vivantes Cendres*'de sürdürülmüştür. Leiris'in 1958'deki intihar teşebbüsünün 'günlüğü' sayılan şiirlerini topladığı *Innomées* (Canlı Küller, İsimsiz), arkadaşı Giacometti'nin çizimleriyle resimlenmişti. Anlaşılan Leiris'in karşılaştığı en büyük sorun, duygularının kronik cılızlığıdır. Tüm kitaplarında didik didik ettiği hayat, kendi deyişiyle "her şeyin ondan türediği muazzam sıkılma yeteneği" ile marazi fantezilerin, çocuklukta yara bırakan hatıraların, cezalandırma korkusunun ve kendi bedeninde bile başarısızlığa uğrama korkusunun ezici yükü arasında gidip gelmektedir. Yazar, zayıflıkları hakkında yazmak suretiyle korktuğu cezaya el sallamakta ve kendisinde beklenmedik bir cesaretin boy atacağını ummaktadır. Burada, ciğerleri temiz havayı içine çeksin diye kendini kırbaçlayan bir insan izlenimiyle karşı karşıyayız.

Oysa *Manhood*'un tonu pek öfkeli sayılmaz. Leiris kitabının bir yerinde İngiliz giysilerini tercih ettiğinden, "mizacına uyduğuna çok inandığı şekilde biraz sert ve kasvetli giyindiği"n-

den, ağırbaşlı ve düzgün bir hava tutturduğundan bahseder. Kitabının üslûbunun da kötü bir tarifi değildir bu. Cinsel eğilimlerindeki aşırı soğukluk, diye açıklar, dişil, akışkan ve duygusal olan şeylere karşı derinlere işlemiş bir memnuniyetsizliğin uzantısıdır; ömür boyu süren fantezisiyse kendi vücudunun taşlaşması, kristallerine ve minerallerine ayrılmasıdır. Kişisellik-dışı ve soğuk olan her şey Leiris'i büyüler. Sözgelimi fahişeliğe, bir ritüel karakteri taşımasından dolayı yakınlık duyar, "Kerhaneler müzelere benzer," der. Antropoloji mesleğini seçmesini de aynı beğeniye borçludur: İlkel toplumların aşırı *biçimciliği* gözlerini kamaştırıyordur. Leiris'in iki yıl saha gezisiyle ilgili olarak kaleme aldığı *L'Afrique Fantôme*'da (1934) ve mükemmel içerikteki antropolojik monograflarında açıkça görebiliriz bu eğilimi. *Manhood*'un soğuk eksikliğine yansıyan biçimcilik aşkı görünüşteki bir paradoksu ortaya koyar. Kayda değer bir nokta da şudur: Kendini amansızca ifşaya adanmış bir insan, Afrika'daki dini ritüellerde gördüğü maskların kullanımı üzerine, "Possession and Its Theatrical Aspects among the Ethiopians of Gondar" (1958) başlığıyla parlak bir monograf kaleme almış; açıksözlülüğü en can acıtıcı sınırlarına vardırmış biri olarak gizli diller fikrine mesleki bir ilgi duymuştur ("The Secret Language of the Degons of Sanga", 1948).

Dildeki soğuk ton (dürtülerdeki üstün bir zekâ ve incelikle birleşerek) *Manhood*'u oldukça bildiğimiz bir anlamda cazip bir kitap durumuna getirir. Ancak başka özellikleriyle, pek çok önyargıyı ihlal ettiği için bu kitaba hiç tahammül edemeyebiliriz. Parlak bir yazı olan sunuş kısmının dışında *Manhood* dolambaçlı bir yoldan ilerler, daireler çizer ve iki defa geriye döner; varmak istediği yerin herhangi bir sebebi yoktur; tüm metin bu tür çalımlarla doludur. Kitapta hareket ya da doğrultu

bulunmadığı gibi, bir tamamına erme ya da doruğa tırmanmaya da rastlayamazsınız. *Manhood*, ancak bir hayat projesinin parçası olarak tamamen anlaşılması mümkün modern kitapların bir yenisidir: Bizimse kitabı, başka eylemlere dönük bir eylem olarak değerlendirmemiz uygundur. Bu tipte bir edebiyat, geriye dönüp bir külliyatın parçası olarak değerlendirmekten ziyade tek tek, genellikle anlaşılması zor, bazen de sıkıcıdır. Şimdi buradan, aşırı yoğunlukta edebi eserlerin muhtemel bir koşulu olarak dışa kapalılık ve anlaşılmazlık savunusu çıkartılabilir mi? Peki, ya sıkılmaya ne demeli? Sıkılma mazur gösterilebilir mi? Bence bazen mümkündür. (Büyük sanatın yükümlülüğü sürekli ilginç olmak değildir ya!) Biz sıkılmanın bazı kullanımlarını, (çirkinliğin ve karmakarışıklığın modern resmin temel kaynaklarından biri olması, Webern'den beri sessizliğin çağdaş müzikte olumlu, yapısal bir öğeye dönüşmesi gibi) modern edebiyatın en yaratıcı üslûp özelliklerinden biri olarak benimsemeliyiz.

(1964)

KAHRAMAN OLARAK ANTROPOLOG



"Şu paradoks çözülmez: Bir kültür başka bir kültürle ne kadar az iletişime geçerse, birbirinden etkilenerek yozlaşma ihtimali de o derecede azalır; fakat öbür yandan, böylesi koşullarda o kültürlerin elçilerinin çeşitliliğin zenginliğinden ve öneminden faydalanma ihtimalleri de aynı derecede azalır. Şu alternatiften uzak durulamaz: Ben ya eski çağlarda bir seyyahım ve bana neredeyse tamamen anlaşılmaz görünen, aslında beni alaycılığa ya da tiksinmeye sürükleyebilecek müthiş bir manzarayla karşılaşıyorum; ya da nafile bir gerçeklik arayışına düşmüş, kendi zamanımda bir gezginim. İki durumda da kaybeden benim ... bugün için, gölgeler arasında sızlanarak dolaşır-

ken, şimdi şekillenmekte olan manzarayı kaçırmam kaçınılmaz."

(*Tristes Tropiques* [Hüzünlü Dönenceler])

Çağımızda ciddi düşüncelerin önemli bir kısmı, yurtsuzluk duygusuyla çatışma halindedir. Tarihsel değişimin insani-olmayan bir ölçüde hızlanmasının getirdiği insani deneyimlerdeki güvenilmezlik hissi, her duyarlı modern beyni bir tür bulantıyı, entelektüel baş dönmesini kayda geçirmeye götürmüştür. Bu tinsel bulantıyı iyileştirmenin tek yolu, en azından ilk başlarda, onu daha da körüklemek olarak görünmektedir. Modern düşünce bir tür uygulamalı Hegelcilik vaadiyle ilerler; Benlik'i Öteki'nde arar. Avrupa, egzotik olanın (Asya'da, Ortadoğu'da, okuryazarlığa geçmemiş halklar arasında, mitik bir Amerika'da) peşindedir; yorgun düşmüş bir rasyonalite, cinsel çılgınlığın ya da uyuşturucuların şahsi-olmayan enerjilerinin peşindedir; bilinç, anlamını bilinçdışında arar; insancıl sorunlar, bilimsel 'değer tarafsızlığı'nda ve nicelleştirmede unutulmayı diler. 'Öteki', 'benlik'in ağır ölçüde arılaştırılması şeklinde tecrübe edilmektedir. Fakat aynı zamanda 'benlik', bütün yabancı deneyim alanlarını sömürgeleştirmekle meşguldür. Modern çağın duyarlılığı, görünüşte çelişkili olan fakat aslında birbiriyle ilintili iki itki (egzotik, yabancı, öteki olana teslim olma ile egzotik olanın esasen bilim aracılığıyla ehlileştirilmesi) arasında ilerler.

Filozoflar bu entelektüel yurtsuzluğun saptanması ve kavranmasına katkıda bulunmuş olmalarına rağmen (ki benim kanımca yalnızca bunu başaran modern filozoflar kendilerine ilgi duymamızı hak ederler), bu zahmetli tinsel itkiye göre, iradi bir yabancılıkla, kendilerine dayattıkları sürgünle ve zorla-

ma gezginlikle *yaşamış* olanlar esasen şairler, romancılar ve bazı ressamlardır. Fakat hayat koşulları modern çağın baş döndürücü 'yabancı' merakına tanıklık edecek şekilde tasarlanmış başka meslekler yok değildir. Romanlarıyla Conrad, metinlerinin yanı sıra hayatlarıyla T.E. Lawrence, Saint-Exupéry, Montherlant ve başkaları, tinsel bir uğraş olarak serüvenci mesleğini yaratmışlardır. Otuz beş yıl önce Malraux arkeologluk mesleğini seçip Asya'nın yolunu tutmuştu. Daha yakın zamanlarda Claude Lévi-Strauss, yaratıcı sanatçının, serüvencinin ya da psikanalistinkine benzer bir tinsel yönelimi içeren tam bir meslek olarak antropologluk mesleğini icat etmişti.

Yukarıda adları belirtilen yazarlardan farklı olarak Lévi-Strauss bir edebiyat adamı değildir. Yazılarının çoğu bilimseldir ve adı her zaman akademik dünyayla beraber anılmıştır. Şu ânda 1960'dan beri çok azametli bir akademik görevle, Collège de France'da yeni kurulan sosyal antropoloji kürsüsünün başına geçmiştir ve geniş, zengin donanımlı bir araştırma enstitüsünü yönetmektedir. Fakat akademik yeri ve yetkilerini dağıtma becerisi, günümüzün Fransız entelektüel hayatında işgal ettiği muhteşem konum açısından pek yeterli ölçüler sayılmaz. Serüvenle daha haşır neşir, zekânın getirdiği *riskin* daha bilincinde olunan Fransa'da birisi hem uzman olabilir, hem de genel ve akla dayalı ilgi ve tartışmaların konusu haline gelebilir. Fransa'da ağırbaşlı bir edebi dergide ya da önemli bir konferansta Lévi-Strauss'un fikirleriyle etkisine övgüler düzen ya da saldıran ciddi bir makalenin yazılmadığı bir ay bile geçmez. Yorulmak bilmez Sartre'ın ve fiilen suskun kalmış Malraux'nun dışında Lévi-Strauss, günümüz Fransa'sının en ilginç entelektüel 'figür'üdür.

Bugünlere değin Lévi-Strauss bizim ülkemizde pek tanınmış değildir. 1958'de toplanıp *Anthropologie Structurale* (Yapısal Antropoloji) başlığını taşıyan, antropolojinin yöntemleri ve kavramları üzerine çeşitli denemelerle hazırlanan bir derleme ile *Le Totémisme Aujourd'hui* (1962) kitabı henüz geçen yıl çevrilmiştir. *La Pensée Sauvage* (Yaban Düşünce, 1962) başlıklı ve daha felsefi içerikli başka bir makaleler derlemesi, UNESCO'nun 1952'de *Race et Histoire* (Irk ve Tarih) adıyla bastığı bir kitap ve ilkel toplulukların akrabalık sistemleri üzerine parlak çalışması *Les Structures Élémentaires de la Parenté* (1949) de yayınlanmayı bekliyor.* Söz konusu metinlerin bazıları, antropolojik literatürü ve dilbilim, sosyoloji ve psikoloji kavramlarını sıradan okurdan daha fazla yakından biliyor olmayı gerektirir. Fakat Lévi-Strauss'un çalışmalarının, hepsi çevrildiğinde, bu ülkede uzman okurlardan daha fazlasını bulamayacağını bilmek ne acıdır! Oysa Lévi-Strauss, antropolojiden yola çıkarak, birkaç ilginç ve muhtemelen entelektüel mevkilerden -bu deyişin en genel anlamıyla- birinde durmaktadır. Üstelik kitaplarından birisi başyapıttır. Burada, başka hiçbir kitapla kıyaslanması söz konusu edilemeyecek, 1955'te Fransa'da yayınlandığında çok-satar statüsüne yükselip, 1961'de İngilizceye çevrilip bize getirildiğinde utanç verici biçimde görmezlikten gelinen *Tristes Tropiques*'i (Hüzünlü Dönenceler) kastediyorum. *Hüzünlü Dönenceler* yüzyılımızın büyük kitaplarından birisidir. Kesin, derinlikli ve cesurca düşünceler içermektedir. Güzel bir dille kaleme alınmıştır. Yine bütün büyük kitaplar gibi, mutlak anlamda kişisel bir damgaya sahiptir; bir insanın sesiyle konuşmaktadır.

*) 1965'te Lévi-Strauss, ilkel halklarda yiyecek hazırlama 'mitolojileri'yle ilgili uzun süren bir çalışması olan *Le Crue et le Cuit*'yi yayınladı.

Hüzünlü Dönenceler aslında, yazarın 'saha'daki deneyimlerinin on beş yılı aşkın bir süre sonra kaleme alınmış kaydıdır; daha doğrusu, yazarın hatırladıklarıdır. Antropologlar saha araştırmasını, bazı ilkel toplulukların mensuplarının üzerinde bir statü atfeden ergenlik çilesine benzetmeye tutkundurlar. Lévi-Strauss'un çilesi İkinci Dünya Savaşı'ndan önce, Brezilya'daydı. 1908'de doğup, Sartre, Beauvoir, Merleau-Ponty ve Paul Nizan'ın içinde yer aldığı entelektüel kuşak ve çevreden gelen Lévi-Strauss 1920'lerin sonunda felsefe eğitimi görmüş ve o diğer yazarlar gibi bir süre taşra lisesinde dersler vermişti. Felsefe kendisini tatmin etmediği için kısa sürede öğretmenliği bırakarak, hukuk okumaya Paris'e dönmüş, daha sonra antropoloji eğitimi görmüş ve 1935'te antropoloji dersleri vermek üzere Sao Paulo'ya gitmişti. Lévi-Strauss 1935'ten 1939'a kadar, Kasım'dan Mart'a kadar süren uzun üniversite tatillerinde ve daha sonra bir yılı aşkın bir dönemde Brezilya'nın iç bölgelerindeki Kızılderili kabileleri arasında yaşadı. *Hüzünlü Dönenceler* onun bu kabilelerle (göçebe, misyoner katliamına uğramış Nambikwara, daha önce hiç beyaz adam görmemiş Tupi-Kawahib, zengin malzemelere sahip Bororo, muazzam adette soyut resim ve heykel çıkaran törensel Caduveo yerlileriyle) kurduğu ilişkilerin kaydıdır. Ancak *Hüzünlü Dönenceler*'in büyüklüğü bu duyarlıklı röportajlarda değil, Lévi-Strauss'un deneyimlerinden faydalanışında (karşılaştığı manzaraların doğası, fiziksel zorlukların anlamı, Eski ve Yeni Dünya'daki şehirler, seyahat etme fikri, günbatımları, modernite, okuryazarlık ile iktidar arasındaki bağ üzerine düşüncelerinde) yatar. Kitabın kilit yeri, yazarın kendi tercihinin tarihçesini, antropoloğun göğüslediği eşsiz tinsel tehlikelerle bir örnekolay çalışmasına çevirdiği "Nasıl Antropolog Oldum?" başlıklı altıncı bölümüdür.

Hüzünlü Dönenceler yoğun biçimde kişisel bir kitaptır. Montaigne'in *Denemeler*'i ve Freud'un *Rüyaların Yorumu* gibi entelektüel bir biyografi; insanlık tarihine dair bütünsel bir bakışın, tam bir duyarlılığın işlendiği, örnek gösterilecek bir kişisel tarihçedir.

Hüzünlü Dönenceler'in yürekten takdir edilip sempatiyle karşılanması, okuryazar-öncesi toplumların hayatlarıyla ilgili başka hatıraları yayınlayanları huzursuz etmiş, onları savunmacı ve taşralı bir konuma sokmuştur. Buna rağmen, zorlukla benimsenmiş bir umursamazlığın bu sempatiyi azalttığı söylenebilir. Simone de Beauvoir, Lévi-Strauss'u "mesafeli sesi ve ruhsuz konuşmasıyla tutkularının budalası" genç bir felsefe öğrencisi-öğretmeni olarak hatırlıyor. *Hüzünlü Dönenceler*'in önsözünün Lucretius'un *De Rerum Natura*'dan bir mottoyla başlaması boşuna değildir. Lévi-Strauss'un amacı, doğabilimleri çalışmalarını bir etik psikoterapi tarzı gibi yürüten Grekofil Romalı Lucretius'unkine çok benzer. Lucretius'un amacı bağımsız bilimsel bilgiye ulaşmak değil, duygusal endişenin azaltılmasıydı. Lucretius'a göre insan, cinselliğin hazzı ile duygu kaybının sancıları arasında bölünmüştü ve dinin körüklediği batıl inançlar altında ezilirken, bedensel çürüme ve ölüm korkusu da üstüne çöktürülmüştü. Bu yüzden, akıllıca mesafe koymayı ve ağırbaşlılığı öğreten bilimsel bilgiyi tavsiye etmekteydi. Lucretius'a göre bilimsel bilgi, bir psikolojik minnettarlık vesilesiydi; kendini salıp rahatlamayı öğrenmenin bir yolu.

Lévi-Strauss insana Lucretiusçu bir kötümserlikle, gerek avunmayı gerekse mecburi düş kırıklığını yansıtan Lucretiusçu bir bilgilenme duygusuyla bakar. Fakat Lévi-Strauss'a göre, şeytan, tarihtir (yoksa beden ya da iştah değil). Esrarengiz şekilde uyumlu yapılarıyla geçmiş gözlerimizin önünde çöküp ça-

tırdar. Bundan dolayı tropikal bölgeler *hüzünlüdür.* 1915'te, yani beyaz misyonerlerin ilk ziyaretine maruz kaldıklarında 20 bine yakın çıplak, yoksul, göçebe, güzel vücutlu Nambikwara yerlisi bulunuyordu; Lévi-Strauss onların yanına 1938'de gittiğinde sayıları 2 binden fazla değildi: Bugün ise sefil, çirkin, frengili ve neredeyse soyları tükenmiş haldedirler. Antropoloji tarihsel endişenin azaltılması umudunu yayar. Lévi-Strauss'un kendisini on yedi yaşından beri Marx'ın ateşli takipçilerinden sayması ilginçtir ("Sosyoloji ya da etnolojideki bir sorunu, zihnimde ilkin *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire*'inden ya da *Siyasal İktisadın Eleştirisi*'nden bir iki sayfayı evirip çevirmeden ele aldığım nadirdir"). Keza, Lévi-Strauss'un öğrencilerinin birçoğunun, soluluklarını geçmişe taşıyamayacakları için geçmişin altarında bırakmaya başlayan eski Marksistler oldukları belirtilmektedir. Antropoloji, nekrolojidir. Lévi-Strauss ve öğrencileri, "Tükenip yok olmadan önce gidip ilkel toplulukları inceleyelim," derler.

Bu eski-Marksistleri (öyle bir şey hiç var olduysa, felsefi iyimserleri), çatırdayıp çöken tarih-öncesi geçmişi melankolik bir havayla seyretmeye yatkın kişiler olarak düşünmek tuhaftır. Bu isimler yalnızca iyimserlikten kötümserliğe geçmekle kalmayıp, kesinlikten sistematik şüpheciliğe de kaymışlardır. Zira, Lévi-Strauss'a göre, "her etnolojik kariyerin başladığı" sahada yapılan araştırmalar, "mükemmel felsefi tutumu oluşturan 'şüphe'nin anası ve dadısıdır". Lévi-Strauss'un *Structural Anthropology*'deki (Yapısal Antropoloji) pratiğin içindeki antropolog programında, Kartezyen şüphe yöntemi kalıcı bir bilinemezcilik olarak değerlendirilmiştir. "Bu 'antropolojik şüphe' yalnızca hiçbir şey bilmediğini bilmekten değil, bunun yanı sıra, bildiğin şeyi -bu, cehaletin bile olsa- onlarla en üst dü-

zeyde çelişebilecek fikir ve alışkanlıkların, en aziz tuttuğun fikir ve alışkanlıklara verdiği zararları ve yadsımaları bile saklamadan ve tereddüt etmeden ortaya sermekten meydana gelir."

Dolayısıyla bir antropolog olmak, insanın kendi şüphelerinin, kendi entelektüel belirsizliklerinin karşısında son derece ustaca bir duruşu benimsemektir. Lévi-Strauss kendisi açısından bunun öncelikle *felsefi* bir duruş olduğunu açıkça ortaya koyar. Aynı zamanda antropoloji, birbiriyle çok ayrı noktadaki çeşitli kişisel iddiaları uzlaştırır. Bu, kişinin insanlığından fedakârlık etmesini beklemeyen nadir entelektüel mesleklerden birisidir. Beklenen daha çok cesaret, serüven aşkı ve fiziksel zorluktur –keza, zekâdır. Ayrıca, zekânın sıkıntılı bir yan ürünü olan yabancılaşmaya çözüm getirir. Antropoloji, onu kurumsallaştırarak anlağın yabancılaştırıcı işlevini ele geçirir. Antropoloğun gözünde dünya, mesleki bakımdan 'ev' ile 'dışarısı', evcil olan ile egzotik olan, kentli akademi dünyası ile tropik bölgeler arasında bölünmüştür. Antropolog basitçe tarafsız bir gözlemci değildir. Kendi entelektüel yabancılaşmasını kontrol eden, hatta bilinçli olarak ondan faydalanan biridir. Lévi-Strauss *Yapısal Antropoloji*'de kendi mesleğini *yurdundan uzaklaşma tekniği* diye adlandırır. Modern çağın bilimsel ve dar görüşlü 'değer tarafsızlığı' formüllerini teyit eder. Onun yaptığı, bu tarafsızlığın üstün, aristokratça bir versiyonunu sergilemektir. Sahadaki antropolog, yirminci yüzyıl bilincinin modeli haline gelir: "yurdunda eleştirel, başka yerlerde konformist". Lévi-Strauss bu paradoksal tinsel durumun antropologların yurttaş olmalarını imkânsızlaştırdığı kanaatindedir. Kendi ülkesi söz konusu olduğunda, antropolog siyasal bakımdan kısırlaşmıştır. İktidar peşinde koşamaz; sadece eleştirel bir muhalif ses olabilir. Lévi-Strauss'un kendisi, en özlü ve çok Fransız bir biçimde Sol'dan

biri (Cezayir Savaşı'nı protesto etmek amacıyla Fransa'da sivil itaatsizliğe başvurulmasını öneren ünlü 121'ler Manifestosu'nu imzalamış) olmasına rağmen, Fransız standartlarına vurulduğunda apolitik biridir. Lévi-Strauss'un anlayışında, antropoloji bir nevi siyasal bakımdan hiçbir yere bağlanmama tekniğidir; antropoloğun mesleği, köklü bir mesafe varsayımını gerektirir. "Antropolog hiçbir yerde kendini 'yurdunda' hissedemez; psikolojik bir düzlemde konuşursak, her zaman uzuvları kesik biri olarak kalacaktır."

Okuryazarlık-öncesi topluluklara giden ilk ziyaretçiler kesinlikle mesafeli kişiler değillerdi. O zamanlar etnoloji diye adlandırılan ilk saha çalışanları, vahşileri budalalıklarından kurtarmaya ve onlardan uygar birer Hıristiyan çıkarmaya adanmış misyonerlerdi. Kadınların göğüslerini kapatmak, erkeklere pantolon giydirmek ve hepsini birden İncil'i gevelesinler diye Pazar okullarına göndermek, Yorkshire'dan gelmiş acımasız kız kuruları ordusunun, Amerika'nın ortabatısından gelmiş çelimsiz çiftçi evlatlarının amacıydı. Ayrıca seküler hümanistler vardı – vahşilere İsa'yı satmaya değil, yurdundaki burjuva okuryazar kesimine 'akıl', 'hoşgörü' ve 'kültürel çoğulculuk' vazetmeye gelenler. Yine kendi yurdunda, rasyonalist dünya görüşleri inşa etmek üzere antropolojik verilerden faydalanan, Frazer, Spencer, Robertson Smith ve Freud gibi büyük tüketiciler vardı. Fakat antropoloji her zaman için, kendi konusuna karşı yoğun, büyülenmiş bir *itmeyle* mücadele etmiştir. Frazer ve Lévy-Bruhl'un naifçe ifade ettikleri ilkel topluluklardan duyulan korku, antropoloğun bilincinden hiç çıkmamıştır. Lévi-Strauss, nefret edilen şeyi fethetmekte en uzak noktaya kadar ilerlemenin simgesidir. Lévi-Strauss tarzında bir antropolog tamamen yeni bir modeldir. Son Amerikan antropolog kuşakla-

rı gibi mütevazı bir veri toplayıcı, 'gözlemci' kalmakla yetinmemiştir. Elinde bileyeceği (Hıristiyan, rasyonalist, Freudcu ya da başka çeşitten) bir balta da yoktur Esasında, tuhaf ve iddialı bir entelektüel arınma yoluyla kendi ruhunu kurtarmanın peşindedir.

Antropolog bir *görgü tanığıdır* – ve Lévi-Strauss'a göre antropoloğun sosyologdan farkı burada yatar. "Antropolojinin salt teorik yolla öğretilebileceği düşüncesi baştan aşağı yanılsamadır." (İnsan bir Frazer'in Filipinler'de Tagbanua kabilesinde gözlediği günah keçisi ritüellerini anlatmasına izin verilmiyorsa, bir Max Weber'in antik Musevilik ya da Konfüçyüs Çin'i hakkında yazmasına niçin izin verildiğini merak ediyor.) Niçin? Çünkü antropoloji, Lévi-Strauss'un gözünde, psikanaliz benzeri yoğun derecede kişisel bir entelektüel disiplin türüdür. Sahadaki bir günah keçisi, psikanalist adaylarının gördüğü eğitim analizinin tam karşılığıdır. Lévi-Strauss, "Saha çalışmasının amacı, antropolog yetiştirmede belirleyici dönüm noktasına işaret eden psikolojik devrimi yaratmaktır," diye yazar. Yazılı test yoktur; sadece, aynı psikolojik çileleri çekmiş "mesleğin tecrübeli üyeleri"nin yargıları, bir antropolog adayının "saha çalışmasının sonucu olarak, onu gerçekten yeni bir insan haline getirecek içsel devrimi gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğini ve bunu ne zaman başarabileceği"ni belirleyebilir.

Öte yandan vurgulanması gereken başka bir nokta, antropoloğun tutkusuyla ilgili kitabi görünen anlayışın (sistematik bir kökünden sökülmeye bağlanmış, iki tinsel serüvenin) Lévi-Strauss'un çoğu metinlerinde hiç kitabi olmayan analiz ve araştırma tekniklerinde ısrar edilmesiyle tamamlanmıştır. *Yapısal Antropoloji*'de mit üzerine önemli denemesi, mitin öğelerinin bilgisayar tarafından işlenebilecek şekilde analiz edilip

kaydedilmesine uygun bir çerçeve çıkarır. Amerika'da 'sosyal bilimler' adı verilen dala Avrupalılarm yaptıkları katkılar, yetersiz ampirik belgelemeleri, örtük kültür eleştirisinde 'hümanist' zafiyetleri, temel bir araştırma aracı olarak kantifikasyon tekniklerini benimsemeyi reddetmelerinden dolayı bizim ülkemizde aşırı derece az bilinmektedir. Gerçekte Lévi-Strauss, Amerikalıların geleneksel sorunlarda kesin kantitatif ölçülere tutkun olmalarını küçümsediğinden, bu yönteme gelişmiş ya da metodolojik bakımdan yeterince iyi gözüyle de bakmaz. Kendisinin yakından bağlılık duyduğu Fransız ekolünün (Durkheim, Mauss ve onların takipçileri) zararına olacak şekilde, *Yapısal Antropoloji*'deki denemelerinde Amerikalı antropologların (bilhassa Lowie, Boas ve Kroeber'in) çalışmalarına cömertçe övgülerde bulunur. Fakat en büyük yakınlığı, iktisat, nöroloji, dilbilim ve oyun teorisinin daha avangard metodolojilerinedir. Lévi-Strauss'a göre, antropolojinin beşeribilimin bir dalı

*) Lévi-Strauss *Hüzünlü Dönenceler*'de, Fransız antropologlarıyla sosyologlarının metinlerini çoktandır bilmesine rağmen, kendisinin felsefeden antropolojiye geçiş yapmasını sağlayan şeyin 1934'te ya da 1935'te Lowie'nin *Primitive Society*'sini (İlkel Toplum) okuması olduğunu nakleder. "Böylece Anglo-Amerikan antropolojisiyle uzun sürecek yarenliğim başladı. ... Başlarken kendimi anti-Durkheimcı ilan edip, sosyolojiyi metafiziğin yararına kullanmaya yönelik her türlü girişime düşman oldum." Bununla birlikte Levi-Strauss, kendisini Durkheim-Mauss geleneğinin asıl mirasçısı saydığını ve çalışmalarını Marx, Freud ve Sartre'ın gündeme getirdiği felsefi sorunlarla ilişkili bir yere oturtmakta hiç tereddüt etmediğini ifade eder. Teknik analiz düzeyindeyse Fransız yazarlara, özellikle Durkheim ve Mauss'un *Essai sur Quelques Formes Primitives de Classification*'ına (1901-1902) ve Mauss'un *Essai sur le Don*'una (1924) duyduğu borcun tamamen bilincindedir. Lévi-Strauss ilk denemeden, *La Pensée Sauvage*'daki (Yaban Düşünce) ilkel toplulukların 'somut bilimi' ve taksonomi çalışmalarının çıkış noktasını alır. Mauss'un kan bağı ilişkilerinin, ekonomik ve törensel alışveriş ilişkilerinin ve dilsel ilişkilerin temelde aynı düzene tekabül ettiği önermesini ortaya attığı ikinci denemeden ise, en eksiksiz biçimde *Les Structures Elementaires de la Parenté*'de örneklenen yaklaşımını çıkarır. Tekrar tekrar vurguladığı üzere, "Adına ilkel düşünce dediğimiz şey, nicelleştirilmiş bir düşünceydi" diye özetlenen anlayışını Durkheim ve Mauss'a borçludur.

değil de başlı başına bir bilim olması gerektiği şüphesizdir. Tek sorun, bunun nasıl sağlanacağıdır. Şöyle yazar: "Yüzyıllardır beşeri bilimler ile sosyal bilimler kendilerine, doğal ve kesin bilimlerin dünyasını asla girmeyecekleri bir tür cennet olarak tasarlamayı kabul ettirmişlerdir. Fakat son zamanlarda Roman Jakobson ve onun ekolünden dilbilimciler cennete giden bir kapı açmışlardır. Dilbilimciler şu ânda, sorunlarının "hipotezin dikkate değer olup olmadığını anlamak üzere, bir mühendisin elinden çıkmış bir makineye sahip olup, doğal bilim deneyiyle tam anlamıyla benzerlik taşıyan bir tür deney yapabilecekleri şekilde nasıl yeniden formüle edileceği"ni biliyorlar. Dilbilimciler (ve yanı sıra iktisatçılarla oyun teorisyenleri) antropologlara, "somut verilerle çok fazla haşır neşir olmaktan ve fazla uğraşmaktan kaynaklanan kafa karışıklığından kurtulmanın bir yolu"nu gösterdiler.

Demek ki kentli bir entelektüel olarak içsel yabancılaşmasını teyit etmek üzere egzotik olana kapıyı açan kişi, onu salt formel bir koda çevirerek konusunu ortadan kaldırmayı amaçlama noktasına gelmektedir. Egzotik olana, ilkel olana karşı ikircimli tutum ancak karmaşık bir yeniden yorumlamayla aşılabilir. Bir kişi olarak antropolog, kendi ruhunu kurtarmanın derdindedir. Fakat, kişisel deneyiminin tüm izlerini silen ve konusunun insani boyutlarını, verili bir ilkel toplumu hakikaten ortadan kaldıran çok etkili bir biçimsel analizle (Lévi-Strauss'un deyişiyle 'yapısal' antropolojiyle) konusunu kayda geçirmeye ve kavramaya da kararlıdır.

Lévi-Strauss *Yaban Düşünce*'de kendi düşüncesini 'anekdotvari ve geometrik' diye nitelendirir. *Yapısal Antropoloji*'deki denemeler çoğunlukla düşüncenin geometrik yanına ışık tutarlar; bunlar, katı bir formalizmin geleneksel temalara (akraba-

lık sistemlerine, totemizme, ergenlik ritüellerine, mit ile ritüel arasındaki ilişkiye ve saire) uygulanma örnekleridir. Büyük bir temizleme işlemi yapılmaktadır ve her şeyi silip temizleyen süpürge, 'yapı' nosyonudur. Lévi-Strauss anlaşılan, Malinowski ve Radcliffe-Brown gibi önde gelen simalarıyla temsil edilen Britanya antropolojisinin 'natüralistik' eğilimi diye adlandırdığı yaklaşımdan kuvvetle uzak durmayı seçmiştir. Britanyalı antropologlar, geleneğin çeşitliliğini evrensel toplumsal amaçlar ortaya koymanın farklı stratejileri şeklinde yorumlayan 'işlevsel analiz'in en tutarlı savunucularıydılar. Örneğin Malinowski, tek bir ilkel toplumun ampirik olarak gözlemlenmesinin bütün toplumlarda var olan 'evrensel motivasyonları' anlamayı sağlayacağı görüşündeydi. Lévi-Strauss'a kalırsa, bu görüş saçmalıktan ibarettir. Antropoloji kendi ana konusu dışında herhangi bir şeyi anlamayı hedefleyemez. Antropolojik malzemeden psikoloji ya da sosyoloji adına hiçbir şey çıkartılamaz, çünkü antropoloji, incelediği toplumların tam bilgisini edinemez. Antropoloji ('işlevler'den ziyade 'yapılar'ın karşılaştırmalı incelenmesi) ne betimleyici ne de tümevarımcı bir bilim olabilir; antropoloji sadece bir toplumu bir başkasından farklılaştıran biçimsel özelliklere eğilecektir. Aslında antropoloji kurumların ve geleneklerin biyolojik temeliyle, psikolojik içeriğiyle ya da toplumsal işleviyle hiç ilgilenmez. Dolayısıyla, örneğin Malinowski'yle Radcliffe-Brown her akrabalık bağının kökenini ve modelini biyolojik bağların oluşturduğunu ileri sürerlerken, Kroeber ve Lowie'nin peşinden giden Lévi-Strauss gibi 'yapısalcılar' kan bağı kuralının yapaylığını vurgulamayı tercih ederler ve akrabalığı, matematik yaklaşımı benimseyen nosyonlar bağlamında tartışırlar. Kısacası Lévi-Strauss ve yapısalcılar, topluma oynamaktan başka doğru bir yolun bulunma-

dığı bir oyun gözüyle bakarlar; farklı toplumlar oyunculara farklı hamleler atfederler. Antropolog bir ritüeli ya da bir tabuyu bir dizi kurala bağlayıp, "oyunun o kurallara göre tasarlandığı tarafların (ya bireyler ya da gruplar şeklinde) niteliği"ni pek umursamayabilir. Lévi-Strauss'un ilkel toplumların kurumlarıyla inançlarını analiz etmesinin gözde metaforu ya da modeli, dildir. *Yapısal Antropoloji*'deki denemeleri sürükleyen tema da antropoloji ile dilbilim arasındaki analojidir. Lévi-Strauss'a göre, her türlü davranış bir dil, bir düzen sözlüğü ve grameridir; antropoloji insan doğası hakkında, düzene duyulan ihtiyaç dışında hiçbir şeyi kanıtlamaz. Diyelim din ile toplumsal yapı arasındaki ilişkilerde evrensel bir hakikat yoktur. Sadece bir öğenin bir başkasıyla ilişkisinin değişkenliğini ortaya koyan modeller vardır.

Genel okurun gözünde Lévi-Strauss'un teorik bilinemezciliğinin herhalde en çarpıcı örneği, mit'e bakışıdır. O, mit'i içinde psikolojik içerik taşımayan ya da ayinle mecburi bağı bulunmayan, salt biçimsel zihinsel bir işlem olarak değerlendirir. Özgül anlatılar, gerilime yol açtıklarında ya da çelişki doğurduklarında toplumsal oyunun kurallarını tanımlamaya ve muhtemelen gevşetmeye uygun mantıksal tasarımlara dönüştürülür. Lévi-Strauss'a göre, mitik düşüncenin mantığı, modern düşünceninki kadar tamamen katıdır. Aradaki tek farklılık, bu mantığın farklı sorunlara uygulanmasıdır. İlkel din teorisinde en parlak muhalifi olan Mircea Eliade'nin tersine Lévi-Strauss, zihnin içeriğe biçim dayatma faaliyetinin temelde -arkaik ve modern- tüm zihinler açısından aynı olduğunu ileri sürer. Lévi-Strauss modern 'tarihsel' toplumların bilimsel düşüncesi ile tarih-öncesi toplulukların mite dayalı düşüncesi arasında niteliksel bir farklılık görmez.

Tarihin ve tarihsel bilinç nosyonunun Lévi-Strauss'un gözündeki şeytani karakteri, en iyi onun *Yaban Düşünce*'nin son bölümünde Sartre'a yönelttiği parlak ve kaba saldırısıyla ortaya konabilir. Ben Lévi-Strauss'un Sartre'a karşı ileri sürdüğü argümanlara ikna olmuş değilim. Fakat şunu söylemeliyim ki, Merleau-Ponty'nin ölümünden sonra Sartrecı varoluşçuluk ve fenomenolojinin en ilginç ve en meydan okuyucu eleştirmeni Lévi-Strauss'dur.

Sartre, gerek fikirleriyle gerekse bütün duyarlılığıyla Lévi-Strauss'un antitezidir. Sartre felsefi ve siyasal dogmatizmleriyle, tükenmez yaratıcılığı ve karmaşıklığıyla her zaman için coşkulu kişilerin tavrını (genellikle kötü tavırlarını) sergiler. Sartre'da en fazla coşku uyandıran kişinin, egosu tüm nesnel anlatıyı silen barok, didaktik ve küstah bir yazar olan; karakterleri mastürbasyon alemlerinde dolanan; metaforlar ve fantezi kavramlarla yüklü zengin, aşırı zengin bir üslûbun, oyunların ve yapıtların ustası Jean Genet olması çok isabetlidir. Ancak Fransız düşüncesi ve duyarlılığında bir gelenek daha vardır: mesafe koyma kültü, *l'esprit géometrique*. Bu geleneği temsil eden kişiler, yeni romancılar arasında Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet ve Michel Butor'dur ve bu kalemler, sonsuz kesinlik arayışlarında, dar konuları ve soğuk mikroskobik üslûplarıyla Genet'den çok farklı bir yerde durmaktadırlar. Sinemacılar arasındaysa Alain Resnais'nin adı sayılabilir. Sartre'ı Genet'le birlikte koyacağım gibi Lévi-Strauss'u da koyacağım bu geleneğin formülü, pathos ile soğukluk karışımıdır.

'Yeni roman'ın ve sinemanın biçimcileri gibi Lévi-Strauss'un 'yapı'yı vurgulaması, aşırı biçimciliği ve entelektüel bilinemezciliği, muazzam ama tamamen ılımlı bir pathos'la dengelene-

cektir. Bazen sonuç *Hüzünlü Dönenceler* gibi bir başyapıt olur. Kitabın başlığı içeriğini anlatmakta yetersiz kalıyor aslında. Tropik belgeler hüzünden ibaret değildir; acı ve ıstırap yaygındır. Tecavüz dehşeti, günümüzde dünyanın her köşesinde okuryazarlık-öncesi halkların kesin olarak ve geriye dönüşsüz biçimde mahva uğratılmaları (ki Lévi-Strauss'un kitabının asıl konusu budur) – bunlar belirli bir mesafeyle, on beş yıl önce kişisel deneyimlerinden bildiği bir mesafeyle, söylediklerinden emin olarak ve okurların duygularını öne çıkaran bir anlatımla nakledilir. Fakat diğer kitaplarında sağduyulu ve kederli gözlemciler, teorinin baskınlığıyla adeta yok sayılmıştır.

Robbe-Grillet'nin romanın geleneksel ampirik içeriğini yadsımasıyla tamamen aynı doğrultuda Lévi-Strauss da, ampirik antropolojinin geleneksel malzemelerine 'yapısal analiz' yöntemlerini uygular. Gelenekler, ayinler, mitler ve tabular bir dildir. Sözcükleri meydana getiren seslerin kendi başlarına bir anlam taşımadıkları dilde olduğu gibi, bir geleneğin, bir ayinin ya da bir mitin çeşitli yönleri de (Lévi-Strauss'a göre) kendi başlarına herhangi bir anlam taşımazlar. Nitekim Oedipus mitini çözümlerken, mit'in parçalarının (kayıp çocuk, zor konumdaki yaşlı adam, anneyle evlilik, kör olma, vb.) hiçbir anlam yansıtmadığında ısrarcıdır. Parçalar ancak bütünsel bağlamda biraraya getirildiğinde bir anlamla (mantıksal bir modelde bulunan anlamla) yüklenecektir. Entelektüel bilinemezliğin bu noktaya vardırılması kesinlikle olağandışı bir durumdur. Mitin öğelerinin karşısına çıkarılacak Freudyen ya da sosyolojik bir yoruma başvurmaya dahi ihtiyaç duyulmaz.

Fakat Lévi-Strauss'un her ciddi eleştirmeni, nihayetinde onun aşırı biçimciliğinin ahlâki bir tercih ve (daha şaşırtıcısı)

bir toplumsal mükemmeliyet anlayışı olduğu gerçeğiyle baş etmek mecburiyetinde kalacaktır. Ağırlıklı ölçüde anti-tarihsici olan Lévi-Strauss 'ilkel' ve 'tarihsel' toplumlar arasında bir ayrıma gitmez. İlkel toplumların tarihi vardır, sadece biz o tarihi bilmiyoruzdur. Sartre'a hücum ederken ileri sürdüğü gibi, (ilkel toplumlarda bulunmayan) tarihsel bilinç ise ayrıcalıklı bir bilinçlenme kalıbı sayılamaz. Lévi-Strauss'un saptamasıyla sadece 'sıcak' ve 'soğuk' toplumlar vardır. Sıcak toplumlar, tarihsel ilerlemenin iblislerinin yön verdiği modern toplumlardır. Soğuk toplumlarsa durağan, kristalize olmuş, uyumlu nitelikteki ilkel topluluklardır. Lévi-Strauss'a göre, ütopya tarihsel ısının büyük oranda düşürülmesi anlamına gelirdi. Collège de France'da verdiği bir açılış konferansında, insanın en sonunda ilerleme yükümlülüğünden ve "ilerlemeyi hayata geçirmek için insanların köleleşmeye zorlandığı kadim lanet"ten kurtarılacağı bir post-Marksist özgürlük anlayışının çerçevesini çizmişti. Öyle bir durumda:

> Tarih oldukça yalnız kalır ve tarihin dışında ve üstünde bir yerde duran toplum, bir kere daha en iyi muhafaza edilmiş ilkel toplulukların bize öğrettiği düzenli ve yarı-billur yapının insanlıkla çelişmediğini ortaya koyabilecek duruma gelir. Sosyal antropoloji en üstün gerekçesini bu sözümona ütopyacı görüşte bulacaktır, zira sosyal antropolojinin incelediği hayat ve düşünce biçimleri artık salt tarihsel ve karşılaştırmalı alana kapalı olmaktan çıkacaktır. Bu hayat ve düşünce biçimleri, insanın kalıcı imkânlarına dönüşecektir; işte sosyal antropoloji özellikle insanlığın en karanlık saatlerinde ayakta kalıp bu seyri yerine getirmekle yükümlüdür.

Demek ki antropolog sadece ilkel halkların soğuk dünyasının yasını tutan kişi değildir; aynı zamanda bu toplulukların muhafızıdır. Gölgeler arasında yas tutarak gezinen, arkaik olanı sözde-arkaik olandan ayırma mücadelesi veren antropolog, kahramanca, gayretle ve karmaşık bir modern kötümserliği dışa vurmaktadır.

(1963)

GEORG LUKÁCS'IN EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ



Macar felsefeci ve edebiyat eleştirmeni Georg Lukács günümüzde komünist dünyanın sınırları içerisinde yaşayıp Marksist-olmayan zeki insanların da ciddiye alabileceği bir Marksizmden bahseden, önde gelen simalardan biridir.

Ben pek çok kişinin inandığı şekilde, Lukács'ın günümüzde Marksizmin *en* ilginç ya da akla yatkın biçimini dile getiren kişi olduğuna inanıyor değilim; keza, onun "Marx'tan sonraki en büyük Marksist" olduğuna hiç inanmıyorum. Fakat Lukács'ın özel ve dikkatimizi hak eden biri olduğundan şüphe edilemez. Lukács, Doğu Avrupa ve Rusya'daki yeni entelektüel kıpırdanışların rehberliğini üstlendiği gibi, Marksist çevrelerin

dışında da uzunca süredir sayılan bir ağırlığa sahiptir. Sözgelimi erken dönem yazıları, Karl Mannheim'ın (sanat sosyolojisi, kültür ve bilgi alanlarındaki) fikirlerinin birçoğunun şekillenmesinin kaynağı olmuş ve Mannheim üzerinden bütün modern sosyolojiyi etkilemiştir; ayrıca Lukács, Sartre'ı ve onun aracılığıyla Fransız varoluşçuluğunu derinden etkilemiş bir yazardır.

Lukács 1885'te Macaristan'da zengin, soyluluğunu yeni elde etmiş bir Yahudi bankacı ailenin oğlu olarak ve Georg von Lukács adıyla doğdu. En başından itibaren olağandışı bir entelektüel kariyere sahip oldu. Daha ergenlik döneminde yazılar kaleme almış, halka açık konferanslar vermiş, bir tiyatro kurmuş ve liberal bir dergi çıkarmıştı. Berlin ve Heidelberg üniversitelerinde öğrenim görmek üzere Almanya'ya gittiğinde Max Weber ve Georg Simmel gibi büyük hocaları parlak zekâsıyla hayrete düşürmüştü. Esas ilgi alanı edebiyat olmakla birlikte her şeye ilgi duyuyordu. 1907'de verdiği doktora tezinin adı *The Metaphysics of Tragedy*'ydi (Trajedinin Metafiziği). 1908'de ilk önemli eseri *The Development of Modern Drama*'yı (Modern Tiyatronun Gelişimi) yayınladı. 1910'da edebi ve felsefi denemelerini *Soul and Form* (Ruh ve Biçim), 1916'da *The Theory of Novel*'ı (Roman Kuramı) çıkardı. Birinci Dünya Savaşı döneminde erken dönem felsefi görüşünü yansıtan neo-Kantçılıktan Hegel felsefesine, oradan Marksizme geçti. 1918'de (isminden 'von'u çıkararak) Komünist Parti'ye katıldı.

O zamandan itibaren Lukács'ın kariyeri, giderek kapalı bir sistem karakterine bürünen bir görüşe bağlanmış (ve ilaveten, entelektüellerin yazıp söylediklerine azami ağırlığı veren bir toplumda yaşayan) özgür bir entelektüelin çektiği zorluklar karşısında şaşırtıcı bir tanıklığa tekabül ediyordu. Zira Lu-

kács'ın Marksist teoriyi yorumlayışı en başından itibaren hayli serbest ve spekülatif nitelikteydi.

Lukács Parti'ye katıldıktan kısa süre sonra hayatında iki defa başına gelecek olan bir olaya katıldı ve bir devrimin içinde yer aldı. 1919'da Macaristan'a dönüp, Belá Kun'un kısa süreli komünist diktatörlüğünde eğitim bakanlığını üstlendi. Belá Kun rejiminin devrilmesinin ardından, on yıl yaşayacağı Viyana'ya kaçtı. O dönemdeki en önemli kitabı, Marksist teoriyle ilgili felsefi bir tartışma olup, bugünlerde efsane katma çıkarılan *History and Class Consciouss* (Tarih ve Sınıf Bilinci, 1923) idi. Yazdığı tüm eserleri içinde Marksist-olmayanların herhalde en fazla itibar ettiği bu kitap yüzünden, komünist hareketin güçlü ve aralıksız saldırılarına uğrayacaktı.

Tarih ve Sınıf Bilinci'nin doğurduğu tartışmalar, Lukács'ın Viyana'daki sürgün yıllarında Macar Komünist Partisi'nin liderliği için Kun'la giriştiği mücadelede yenilgiye uğramasının başlıca sebebiydi. Lenin, Buharin ve Zinovyev dahil olmak üzere komünist dünyanın her cephesinin saldırıya geçtiği Lukács, Macar Komünist Partisi'nin merkez komitesinden kovulacak ve kendi yönettiği dergisi *Kommunismus*'un editörlüğünden uzaklaştırılacaktı. Fakat Lukács bu on yıl boyunca kararlılıkla ve hiç taviz vermeden kitaplarını savunmaya da devam etmişti.

Berlin'de bir yıl kaldıktan sonra 1930'da, ünlü Marx-Engels Enstitüsü'nün kadrosuyla ilgili bir araştırma yürütmek üzere bir yıllığına Moskova'ya gitti (enstitünün parlak yöneticisi N. Ryazanaoff 1930'ların sonlarındaki tasfiyeler sırasında ortadan kaybedilecekti). Lukács'ın o dönemde neler yaşadığı tam bilinmiyor. Fakat 1931'de Berlin'e dönmesinin ardından 1933'te, Hitler iktidara geldiğinde yeniden Moskova'ya döndüğünü biliyoruz. Aynı yıl *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni ve daha önceki bütün

yazılarını 'burjuva idealizmi'ne düştüğü gerekçesiyle kamuoyu önünde ağır bir aşağılamayla reddettiğini de biliyoruz.

Lukács Moskova'da on iki yıl boyunca sürgün hayatı yaşadı; pişmanlığını itiraf ettikten ve eserlerini komünist ortodoksinin çizgisine getirme konusunda daha fazla çaba harcadıktan sonra bile yetkililerin gözüne girmeyi başaramadı. Ama Ryazanoff'tan farklı olarak o korkunç tasfiyeler arasında hayatta kalmayı da başarmıştı. En iyi kitaplarından birisi olup *The Young Hegel* (1938'de kaleme aldığı, ama on yıl sonraya kadar yayınlanmayacak olan Genç Hegel) ile modern felsefeye karşı kötü, basitleştirici bir çalışma olan *The Destruction of Reason* (Aklın Yıkılışı, 1945) o dönemin ürünleridir. Lukács'ın bu iki kitabı arasındaki zıtlık, daha sonraki metinlerinde görülecek olan muazzam dalgalanmalar bakımından tipik bir durumdur.

1945'te savaş sona erip Macaristan'da iktidara komünist bir yönetim geçince anayurduna kalıcı olarak dönmüş ve Budapeşte Üniversitesi'nde dersler vermeye başlamıştı. Lukács'ın sonraki on yılda kaleme aldığı kitaplar arasından ikisi *Goethe and His Time* (Goethe ve Devri, 1947) ile *Thomas Mann*'dır (1949). Sonra, yetmiş bir yaşındayken ikinci defa ve inanılmaz bir şekilde devrimci siyasete atılmış; 1956 devriminin liderleri arasında yer almış, Imre Nagy hükümetinde bakanlığa getirilmiştir. Devrimin bastırılmasının peşinden Romanya'ya sürülüp ev hapsine alınan Lukács'm dört ay sonra, ders vermek ve gerek ülke içinde gerekse Batı Avrupa'da yayın çıkarmak üzere Budapeşte'ye dönmesine izin verilmiştir. Onu Imre Nagy'nin kaderine uğramaktan kurtaran muhtemelen yaşı ve uluslararası çaptaki muazzam prestiji olmuştur. Her koşulda, devrimin liderleri içinde bir tek Lukács yargılanmamış ve açıkça pişmanlığını dile getirmek mecburiyetinde bırakılmamıştı.

Lukács devrimin hemen ardından *Realism in Our Time* (Çağımızda Gerçekçilik, 1956) adlı çalışmasını, geçen yıl (1963) ise uzun zamandır beklenen iki ciltlik *Aesthetics* (Estetik) kitabının ilk cildini yayınlayacaktı. Üstelik bu dönemde, Kadar'ın giderek liberalleşen rejiminde ülke içinden daha fazla Doğu Almanya kaynaklı olsa bile, kültür bürokratlarının ve eski komünist eleştirmenlerinin saldırılarına uğramaya devam ediyordu. Yine aynı dönemde Lukács'ın (şiddetle reddetmeyi sürdürdüğü) ilk dönem yazıları, İngiltere, Batı Avrupa ve Latin Amerika'da Marx'ın erken dönem yazılarına duyulan ilgi ışığında ciddi bir şekilde yeniden okunmaktaydı (çok sayıda metni Fransızca ve İspanyolcaya çevrilmişti). Doğu Avrupa'daki yeni kuşak entelektüellerin gözündeyse, Stalin'in fikirleri ve uygulamalarını ihtiyatlı ama kesin tutumlarla yadsımanın köşe taşı, Lukács'ın sonraki dönem yazılarıydı.

Açıkçası Lukács şahsen ve siyasal düzlemde (çok farklı kişilerin nezdinde çok değişik anlamlara gelecek şekilde) büyük bir hayatta kalma ustasıdır. Marjinal entelektüelin konumunu neredeyse katlanılmaz kılan bir toplumun hem kenarında hem merkezinde bulunmak gibi çok çetin bir sorunun üstesinden gelmeyi bilmiştir. Fakat bunun bedeli olarak hayatının ciddi bir kısmını şu ya da bu şekilde sürgünde geçirmiştir. Lukács'ın ülke dışındaki sürgününden daha önce bahsetmiştim. Oysa bunun yanı sıra bir de, üzerine yazacağı konuları belirlemekte odaklanan iç sürgün söz konusudur. Lukács'ın en çok bağlılık duyduğu yazarlar Goethe, Balzac, Scott ve Tolstoy'dur. Yaşı itibariyle ve komünist kültürün kanonunun yerleşmesinden önce şekillenen duyarlılığına bağlı olarak, kendini (entelektüel bakımdan) zamanının dışına taşımak suretiyle koruyabilmiştir. Kayıtsız şartsız benimsediği modern yazarlar, özünde romanda

on dokuzuncu yüzyıl geleneğini devam ettiren kalemlerdir: Mann, Galsworthy, Gorki ve Roger Martin du Gard.

Fakat on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı ve felsefesine bağlı kalması, salt estetik bir tercihi değildir (zaten Marksist -ya da Hıristiyancı, ya da Platoncu- bir sanat anlayışında salt estetik bir tercihten bahsedilemezdi). Lukács'ın kendi zamanını değerlendirme ölçütü ahlâki bir ölçüttür ve bu ölçütün geçmişe dayandırılması kayda değer bir noktadır. Lukács 'gerçekçilik'ten bahsederken, geçmiş bakışının tümlüğüne işaret etmektedir.

Lukâcs'ın kendi zamanından kaçmasının başka bir yolu, yazmayı tercih ettiği dildi. Lukács sadece ilk iki kitabını Macarca olarak kaleme almıştı. Diğerleri (otuz civarında kitap ve elli civarında makale) Almanca yazıldılar. Günümüzün Macaristan'ında Almanca yazmaya devam etmek kesinlikle bir polemik eylemidir. Lukács on dokuzuncu yüzyıl edebiyatına yoğunlaşmak ve yazma dili olarak Almancada ısrar etmek suretiyle, bir komünist olarak milliyetçi ve doktriner değerlerin karşısında Avrupalı ve hümanist değerleri öne çıkarmayı sürdürmektedir. Üstelik bu tutumunu komünist ve kenardaki bir ülkede ortaya koymak suretiyle hakiki Avrupalı bir figür olarak kalabilmiştir. Söylemeye gerek yok ki, onu tanımakta fazlasıyla geç kaldık.

Gelgelelim, Lukács'ı Amerikalı okura tanıtan iki eserin de edebiyat eleştirisi olması ve 'erken' döneminden ziyade 'geç' döneminin ürünleri olması herhalde talihsizliktir.* Ağırlıklı olarak Balzac, Stendhal, Tolstoy, Zola ve Gorki'yle ilgili sekiz denemeden oluşan bir derleme olan *Studies in European Realism*

*) *Studies in European Realism*, çev. Edith Bone, New York: Grosset and Dunlap; *Realism in Our Time*, çev. John ve Necke Mander, New York: Harper. (*Thomas Mann Üzerine Denemeler* İngiltere'de 1964'te çevrilip yayınlanırken, 1936'da yazılan *Tarihsel Roman* daha yenilerde çevrilmiştir.)

(Avrupa Gerçekçiliğiyle İlgili İncelemeler) 1930'ların sonlarında Rusya da, tasfiyeler döneminde kaleme alınmıştı ve kaba bir siyasal içeriğin olduğu pasajlarıyla o berbat dönemin izlerini taşıyordu (Lukács bu kitabını 1948'de yayınladı). *Çağımızda Gerçekçilik* daha kısa bir kitap olup, 1950'lerin sonlarında yazılmıştı ve daha az akademik üslûpta, tartışmanın hızlı geçildiği bir metindi. Lukács kitaptaki üç denemede günümüz edebiyatının alternatiflerini değerlendirip, kendisinin 'eleştirel gerçekçilik' diye adlandırdığı (özünde on dokuzuncu yüzyıl roman geleneğini yansıtan) çizgi lehine, 'modernizm'i de 'sosyalist gerçekçilik'i de reddediyordu.

Bence bu kitapların seçilmesi talihsizlikti; çünkü burada, felsefi yazıları kadar okunması zor olmayan, görece daha anlaşılır bir Lukács'la karşılaşmakla beraber, onu salt edebiyat eleştirmeni yönüyle tanımak mecburiyetinde kaldık. Lukács'ın bir edebiyat eleştirmeni olarak içsel değeri ve niteliği nedir? Sir Herbert Read ona övgüler yağdırmıştır; Thomas Mann onun için "günümüzün en önemli edebiyat eleştirmeni" demiştir; George Steiner'a göre "çağımızın tek önemli Alman edebiyat eleştirmeni"dir ve "eleştirmenler arasında Lukács'ın edebi çapına ulaşabilen sadece Sainte-Beuve ve Edmund Wilson'dan bahsedilebilir"; Alfred Kazin de Lukács'ı açıkça büyük on dokuzuncu yüzyıl roman geleneğine çok yetenekli, güçlü ve önemli bir rehber saymaktadır. Fakat elimizde bulunan kitaplar bu iddiaları destekliyor mu? Sanmıyorum. Hatta ben, şimdilerde Lukács'ın tutulmasının kesin edebi ölçütlerden ziyade kültürel bir benimsemeye bağlı olduğu kanısındayım (George Steiner ve Alfred Kazin'in bu çevirilere önsöz olarak kaleme aldıkları metinlerdeki coşkuları da bu eğilimi doğrular niteliktedir).

Lukács'a övgü yağdıranlara yakınlık duymak kolaydır. Zaten kendim de, son on yılı aşkın süredir Marksizmi ciddi bir kapsamda tartışmayı imkânsız kılan Soğuk Savaş'ın kısırlıklarını protesto etmek amacıyla da olsa, Lukács'a olumlu bir gözle bakıyorum. Ancak 'geç' Lukács'a karşı cömertlik etmenin yolunun onu her şeyiyle ciddiye almamaktan; ahlâki coşkusuna (fikirden ziyade üslûp temelinde) estetik bir açıdan bakmaktan geçtiğinin de bilincindeyim. Bence Lukács'ın sözlerini esas almak daha yerinde. Peki böyle bir durumda, Lukács'ın Dostoyevski, Proust, Kafka, Beckett ve neredeyse bütün modern edebiyatı yadsımasını nereye koyacağız? İşte bu yüzden, Steiner'in sunuş yazısında belirttiği şekilde, "Lukács'ın Victoria çağı eleştirmenleri gibi radikal bir ahlâkçı olduğu"nu, "bu büyük Marksistte eski usul bir püriten yattığı"nı vurgulamak yeterli gelmiyor bana.

Radikalizmleri uslandırmayı amaçlayan bu tipte sığ, bilgiççe yorumlar, yargıda bulunma eyleminin teslim bayrağını çekmesine varır. Lukács'ın (Marx gibi, Freud gibi) ahlâken uzlaşımsal, hatta olumlu anlamda namuslu bir çizgide durduğunu keşfetmek (entelektüel bir gulyabaniyle ilgili bir klişeyle yola çıkıldığına işaret etse bile) önce eğlenceli ya da cazip gelebilir. Oysa burada önemli olan şudur: Lukács edebiyata, ahlâkçı bir argüman dalı gözüyle bakmaktadır. Peki, Lukács'ın bu yaklaşımı akla yatkın, kuvvetli bir içerikte midir? Bu yaklaşımı duyarlı, gerekli ayrımları ortaya koyucu ve doğru edebi yargılarda bulunmaya imkân tanımakta mıdır? Ben kendi payıma, Lukács'ın 1930'lu, 1940'lı ve 1950'li yıllarda yazdıklarının Marksizminden dolayı değil ama, argümanlarının kabalığından dolayı ciddi biçimde sorunlu olduğunu düşünüyorum.

Tabii ki her eleştirmen hatalı yargılara varabilir. Fakat yargıda bulunurken düşülen bazı hatalar, bütün bir duyarlılıkta köklü bir isabetsizliğin bulunduğunu akla getirir. Lukács'ın yaptığı gibi Nietzsche'yi salt Nazizmin habercisi sayan, Conrad'ı 'hayatın bütünselliğini resmetmediği' gerekçesiyle eleştiren ("Conrad aslında bir romancı olmaktan ziyade bir kısa hikâye yazarıdır") bir yazar, tek tük yanlışlara düşmekle kalmamakta, benimsenmemesi gereken ölçütler ortaya atıyor demektir.

Kaldı ki ben, Kazin'in önsöz yazısında vurguladığı üzere, Lukács nerede yanılıyor olursa olsun haklı olduğu noktalarda kendisine güvenilebileceğini de söyleyemem. Romanda on dokuzuncu yüzyılın gerçekçilik geleneği ne ölçüde hayranlık uyandırıcı olsa da, Lukács'ın gündeme getirdiği beğeni ölçütleri yersiz bir kabalığı içermektedir. Zira Lukács'ın görüşünce her şey, "Eleştirmenin işi ideoloji (*Weltanschauung*, yani dünya görüşü anlamında ideoloji) ile sanatsal yaratı arasındaki ilişkiye eğilmektir," düşüncesine bağlıdır. Lukács, mimetik sanat teorisinin fazlasıyla kaba kalan bir versiyonuna inanmıştır. Ona göre, bir kitap 'resmetme'dir; kitap 'tasvir eder', kitap 'bir resim çizer' ve sanatçı bir 'sözcü'dür. Oysa büyük gerçekçi roman geleneğinin hiç de bu terimlerle savunulmaya ihtiyacı olamaz.

Lukács'ın söz konusu kitaplarının, 'geç' dönem yazılarının ikisi de entelektüel zarafetten yoksundur. Bu ikisinden *Çağımızdaki Gerçeklik* kesinlikle daha iyi olandır. Özel olarak kitaptaki ilk deneme "Modernizmin İdeolojisi", kuvvetli ve pek çok açıdan parlak bir saldırıdır. Modernist edebiyatı (kendisi Kafka, Joyce, Moravia, Benn, Beckett ve başka bir sürü yazarı hemen bu kategoriye dahil eder) aslında alegorik karakterde gören Lukács, bu saptamasına devamla, alegori ile tarih bilincinin yadsınması arasındaki bağı geliştirmeyi sürdürür. Bir son-

raki denemesi "Franz Kafka mı, Yoksa Thomas Mann mı?" aynı tezin daha kaba ve daha az ilginç bir ifadesidir. Son deneme olan "Eleştirel Gerçekçilik ve Sosyalist Gerçekçilik" ise, Stalin çağının parçası olan sanat doktrinlerini Marksist bir açıdan çürütme girişimi sayılabilir.

Ne ki bu kitap bile çeşitli açılardan hayal kırıklığı uyandırmıştır. İlk denemedeki alegori yaklaşımı Walter Benjamin'in düşüncelerini esas alır ve Lukács'ınkinden çok daha incelikli bir yazım ve akıl yürütme örnekleri olarak, Benjamin'in alegori üzerine denemesinden yapılan alıntılar sayfayı kaplar. İroniktir ki, 1940'ta hayatını kaybetmiş olan Benjamin, 'erken' dönemindeki Lukács'ın etkilediği eleştirmenlerden birisidir. Fakat ironi bir tarafa gerçek şudur ki, Benjamin büyük bir eleştirmen iken ("çağımızın tek önemli Alman edebiyat eleştirmeni" unvanını hak eden odur), 'geç' Lukács öyle değildir. Benjamin bize, bir edebiyat eleştirmeni olarak Lukács'ın ulaşabileceği çizgiyi gösterecektir.

Fransa'da Sartre gibi yazarlar, ayrıca en tanınmış mensupları -Benjamin'in yanı sıra- Theodore Adorno ve Herbert Marcuse olan Alman yeni-Marksist eleştirmenler okulu, başka şeylerin yanında en azından modern edebiyatın bazı yönlerinin hakkını temsil edebilecek bir felsefi ve kültürel analiz tarzı olarak Marksist (daha doğrusu, radikal Hegelci) konumu geliştirmişlerdir. Lukács işte bu yazarlarla karşılaştırılmalı ve eksiklikleri bunlara göre değerlendirilmelidir. Ben, Lukács'm gerici estetik duyarlılığının arkasında yatan sebeplerle deneyimlere sempati besliyorum; dahası kronik ahlâkileştirici yaklaşımına, dargörüşlülüğü törpülemekte kısmen yardımcı olsun diye sırtladığı ideoloji yüküne saygı duyuyorum. Fakat onun beğenisinin entelektüel öncüllerini ya da sonuçlarım, modern edebi-

yatın en büyük eserlerini yerden yere vuran metinlerini kabullenmem söz konusu olamayacağı gibi; kendi payıma, bu metinlerinin daha sonraki eleştirel çalışmalarını yok saydıracağını da düşünemem doğrusu.

Amerika'daki yeni okur kitlesini dikkate alarak ona yapılabilecek en iyi hizmet, Lukács'ın daha önceki kitapları olan *Ruh ve Biçim*'i (trajediyle ilgili tezini de kapsayan bir eserdir), *Roman Kuramı*'nı ve elbette *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ni tercüme etmek olacaktır. Bunun dışında sanattaki Marksist konuma içerili canlılığı ve kapsamı su yüzüne çıkarmaya yapılacak en iyi hizmet, yukarıda sözünü ettiğim Alman ve Fransız eleştirmenlerin (öncelikle, Benjamin'in) eserlerini tercüme ettirmektir. Ancak bu grubun bütün önemli metinleri biraraya getirildiği zaman Marksizmi, sanatın ve kültürün karşısında önemli bir konum işgal eden akım olarak doğru bir şekilde değerlendirebiliriz.

(1964)

NOT:

Karl Mannheim, Lukács'ın *Roman Kuramı*'na ilişkin (1920'de yayınlanan) eleştirisinde, çalışmayı "estetik fenomenleri, özellikle romanı daha yüksek bir bakışla, tarih felsefesinin bakışıyla yorumlama girişimi" şeklinde tanımlamıştı. Mannheim'a göre, "Lukács'ın kitabı doğru bir istikametteydi". Bense, doğru yanlış yargılarını bir tarafa koyan böyle bir istikamet açıkça sınırlayıcı bir yöneliştir, diyorum. Daha kesin olarak, sanatta Marksist yaklaşımın gerek kuvveti gerekse sınırlılığı, 'daha üst bakış açısı'na bağlılıktan kaynaklanmaktadır. Adlarını andığım eleştirmenlerin (erken dönemindeki Lukács, Benjamin, Adorno, vb.) metinlerinde sanatı kendi başına daraltıp, belirli

bir ahlâki ya da tarihsel eğilimin hizmetine koşmaya zorlamak gibi bir sorun yoktur. Fakat bu eleştirmenlerin hiçbirisi, en iyi hallerinde bile, nihayetinde bir ideolojinin kalıcılaşmasına hizmet eden belirli anlayışlardan kendilerini kurtarabilmiş değillerdir, çünkü bu ideoloji, bir etik görevler kataloğu sayıldığında ne ölçüde cazip görünürse görünsün, çağdaş toplumun dokusunu ve niteliklerini, özgül çıkış noktasını en fazla dogmatik ve onaylamaz bir tutumla kavrayabilmişlerdir. Burada kastettiğim ideoloji 'hümanizm'dir. Yeni-Marksist eleştirmenler tarihsel ilerleme düşüncesine bağlı oldukları halde, sosyalist-olmayan kültürlerdeki çağdaş kültürün ilginç ve yaratıcı özelliklerinin büyük kısmına karşı duyarsız kalmışlardır. Avangard sanatla ilgilenmedikleri, çağdaş sanat üslûplarıyla çok değişik nitelikteki ('yabancılaşmış', 'insanlık-dışılaşmış', 'mekanikleşmiş' buldukları) hayat biçimlerine gözlerini kapattıkları gibi, on dokuzuncu yüzyılda yazan Arnold, Ruskin ve Burckhardt gibi modernitenin büyük muhafazakâr eleştirmenlerinin ruhundan çok da uzak bir yerde durmadıklarını göstermişlerdir. Marshall McLuhan kadar güçlü apolitik eleştirmenlerin dahi günümüz gerçekliğinin dokusunu onlardan çok daha iyi kavramış olması tuhaf ve endişe verici bir noktadır.

Yeni-Marksist eleştirmenlerin belirli yargılarındaki çeşitlilik, benim iddia ettiğimden daha az ölçüde ortak duyarlılık bulunduğunu gösteriyor olabilir. Fakat tamamen benzer övgülerin tekrarlandığı göz önüne getirildiğinde bu farklılıklar daha önemsiz görünecektir. Doğrudur, Adorno *Yeni Müziğin Felsefesi* adlı çalışmasında Schoenberg'i savunmaktadır – fakat 'ilerleme' adına. (Adorno, Schoenberg savunmasını, onu haksız yere tek bir dönemle, neo-klasik dönemle özdeşleştirdiği Stravinsky'yi hedef alan bir saldırıyla tamamlar. Stravinsky geçmi-

şe saldırdığı için, -Picasso'nun da maruz kaldığı şekilde- müzikal pastişler yaptığı için 'gerici' diye yaftalanmış, hatta bu yaftalama 'faşist' demeye kadar vardırılmıştır.) Öte yandan Kafka, müzik tarihinde Adorno'nun terimleriyle aynı sebeplere bağlı olarak 'ilerici' sayılacak özelliklerinden dolayı Lukács'ın saldırısına hedef olmuştur. Kafka alegorik yazıları, metinlerinin tarih-dışılaştırılmış dokusundan dolayı gerici, Mann ise gerçekçiliğinden, tarih anlayışından dolayı ilericidir. Oysa benim tasavvurumda, Mann'ın metinleri (biçim olarak geçmişte kalmış, anlaşılmaz parodi ve ironileriyle) başka bir tartışma düzleminde gerici olarak tanımlanabilir. Bir örnekte, yani Kafka'da 'gericilik' geçmişle hakiki olmayan bir ilişki kurmakla özdeşleştirilirken; diğer örnekte, yani Mann'da soyutlukla özdeşleştirilmiştir. Bireysel beğenilerin işaret ettiği istisnalara rağmen iki standarda da başvuran bu eleştirmenler, genel olarak modern sanata düşmanca ya da kayıtsızca yaklaşan bir yere konmalıdırlar. Çoğunlukla da modern sanata, kendilerini mecbur hissettikleri noktadan daha fazla yaklaşmazlar zaten. Fransız yeni-Marksist eleştirmen Lucien Goldmann'ın üzerine uzun uzun yazdığı tek çağdaş romancı, André Malraux'dur. Goethe, Leskov ve Baudelaire üzerine aynı derecede parlak yazılar kaleme almış olan olağanüstü Benjamin bile yirminci yüzyıl yazarlarına eğilmemiştir. Önemli bir denemesinde hayli yer verdiği yüzyılımızın tamamen yeni büyük sanat dalı olan sinema bile, Benjamin tarafından yanlış anlaşılmış, hak ettiği değeri görememiştir. (Benjamin sinemanın geleneğin ve tarihsel bilincin ortadan kaldırılmasının örneklerini verdiği, dolayısıyla -bir kez daha!- faşizme çıktığını farz etmişti.)

Hegel ve Marx'tan gelen bütün kültür eleştirmenlerinin kabullenmeye yanaşmadıkları şey, sanatın (salt tarihsel düzlem-

de yorumlanabilirliğiyle kalmayan) özerk bir form olduğudur. Sanatlardaki modern hareketlere canlılık katan özgül ruh sanatın biçimsel özelliklerinin gücünün (duygusal güç dahil olmak üzere) yeniden keşfedilmesine dayandığı içindir de, aynı eleştirmenler modern sanat eserlerine -'içerikleri' dışında- pek yakınlık kuramayacak bir çizgidedirler. Hatta biçim, tarihselci eleştirmenlerce bir tür içerik olarak yorumlanmıştır. Bu yaklaşımı çok açık biçimde gördüğümüz yer, Lukács'ın çeşitli edebi türleri -epik, lirik, yeni- analiz ederken, 'biçim'de yeniden doğan toplumsal değişime karşı tutumu izah ederek ilerlediği kitabı *Tarihsel Roman*'dır. Benzer bir önyargıya daha az belirgin, ama aynı derecede yaygın olarak, Hegelcilikleri kısmen Marx'a ama esas olarak sosyolojiye dayanan birçok Amerikalı edebiyat eleştirmenin metinlerinde rastlarız.

Tarihselci yaklaşımda kesinlikle çok değerli yanlar bulunur. Ancak biçim belirli bir içerik türü şeklinde anlaşılabilirse, her türlü içeriğin bir biçim yolu olarak değerlendirilmesi de aynı ölçüde mümkündür (belki bunu belirtmek şimdi daha da önem kazanmıştır). Tarihselci eleştirmenler ve onların bütün takipçileri ancak görüşlerini, sanat eserlerine (sosyolojik, kültürel, ahlâki ya da siyasal belgeler gözüyle bakmaktan ziyade) her şeyden önce birer sanat eseri olarak bağlanmaya uydurdukları zaman, yirminci yüzyılı simgeleyen büyük sanat eserlerine açık hale gelecek ve (günümüzde sorumlu her eleştirmenin yapmak mecburiyetinde olduğu gibi) sanatlardaki 'modernizm'in sorunları ve amaçlarıyla akıllıca bir bağ kuracaklardır.

(1965)

SARTRE'IN *AZİZ GENET*'Sİ



Saint Genet (Aziz Genet) grotesk gevezeliklerle dolu, koyu ciddiyeti ve berbat tekrarlarıyla parlak fikirlerini ezmiş, kötü bir kitaptır. Kitabın Gallimard'ın yayınladığı, Genet'nin eserlerinin toplu edisyonuna bir sunuş yazısı (o haliyle belki elli sayfa kadar vardır) şeklinde başladığı ve daha sonra 1952'de, Collected Genet'nin ilk cildi, ayrı bir cilt olarak basılan şimdiki uzunluğuna geldiği bilinir.* Onu okumak için elbette, Genet'nin henüz İngilizceye çevrilmemiş olan düzyazılarını yakından bilmek temel önemdedir. Daha da önemlisi, okur Sartre'ın bir metni izah etme tarzına yakınlık duyuyor olmalıdır. Sartre, eleştirmene yüklenen her türlü edep kuralını çiğner geçer; bu, pren-

*) Jean-Paul Sartre, *Saint Genet*, İngilizceye çeviren: Bernard Frechtman, New York: George Braziller.

sibi bulunmayan, akla gelenin yazıldığı bir eleştiri metnidir. Kitap basitçe Genet'nin içine gömülür; Sartre'm argümanında pek bir düzenleme seçilmez; dolayısıyla okur için hiçbir şey kolaylaştırılmış ya da belirginleştirilmiş değildir. Bu durumda herhalde Sartre'ın 625 sayfa sonra kitabı bitirdiğine şükran duymamız gerekecek. Sartre'ın yorulmak bilmez bir sabırla Genet'de uyguladığı edebi ve felsefi anlamda içini deşme eylemi aslında bin sayfa daha sürebilirdi. Yine de Sartre'ın insanı çileden çıkaran bu kitabının dikkat ayırmayı gerektirdiği muhakkaktır. *Aziz Genet* hakikaten büyük, delice yazılmış kitaplardan biri değildir; başvurulan sözcük dağarı bakımından fazla akademik ve uzundur. Ancak afallatıcı ve derinlikli fikirlerle de doludur.

Kitabı büyüttükçe büyüten öğe, filozof Sartre'ın şair Genet'yi (ne kadar hürmet ederek de olsa) sahne önüne çekememesidir. Burjuva edebi kamusunun 'Genet'den iyi yönde faydalanma' eğilimine karşı eleştirel bir hürmet ve reçete şeklinde başlayan metin hemen daha iddialı bir içeriğe bürünmüştür. Sartre'm giriştiği şey aslında, belirli bir sima üzerine yazarken (Descartes'dan başlayıp, Husserl ve Heidegger üzerinden fenomenolojik geleneği birleştiren, artı Freud ile revizyonist Marksizmin liberal bir karışımını içeren) kendi felsefi üslûbunu sergilemektir. Bu örnekte Sartre'ın felsefi sözlüğünün değerini göstermek için seçilmiş olan kişi Genet'dir. Sartre'ın 1947'de yayınladığı ve daha sindirilebilir bir uzunlukta bıraktığı önceki bir 'varoluşsal psikanaliz' çalışmasında seçilen kişi Baudelaire'di. Sartre o denemesinde, Baudelaire'in annesiyle ve metresleriyle ilişkisi gibi psikolojik meselelere çok daha yakından ilgi duyuyordu. Genet'yle ilgili çalışmasıysa daha felsefi içeriktedir, zira Sartre, açıkça ifade edersek, Genet'ye Baudelaire'e duymadığı bir şekil-

de hayranlık duymaktadır. Anlaşılan Sartre'ın gözünde Genet, algılayıcı psikolojikleştirmeden daha fazlasını hak etmektedir; felsefi teşhise layık bir yerdedir.

Kitabın uzunluğunu -ve korkutuculuğunu- felsefi bir açmaz açıklamaktadır gerçi. Sartre'ın bildiği üzere, her türlü düşünce evrenselleştiricidir. Sartre somut olma isteğindedir. Arzusu, sadece kendi yorulmak bilmez entelektüel ustalığını sergilemek değil, Genet'yi ifşa etmektir. Fakat bunu yapamaz. Girişimi temelde imkânsızdır zira. Asıl Genet'yi yakalayamaz; hep Sokak Çocuğu, Hırsız, Homoseksüel, Özgür Aklı Başında Birey, Yazar gibi kategorilere dalıp asıl Genet'yi elinden kaçırmaktadır. Sartre bir yerde bunu biliyordur ve bu bilgisi kendisi açısından eziyettir. *Aziz Genet*'nin uzunluğu ve engellenemez tonu aslında entelektüel ıstırabın ürünüdür.

Istırabın kaynağı, filozofun anlamı eyleme dayatmadaki kararlılığıdır. Varoluşçuluğun kilit nosyonu olan özgürlük, kendini *Aziz Genet*'de, anlam atfetme zorlamasıyla, dünyanın kendi haline bırakılmasını reddetmeyle *Varlık ve Hiçlik*'te olduğundan daha fazla açığa vurur. Sartre'ın eylem fenomenolojisine göre, eyleme geçmek dünyayı değiştirmektir. Dünyanın üstüne çöktüğü insan eyleme geçer. Bir amacı, bir ideali gözeterek dünyayı değiştirmek amacıyla eyleme geçer. Dolayısıyla eylem tesadüfi değil, maksatlıdır ve tesadüf, eylem olarak açıklanamaz. Ne kişilik jestleri ne de sanatçı eserleri deneyimlenmesi beklenen şeyler değildir. Bunlar dünyanın değişmiş halleri olarak kavranmalı, öyle yorumlanmalıdır. Dolayısıyla Sartre, *Aziz Genet*'de sürekli olarak ahlâkileştirici bir konumdadır. Genet'nin eylemlerine ahlâki manalar atfeder. Sartre'ın kitabı Genet'nin esas olarak düzyazı anlatıları yazarı olduğu bir zamanda kaleme alınmış (oyunların yalnızca ikisi, *Hizmetçiler* ile *Sıkıgöze-*

tim yazılmış durumdaydı) ve bu anlatıların hepsi otobiyografik nitelikte, birinci tekil şahısla yazılmış olduğu içindir ki, Sartre şahsi eylemleri edebi tutumlardan ayırma ihtiyacını duymamıştır. Sartre zaman zaman Genet'yle kendi dostluğu aracılığıyla bildiği şeylerden bahsetmekle birlikte, konuştuğu kişi neredeyse tümüyle kitaplarının gösterdiği kişidir. Bu, aynı zamanda hem gerçek hem gerçeküstü olan, Sartre'ın tüm eylemlerine anlam ve maksat yüklediği, korkunç bir figürdür. *Aziz Genet*'ye pıhtılaşmış ve hayaletimsi özelliğini katan budur. Kitap boyunca binlerce defa tekrarlanan 'Genet' ismi asla gerçek bir kişinin ismiymiş izlenimini uyandırmaz. Bu, sonsuz derecede karmaşık bir felsefi şekil değiştirme sürecine verilen isimdir.

Tüm bu yüksek entelektüel dürtüler göz önüne alındığında, Sartre'ın girişiminin Genet'ye çok yaramış olması şaşırtıcıdır. Hem Genet de kendi yazılarında, belirgin ve dikkate değer ölçüde bu şekil değiştirme sürecine katılmıştır. Suç işleme, cinsel ve sosyal alçalış, hatta cinayet Genet tarafından şanı sürdüren eylemler olarak anlaşılır. Yani Sartre'ın da Genet'nin yazılarının (tinsel bir yöntem şeklinde algılanan) bayağılık üzerine geniş çaplı bir incelemeye karşılık geldiği önermesini ortaya atması fazla bir yaratıcılık gerektirmemiştir. Genet'nin kendini alçaltışı ve dünyanın yok edildiği hayali üzerine kendini tatmin edercesine kafa yormasının yarattığı 'kutsallık', düzyazı eserlerinin belirgin konusudur. Sartre'a kalan da Genet'de belirgin biçimde var olan eğilimin içerdiklerinin bir şekle sokulmasıydı. Genet ömrü boyunca Descartes, Hegel ya da Husserl'i hiç okumamış olabilir. Ancak Sartre Genet'de Descartes, Hegel ve Husserl'in fikirleriyle bir bağ görmekte haklıdır, sonuna kadar haklıdır. Sartre'ın parlak gözlemiyle: "Bayağılık, Kartezyen şüphe ve Husserlci paranteze alma gibi yöntemsel

bir değiştirmedir: Dünyayı, bilincin -ilahi kavrayış dışında- dışarıdan baktığı kapalı bir sistem olarak kurar. Bu yöntemin diğer iki yöntem karşısındaki üstünlüğü, acı ve gururla yaşanmış olmasındadır. Dolayısıyla Husserl'in aşkın ve evrensel bilincine götürmediği gibi, Stoacıların biçimsel ve soyut düşüncesine de Descartes'ın tözsel *cogito*'suna da götürmez; onun vardığı yer en yüksek gerilim ve berraklık ölçüsünde bireysel varoluştur."

Daha önce belirttiğim üzere, Sartre'ın *Aziz Genet*'yle karşılaştırılabilecek tek çalışması Baudelaire üzerine kaleme aldığı büyüleyici denemesidir. Baudelaire o metinde, hayatı sürekli aldatılmayla geçen, isyan halindeki bir kişi olarak çözümlenir. Fakat ondaki özgürlük, hiçbir zaman kendine özgü değerleri bulamadığından, öyle olabileceği halde yaratıcı ve isyankârca değildir. Uçarı Baudelaire ömrü boyunca onu mahkûm etmek için burjuva ahlâkına ihtiyaç duymuştur. Genet ise gerçek bir devrimcidir. Genet'de özgürlük, özgürlük adına kazanılmıştır. Genet'nin zaferi, onun 'kutsallığı', kendi ahlâkını kurmak için inanılmaz engellere karşı toplumsal çevreden fırlamasıdır. Sartre bize Genet'yi kötülükten tutarlı bir sistem çıkaran haliyle gösterir. Baudelaire'den farklı olarak Genet kendini aldatmaktan azadedir.

Aziz Genet özgürlüğün diyalektiği hakkında bir kitaptır ve en azından biçimsel yönüyle Hegelci bir kalıpta dökülmüştür. Sartre'm göstermeyi istediği, Genet'nin eylem ve düşünce vasıtasıyla bütün hayatını nasıl açık özgür tutumlara dönüştürdüğüdür. Dışlanmış biri olan Genet, kendine Öteki rolünde doğumuyla bir rol biçmiştir. Bu özgün tercih üç farklı başkalaşımla (suçlu, estet, yazar yönleriyle) ortaya konacaktır. Özgürlüğün kendinin ötesine aşma talebinin yerine gelmesi için bu

yönlerin her biri gereklidir. Özgürlüğün her yeni düzeyi beraberinde benliğe dair yeni bir bilgi getirir. Yani Genet'yle ilgili tüm tartışma, Hegel'in benlik ile öteki arasındaki ilişkileri çözümleyişinin karanlık bir taklidi şeklinde okunabilir. Sartre, Genet'nin eserlerini *Zihnin Fenomenolojisi*'nin küçük edisyonları olarak tanımlamıştır. Ne kadar saçma görünürse görünsün Sartre'm bu saptaması isabetlidir. Fakat Sartre'ın kendi yazdıklarının tümünün Hegel'in o büyük kitabının versiyonları, edisyonları, yorumları ve satirleri olduğu da doğrudur. Sartre ile Genet arasındaki acayip buluşma noktası burasıdır; acayip, çünkü ikisi kadar birbirlerinden daha farklı iki insan tahayyül etmek zordur.

Sartre, Genet'de ideal konusunu bulmuştur ve şüphe götürmez biçimde o konuda boğulmuştur. Yine de *Aziz Genet*, ahlâki dil ve ahlâki tercihle ilgili hakikatlerle dolu şahane bir kitaptır. (Tek bir örnek olarak, "Kötülük, soyut olanın sistematik biçimde somut olanı ikame etmesidir," şeklindeki saptamasına bakmanız yeterlidir.) Genet'nin anlatıları ve oyunlarıyla ilgili çözümlemeler de tutarlı bir kavrayışa dayandırılır. Sartre'ın, Genet'in en cesur kitabı *Cenaze Merasimi* üzerine yazdıkları özellikle çarpıcıdır. "Bir rüya şiir, faydasızlığm şiiri olan *Çiçeklerin Meryem Anası*'nın üslûbu, bir tür kendini tatmin etme rahatlığıyla çok az da olsa zedelenmiştir," şeklindeki yorumunda olduğu gibi, değerlendirmeleriyle açıklamaları tamamen yerindedir. Sartre *Aziz Genet* hakkında çok fazla aptalca, yüzeysel şeyler söyler. Fakat Genet hakkında doğru ve ilginç olarak söylenebilecek her şeyi de bu kitapta okuyabilirsiniz.

Aziz Genet ayrıca Sartre'ı en iyi yazımıyla anlamak bakımından kilit bir metindir. *Varlık ve Hiçlik*'ten sonra Sartre bir kavşakta duruyordu. Felsefe ve psikolojiden etik alanına geçe-

bilirdi. Ya da felsefe ve psikolojiden siyasete, grup eylemi ve tarihi teorisini çalışmaya atlayabilirdi. Herkesin bildiği ve pek çok kişinin yakındığı gibi, Sartre ikinci yolu seçecekti; bunun neticesi, 1960'da yayınlanan *Diyalektik Aklın Eleştirisi* oldu. Yani *Aziz Genet*, Sartre'ın devam etmediği doğrultudaki karmaşık bir halidir.

Hegel geleneğindeki tüm filozoflardan (ben onlara Heidegger'i de katıyorum), Hegel'in *Fenomenoloji*'sindeki benlik ile öteki arasındaki diyalektiği en ilginç ve kullanışlı biçimde kavramış olan kişi Sartre'dır. Büyük kitabı *Varlık ve Hiçlik* elbette Hegel, Husserl ve Heidegger'in dili ve sorunlarına çok şey borçludur, ancak temel bir noktada da onlardan farklıdır. Sartre'ın çalışması salt belli bir meseleye kafa yorularak ortaya konmuş bir metin değil, büyük bir psikolojik aciliyetten etkilenmiştir. Savaş öncesinde kaleme aldığı romanı *Bulantı* aslında tüm eserlerinin anahtarını ele veren metnidir. *Bulantı*'da dünyanın iğrenç, yapmacık, manasızca ya da tatmin edici oradalığıyla dünyanın özümsenebilirliği gibi temel bir sorun (Sartre'ın tüm yazılarında izi hissedilen sorun) ortaya konmaktadır. *Varlık ve Hiçlik* iğrenmenin acısını çeken bir bilinçle baş edecek, bu bilincin jestlerini kayda alacak bir dil geliştirme teşebbüsüdür. İşte bu iğrenme, şeylerin ve ahlâki değerlerin yüzeyselliğinin deneyimlenmesi, aynı zamanda psikolojik bir kriz ve metafiziksel bir sorundur.

Sartre'ın çözümü doğrudan münasebetsizcedir. İlkellerin insan yeme (*anthropophagy*) ritüellerine denk düşen biçimde, felsefi bir anlamda dünyayı yeme (*cosmophagy*) ayinindedir. Sartre'ın mirasçısı olduğu felsefi geleneğin ayırt edici özelliği, bilinci verili tekil öğe alarak başlar. Sartre'm şeylerin vahşi gerçekliği karşısında bilincin çilesine çözümü, bilincin dünyayı

yutması anlamında 'dünyayı yeme'dir. Daha kesin olarak, bilinç hem dünyayı meydana getiren hem de dünyayı yiyen bir şey olarak anlaşılmaktadır. Bütün ilişkiler (*Varlık ve Hiçlik*'in en parlak sayfalarına bakarsak, özellikle erotik ilişkiler) bilincin jestleri, benliğin kendini sonsuz biçimlerde tanımlayışında ötekinin sahiplenilmesi şeklinde çözümlenmiştir.

Sartre *Varlık ve Hiçlik*'te kendini (Dostoyevski, Nietzsche ve Freud'la boy ölçüşecek ayarda) birinci sınıf psikolog olarak takdim eder. Baudelaire denemesinin odağı da, semptomatik bir açıdan eşdeğer metinler saydığı, temel psikolojik jestleri yansıtan Baudelaire'in eserleri ve biyografisinin çözümlemesidir. *Aziz Genet*'yi Baudelaire denemesinden daha ilginç (aynı zamanda, daha zaptolunmaz) kılan, Genet üzerine düşünceleriyle, eylemi bir tür psikolojik kendini muhafaza tarzı sayan anlayışının ötesine geçmesidir. Yine Genet üzerinden estetik olanın özerkliği benzeri bir şeye göz kırpmış olmaktadır. Daha açık ifadeyle, Kant'ın oldukça farklı biçimde koyduğu estetik boyut ile özgürlük arasındaki bağı bir kere daha göstermiştir. *Aziz Genet*'nin konusu olan sanatçı, psikolojikleştirilerek uzaklaştırılmış değildir. Genet'nin eserleri burada kurtarıcı bir ritüel, bir bilinç töreni olarak yorumlanır. Bu törenin özünde kendini tatmine yönelik olması tuhaf biçimde uygun düşmektedir. Descartes'dan sonraki Avrupa felsefesine göre, bilincin başlıca faaliyeti dünyayı yaratmak olmuştur. Şimdi Descartes'ın takipçilerinden birisi, dünyayı yaratmayı dünyayı önceden yaratmanın bir biçimi, bir tür mastürbasyon şeklinde yorumlamıştır.

Sartre, Genet'in tinsel bakımdan en iddialı kitabı *Cenaze Merasimi*'ni doğru bir saptamayla, "müthiş bir dönüşüm çabası" olarak tanımlar. Genet bu eserinde, nasıl bütün dünyayı ölen âşığı Jean Decarnin'in nâşına ve bu genç nâşı da kendi penisi-

ne dönüştürdüğünü anlatır. "Marquis de Sade spermleriyle Etna'nın lavlarını söndürmeyi hayal etmişti," der Sartre. "Genet'in kibirli deliliği bundan da ileriye gidiyor: Evren'e otuz bir çekiyor." Evrene otuz bir çekmek herhalde, bütün felsefenin, bütün soyut düşüncenin içeriğini yansıtan bir benzetmedir: defalarca tekrarlanması gereken yoğun ve başkalarıyla paylaşılamayacak bir zevk. Her koşulda bu, Sartre'ın kendi fenomenolojisinin oldukça iyi bir tanımıdır. Genet'nin nasıl biri olduğunun da kesinlikle son derece isabetli bir tanımı.

(1963)

NATHALIE SARRAUTE VE ROMAN

Sanatlar, daha doğrusu sanatta 'modern' öğe yeni tarz bir didaktizmin istilasına uğradı. Bu yeni tarz didaktizmin ana dogması, sanatın evrim geçirmesi gerektiği fikri. Sonucuysa, başlıca maksadı türün tarihini ilerletmek, teknik konularda temel atmak olan çalışmalar. Avangard ve artçı tarzların sözde-askeri imgelemi yeni didaktizmin kusursuz ifadesini sunmaktadır. Sanat, insan duyarlılığının -giderek daha yeni ve daha görkemli tekniklerle- geleceğe doğru amansız ilerlemeler kaydetmesini sağlayan ordudur. Bireysel yeteneğin gelenekle kurduğu -ve tekniğin her yeni öğesini hızla eskiten- bu aslında negatif çizgideki ilişki, bildiğimiz hazları sunan sanat anlayışını ortadan kaldırmış ve temelde didaktik olup, uyarıcı nitelikte bir külliyat meydana getirmiştir. Artık herkesin bildiği üzere, Duc-

hamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" resminin amacı, merdivenden inen herhangi bir şeyi -hele ki bir çıplak kadını- temsil etmekten ziyade, doğal biçimlerin nasıl bir dizi kinetik düzleme bölünebileceğini öğretmektir. Stein ve Beckett'in düzyazı eserlerinde amaç, sözcük seçimi, noktalama, sözdizimi ve anlatı düzeninin nasıl bilincin kalıcı kişisellik-dışı hallerini ifade edecek şekle sokulabileceğini göstermektir. Webern ve Boulez'nin müziklerinin amacı, örneğin sessizliğin ritmik işlevinin ve tonal renklerin yapısal rolünün nasıl geliştirilebileceğini ortaya koymaktır.

Modern didaktizmin zaferi en belirgin biçimde, en fazla itibar edilen eserlerin (dar ve son derece eğitimli bir kitle haricinde) ilk dinleme ve bakmada az haz uyandırdığı, fakat gerçekleşen teknik devrimlerle önemli ilerlemelerin kaydedildiği müzik ve resimde tamamlanmıştır. Sinema gibi roman ise, müzik ve resimle kıyaslandığında, hayli geriden nal toplamaktadır. Soyut ekspresyonist resim ve somut müzikle kıyaslanabilecek bir 'zor' romanlar külliyatı, eleştirel bakımdan itibar gören kurmaca metinlerin toprağını aşabilmiş değildir. Tam tersine, romanın modernizmin ön cephesine yaptığı cesur hamlelerin çoğu boşa çıkarılmıştır. Birkaç yıl sonra tamamen kendi başlarına kalırlar, çünkü bu cesur komutanları kimse takip edip arkalarından gelmez. Zorluk ve değerlilik bakımından Gian-Carlo Menotti'nin müziği ve Bernard Buffet'nin resmiyle karşılaştırılabilir romanlar, en üstün eleştirel alkışla taltif edilmişlerdir. Müzikte ve resimde zorluğa yol açan erişme kolaylığı ve katılığın olmaması gibi etkenler, inatla artçı konumda kalan romanda herhangi bir pürüz yaratmaz.

Yine de, orta sınıfa özgü bir sanat formu olsun olmasın, sürekli yeniden irdelenmeye ve yenilenmeye daha fazla ihtiyaç

duyan bir yazım türü yoktur. Roman (operayla beraber) on dokuzuncu yüzyılın arketipik sanat formudur; dönemin tamamen dünyevi gerçeklik anlayışını, hakikaten iddialı bir tinselliğinin bulunmayışını, 'ilginçliği' (yani olağanlığı, lüzumsuzluğu, tesadüfiliği, önemsizliği, gelip geçiciliği) keşfedişini ve E.M. Cioran'ın deyişiyle 'küçük harfle kaderi' olumlayışını kusursuz biçimde ifade etmektedir. Roman, o türü öven bütün eleştirmenlerin bize hatırlatmaktan ve yoldan çıkan çağdaş yazarları yermekten asla bıkmadıkları gibi, 'toplum içindeki insan' hakkındadır; roman, dünyanın bir dilimine canlılık katar ve 'karakterleri'ni o dünyanın içine yerleştirir. Elbette romana, epik ve pikaresk hikâyenin yerini alan bir tür gözüyle bakılabilir. Fakat bu mirasın yüzeysel kaldığını herkes bilir. Romanı canlandıran öğe, o eski anlatı formlarında hiç olmayan bir şeydir: psikolojinin keşfi, dürtülerin 'deneyimler'e taşınması. 'Deneyim'in belgelenmesine, olgulara yönelik bu tutku, romanı tüm sanat formlarının en açığı haline getirmiştir. Her sanat formu (roman hariç) neyin önde tutulup, neyin kaba kaldığı konularında örtük bir standarda göre işler. Roman her dil düzlemine, her olay örgüsüne, her fikre ve her bilgiye uyum sağlayabilir. Elbette bu, romanın ciddi bir sanat formu olarak nihai felaketini de getirir. Ayrım gözeten okurlar er ya da geç artık daha gevşek bir 'hikâye'yle ilgilenmekten, bir sürü şahsi hayatın kendi dikkatlerine sunulmasından usanacaklardır. (Üstelik sinemanın bu konuda daha özgür ve daha gayretli olduğunu görmüşlerdir.) Müzik, plastik sanatlar ve şiir on dokuzuncu yüzyıl 'gerçekçiliği'nin yetersiz dogmalarından (sanatta ilerleme fikrine, yeni deyişler ve malzemeler arayışına tutkuyla bağlanmış bir halde) binbir zahmetle bir şeyler kapmaya çalışırlarken, roman yirminci yüzyıl adına ortaya konan hakiki nite-

liği ve tinsel ataklığı özümseyemediğini göstermiştir. Böylece, dargörüşlülüğün kendi derinlerine çektiği bir sanat formu düzeyine inmiştir.

Bu noktada akla Proust, Joyce, *Vatikan'ın Zindanları*'nın Gide'i, Kafka, *Bozkırkurdu*'nun Hesse'si, Genet gibi devler, onlardan daha alt düzeyde olan ama yine de yazı üstatları olduklarından şüphe edilemeyen (sadece birkaçını sıralarsak) Machado de Asis, Svevo Woolf, Stein, erken dönemindeki Nathanael West, Céline, Nabokov, erken döneminin Pasternak'ı, *Geceyi Anlat Bana*'nın Djuna Barnes'ı gibi yazarlar, bir yol açmaktan ziyade ayrı duran, çok fazla taklit edilirken bir şey öğrenilemeyen, yaptıklarını hep tekrarlama tehlikesine düşme pahasına taklit edilen kalemler gelebilir. Bir sanat formunda kaydedilen gelişmelerden dolayı eleştirmenlerin iyi ya da kötü yönde suçlanmaları veya övgüye layık bulunmaları bir tereddüt konusu olabilir. Yine de tüm bunlardan, romanın eksik kaldığı ve genel hatlarıyla (dağınık olarak değil) ciddi bir sanat formu olarak yoluna devam edecekse tamamlaması gereken yanın, on dokuzuncu yüzyılın öncülleriyle arasına kalıcı bir mesafe koyması gerektiği sonucunu çıkarmak zor değildir. (Edebiyat eleştirisinin son otuz yılda, şiir eleştirisinden başlayıp daha sonra romana atlayarak, İngiltere ve Amerika'da büyük bir gelişme göstermesi kesinlikle böyle bir yeniden değerlendirmeyi *barındırmaz*. Bu, felsefi bakımdan naif bir eleştiri; 'gerçekçiliğin' prestijini sorgulamayan ve ona eleştirel bakmayan bir tarzdır.)

Romanın rüştünü ispat etmesi, sanatlarda 'ilerleme' fikri ve bunun yanında, avangard metaforuyla ifade edilen ideoloji hamlesi gibi her türden sorgulanabilir görüşe bağlanmayı gerektirecektir. Tabii bu durum romanın izleyici kitlesini zayıf-

latacaktır, çünkü düzyazı kurmacadan yeni hazların -bir sorunu çözme hazzı gibi- alınmasını ve bu hazların nasıl alımlanacağını kabullenmeyi gerektirecektir. (Örneğin bu, gözle olduğu kadar yüksek sesle de okuyacağımız anlamına gelebilir; bizden bir romanı tam olarak anlamak ya da kendimizi onu değerlendirecek yeterlilikte hissetmek için defalarca okumamızın bekleneceği anlamına geleceğiyse kesindir. Tekrar tekrar bakmayı, dinlemeyi ya da okumayı gerektiren bu düşünceyi daha önce ciddi modern şiir, resim, heykel ve müzik dallarında benimsemiştik.) Yine bu gelişme ortaya, romanı ciddi olarak sürdürmeyi arzu edenlerden bilinçli estetler ve didaktik kaşifler çıkaracaktır. (Bütün 'modern' sanatçılar estettirler.) Romanın yüzeyselliğe, kolay ulaşılabilirliğe ve modası geçmiş bir estetiğin sürdürülmesine yönelmesini bu şekilde kabullenmek, şüphesiz çok sayıda sıkıcı ve özenti kitapla karşılaşmamıza yol açacaktır ve pekâlâ eski bilincine geri dönmemiz yönünde bir istek uyandırabilir. Fakat bu bedel ödenmelidir. Romanın bu kazanımsız dönemini sindirmek zorunda kalacak yeni bir eleştirmenler kuşağı, her türden kandırıcı ve kısmen sahtekârca retoriğe başvurarak, okurların bu yönelimin gerekliliğini anlamalarını sağlamalıdır. Bu mesele ne kadar erken çözülürse o kadar iyidir.

Çünkü bizim *sürekli* ciddi bir 'modern' roman geleneğimiz olana kadar, macerayı seven romancılar boşlukta çalışacaklardır. (Eleştirmenlerin bu düzyazı kurmacaları roman olarak görmemeye karar verip vermemeleri artık önemli olmaz. Nomenklatura, 'yapı' ve 'montaj' gibi sözcüklerin lehine o sözcüğü bırakma eğilimine girelim diye heykelde başarmasına rağmen resim, müzik ya da şiirde engel olamadığını göstermiştir.) Terk edilerek muharebe alanına bırakılmış tanklar gibi korkunç en-

kazlara kalacağız. Buna bir örnek, herhalde en büyük örnek, hâlâ büyük ölçüde okunmadan ve okunamaz kalan, kitabın şifrelerinin çözülmesi akademik yorumculara bırakılmış olan, fakat niçin okunması ya da ondan bir şeyler öğrenmemiz gerektiği hâlâ anlaşılamamış bir roman olan *Finnegans Wake*'dir. Joyce'un okurlarından bütün hayatlarını kendi kitabına hasretmelerini beklemesi kızdırıcı bir talep gibi görünebilir; fakat eserinin tekilliği göz önüne alındığında mantıklı bir taleptir. Joyce'un son kitabının kaderi, İngilizcede bundan daha az ama aynı derecede olay örgüsüz şekilde yazılan sonraki kitapların (akla hemen Stein, Beckett ve Burroughs'un kitapları geliyor) anlaşılmadan okunmasının habercisi olmuştur. Tabii, ürkütücü bir şekilde sessizleşmiş muharebe alanında bu kitapların apayrı yerlerde durduğunu görmek şaşırtıcı gelmeyecektir.

Ancak son zamanlarda bu durum değişmeye yüz tutmuş görünüyor. Fransa'da önemli ve iddialı romanlardan müteşekkil tüm bir okul (yoksa tabur mu demeliyim?) boy gösteriyor. Burada fiilen iki dalga göze çarpıyor. Daha eski olan dalganın öne çıkan isimleri Maurice Blanchot, Georges Bataille ve Pierre Klossowski; bu kalemlerin elinden çıkmış kitapların çoğu 1940'larda yazılmış ve henüz İngilizceye çevrilmemiş. Daha iyi bilinip daha fazla çevrilenler, 1950'lerde yazılan ve (başka isimlerin yanı sıra) Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon ve Nathalie Sarraute imzalı olan 'ikinci dalga' kitaplar. Söz konusu yazarların hepsinin (ki amaçları ve başarıları bakımından birbirlerinden farklı yerlerde dururlar) ortak bir yönleri vardır: 'Roman'ın görevinin bir hikâye anlatmak ve on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin kabulleri doğrultusunda karakterler çizmek olduğu görüşünü reddederler. Tümünün vazgeçtiği öğe, 'psikoloji' nosyonunda özetlenir. Psikolojiyi Heideg-

ger'in fenomenolojisiyle (ki güçlü bir etkisi vardır) aşmaya da çalışsalar, davranışçı, dışsal tanımlarla altını da oysalar, ortaya çıkan sonuç en azından negatif bakımdan benzerdir ve bize kurmacanın bürünebileceği yeni biçimler hakkında bir şey anlatma vaadindeki roman formunun ilk külliyatını oluştururlar.

Fakat roman adına Fransa'dan çıkan herhalde daha değerli başarı, yeni romancıların esinlendirdiği (ve bazı örneklerde kendi elleriyle yazılmış), türle ilgili sistematik düşüncelerde çok etkili bir girişim kertesine varan eleştiri külliyatıdır. Bu tarz eleştiri (aklıma Maurice Blanchot, Roland Barthes, E.M. Cioran, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Michel Foucault ve başkalarının makaleleri geliyor) büyük ölçüde günümüz edebiyat eleştirisinin en ilginç örnekleridir. İngilizce konuşulan dünyayı da bu eleştirmenlerin yorumladığı romanın öncüllerinin parlak bir şekilde yeniden irdelenmesinden beslenmekten, fakat romanı Fransız romancılarınkinden çok farklı bir düzlemde sürdürmekten hiç kimse alıkoyamaz. Söz konusu makalelerin romanlardan daha değerli görülmelerini sağlayan etken, şimdiye değin herhangi bir yazarın başardığından daha geniş ve iddialı standartlar önermeleridir. (Sözgelimi Robbe-Grillet kendi romanlarının, denemelerindeki teşhisleriyle saptamalarının yetersiz örnekleri olduğunu kabullenmektedir.)

Kanımca, Nathalie Sarraut'nun kendi romanlarının arkasındaki teoriyi eksiksiz biçimde gösterdiği denemeler derlemesi *Şüphe Çağı*'nın İngilizcede çıkmasının önemi burada yatar.* Sarraute'un romanlarından hoşlanılsın hoşlanılmasın ya da hayranlık duyulsun duyulmasın (şahsen ben *Tanınmayan Birinin*

*) Nathalie Sarraute, *The Age of Suspicion*, İngilizceye çeviren: Maria Jolas, New York: Braziller.

Portresi ile *The Planetarium*'u severim), bu denemelerde geleneksel romana dair, bence Atlantik'in bu yakasında çoktandır zamanı gelmiş bir teorik derlenme açısından iyi bir başlangıç sayılan çeşitli eleştirilere yer verilmektedir.

İngilizce konuşan bir okur açısından Sarraute'un polemiklerine en iyi yaklaşım biçimi herhalde, onu romanın nasıl bir metin olması gerektiğine ilişkin diğer iki manifestoyla (Virginia Woolf'un "Mr. Bennett ve Mrs. Brown"ı ile Mary McCarthy'nin "The Fact in Fiction"ı) karşılaştırmak olur. Sarraute, 'naif' Virginia Woolf'un natüralizm ile nesnel gerçekçiliği, Woolf'un modern romancıdan 'psikolojinin karanlık kısımları'na eğilmeyi beklemesini dikkate almamasını onaylamaz. Fakat Mary McCarthy'nin denemesinin temsil ettiği, Virginia Woolf'un çürütülmesi şeklinde yorumlanabilecek çizgi konusunda da aynı derecede katıdır ve eski romancıların gerçek bir dünyayı ortaya koyma, doğruluğu gözetme ve akılda kalacak karakterler oluşturma şeklindeki değerlerine geri dönüş çağrısında bulunur.

Sarraute'un gerçekçiliğe karşı savı inandırıcı bir kapsamdadır. Gerçeklik dolambaçsız değildir; hayat, hayatı andıran bir şey değildir. Çoğu romanda hayatı andırmanın uyandırdığı sıcaklığa şüpheyle yaklaşılmalıdır. (Aslında, Sarraute'un belirttiği gibi, çağın dehası şüphedir. Ya da, şüphe değilse bile, en azından şüphenin huzursuz edici yönüdür.) Ben, Narraute'un eski tarz romana yönelttiği itirazlara bütün kalbimle katılıyorum: *Vanity Fair* ve *Buddenbrook Ailesi* romanları geçenlerde onları yeniden okuduğumda -ne kadar muhteşem görünürlerse görünsünler- beni irkiltmişlerdi. Her şeyi bilen yazarın bana hayatı öğretmesine, beni müşfik ve gözü yaşlı bir duruma

getirmesine; yaygaracı ironisi, karakterlerini çok iyi tanıdığına dair kendinden emin havası ve okur olarak benim de karakterlere onun gözünden bakmamı istemesine katlanamamıştım. Ben anlama tutkumu tamamen karşılayan romanlara artık güvenmiyorum. Sarraute'un da romanın bir sahne kurmayı, karakterlerini anlatıp hareket ettirmeyi gerektiren geleneksel aygıtının kendini haklı çıkarmadığını düşünmesi yerindedir. Gerçekten, falanca odanın mobilyaları, karakterin bir sigara mı yaktığı, koyu gri bir ceket mi giydiği, masasına oturup şaryoya bir sayfa kâğıt takmadan önce daktilosunun üstündeki örtüyü kaldırıp kaldırmadığı kimin umurundadır? Büyük filmlerin bize gösterdiği, sinemanın (ister Antonioni'nin *L'Avventura*'sındaki peruk değiştirme gibi ufak ve gelip geçici bir hareket, isterse *Büyük Resmigeçit*'teki ormanda ilerleme gibi görkemli bir görünüm olsun) duru fiziksel eylemi sözcüklerin yapabileceğinden daha dolaysız bir sihirle ve daha bir tasarrufla yansıtabileceğidir.

Ancak Sarraute'un romanda psikolojik analizin eskidiği ve yanıltıcı olduğunda ısrar etmesi daha karmaşık ve sorunlu bir meseledir. Sarraute şöyle der: "'Psikoloji' sözcüğü, günümüz yazarlarından hiçbirinin kendisi hakkında konuşulanları, bakışlarım kaçırıp yüzü kızarmadan dinleyebileceği bir sözcük değildir." Romanda psikoloji derken kastettiği Woolf, Joyce ve Proust gibi isimler; karaktere ve olay örgüsüne verilecek dikkatin, onları betimlemeye ayrıldığı eylemin altında, gizli düşüncelerle hislerden oluşan bir alt katman bulunduğunu ileri süren romanlardır. Joyce'un bu derinliklerden bütün çekip çıkarabildiği, kesintisiz bir sözcük akışıydı. Proust da bu konuda başarısızdı. Nihayetinde Proust'un karmaşık psikolojik tahlilleri, alışkın okurun, kısa sürede hayali müzesinde kurduğu

muazzam kurmaca karakterler galerisindeki yerlerini alacak olan, "himayesindeki kadına âşık bir zengin adamın dünyasını; seçkin, ama beceriksiz ve saf bir doktoru; sonradan görme bir burjuvayı; züppe bir 'büyük leydi'yi hemen tanıdığı" gerçekçi karakterlerde yeniden yoğrulur.

Aslında Sarraute'un romanları, Joyce'unkilerden (ve Woolf'unkilerden) kendi sandığı kadar farklı değildir pek; Sarraute'un psikolojiyi reddettiği iddiası da eksik kalmaktadır. Onun istediği psikolojik bir düzlemdir, ama tekrar 'karakter'e ve 'olay örgüsü'ne aktarılması söz konusu olmadan (ki Proust'tan yakınmasının temeli de budur). Psikolojik tahlile karşıdır, zira böyle bir durumda analiz edilecek bir kişi olduğu farz edilecektir. Halbuki o koşullu bir psikolojiye; psikolojinin eski amaca ulaşmanın yeni bir aracı olmasına karşıdır. Psikolojik mikroskobun kullanılması, olay örgüsünün geliştirilmesinde bir araç olarak düzensizce devreye sokulmamalıdır. Bu da romanın köklü biçimde yeni bir şekle sokulması anlamını taşır. Romancı bir hikâye anlatmamakla kalmamalı, cinayet ya da büyük aşk gibi büyük olaylarla okurun dikkatini de başka yere çekmemelidir. Olay ne kadar küçük, ne kadar az sansasyonal olursa o kadar iyidir. (Sözgelimi *Martereau,* iç dekorasyon yapan isimsiz bir genç adamın birlikte yaşadığı sanatçı halası ve zengin işadamı amcası hakkındaki, ayrıca Martereau isminde daha yaşlı ve durumu pek iyi olmayan bir adamla, onun kendileriyle birlikteyken kendisini niçin ve nasıl rahat hissettiğiyle, etraflarını sarmış kişilikler ve nesnelerin gücüne nasıl boyun eğdikleriyle ilgili düşünceleriyle doludur. Halayla amcanın kırda bir ev satın alma projeleri kitabın tek 'eylemi'dir ve bir süre Martereau'nun ev konusunda amcayı aldattığından şüphelenseniz bile, kitabın sonunda bütün şüp-

helerin ortadan kalkacağından emin olabilirsiniz. *The Planetaruim*'da buna benzer bir durum söz konusudur. Sosyal statüsü yükselen bir adam, utanmazca kendini zengin, kibirli ve çok ünlü bir kadın yazarın çevresine kabul ettirmeye çalışırken, aslında onun üstüne titreyen ve kolay kanan halasının beş odalı dairesini kaybetmesine sebep olur.) Sarraute'un karakterleri gerçekte hiç eyleme geçmezler. Durmadan bir şeyler tasarlarlar, kalpleri küt küt açar, içleri titrer – hep gündelik hayatın ufak detaylarının etkisiyle. Bu eyleme geçme hazırlıkları, romanlarının asıl konusunu oluşturur. Analiz yapılmadığı, yani konuşan, yorumda bulunan yazar devre dışı bırakıldığı için, Sarraute'un romanları mantıken sadece ('bir başkası'nın iç düşünceleri söz konusu olduğunda bile) birinci tekil şahısla kaleme alınmıştır.

Sarraute'un önerdiği, sürekli monolog halinde kaleme alınmış, karakterler arasındaki diyalogların monoloğun fiili uzantısı olduğu, 'gerçek' konuşmaların sessiz sohbetlerin devamına karşılık geldiği bir romandır. Sarraute bu tür diyalogları 'alt-konuşma' diye adlandırır. Bu bakımdan, yazarın müdahale etmediği ya da yorum yapmadığı tiyatral diyaloglarla kıyaslanabilir, fakat açıkça birbirinden ayrılan karakterlere bölünmediği ya da rollere dağıtılmadığı için tiyatral diyaloglara da benzemez. (Narraute'nun gözü rahatsız eden ve çoğu romanın dokusunu oluşturan *o dedi, bu karşılık verdi, falanca kişi belirtti* gibi kalıplar hakkında keskin ve alaycı söyleyecekleri vardır.) Diyalog, "çekilip uzatılan iç hareketlerle titreşip kabarmalıdır". Roman, klasik psikolojinin aracını (iç gözlem) tanımamalı, bilakis bata çıka yol almalıdır. Okuru "Proust'un sadece hızlı bir havadan bakış yakalama fırsatına sahip olduğu, gözlemlediği ve geniş hareketsiz çerçeveler dışında hiçbir şey üre-

temediği akışın alttan akan dereleri"ne sürüklemelidir. Roman, romancının 'ben'inin deneyimlediği, şeyler ve kişilerle doğrudan ve salt duyusal teması yorumsuz kaydetmelidir. Her türlü benzerlikten uzak durarak (Sarraute burada sinemaya atıfta bulunur) roman, "insanın eylemlerinin onlara tanık olan kişilerde uyandıracağı belirsizlik, opaklık ve esrarengizlik öğeleri"ni muhafaza edip güçlendirmelidir.

Sarraute'un insan hisleri ve duygulanımlarının karmaşıklığına sınırsızca saygı göstermekte ısrarcı davrandığı roman programında canlılık doğuran bir şeyler vardır. Fakat kanımca, Sarraute'un çözümde ve muğlaklıkta aşırı doktriner davranarak bir psikoloji teşhisine dayandırdığı argümanı belli bir açıdan yerine oturmaz. "Henry James ya da Proust'un iç mekanizmalarımızın hassas dişlilerini ayırma çabaları"nı kazma kürek kullanmak diye gören bir bakış, gerçekten baş döndürücü psikolojik işleme standartlarına sahiptir. Hisleri, içinde hemen her şeyin bulunabileceği muazzam bir hareketli yığın olarak nitelediğinde, ya da hiçbir teorinin -hele ki psikanaliz gibi bir şifrenin- insanın tüm hareketlerine açıklama getiremeyeceğini vurguladığında Sarraute'ya kim itiraz edebilir? Oysa Sarraute romanda psikolojiye, psikolojik betimlemenin daha iyi, daha sıkı bir tekniği lehine saldırmaktadır.

Sarraute'un his ve duygulanımlara karmaşık bakışı bir şeydir, savunduğu roman programı başka bir şey. Gerçi motivasyonla ilgili her türlü açıklama basitleştiricidir. Fakat bunu kabul ettikten sonra bile, romancı için geriye, dürtüleri temsil etmenin daha işlenmiş ve mikroskobik yollarını aramak dışında birçok seçenek kalacaktır. Örneğin eminim, Sarraute'un eleştirisinin mantıki sonucu saydığı diyalog ve anlatı tekniği açısından ortaya attığı soruna en azından geçerli bir çözüm su-

nan belirli değerlendirmeler vardır. Karakter (Sarraute'un ısrar ettiği şekilde) bir okyanus, dalgalarla nehirlerin buluşması olabilir, fakat ben burada dalmanın ayrıcalıklı değerini göremem. Aletli dalışın yeri vardır, ancak Sarraute'un 'havadan görünüş' diye umursamadığı okyanus kartografisinin de yeri vardır. İnsan, yüzeyde yaşamaya göre tasarlanmış bir yaratıktır; derinlerde (ister toprağın, ister okyanusun, isterse psikolojinin derinliklerinde olsun) hayatını tehlikeye atarak yaşayabilir. Ben, Sarraute'un, romancının deneyimin ıslak şekilsiz derinliklerini kuru çamura çevirme, çerçeve dayatma, dünyaya belirli bir şekil ve duyumsal beden katma girişimlerine burun kıvırarak bakmasına katılmıyorum. Söylemeye gerek yok ki, bunları eski usullerle yapmayı sürdürmek tabii ki sıkıcıdır. Fakat bunun hiç yapılmaması gerektiği düşüncesine de katılamam.

Sarraute yazarı, çağdaşlarıyla eğlenme, onların beğenmediği eğilimlerini düzeltme, onlara ders verme ya da onların kurtuluşu uğruna mücadele etme arzusuna karşı koymaya; çelişkileri gidermeden ya da aşmadan 'gerçekliği' (sözcük Sarraute'undur) gördüğü haliyle, elinden geldiğince samimi ve keskin bir görüşle sunmaya çağırır. Ben burada romanın eğlendirip eğlendirmemesi, bazı eğilimleri düzeltip düzeltmemesi, ders verip vermemesi gerektiğini tartışacak değilim (hem meşruiyetini bir sanat eseri olmasından alıyorsa bunları neden yapmasın?); ben sadece onun önerdiği, gerçekliğin yanlı bir tanımına işaret etmek istiyorum. Sarraute'ya göre gerçeklik, "içine sığdırdığı önceden tasarlanmış fikirlerden ve ısmarlama imgelerden sıyrılan" bir gerçekliktir; "herkesin kolaylıkla görebileceği ve herkesin daha iyi bir şey olmadığından kullandığı yüzey gerçekliği"ne zıttır. Sarraute'a göre, bir yazarın gerçeklik-

le temasta kalması için "şimdiye değin bilinmeyen, ilk kendisinin gördüğü bir noktaya varması" gerekmektedir.

Peki ama, gerçekliklerin çoğaltılmasının amacı nedir? Çünkü, Sarraute'un kullanmış olması gereken kiplik, tekil olmaktan ziyade hakikaten çoğuldur. Her yazar "gerçekliğin kendisine düşen kısmını aydınlatmalıysa" (bütün balinalarla köpek balıkları kataloglanmıştır ve peşine düştüğü şey artık yeni bir plankton türüdür), o zaman yazar hem o kısmın üreticisi haline gelir, hem de asıl olan şeyin kendi şahsi sübjektifliği çerçevesinde bir yorumcusu olarak kalmaya mahkûm olur. Yazar edebi arenaya ufak kavanozunu taşıyarak ve henüz kataloglanmamış deniz canlılarıyla geldiğinde, ona bilim adına kollarımızı açacak mıyız? (Deniz biyoloğu olarak yazar) Yoksa bunu spor adına mı yapmalıyız? (Dip dalıcısı yazar) Bir izleyici kitlesinin olmasını hak ediyor mudur? Roman okurları gerçekliğin ne kadar kısmına ihtiyaç duyarlar?

Sarraute aslında, gerçeklik kavramına başvurarak kendi argümanını daraltıp zayıflatmıştır. Sanat eserinin gerçekliğin temsili olduğu metaforu bir süreliğine kenara bırakılmıştır; bu metafor sanat eserlerinin analizi tarihine büyük katkı yapmıştır, fakat artık önemli meselelerin etrafından dolanmakta bile etkisizdir. Sarraute'un yorumunda, hayatı nesnelliğe karşı öznellik, hayatı daha fazla önceden tasarlanıp hazırlamaya karşı özgünlük gibi alternatiflere sıkıştırmanın talihsiz neticesi budur. Romancının herkesin gördüğü şeylerin yeni düzenlemeleri ve değişimlerini eserlerine aktaramamasının ve kendisini önceden tasarlanmış fikirler ve hazır imgelerle kısıtlamasının bir gerekçesi olamaz.

Sarraute'un bu oldukça saçma gerçeklik (yüzeyde bulunmakta ziyade derinlere uzanan bir gerçeklik) anlayışına bağlı

kalması, bazı tavsiyelerinin gereksiz bir katılık içermesinin de sebebidir. Onun yazarın okurlarına 'estetik haz' iletme imkânının soğukça yadsınması bir retorik olmaktan öteye gitmez ve kendisinin kısmen ve başarıyla temsil ettiği konuma da ciddi zarar verir. Yazar, der bir yazısında, "haz almak uğruna 'güzel' yazma arzusundan, kendisine ve okurlarına estetik haz tattırma isteğinden vazgeçmelidir". Üslûp, "güzelliği ancak herhangi bir sporcunun hareketinin güzel olduğu anlamda verebilir; amacına daha iyi uyum sağlayan, daha güzel olacaktır". Unutmayın, burada amaç, yazarın bilinmeyen bir gerçekliği kendine özgü tarzda kavrayışının kayda geçirilmesidir. Fakat, her sanat eserinin tanımı gereği sağlaması tasarlanan 'estetik haz'zın, uçucu, yapıştırma, salt 'güzel' olan bir üslûp anlayışıyla eşitlenmesine kesin bir sebebi gösterilemez. Aslında Sarraute'un romana model olarak aklında bilim, hatta daha iyi anlamıyla spor vardır. Sarraute'un nitelemesiyle romancının arayışının nihai gerekçesi (romanını tüm ahlâki ve toplumsal amaçlardan azade kılan şey), romancının -bilimci gibi, fonksiyonel bir antrenmandan sonra sporcu gibi- hakikatin (ya da hakikatin bir kısmının) peşine düşmesidir. Üstelik bu modellerde (yazarın kendi gözündeki anlam dışında) ilkesel olarak itiraz edilebilir hiçbir yan yoktur. Eski tarz romana yönelik eleştirisinin temeldeki sağlamlığına rağmen Sarraute, hâlâ 'hakikat'in ve 'gerçeklik'in peşine düşmüş romancı arayışındadır.

Sarraute'un manifestosu nihayet, savunduğu konumdan ziyade hak ettiği konumun hakkı teslim edilerek değerlendirilmelidir. Bence bu konumun daha belirgin ve sorgulayıcı bir yorumunu Robbe-Grillet'nin "On Several Dated Notions" ve "Doğa, Hümanizm ve Trajedi" adlı denemelerinde bulabiliriz. Robbe-Grillet'nin denemeleri 1957 ve 1958 yıllarında yayın-

lanmışken, Sarraute'unkiler 1950 ile 1955 yılları arasında yayınlanmış ve 1956'da kitap haline getirilmişti. Robbe-Grillet, Sarraute'dan insanı kendisinin aynı konumun daha sonraki yorumcularından biri olarak düşündürebilecek bir şekilde bahsetmişti. Fakat Robbe-Grillet'nin trajedi ve hümanizm kavramlarına yönelik karmaşık eleştirileri, eski biçime karşı içerik şablonunu yıkmasını sağlayan açıklığı (örneğin romanın -sanat alanına ait olduğu müddetçe- bir içeriğinin olmadığını ilan etmekteki istekliliği), kendi estetiğinin romandaki teknik yeniliklerle bağdaşabilirliği – tüm bunlar, argümanlarını Sarraute'unkilerden çok daha üstün bir kata çıkarmıştır. Robbe-Grillet'in denemeleri gerçekten radikal niteliktedir ve varsayımlarının her biri okuru vicdana yönlendirmektedir. Sarraute'un denemeleriyse, İngilizce konuşan aydın kesimlere geleneksel romanın Fransa'dan getirilen önemli bir eleştirisini tanıttığı için faydalı bulunabilir.

Şüphesiz birçok insan, Fransız eleştirmenlerinin romana biçtiği geleceğin kara bulutlarla kaplı olduğunu düşünecek ve sanat ordularının başka cephelerde savaşmaya devam ederken okuru tek başına bırakmalarını dileyecektir. (Aynı çerçevede içimizden bazıları, zamanımızda eğitimli insanların sırtına yüklenen, taşınması zor psikolojik bilinçlilikle donatıldığımızı düşünürüz.) Oysa bir sanat formu olarak romanın, diğer sanatların çoğunu çoktan sarsmış devrime katılmakla kaybedecek bir şeyi yoktur, ama kazanacağı çok şeyi vardır. Şimdi romanın, İngiltere ve Amerika'da nadir ve alakasız istisnalarla, olmadığı şeye (başka sanatlardaki ciddi ve ince beğeni sahibi insanların ciddiye alabileceği bir sanat formuna) dönüşmesinin zamanıdır.

(1963 – 1965'te elden geçirilmiştir)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

IONESCO



En iyi eserleri yavan sözü yücelten bir oyun yazarının yavan sözlerle dolu tiyatro üzerine bir kitap derlemiş olması münasiptir.* Kitabından öylesine alınmış bir pasaj aktarıyorum:

Didaktizm, öncelikle zihnin bir duruşu ve iradenin egemen olma ifadesidir.

Bir sanat eseri gerçekte, öncelikle zihnin bir serüvenidir.

Bazıları, Boris Vian'ın İmparatorluk Kuranlar *adlı eserine benim* Amédée'nin *esin kaynağı olduğunu söylediler. Aslında kendi benliği ve acıları dışında kimse kimseye esin kaynağı olmaz.*

---

*) Eugene Ionesco, *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre* (Notlar ve Karşı Notlar), çeviren: Donald Watson, New York: Grove.

Dil krizinin açığa vurduğu bir düşünce krizi gözlüyorum; sözcükler artık bir anlam taşımıyor.

Hiçbir toplum insanın kederini ortadan kaldıramadı; hiçbir siyasal sistem bizi yaşananların acısından, ölüm korkumuzdan, mutlaklığa susamışlığımızdan kurtaramaz.

İnsan bir bakışı nasıl öyle aynı ânda hem kibirli hem bayağı hale getirebilir? Sanki bu yetmiyormuş gibi, Ionescu'nun denemeleri yüzeysel kendini açıklama ve yapmacık gösterişlerle doludur. Yine, rastgele seçelim:

Ne insanların ne de eleştirmenlerin üzerimde etkileri olduğunu kabul edebilirim.

Muhtemelen kendime rağmen sosyal yönü açık biriyim.

Benim her oyunum bir tür kendini çözümlemeden fışkırır.

Ben bir ideolog değilim, çünkü doğrucu ve nesnel biriyim.

Dünya beni çok fazla ilgilendirmiyor olmalı. Aslında dünyaya takıntılıyım.

Ve saire, ve saire. Ionesco'nun tiyatro üzerine denemeleri böyle bir sürü, herhalde bilinçaltından fışkıran mizahi cümlelerle dolup taşar.

Elbette *Notlar ve Karşı Notlar*'da ciddiye alınmaya değer ve hiçbirinin kaynağı Ionesco olmayan bazı fikirler vardır. Bunlardan birisi, tiyatronun gerçek olanı yerinden çıkarmak suretiyle, gerçeklik duygusunu tazeleyen bir araç olduğu fikridir. Tiyatronun bu işlevi belli ki sadece yeni bir dramaturjiyi değil, aynı zamanda yeni bir oyun külliyatım çağıracaktır. Artaud modern tiyatronun en cesur ve derinlikli manifestosu olan *Tiyatro ve İkizi*'nde, "Başka şahesere gerek yok," demişti. Artaud gibi Ionesco da geçmişin 'edebi' tiyatrosuna burun kıvırıyordu:

Shakespeare ve Kleist okumayı severdi, fakat onları sahnelenirken görmeyi değil. Corneille, Molière, Ibsen, Strindberg, Pirandello, Giraudoux ve benzerleri de onda aynı etkiyi bırakıyordu. Eski tarz tiyatro oyunlarının bir şekilde sahnelenmesi gerekiyorsa, Artaud gibi Ionesco'nun da görüşü bu temsillerin belirli bir çerçeveye sokulmasıydı. Örneğin, metnin 'aleyhine' (yani saçma, yaban ya da komik olan bir metni ciddi, formel bir temsile dönüştürerek ya da ağırbaşlı bir metni güldürüye dönüştürerek) oynanmalıydılar. Ionesco edebi tiyatronun (olay örgüsüne ve tek tek karakterlere dayanan tiyatronun) reddedilmesinin yanı sıra, her türlü psikolojik öğeden özenle sakınmaktan yanaydı, zira psikoloji 'gerçekçilik' demekti, gerçekçilik ise donuk bir şeydi ve hayal gücünü kısıtlıyordu. Ionesco'nun psikolojiye karşı durması, gerçekçi olmayan (naif resimde cepheselliğe eş olan) tüm tiyatro geleneklerinde gözlenen bir aracın canlandırılmasına imkân tanıyor; onların isimleri, kimlikleri, alışkanlıkları, beğenileri ve eylemlerinin belirtilmesini öngörüyordu. ... Elbette tüm bunlar çok bildik bir tabloya işaret ediyordu: tiyatroda kanonik modern üslûp. *Notlar ve Karşı Notlar*'daki ilginç fikirlerin çoğu, sulandırılmış Artaud'dur; daha doğrusu, çeki düzen verilip çekici, sevimli hale getirilmiş Artaud; nefretlerinden arındırılmış Artaud, deliliği alınmış Artaud. Ionesco, yoksul deli Artaud'nun hiç kavramadığı mizahla ilgili belirli saptamalarıyla özgün bir çizgiye gelmeye çok yaklaşır. Artaud'nun Zulüm Tiyatrosu anlayışı fantezinin en karanlık yönlerini (delice bir seyirlik, melodramatik fiiller, kanlı olaylar, feryatlar, taşımalar) öne çıkarıyordu. Eğer hızlandırılırsa her trajedinin komediye çevrilebileceğine dikkat çeken Ionesco kendini ağır komik olana hasretmişti. Oyunların çoğunun setini mağara, saray, tapınak ya da çalılık yeri-

ne oturma odasında kuruyordu. Onun komik alanı, (ister bekarın mobilyalı odası, ister araştırmacının çalışma odası, isterse evli çiftin salonu olsun) 'ev'in sıradanlığı ve baskıcılığıydı. Geleneksel hayatın biçimlerinin altında delilik yatıyor, kişiliğin silinmesi beliriyordu.

Fakat Ionesco'nun oyunları bence fazla açıklamaya ihtiyaç duyurmaz. Eserleriyle ilgili bir çalışmaya bakılacaksa, Richard N. Coe'nun 1961'de, İngilizce "Yazarlar ve Eleştirmenler" serisinde onunla ilgili mükemmel kısa kitabı, oyunları hakkında *Notlar ve Karşı Notlar*'daki bölümlerden çok daha tutarlı ve bütünlüklü bir savunma ortaya koyar. Ionesco'nun Ionesco'ya ilgisi yazarın tiyatro teorisine değil, kitabın, Ionesco'nun oyunlarının kafa karıştırıcı inceliği (tema zenginliğinin kafa karıştırıcı biçimde ele alınışı) üzerine önerdiklerinedir. Aslında kitabın tonu çok şey anlatır. Ionesco'nun tiyatro üzerine metinlerindeki koyu egotizmin (kalın kafalı eleştirmenler ve öküze benzettiği insanlarla bitmek bilmez savaşlarına anıştırmaların) arkasında ısrarcı, dokunaklı bir tedirginlik yatar. Ionesco'nun bazen kendisinin yanlış anlaşılmasından yakındığı olur. Onun için *Notlar ve Karşı Notlar*'ın bir yerinde söylediklerini başka bir sayfaya tekrar koyar. (1951-1961 yıllarını kapsayan yazılarında, argümanlarında en ufak bir geliştirme çabası gözlenmez.) Oyunları, avangard tiyatrodur; oysa avangard tiyatro diye bir şey yoktur. Yazıları, toplumsal eleştiridir; oysa kendisi toplumsal eleştiri yazmaz. Ionesco bir hümanisttir; oysa ahlâken ve duygusal bakımdan insanlığa yabancıdır. Her metnini, gerçek yeteneklerinin (siz onun hakkında ne söylerseniz söyleyin, o kendisi hakkında ne derse dersin) yanlış anlaşıldığından emin birisi olarak kaleme almaktadır.

Peki, Ionesco'nun başarısı nedir? En zorlu ölçütlere vurulduğunda, Ionesco hakikaten kayda değer ve güzel bir oyun *Jack, or the Submission* (Jack, ya da Boyuneğme, 1950) yazmış; daha az parlak bir eser olan ilk oyunu *Bald Soprano*'yu (Kel Şarkıcı; 1948-1949'da) kaleme almış; hepsi aynı malzemeden sert tekrarlar olan etkili kısa oyunlar, *The Lesson* (Ders, 1950), *The Chairs* (Sandalyeler, 1951) ve *The New Tenant*'ı (Yeni Kiracı, 1953) çıkarmıştır. Tüm bu oyunlar, verimli bir yazar olan Ioenesco'nun 'erken' dönemidir. Daha sonraki eserlerinde, dramatik bir amaç ve giderek artan, kullanışlı bir bilinçlilik söz konusu olsa da belli bir dağınıklılıkla maluldür. Dağınıklık en açık biçimde, bazı güçlü bölümleri bulunmakla birlikte ne yazık ki aşırı detaya boğulmuş bir eser olan *Victim of Duty*'de (Görev Kurbanları, 1952) görülebilir. Ya da en iyi oyunu *Jack, ya da Boyuneğme,* aynı karakterlerin kullanıldığı kısa bir devam oyunu olan *The Future Is in Eggs*'le (Gelecek Yumurtada, 1951) karşılaştırılabilir. *Jack, ya da Boyuneğme* oyunu olağanüstü sert fanteziyle, samimi ve mantıklı bir yapıyla kurulmuştur; bütün oyunları içerisinde tek başına bu eseri, Artaud'nun standardına, komedi olarak zulüm tiyatrosuna yaklaşır. Fakat *Gelecek Yumurtada* oyununda yazar, daha sonraki metinlerinin feci yönünü tutturup; karakterlerine tiyatronun durumu, dilin doğası ve benzeri kaygıları atfettiği, 'görüşler'e karşı bir duruşa sahiptir. Ionesco, 'fikirler'e kurban gitmiş büyük yetenekleri olan bir sanatçıdır. Eserleri fikirlerle dolup taşar; bu yüzden yetenekleri kabalaşmıştır. *Notlar ve Karşı Notlar*'da, oyunlarının tümüne yayılan, bir oyun yazarı ve düşünür olarak kendini açıklayıp doğrulamaya kalkıştığı sonsuz bir çaba içerisindedir. *The Killer* (Katil) ve *Rhinoceros*'taki (Gergedanlar) aşırı basitleştirilmiş modern toplum eleştirisini esinlendi-

ren *Amédée* ile *Görev Kurbanları*'nda oyun yazımı üzerine uygunsuz yorumlarda bulunmasını dayatan *Improvisation*'ı (Doğaçlama) böyle düşünebiliriz.

Ionesco'nun özgün sanatsal itkisi, onun bayağılığın şiirselliğini keşfetmesiydi. İlk oyunu *Kel Şarkıcı* neredeyse tesadüfen, kendi açıklamasına göre, İngilizce öğrenmeye karar verdiğinde satın aldığı Assimil ders kitabında Smith ve Martin ailelerini okumasından sonra kaleme alınmıştı. Sonraki bütün oyunlarında, en azından klişelerin ileri geri saçıldığı metinler görecektik. Buna bağlı olarak, klişenin şiirselliğinin keşfi anlamsızlığın (tüm sözcüklerin birbirine çevrilebilmesinin) şiirselliğinin keşfine yol açmıştır. (*Jack, ya da Boyuneğme* oyununun sonundaki 'sohbet'in tekrarının sebebi budur.) Ionesco'nun erken dönem oyunlarının anlamsızlık 'hakkında', ya da iletişim-sizlik 'hakkında' olduğu söylenmiştir. Oysa böyle bir saptama, modern sanatın büyük kısmında artık, eski anlamıyla konudan gerçekten konuşulamaz duruma gelindiğini gözden kaçırmaktadır. Bilakis, konu artık tekniktir. Ionesco'nun yaptığı (ki hiç de az bir başarı sayılmaz), modern şiirin büyük teknik keşiflerinden birini (her türlü dile bir yabancı gibi dışarıdan bakılabileceği düşüncesini) tiyatroya taşımaktır. Ioenesco, çoktandır bilinen fakat o zamana kadar modern şiirle sınırlı olan bu tutumun *dramatik* kaynaklarını ortaya koymuştu. Yani erken dönem oyunları anlamsızlık 'hakkında' değildi; anlamsızlığı teatral zeminde kullanma girişimleriydi.

Ioenesco'nun klişeyi keşfetmesi, dili bir iletişim ya da kendini ifade aracı olarak, daha doğrusu, birbirlerinin yerini alabilir kişilerin -bir trans halinde- sakladığı erotik bir töz olarak görme noktasına geri çekilmesi anlamını taşıyordu. Yine modern şiirde uzun süredir bilinen bir sonraki keşfiyse, dile so-

mut bir şeymiş gibi yaklaşabileceği düşüncesiydi. (Bu yüzden *Ders* oyununda, öğretmen öğrenciyi 'bıçak' sözcüğüyle öldürüyordu.) Dili bir şey yapmanın anahtarı, tekrardır. Sözlü tekrar, Ionesco'nun oyunlarının başka bir kalıcı motifiyle (maddi şeylerin kanserliymiş gibi, irrasyonel biçimde çoğaltılması) daha da dramatize edilir. (İşte: *Gelecek Yumurtada* oyunundaki yumurta; *Sandalyeler*'deki sandalye; *Yeni Kiracı*'daki mobilya; *Katil*'deki kutular; *Görev Kurbanları*'ndaki fincanlar; *Jack, ya da Boyuneğme*'de Roberta'nın burnuyla parmakları; *Amédée ya da Nasıl Başından Atarsın Onu*'daki ceset.) Tekrarlanan bu sözcükler, şeytani biçimde çoğaltılan bu şeyler, ancak silinmiş olarak bir rüyadaki gibi çıkartılabilir. Ionesco'nun oyunları mantıksal olarak, şiirsel olarak (ve kendisinin birey ve toplumun doğası hakkında taşıdığı 'fikirler'den dolayı *olmadan*) ya bir başından itibaren süren tekrarla, ya da inanılmaz bir şiddetle bitmelidir. Bazı tipik sonlar şöyledir: seyircilerin öldürülmesi (*Kel Şarkıcı*'nın önerilen sonu), intihar (*Sandalyeler*), mezara gömülme ve sessizlik (*Yeni Kiracı*), anlaşılmazlık ve hayvani iniltiler (*Jack, ya da Boyuneğme*), canavarca fiziksel baskı (*Görev Kurbanları*), sahnenin çöküşü (*Gelecek Yumurtada*). Ionesco'nun oyunlarında tekrarlanan kâbus, tamamen tıkanmış, kendinden taşmış bir dünyadır. (*Yeni Kiracı*'daki mobilyalarda, *Gergedanlar*'daki gergedanlarda bu kâbusu açıkça görürüz.) Bundan dolayı, oyunlar ya kaosla ya da var-olmayışla, yıkımla ya da sessizlikle bitmelidir.

Klişenin şiirselliğinin ve şey-olarak-dilin keşfedilmesi Ionesco'ya bazı kayda değer tiyatro malzemeleri sağlamıştı. Fakat daha sonra bazı fikirler geliştirdi; Ionesco'nun eserlerinde bu anlamsızlık tiyatrosunun anlamıyla ilgili bir teori sökün etti. En çok tutulan modern deneyimlere başvurulduğu görülüyor-

du. Kendisiyle savunucuları, Ionesco'nun çağdaş dönemde varoluşun anlamsızlığını deneyimlemeye başladığını ve bunu ifade etmek için klişe tiyatrosunu geliştirdiğini iddia ediyorlardı. Daha muhtemel görünense, Ionesco'nun bayağılığın şiirselliğini keşfetmeye başlaması ve ne yazık ki bu keşfini muhafaza etmeye yönelik bir teori kurmasıydı. Söz konusu teori, 'kitle toplumu' eleştirilerinin en ağır klişelerine varmaktaydı: yabancılaşma, standartlaştırma, insanlık-dışılaştırma. Ionesco'nun bu ürkütücü derecede aşina olunan huzursuzluğu özetlemek için en çok sevdiği kötüye kullanma sözcüğü 'burjuva'ydı, bazen de 'küçük burjuva'. Onun burjuvasının, her ne kadar aynı kaynaktan seçip almış olsa da, Solcu söylemin hedef aldığı burjuvayla pek bir ortak yanı yoktu. Ionesco'ya göre, 'burjuva' kendisinin hoşlanmadığı her şey demekti: tiyatroda (Brecht'in 'Aristotelesçi'yi kullanmasına benzer bir yolda) 'gerçekçilik' anlamına geliyordu, ideoloji anlamına geliyordu, konformizm anlamına geliyordu. Elbette bunların hiçbirisinin, kendi eserleriyle ilgili açıklamaları karşısında bir geçerliliği yoktu. Onun için önemli olan, eserlerine giderek daha fazla bu eğilimlerin bulaşmaya başlamasıydı. Ionesco gittikçe daha fazla, yaptığı şeyleri utanmazca 'gösterme'ye yönelmekteydi. (*Ders* oyununun sonunda profesör, öğrencisinin cesedini ortadan kaldırmaya hazırlanırken gamalı haçlı bir pazubent giydiğinde sergilenen sinme tavrı gibi.) Ionesco bir fanteziyle, dil kuklalarının yaşadığı bir dünya görüşüyle yola çıkmıştı. Herhangi bir şeyi eleştiriyor değildi; "Dilin Trajedisi" adını verdiği ilk denemelerinin birinde fazla bir şey keşfettiği de söylenemezdi. Sadece, dilin kullanılabilmesinin bir yolunu keşfetmişti. Ancak daha sonra bu sanatsal keşfin içinden bir dizi ham, basitleştirici tutumlar (hepsinin yükünü 'burjuva', 'toplum' vb. diye ad-

landırdığı, içi doldurulmuş bir öcünün üstüne attığı, insanın çağımızdaki standartlaşması ve insanlık-dışılaşmasıyla ilgili tutumlar) çıkaracaktı. Sonra, bu öcünün karşısında tekil insanı olumlama vakti gelmişti. Dolayısıyla Ionesco'nun çalışmalarının, talihsiz ve bildik bir ikili aşamadan geçtiği belirtilebilirdi: birincisi, anti-tiyatro, parodi çalışmaları; ikincisi, toplumsal düzlemde yapıcı oyunlar. Sonraki oyunları ince bir tabakayı oluşturuyordu. Tüm eserleri içinde en zayıfları, Bérenger oyunlarıdır: *Katil* (1957), *Gergedanlar* (1960) ve *The Pedestrian of the Air* (Hava Yayası, 1962). Ionesco (kendi söylediği gibi) Bérenger'de bir alter ego, bir Herkes, kuşatılmış bir kahraman, 'insanlığı yeniden birleştirecek' bir karakter yaratmıştı. Zorluk şuradaydı ki, insanın olumlanması ya ahlâka ya da sanata emanet edilemezdi. Böyle bir şey olursa ortaya çıkan sonuç kesinlikle ikna edici olmaz, hava atmaktan öteye gitmezdi.

Ionesco'nun bu noktadaki gelişimi Brecht'inkinin tersidir. Brecht'in erken çalışmaları (*Baal, Vahşi Ormanda*), şaheserleri olacak (*Sezuan'ın İyi İnsanı, Kafkas Tebeşir Dairesi, Cesaret Ana* gibi) 'olumlu' oyunlarının zeminini döşemişti. Ancak Brecht o zaman (benimsedikleri teorilerden tamamen ayrı bir çizgide) Ionesco'dan çok daha büyük bir yazardır. Ionesco'nun gözünde o, elbette, baş-kötüyü, baş-burjuvayı temsil etmektedir. Siyasal eğilimlidir. Oysa kendisinin Brecht'i ve Brechtcileri (ve siyasal bağlanmayı gözeten bir sanat fikrini) hedef alan saldırıları önemsiz çaptadır. Brecht'in siyasal tutumları en iyi ihtimalle kendisinin hümanizmini ortaya koymaya bir vesiledir. Kendi dramasına odaklanıp onu geliştirmesine yarar. Ionesco'nun siyasal olumlama ile insanın olumlanması arasında ısrarla yaptığı seçimse yapaydır ve bunun dışında tehlikelidir.

Brecht, Genet ve Beckett'le kıyaslandığında Ionesco, en iyi metinlerinde dahi ufak çaplı bir yazardır. Eserlerinde aynı ağırlığı, aynı güçlülüğü, aynı azameti ve ilintililiği göremezsiniz. Oyunları, bilhassa kısa oyunları (yeteneklerine en uygun yazım formu olarak) kayda değer yönlere sahiptir: dehşetengiz olana dair güzel duygular, cazibe, espri; öncelikle, teatrallik. Fakat sürekli başvurduğu temalar (dişlisinden çıkmış kimlikler, şeylerin korkunç ölçüde çoğaltılması, biraradalığın korkunçluğu) çok ender hallerde etkileyici bir boyuta erişebilmektedir. Herhalde bu yüzdendir ki (fantezi gücünü salıverdiği *Jack, ya da Boyuneğme*'yi istisna sayarsak) korkunç olan her zaman, bir şekilde sevimli olanla sınırlanmaktadır. Ionesco'nun marazi farsları, avangard duyarlılığın bulvar komedileridir; bir İngiliz eleştirmenin işaret ettiği gibi, Ionesco'nun uyumculuk hevesi, Feydea'nun yetişkinlik hevesinden aslında pek farklı değildir. İkisi de ustaca, serinkanlılıkla ve kendilerine atıfta bulunarak ilerlerler.

Elbette Ionesco'nun oyunları (ve tiyatroyla ilgili yazdıkları) duyguların hakkını etkili bir şekilde teslim eder. Sözgelimi *Kel Şarkıcı*'da "içsel hayatın yokluğundan dolayı hiçbir şey konuşmamak ve söylememek"ten dem vurulur. Smith'ler ve Martin'ler tamamen toplumsal bağlamlarına gömülmüş insanı temsil ederler, "duygunun anlamını unutmuşlardır". Fakat *Notlar ve Karşı Notlar*'da kendisindeki hissedememe haline (onu bir sıradan insana dönmekten ziyade, sıradan bir insan olmaktan kurtardığını varsaydığı haline) dair yaptığı çeşitli tanımlarda ne vardır? Ionesco'yu harekete geçiren şey tutkusuzluğun protesto edilmesi değil, kültürel teşhisin moda kişelerinin üstüne örttüğü bir tür insan sevmemedir. Bu tiyatronun arkasındaki duyarlılık sıkı, savunmacı ve cinsel tiksintiyle doludur. Tik-

sinti, onun oyunlarının güçlü motorudur; tiksintiden hareketle, nahoşlukla ilgili komediler çıkarır.

İnsanın durumundan tiksinme, sanat açısından kusursuz derecede hayati bir malzemedir. Fakat -fikir yeteneği çok az olan bir insanın söze döktüğü- fikirlerden tiksinme, başka bir konudur. Ionesco'nun oyunlarının birçoğunu lekeleyen ve tiyatro üzerine toplu yazılarını eğlendirici olmaktan ziyade sinirlendirici bir haleyle donatan etken budur. Daha habis bir insani ur olarak fikirlerden tiksinen Ionesco, tekrarlara dayalı bu kitabında hem bütün görüşleri benimsemek hem de hepsine karşı çıkmak suretiyle rastgele sağa sola saldırmaktadır. *Notlar ve Karşı Notlar*'ın birleştirici teması, yazarın duruş olmayan bir duruşa, görüş olmayan bir görüşe (özetle, entelektüel bakımdan yara almaz bir yerde durmaya) tutunma arzusudur. Oysa bu imkânsızdır, zira ilk elde kendisi bir fikri sadece bir klişe olarak yaşar; "her zemindeki düşünce sistemleri, mazeretlerden öte bir şey, gerçekliği (bu da başka bir klişe sözcüktür) bizden saklamayı amaçlayan şeylerden öteye gitmez". Tartışmada berbat bir kaymaya yol açan fikirler, bir şekilde siyasetle, her türlü siyaset de faşistçe, kâbusvari bir dünyayla ilişkilendirilir. Ionesco, "Ben hepimizi birbirimizden ayıran şeyin basitçe toplumun kendisi, ya da öyle demek isterseniz siyasetin kendisi olduğuna inanıyorum," dediği zaman, aslında siyaset hakkındaki duruşunu ifade etmekten ziyade içindeki antientelektüelizmi dışa vurmaktadır. Bunu kitabının Londra Tartışması diye anılan en ilginç kısmında (s. 87-108) kesin bir açıklıkla görebiliyoruz. Ionesco kitabın o kısmında, görünüşte Brechtçi bir bakış açısını temsil eden ve ilk defa 1958'de İngiltere'nin haftalık gazetesi *The Observer*'da çıkan Kenneth Tynan'la ilgili mektupları ve denemelerine yer vermiştir. Ara-

larındaki tartışmanın en heyecan verici kısmı, sanat ile siyaset arasındaki ayrımın belirli bir toplumun varlığı dışında ortaya çıkamayacağına, hele onsuz kesinlikle geliştirilemeyeceğine işaret eden Orson Welles'den gelen asilce ve şık bir mektuptur. Welles'in yazdığı gibi, "Değerli bulunan ne varsa, muhtemelen oldukça eskimiş bir ismi de vardır" ve bütün özgürlükler (Ionesco'nun siyasete omuz silkme ayrıcalığı dahil olmak üzere) "şu veya bu zamanda siyasal başarıya ulaşmışlardır". "Sanatın baş düşmanı siyaset değildir; diğerleri gibi bir siyasal duruşu gösteren... taraf tutmama çizgisidir. ... Gerçekten bizler mahvolacaksak, Bay Ionesco geri kalanımızla savaşmaya devam edecektir. O, bizim basmakalıp sözlerimizden cesaret alıyor olmalı."

Demek ki, Ionesco'nun çalışmalarının kaygı verici yanı, entelektüel kayıtsızlığı besliyor oluşudur. Benim, içinde hiç fikir barındırmayan sanat eserleriyle bir alıp vereceğim olmaz; bilakis, en büyük sanat eserlerinin pek çoğunun bu tür bir anlayıştan çıktığını düşünürüm. Modern çağdan dört örnek verecek olursak, Ozu'nun filmlerini, Jarry'nin *Ubu Roi*'sini, Nabokov'un *Lolita*'smı, Genet'nin *Çiçeklerin Meryem Anası*'m getirin aklınıza. Fakat entelektüel boşluk bir şeydir (ki bu genellikle çok faydalı bir eğilimdir), entelektüel teslimiyet tamamen başka bir şey. Ionesco örneğinde, teslim olan akıl, ilginç değildir; tamamen korkunç olan ile tamamen bayağı olan arasında bir karşıtlığı öngören bir dünya görüşüne yaslanmaz. İlk başta korkunç olanın korkunçluğunun hazzını alırız, fakat neticede bayağılığın bayağılığıyla baş başa kalırız.

(1964)

TEMSİLCİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER



Modern çağın en trajik olayı, 6 milyon Avrupa Yahudisinin katledilmesidir. Trajedilerin eksik olmadığı bir devirde böyle bir olay, muazzamlığı, tema birliği, tarihsel anlamlılığı ve hiç şeffaf olmayışıyla istenmeyen bir şerefi hak etmektedir. Hem bu olayı hiç kimse anlamış değildir. 6 milyon Yahudinin katledilmesi tamamen ya -şahsi veya toplu- çileler, ya da hatalar, delilikler, ahlâki fiyaskolar, ezici ve karşı konulmaz toplumsal güçler bağlamında açıklanamaz. Aradan yirmi yıl kadar geçtikten sonra bu konuda eskisinden daha yoğun tartışmalar yapılmaktadır. O zaman ne olmuştu? Böyle bir katliam nasıl mümkün olmuştu? Olmasına nasıl göz yumulabilmiştir? Sorumlu kimdir? Bu büyük olay, iyileşmeyecek bir yaradır; anlaşılabilirlik merheminin de bize en ufak faydası olmaz.

Üstelik, daha fazla şey bilseydik dahi bu bize yetmezdi. Biz bu olayın 'trajik' olduğunu söyleyerek, olgusal tarihsel kavrayış için gerekli olanlardan başka şeylerin talep edilmesine imkân tanırız. Tabii 'trajik' derken, daha sonra hayatta kalanlara yüzleşme ve özümseme gibi için ağır bir yükümlülük dayatan, emsal oluşturucu ya da büyük ders verici nitelikte bir olayı kastediyorum. 6 milyon kişinin katledilmesini trajedi diye adlandıran bizler, bu olayı kavramak için entelektüel (neyin nasıl olduğunu bilmenin) ya da ahlâki olmanın (suçluları yakalayıp adalet önüne çıkarmanın) ötesinde bir dürtünün varlığını teslim etmekteyiz. Olayın -bir anlamıyla- kavranılamaz nitelik taşıdığını teslim etmekteyiz. Son olarak, gösterebileceğimiz tek tepki, olayı akılda tutmaya devam etmek, onu hatırlamaktır. Hafızanın külfetini yüklenme kapasitesi her zaman pratik olmaz. Bazen hatırlamak kederi ya da suçluluğu azaltır; bazense iyice ağırlaştırır. Genellikle de hatırlamak iyi bir şey olmayabilir. Ancak hatırlamanın *doğru*, uygun ya da yerinde olduğunu farz edebiliriz. Hatırlamanın ahlâki işlevi, farklı bilgi, eylem ve sanat dünyalarını aşan bir şeydir.

Bizler trajedinin bir sanat biçimi değil, bir tarih biçimi olduğu bir zamanda yaşıyoruz. Oyun yazarları artık trajediler yazmıyorlar. Fakat bizim önümüzde, zamanımızın büyük tarihsel trajedilerini yansıtan ya da o trajedilere çözüm bulmaya kalkışan sanat eserleri (her zaman kabul görmese de) duruyor. Modern çağda bu amaçla tasarlanmış ya da bitirilmiş, kabul görmeyen sanat biçimleri arasında psikanaliz seansını, parlamento tartışmalarını, siyasal toplantıları ve siyasal yargılamaları sayabiliriz. Modern çağın en trajik olayı 6 milyon Avrupalı Yahudinin katledilmesi olduğu içindir de, son on yılın en il-

ginç ve etkileyici sanat eserlerinden birisi 1961'de Kudüs'te Adolf Eichmann'ın yargılanmasıdır.

Hannah Arendt'le başkalarının işaret ettikleri gibi, Eichmann yargılamasının hukuksal temeli, sunulan tüm kanıtların önemi ve bazı prosedürlerin meşruiyeti, tamamen hukuki bir kapsamda tartışmaya açıktır. Fakat gerçek şudur ki, Eichmann davası sadece hukuksal ölçütlerle gerçekleşmemiştir ve o ölçütlere de sıkıştırılamaz. Yargılanan, tek başına Eichmann değildi. Onun yargılanmasının ikili rolü vardı: hem tikel hem genel; hem gizlenen özel bir suçtan sorumlu kişi, hem de tüm anti-Semitizm tarihini yansıtan, bu tasavvur edilemez mezalimle doruk noktasına çıkan şifre olması.

Dolayısıyla bu dava, kavranamaz olanı kavranabilir kılmaya çalışmanın bir fırsatıydı. Bu doğrultuda, umursamaz gözlüklü Eichmann (ağzını açmadan fakat Francis Bacon'ın resimlerinden fırlamış, çığlık atan ama sesi duyulmayan yaratıklar misali) mermi geçirmez cam kafesinin içinde otururken, mahkeme salonunda büyük bir kolektif ağıt sahneleniyordu. Yahudilerin yok edilmesiyle ilgili tonlarca kanıt yığılmıştı; tarihin ıstırabı feryatlara sığmıyordu. Söylemeye gerek yok ki, bu durumu meşru göstermenin kesin hukuksal bir kılıfı olamazdı. Davanın işlevi, trajik dramanın işlevine benzerdi: yargılamanın ve cezalandırmanın üstünde ve ötesinde, katharsis.

Davanın hitap ettiği modern yargı süreci duygusu şüphesiz gerçek değildi, fakat tiyatro ile mahkeme salonu arasındaki eski bağlar daha derine inmekteydi. Yargılama öncelikle teatral bir biçimdir (aslında, tarihte bir yargılamayla ilgili ilk anlatı tiyatrodan gelir: Aeschylus'un *Orestes* üçlemesinin üçüncü oyunu *Eumenidler*). Yargılama öncelikle bir teatral biçim olduğundan, tiyatro bir mahkeme salonudur. Dramanın klasik biçimi

her zaman, baş rol kişisi ile kötü karakter arasında bir kapışmadır; oyunun çözümü, aksiyona verilen 'hüküm'dür. Tüm büyük sahne trajedileri, baş rol kişisinin yargılanması şekline bürünmektedir (trajik yargılama biçiminin özgünlüğü, davayı kaybetmenin -yani, mahkûm olmanın, acı çekmenin, ölmenin- ama yine de bir şekilde zafere ulaşmanın mümkün olmasına bağlıdır).

Eichmann davası böyle bir dramaydı. Bir trajedi değildi, ama bir trajediyle başa çıkmaya ve çözmeye çalışmanın dramatik bir yoluydu. En derin anlamıyla, tiyatroydu. Ve bu haliyle, hukuksallık ve ahlâka ilaveten başka ölçütlerle değerlendirilmesi gerekmektedir. Davanın amaçları arasında gerçekleri ortaya çıkarmaya yönelik bir tarihsel soruşturma bulunmadığından, suçluyu belirleyip cezayı kesmeyi öngören bir girişim söz konusu olmadığından, Eichmann davası hiç 'işe yaramamıştır'. Fakat Eichmann davasının sorunu, hukuksallığın eksik kalması değil, hukuksal biçimi ile dramatik işlevi arasındaki çelişkide yatar. Harold Rosenberg'in işaret ettiği üzere: "Dava trajik şiirin işlevini, patetik ve dehşetengiz geçmişi zihinlerde yeniden diriltme işlevini üstlenmişti. Fakat bu işlevi de, faydacı kuralların belirlediği bir dünya sahnesinde yerine getirmek zorundaydı." Eichmann davasında temel bir paradoks göze çarpıyordu: Esasen hatırlamayla ve kederin tazelenmesiyle büyük bir bağlılık sergileniyordu, fakat aynı zamanda bu duruş hukuksallık ve bilimsel objektiflik biçimlerine sokuluyordu. Yargılama, olaylara belirli bir geçici nötrlük atfeden bir dramatik biçimdir; henüz sonuca bağlanmamıştır; 'sanık' sözcüğü savunmanın mümkün olduğuna işaret eder. Bu anlamıyla, her ne kadar Eichmann herkesin beklediği üzere ölüme mahkûm edilmiş olsa da, yargılamanın biçimi Eichmann'dan yanaydı.

Herhalde birçok insanın, geçmişe bakarak, yargılamanın hayal kırıklığı uyandıran bir deneyim, bir anti-doruk olduğu düşüncesine kapılmasının sebebi budur.

Daha kolaylıkla fark edilebilir tipte bir sanatın (tarafsız olma taklidini yapmaya gerek duymayan bir sanatın) daha iyi sonuç verip veremeyeceği henüz bilinmiyor. Eichmann davasının hizmet ettiği tarihsel hatırlamayla aynı işlevleri üstlenmiş tüm sanat eserlerinin bildiğimiz en ünlüsü, genç Alman oyun yazarı Rolf Hochhuth'un kaleme aldığı uzun oyunu *The Deputy*'dir (Temsilci).* Bu oyunda alışageldiğimiz anlamda bir sanat eseri görüyoruz (mahkeme salonunun ciddi, halka açık sahnesi yerine, 8.30'da perde deyip ara verilen, bildiğimiz bir tiyatro oyunu). Oyunda gerçek katiller ile cehennemden sağ kurtulan gerçek kişiler yerine, oyuncular vardır. Yine de oyunu Eichmann davasıyla kıyaslamak yanlış değildir, çünkü *Temsilci* öncelikle bir derleme, bir kayıttır. Oyunda Eichmann'ın yanı sıra o dönemin birçok gerçek kişisi temsil edilir; karakterlerin konuşmaları tarihsel kayıtlardan alınmıştır.

Modern çağda, tiyatronun bu şekilde halka açık, ahlâki bir yargılama olarak kullanılmasından vaçgeçilmiştir. Tiyatro büyük ölçüde, özel kavgalarla acıların sahnelendiği bir yer haline gelmiştir; çoğu modern oyunda olayların karakterlere biçtiği hükmün oyunun ötesinde bir ilintisi yoktur. *Temsilci* ise modern tiyatronun büyük kısmının tamamen şahsi boyuttaki sınırlarından kopar. Eichmann davasını halka açık bir sanat eseri olarak değerlendirmeyi reddetmek ahmaklık sayılacağından, *Temsilci*'yi basitçe bir sanat eseri olarak değerlendirmek de saçmalık olacaktır.

---

*) Rolf Hochhuth, *The Deputy*, çevirenler: Richard ve Clara Winston, New York: Grove.

Bazı sanatlar (hepsi olmasa da) başlıca amaçları olarak *hakikati anlatmayı* seçerler; dolayısıyla, hakikate sadakatli kalmaları ve anlattıkları hakikatin gerçekle ilintililiği temelinde değerlendirilmelidirler. Bu ölçütlere vurulduğunda *Temsilci* önemli bir oyundur. Nazi partisine, SS'e, Alman sermaye elitine ve Alman halkının çoğuna karşı açılan bu dava (Hochhuth bunların hiçbirini atlamaz çünkü), herhangi bir onaya gerek duymayacak kadar yaygınca bilinir. Fakat *Temsilci* aynı zamanda, Alman Katolik Kilisesi ile Papa XII. Pius'un suç ortaklığını da vurgulamaktadır (ki oyunun tartışmalı bir kısmı budur). Benim ikna olduğum bu sav doğrudur ve bir karşılığı vardır. (Bu açıdan Hochhuth'un oyunun sonunda aktardığı çok miktardaki belgeye ve Guenter Lewy'nin mükemmel kitabı *Katolik Kilisesi ve Nazi Almanyası*'na bakabilirsiniz.) Şu ânda bu zorlayıcı hakikatin tarihsel ve ahlâki önemi küçümsenemez.

Oyunun Almanca baskısına yazdığı (ve ne yazık ki İngilizceye çevrilmemiş olan) önsözde, yönetmen ve *Temsilci*'nin Berlin'deki ilk yapımını yürüten Erwin Piscator, Hochhuth'un oyununu Shakespeare ve Schiller'in tarihsel dramaları ile Brecht'in epik tiyatrosunun bir devamı olarak gördüğüne dikkat çekmişti. Nitelik konuları bir tarafa bırakıldığında, (klasik tarihsel dramayla ve tarihsel konuları ele alan örneklerinde epik tiyatroyla yapılan) bu karşılaştırmalar yanıltıcıdır. Hochhuth'un oyununun önemli noktası, malzemesini pek değiştirememiş olmasıdır. Shakespeare'in, Schiller'in ya da Brecht'in oyunlarından farklı olarak Hochhuth'un oyunu, tam tarihsel hakikate sadakatiyle ayakta kalır ya da yere yıkılır.

Oyunun belgesel amacı, sınırlarını da göstermektedir. Şurası bir gerçektir ki, hiçbir sanat eseri vicdanı eğitmeyi ve yönlendirmeyi hedefleyemez; başarıyla ahlâki bir işlev yerine geti-

ren sanat eserleriyse sanat olarak ciddi bir tatmin sağlayamazlar. Ben *Temsilci* tipinde tek bir dramatik eser düşünebiliyorum: Alain Resnais'nin, aynı derecede hem ahlâki bir eylem hem de bir sanat eseri olarak tatmin edici çizginin üstünde duran kısa filmi *Gece ve Sis*'i. Aynı zamanda 6 milyonun trajedisine düzülen bir ağıt olan *Gece ve Sis* son derece seçmeci, duygusal bakımdan amansız, tarihsel bakımdan vicdanlı ve (sözcük öfke uyandırmayacaksa eğer) güzel bir eserdir. *Temsilci* güzel bir oyun değildir. Güzel olmak zorunda da değildir zaten. Bununla beraber, oyunun uyandırdığı muazzam ilgi ve ahlâki önemi dikkate alındığında estetik sorunların değerlendirilmesi gerekecektir. *Temsilci* ne kadar ahlâki bir olaya karşılık gelirse gelsin, en üst kalitede bir oyun metni sayılamaz.

Örneğin, uzunluk diye bir sorunu vardır. Bence *Temsilci*'nin uzunluğunda itiraz edilebilir bir yön yok. Aslında Dreiser'in *Bir Amerikan Trajedisi,* Wagner'in operaları, O'Neill'in en iyi oyunları gibi, herhalde dikkat çekici uzunluğundan olumlu bir şekilde faydalanan eserlerden birisidir. Gerçi dil, hakiki bir yükümlülüktür. Bu İngilizce versiyondaysa dil düzdür; ne formel ne de gerçek ifadeler anlamında. ("Sefirin dokunulmazlığı var – yanında olsun, yoksa seni polise veririm.") Hochhuth, konusunun ciddiliğini vurgulamak ya da Nazi retoriğinin bayağılığını gözler önüne sermek için satırlarını sayfada serbest vezinle düzenlemiş olabilir. Ama ben, yazarın oluşturmayı niyet ettiği etkiyi taşıyan bu satırları *konuşarak söylemenin* makul bir yolunu düşünemiyorum. Daha büyük bir sanatsal kusur, Hochhuth'un oyuna yüklediği belgelerin fazlalığıdır. *Temsilci* sindirilemez izahatlarla dolup taşmaktadır. Elbette bazı son derece güçlü sahneleri vardır; özellikle, şeytani SS doktorla ilgili sahneler bu niteliktedir. Fakat karakterlerin her

sahnede karşı karşıya gelmelerinin başlıca ve yinelenen (ve doğası gereği, hemen hemen hiç dramatik olmayan) sebeplerinden birisinin *birbirlerine bir şey aktarmak* olduğu gerçeği de değişmez. Diyaloglar yüzlerce isim, olgu, istatistiki bilgi, konuşma raporu ve haber parçasıyla doldurulmuştur. *Temsilci*'nin okunması müthiş etkileyiciyse eğer (ki henüz sahnede temsil edilen halini ben görmedim), bunun dayanağı -ikisi de son derece geleneksel çizgide kalan- üslûbu ya da dramaturjisi değil, konusunun ağırlığıdır.

Ben *Temsilci*'nin sahneye konduğunda hayli tatmin edici bulunacağını tahmin ediyorum. Fakat teatral etkililiği, yönetmenin alışılmadık türde bir ahlâki ve estetik kavrayışa sahip olmasına bağlı kalacaktır. *Temsilci*'nin iyi bir yapımı, bence ustaca üslûplaştırılmalıdır. Ancak yönetmen, ileri modern tiyatronun kaynaklarına başvurur ve gerçekçi olandan ziyade ritüalistik tarza eğilim gösterirken, oyunun olgusal ağırlığında, somut bir tarihselliği çağırmada yatan gücünü yok etmemeye de özel bir dikkat sarf etmelidir. Kanımca Hochhuth'un *Temsilci*'nin sahnelenmesi açısından yaptığı bir öneride istemeyerek işaret ettiği nokta budur. Yazar, karakterleri sıralarken daha kısa rolleri belli gruplarda toplamıştır; tek bir gruplaşmadaki bütün roller aynı oyuncu tarafından oynanmalıdır. Dolayısıyla aynı oyuncu hem XII. Pius'u hem de Reich'ın silah kartelinden Baron Rutta'yı oynayacaktır. Başka bir gruplaşmada, papalığın temsilciliğindeki bir rahip, bir SS subayı ile Yahudi esir rolleri tek bir oyuncu tarafından yerine getirilecektir. Hochhuth'a göre: "Yakın tarihin bize öğrettiğine göre, genel askerlik çağında bir insanın hangi üniformayı giydiği ya da kurbanların safında mı yoksa cellatların safında mı durduğu, herhangi bir kişinin şerefi ya da suçu, hatta sorunu bile sayılmaz."

Ben Hochhuth'un hakikaten, kişilerle rollerin değişebileceğini öngören bu sığ ve pek moda görüşe prim verdiğine inanamıyorum (çünkü oyunu bu görüşle kesinlikle çelişen bir çizgidedir) ve aynı düşüncenin Hochhuth'un öngördüğü şekilde sahnelemeye zorla dayatıldığını görünce de öfkeye kapılma zorunluluğu duyuyorum. Öte yandan aynı itiraz, oyunu Paris'te sahneleyen Peter Brook'un tasarladığı, yüzeysel bakımdan benzer tiyatro anlayışı için geçerli olmayacaktır: Onun sahnesinde oyuncuların hepsi aynı mavi pamuk ceketleri giyerler; kimin kim olduğunun anlaşılması gerektiğinde kardinalin kırmızı ceketi, rahibin cübbesi, Nazi subayının gamalı haçlı pazıbendi, vb. çıkartılır.

Hochhuth'un oyununun, artık ölmüş bulunan XII. Pius'un Katolik Kilisesi'nin etkisini kullanmayı ve (ya açıkça ya da özel diplomatik kanallarla) Nazilerin Yahudilere karşı izledikleri politikalara karşı çıkmayı reddettiğini (sadece not etmekle kalmayıp) anlatmasından dolayı Berlin, Paris ve Londra'da, sahnelendiği hemen her yerde ayaklanmalara yol açması, *Temsilci*'nin -sanat ile hayat arasında- durduğu yerin çok kıymetli olduğunun çürütülmez bir göstergesidir. (Roma'daki oyun, daha temsilin başlayacağı gün polis tarafından yasaklanmıştı.)

Kilise'nin protestolarının birçok insanın hayatını kurtarmış olabileceğine inanmanın geçerli sebepleri vardır. Almanya içinde Katolik hiyerarşi Hitler'in (Yahudi sorununun Nihai Çözüm'ünün denemesi olarak) yaşlı ve tedavi edilemez derecede hasta olan Aryanlara ötenazi uygulanması programına kuvvetle karşı koyduğunda program durdurulmuştu. Siyasal tarafsızlık örneği de Vatikan'ın bahanesi olarak gösterilemez, çünkü Vatikan Rusya'nın Finlandiya'yı işgal etmesi gibi uluslararası

politika konularında etkili açıklamalar yapmıştı. Hochhuth'un oyununu XII. Pius'un karalanması sayanların iddialarına en fazla zararıysa, Papa'nın (zamanın başka muhafazakâr Avrupalı yöneticileri gibi) Hitler'in Rusya'ya savaş açmasını onayladığını ve buna dayanarak Alman hükümetine etkin biçimde karşı çıkmakta tereddüt ettiğini gösteren ve hâlâ mevcut belgeler vermiştir. İşte bu gerçeği seyirciye nakleden sahne açısından Hochhuth'un oyunu, birçok Katolik tarafından Katolik-karşıtı bir metin olmakla suçlanmıştır. Fakat Hochhuth'un söylediği ya doğrudur, ya da değildir. Hochhuth'un söylediklerinin (ve Hıristiyan cesaretiyle ilgili görüşünün) doğru olduğu farz edildiğinde, iyi bir Katoliğin artık XII. Pius'un icraatlerinin hepsini savunma mecburiyeti, Rönesans döneminin özgürlükçü papalarına hayran olmaktan daha fazla değildir. Kimsenin Katolik-karşıtı olmakla suçlayamayacağı Dante, V. Celestine'i cehenneme havale etmişti. Niçin modern çağdaki bir Hıristiyan da (Hochhuth bir Luthercidir), o zamanın Hıristiyan temsilcisi ya da piskopos vekilinin standardı olarak, (kürsüsünde açıkça Yahudiler için dua eden ve Dachau'ya götürülen Yahudilere eşlik etmeye gönüllü olan) Berlinli din adamı Bernard Lichtenberg'in ya da (Auschwitz'de hunharca öldürülen) Fransisken keşiş Rahip Maximilian Kolbe'nin davranışlarını örnek göstermesin?

Üstelik Papa'yı hedef alan saldırı *Temsilci*'nin tek konusu sayılamaz. Papa oyunun sadece bir sahnesinde görünür. Hareket, iki kahramana dayanmaktadır: Cizvit papaz Riccardo Fontana ile Berlin'de Papa Nuncio'nun önüne koyacak belge toplamak için SS'lere katılan Kurt Gerstein. Yazar, Gerstein ile Fontana'yı, aynı oyuncu tarafından oynanacak 'gruplaşmalar'ın içine koymamıştı. Çünkü onların birbirlerinin yerlerini alabile-

cek ortak özellikleri yoktu. Dolayısıyla, *Temsilci*'nin ortaya koyduğu esas sav suçlayıcı bir kapsamda değildir. *Temsilci*, bir yandan Alman Katolik Kilisesi'ni ve Papa'yla danışmanlarını hedef alan bir saldırı metni olmanın yanı sıra, gerçek onur ve dürüstlüğün (her ne kadar bu özellikler şehit olmayı gerektirebilse de) mümkün ve bir Hıristiyan için zorunlu olduğu saptamasıdır. Hochhuth'un bakışıyla tam da bu yolu seçen Almanlar bulunduğu içindir ki, aynı yolu seçmeyen, sesini çıkarmayan diğer insanları affedilmez bir korkaklıkla suçlama hakkına sahibiz.

(1964)

TRAJEDİNİN ÖLÜMÜ



Trajedi yaşanma ihtimaliyle ilgili modern dönemdeki tartışmalar edebi analize dahil çalışmalar sayılmaz; böylesi tartışmalar az çok gizlenmiş biçimde kültürel teşhislere dahil çalışmalardır. Edebiyatın konusu, eskiden felsefeye hasredilen enerjinin önemli bir kısmını (o konu ampiristler ve mantıkçılarca didik didik edilene kadar) alıkoymuştur. Modern çağdaki his, eylem ve inanç açmazları, edebi şaheserler alanından çıkarılmıştır. Sanat, insanın belirli bir tarihsel dönemdeki kapasitesinin aynası (bir kültürün kendini tanımlayışının, kendini adlandırışının, kendini dramatize edişinin öne çıkan görünümü) şeklinde görülmektedir. Özel olarak da en çok dikkatimizi çeken nokta, edebi biçimlerin ölümüyle ilgili sorulardır: Uzun anlatı şiiri yazmak hâlâ mümkün müdür, yoksa bu türe artık ölü

gözüyle mi bakmak gerekir? Keza, romanda, dizeli oyunda, trajedide durum nedir? Bir edebi biçimin gömülmesi ahlâki bir edim, modern çağın dürüstlük ahlâkının üstün bir başarısıdır. Zira bir edebi biçimin gömülmesi, bir kendini tanımlama edimi olarak, aynı zamanda kendini mezara koymadır.

Böylesi gömülmeler genellikle, her türlü yas gösterileri eşliğinde yapılır; çünkü biz, artık geçersiz biçimin diriltildiği duyarlılık ve tutumun kayıp potansiyelini adlandırdığımızda kendi yasımızı tutarız. Nietzsche gerçekten trajedinin ölümü hakkında olan *Trajedinin Doğuşu*'nda, trajediyi imkânsızlaştıran gerçeklik duygusunun ve içgüdünün sönmesinden, bilginin ve bilinçli anlağın (antik Yunan'da Socrates figürüyle canlanan) yepyeni prestijini sorumlu tutmaktaydı. Konuyla ilgili daha sonraki bütün tartışmalar benzer biçimde ağıt havasında, en azından savunma çizgisindedir: ya trajedinin ölümüne yas tutularak, ya da umutvar bir şekilde 'modern' trajediyi İbsen ve Çehov'un, O'Neill, Miller ve Williams'ın natüralist-santimental tiyatrosundan çıkarmaya çalışarak. Lionel Abel'in, yasın geleneksel vurgusunun eksik kaldığı kitabının* değerli yanlarından birisi budur. Artık hiç kimse trajedi yazmıyor mu? Çok iyi. Abel okurlarını, cenaze salonundan çıkıp, bizim olan, aslında üç yüzyıldır bizim olan dramatik biçimi (meta-oyun) kutlayan bir partiye gelmeye davet eder.

Gerçekten, ölü uzak bir akraba olduğunda yas tutmak için pek bir sebep yoktur. Trajedi, der Abel, Batı tiyatrosunun karakteristik biçimi değildir ve hiçbir zaman olmamıştır; trajedi yazmaya eğilimli olan Batılı tiyatro yazarlarının çoğu bunu yapamayacak durumdadırlar. Niçin? Tek kelimeyle: özbilinç

*) Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, NewYork: Hill and Wang.

(self-consciousness). Birincisi, oyun yazarının kendi özbilinci, daha sonra baş rol kişilerinin özbilinci. "Batılı oyun yazarı, özbilinçten yoksun bir karakterin gerçekliğine inanamaz. Özbilincin olmaması, özbilincin olmasının (Batı meta-tiyatrosunun yüksek figürü) Hamlet'in karakteristik özelliğini gösterdiği kadar Antigone, Oedipus ve Orestes'in karakteristik özelliğidir." Dolayısıyla, bu meta-oyundur (bilinçli karakterlerin kendilerini dramatize etmelerini anlatan olay örgüleri; başlıca metaforları, hayatın bir rüya, dünyanın bir sahne olduğunu belirten ve Batı'nm dramatik muhayyilesini, Yunanların dramatik muhayyilesinin trajediyle boğuştuğu ölçüde meşgul eden bir tiyatro). Bu tezden iki önemli tarihsel gözlem çıkarılabilir. Birinci gözlem, trajediye sanılandan çok daha ender rastlandığıdır (Yunan oyunları; Shakespeare'in bir oyunu, *Macbeth*; Racine'in birkaç oyunu). Trajedi, Elizabeth çağı tiyatrosunun ya da İspanyol tiyatrosunun karakteristik biçimi değildir. Elizabeth döneminin ciddi tiyatro oyunlarının çoğu başarısız trajedilerden (*Lear, Doctor Faustus*) ya da başarılı meta-oyunlardan (*Hamlet, Fırtına*) oluşur. Diğer gözlem, çağdaş dramayla ilintilidir. Abel'in yaklaşımında Shakespeare ve Calderon, şanlı bir dönüşle Shaw, Pirandello, Beckett, Ionesco, Genet ve Brecht'in 'modern' tiyatrosunda canlanan bir geleneğin iki büyük kaynağıdır.

Kültürel teşhisin bir ürünü olarak Abel'in kitabı, romantik şairlerle Hegel'in başlatıp, Nietzsche, Spengler, erken döneminde Lukács ve Sartre'ın devam ettirdiği öznelliğin ve özbilincin sorunlarına kafa yoran büyük kıta geleneğine dahildir. Abel'in ihtiyatlı, teknik olmayan denemelerinin arkasında onların sorunları, onların terminolojisi görünür. Avrupalıların ağır bastığı yerde Abel dipnotsuz, hafif yol alır; Avrupalıların kalın ki-

taplar kaleme aldıkları yerde Abel bir dizi deneme kaleme almıştır: Avrupalıların kasvetli oldukları yerde Abel oldukça iyimserdir. Kısacası, Abel kıtaya özgü bir argümanı Amerikan tarzında yorumlamıştır ve ilk Amerikan tarzı varoluşçu risaleyi kaleme almıştır. Abel'in argümanı iyi toparlanmış, hırçınca, sloganlara meyilli ve aşırı basitleştirilmiştir – esasen de kesinlikle doğrudur. Kitabı, Lucien Goldmann'ın Pascal, Racine ve trajedi fikrini konu alan ve Abel'in çok şeyi ondan öğrendiğimi tahmin ettiğim büyük eseri *Gizli Tanrı*'nın gereksiz derinliklerine inmez. Fakat erdemli yanları, bilhassa dolayımsızlığı ve cesareti görkemlidir. Lukács, Goldmann, Brecht, Duerrenmatt ve diğerlerinin metinlerine aşina olmayan, İngilizce-konuşan izleyici kitlesinin nezdinde Abel'in gündeme getirdiği sorunlar, bir vahiy gibi anlaşılmalıdır. Abel'in kitabı, George Steiner'in *Trajedinin Ölümü*'nden ve Martin Esslin'in *Absürd Tiyatrosu*'ndan çok daha uyarıcı içeriktedir. Aslında, son dönemde hiçbir İngiliz ya da Amerikalı yazar, tiyatro üzerine ilginç ve derinlikli bir metin ortaya koymuş sayılmaz.

Daha önce ileri sürdüğüm üzere, *Meta-Tiyatro*'da farz edilen teşhis (modern insanın, dünyanın gerçekliğine dair duygusunun aleyhine, giderek artan bir öznellik yüküyle hayatını sürdürdüğü görüşü) yeni değildir. Tiyatro eserleri de, bu tutumu ve onunla bağlantılı fikri, aklın kendini manipüle edici ve rol icra edici yönünü ortaya koyan ana metinleri oluşturmaz. Bu tutumu gösteren iki büyük belge, Montaigne'in *Denemeler*'i ile Machiavelli'nin *Prens*'idir – ve bu eserlerin ikisi de, 'kamusal benlik' (rol) ile 'şahsi benlik' (gerçek benlik) arasında bir uçurum bulunduğunu varsayan strateji el kitaplarıdır. Abel'in kitabının değeri, bu teşhisi dramaya doğrudan uygulamasında yatar. Örneğin, yazarının -ve o zamandan beri herkesin- trajedi

diye adlandırdığı Shakespeare oyunlarının çoğunun kesin bir dille trajedi olmadıklarını ileri sürmekte yerden göğe kadar haklıdır. Aslında Abel daha fazlasını da söyleyebilirdi. Trajedi sayılan bu metinlerin çoğu aslında 'meta-oyun' olmakla kalmıyordu; tarih metinleri ve komedilerin çoğu da aynı niteliktedir. Shakespeare'in başlıca oyunları özbilinç hakkında, rollerde *kendilerini dramatize ettikleri* ölçüde *rol yapmayan* karakterler hakkındadır. Prens Hal, gözükara ve kendini düşünmeden feda eden Hotspur karşısında, duygusal, korkak, özbilinçli haz adamı Falstaff karşısında zafer kazanırken özbilinci ve özdenetimi kusursuz düzeyde olan bir kişidir. Achilles ve Oedipus kendilerini öyle *görmüyorlardı,* ama kahraman ile kral *görüyordu.* Hamlet ve V. Henry ise kendilerini rol oynayan (öç alan rolünü, askerlerini savaşa süren kahraman ve güvenilir kral rolünü oynayan) kişiler olarak görürler. Shakespeare'in oyun içinde oyun kurmaya ve karakterlerini hikâyenin uzun dilimlerinde gizlemeye düşkünlüğü, belli ki meta-tiyatro tarzıyla buluşmaktadır. Prospero'dan Genet'in *Balkon*'undaki polis şefine kadar meta-tiyatronun kişileri, eylem arayışı içindeki karakterlerdir.

Abel'in ana tezinin doğru olduğuna işaret etmiştim. Ancak onun tezi, üç sorun bakımından yanlış ve eksiktir de.

Birincisi, Abel'in tezi daha tam olabilir ve kendisi komedinin ne olduğuna daha fazla kafa yorsaydı, bence bir parça değiştirilebilirdi. Ben, aralarındaki dramatik evreni böldüklerini ileri sürmeye niyetlenmeden, komedi ile trajedinin en iyi birbirlerine göre tanımlandıkları kanısındayım. Aristophanes'ten beri taklit etme, aldatma, rol yapma, yönlendirme ve kendini dramatikleştirmenin (ki bunlar Abel'in deyişiyle meta-tiyatronun da temel öğeleridir) komedinin ayaklarını oluşturduğu

hatırlandığında, burada komedinin atlanması özellikle dikkate değerdir. Komik olay örgüleri, ya bilinçli biçimde kendini manipüle etmeye ve rol yapan (*Lysistrata, Altın Eşek, Tartuffe*), ya da kendini düşünmeden fedakârlıkta bulunan, zayıflıklarını güvenceye alan neşeli bir sessizliğe kavuştuklarında tuhaf roller sergileyen (Candide, Buster Keaton, Gulliver, Don Kişot) karakterlerin hikâyeleridir. Tabii, Abel'in meta-oyun dediği biçimin, bilhassa modern versiyonlarında, trajedinin ölmüş ruhu ile komedinin en eski ilkelerinin kaynaşmış bir halini temsil ettiği savunulabilir. Ionesco'nunkiler gibi bazı modern meta-oyunlar açıkça komedi oyunlarıdır. Beckett'in *Godot'yu Beklerken, Krapp'ın Son Bandı* ve *Mutlu Günler*'de bir tür kara komedi yazmış olduğunu yadsımak zordur.

İkincisi, Abel trajedi yazımı için gerekli bulunan dünya bakışını aşırı basitleştirir ve kanımca gerçekten yanlış okur. Şöyle der: "Bazı karşılanamaz değerleri doğru saymadan trajedi yaratılamaz. Şimdiki Batı muhayyilesi, genel olarak liberal ve şüpheci çizgidedir; *tüm* karşılanamaz değerleri yanlış saymaya eğilimlidir." Bu saptama bana yanlış, yanlış olmadığı yerde de yüzeysel görünüyor. (Abel burada herhalde, fazlasıyla Hegel'in trajedi çözümlemesinin ve Hegel'i popülerleştiren kişilerin etkisi altındadır.) Homeros'un karşılanamaz değerleri nelerdir? Şeref, statü, şahsi cesaret – bunlar aristokrat bir askeri sınıfın değerleri midir? Oysa *İlyada*'da bunlar anlatılmaz. Simone Weil'in yaptığı gibi, *İlyada*'nın (bulunabilecek saf bir trajik bakış örneği olarak) dünyanın boşluğu ve keyfiliği, tüm ahlâki değerlerin nihayetinde anlamsızlığı ve ölümün ve insan-dışı gücün korkutucu egemenliği hakkında olduğunu söylemek daha doğru olur. Oedipus'un kaderi trajik olarak teslim edilip deneyimlense bile, bunun sebebi kendisinin ya da okurlarının 'karşı-

lanmaz değerler'e inanmaları değil, o değerleri bir krizin vurmuş olmasıdır. Trajedinin gösterdiği, 'değerler'in karşılanmazlığı değil, dünyanın karşılanmazlığıdır. Oedipus'un hikâyesi dünyanın yabanıl donukluğunu, öznel niyetlerin nesnel kaderle çatışmasını sergilediği kadarıyla trajiktir. En derin anlamıyla, Oedipus masumdur; *Oedipus at Colonus*'ta bizzat söylediği gibi, tanrılar yanıltmıştır onu. Trajedi, bir nihilizm bakışı, nihilizmin kahramanca ya da asilane bir bakışıdır.

Batı kültürünün tümden liberal ve şüpheci olduğu da doğru değildir. Hıristiyanlık-sonrası Batı kültürü için, tamam. Montaigne, Machiavelli, Aydınlanma, yirminci yüzyılın psikiyatrik kişisel özerklik ve sağlık kültürü, tamam. Peki ama, Batı kültürünün hakim dinsel geleneklerini nereye koyacağız? Paul, Augustine, Dante, Pascal ve Kierkegaard liberal şüpheciler miydiler? Pek sanmıyorum. Dolayısıyla niçin Hıristiyan trajedisinin olmadığı sorulmalıdır ve bu, karşılanmaz değerlere inanmanın trajedi oluşturmanın zorunlu öğesi iddiası bırakılırsa Hıristiyan trajedi dünyası kaçınılmaz olarak görünse de, Abel'in kitabında ortaya atmadığı bir sorudur.

Herkesin bildiği üzere, Hıristiyan trajedisi yoktu; çünkü kesin bir dille konuşursak, Hıristiyan değerlerin içeriği (hem bu, ne kadar karşılanmaz olduğu düşünülürse düşünülsün, *hangi* değerlerle ilgili bir meseledir), trajedinin kötümser bakışına aykırıdır. Dolayısıyla, Dante'nin teolojik şiiri (Milton'ınki kadar) 'komedi'dir. Yani, Hıristiyanlar olarak Dante ve Milton dünyadan bir anlam çıkarmaktadırlar. Museviliğin ve Hıristiyanlığın tasavvur ettiği bir dünyada, keyfi olarak meydana gelen olaylara yer yoktur. Tüm olaylar, adil, iyi, lütuf dağıtan tanrının planının parçasıdır; her çarmıha germe bir dirilişle aşılmalıdır. Her felaket ya da musibet, ya daha büyük bir iyiliğe

giden yol, ya da açı çekenlerin sonuna kadar hak ettikleri haklı ve yeterli bir cezanın kapısıdır. Hıristiyanlığın savına göre dünyanın bu ahlâki yeterliliği, tam da trajedinin yadsıdığı şeydir. Trajedi, sonuna kadar hak edilmiş felaketlerden söz edilemeyeceğini, dünyanın nihai olarak adaletsiz olduğunu öngörür. Dolayısıyla, Batı'nın egemen dinsel geleneklerinin nihai iyimserliklerinin, dünyada bir anlam görme arzularının, Hıristiyanlığın kanatları altında trajedinin yeniden doğmasını engellediği vurgulanabilir (Nietzsche'nin argümanındaki gibi, akıl, Socrates'in temelde iyimser olan tini, antik Yunan'da trajediyi öldürmüştür). Meta-tiyatronun liberal, şüpheci çağı bu arzuyu sadece Musevilik ve Hıristiyanlıktan bir anlam çıkarmak amacıyla benimser. Dinsel duyguların körelmesine rağmen anlam çıkarma ve anlam bulma arzusu (insanın kendine dair fikrinin yansıtılması şeklindeki bir eylem fikrine daraltılmış olmakla birlikte) egemendir.

Dikkat çekeceğim üçüncü sorun, Abel'in meta-oyunlara; genellikle hep biraraya toplanarak 'absürd tiyatrosu' adıyla dayatıcı bir etiketle anılan oyunlara yaklaşımıdır. Abel, bu oyunların biçimsel bakımdan eski geleneğe dahil olduklarına işaret etmekte haklıdır. Fakat Abel'in denemelerinde ele aldığı biçim etkenleri, fazla önemsemediği kapsam ve ton farklılıklarını örtmemelidir. Shakespeare ve Calderon, meta-tiyatro tinsel oyunları, yerleşik hisler ve açıklık duygusu bakımından zengin bir dünyanın kucağına atmışlardır. Genet ve Beckett'in meta-tiyatrosu, en büyük sanatsal hazzı kendini yaralama olan bir çağın, ebedi dönüş duygusuyla boğulmuş bir çağın, yeniliği bir dehşet eylemi şeklinde tecrübe eden bir çağın hislerini yansıtır. Tüm meta-oyunların önvarsayımına göre, bu hayat bir rüyadır. Fakat huzur verici rüyalar, sıkıntılı rüyalar ve kâbuslar

vardır. Modern meta-oyunların tasarladığı modern rüya bir kâbustur; tekrara, geciken eyleme, tükenen hisse dayalı bir kâbus. Modern kâbus ile (Abel'in, daha yakın zamanlardaki Jan Kott gibi, metinleri yanlış okuma pahasına görmezlikten geldiği) Rönesans rüyası arasında süreksizlikler söz konusudur.

Abel'in modern meta-dramatistler arasında saydığı Brecht'e göreyse, kategori yanıltıcıdır. Abel bazen, meta-tiyatronun kıyası olarak, 'trajedi'den ziyade 'natüralist oyun'a başvurur görünmektedir. Brecht'in oyunları anti-natüralistçedir, didaktiktir. Fakat Abel *Daniel'in Oyunu*'nu (sahne müzisyenleri olduğu ve izleyiciye her şeyi açıklayıp, onları oyunu bir oyun olarak, bir temsil olarak görmeye davet eden bir anlatıcı bulunduğu için) bir meta-oyun olarak nitelemek istemiyorsa ben de Brecht'in bu kategoriye çok iyi uyduğunu söyleyemem. Abel'in girdiği Brecht tartışmasının büyük kısmı ne yazık ki Soğuk Savaş'ın kaba klişelerinden olumsuz etkilenmiştir. Abel, Brecht'in oyunlarının meta-oyunlar olması gerektiğini, çünkü trajediler yazmak için "bireylerin gerçek olduğu"na, "ahlâki acıların önem taşıdığı"na inanılmasının şart olduğunu ileri sürer. (Abel acaba burada acıların ahlâki öneminden mi bahsediyordur?) Brecht bir komünist olduğu ve komünistler "bireye ya da ahlâki deneyime inanmadıkları" için (Abel 'ahlâki deneyime inanmak' derken neyi kastediyordur; ahlâki ilkeleri mi?) Brecht trajedi yazmanın esas malzemesinden yoksundu; dolayısıyla, dogmatik birisi olarak ancak meta-tiyatro yazabilirdi; yani, "tüm insan eylemleri, tepkileri ve ifadelerinin teatral hissini verdiği" oyunlar kaleme alabilirdi. Bu bakış açısı saçmadır. Günümüzde komünizm dışında herhangi bir yerde ahlâkileştirici bir doktrin olmadığı gibi, 'karşılanamaz değerler'in yılmaz savunucularına da rastlayamazsınız. Batılı liberaller vulger biçim-

de komünizmi 'seküler bir din' diye adlandırdıklarında başka neyi kastetmişlerdir? Komünizmin bireye inanmadığı yolundaki bilinen suçlamaya gelince, bu görüş de aynı derecede saçmadır. Batılı olduğu söylenen ve 'kişi'yi 'kamu'dan ayıran birey fikrinin; kamusal hayatın faaliyetlerine gönülsüzce katılan şahsi benliğin gerçek benlik olarak görülmesini benimsemeyen ve hiçbir zaman da savunmamış olan, Marksist teoriden ziyade komünizmin iktidara geldiği ülkelerin duyarlılığı ve tarihsel gelenekleridir. Trajedinin yaratıcıları olan Yunanlılar da modern Batılı anlamıyla bir birey anlayışını savunmamışlardır. Abel'in, bireyin yokluğunu meta-tiyatronun ölçütü kılmaya çalıştığı savında temelden bir karışıklık vardır – tarihsel genellemeleri çoğunlukla yüzeyseldir.

Hiç şüphesiz Brecht komünist 'ahlâk'ın kurnaz, ikircimli bir muhafızıydı. Fakat oyunlarının sırrı, tiyatroyu ahlâkileştirici bir araç olarak görmesinde aranmalıdır. Dolayısıyla, Çin ve Japonya'nın natüralistçe olmayan tiyatrosundan alınmış sahne tekniklerini kullanışı ve ünlü, izleyiciye mesafeli, entelektüel bir tutum sergiletmeyi hedefleyen sahne yapımı ve oyunculuk (Yabancılaştırma Etkisi) teorisi de. (Yabancılaştırma Etkisi esasen natüralistçe olmayan bir yolla oyun yazma ve o oyunları sahneleme yöntemine benziyor; Berliner Ensemble'den gördüğüm, bir oyunculuk yöntemi olarak etkisi, esas olarak -onunla temelde çelişmeden- natüralistçe oyunculuk tarzını ılımlılaştırıcı, tonunu düşürücü nitelikte.) Abel ise Brecht'i, tabii ki ortak yönlerinin bulunduğu meta-dramatistlere dahil etmek suretiyle, Brecht'in didaktizmi ile gerçek meta-dramatistlerin temsil ettiği çalışılmış tarafsızlık -tüm değerlerin karşılıklı yok sayılması- arasındaki farklılığı perdelemektedir. Bu, Augustine ile Montaigne arasındaki farklılığa benzer bir durumdur. Ge-

rek *İtiraflar* gerekse *Denemeler* didaktik otobiyografilerdir; fakat *İtiraflar*'ın yazarı kendi hayatına bilincin ego-merkezcilikten teo-merkezciliğe doğrusal hareketi örnekleyen bir drama gözüyle bakarken, *Denemeler*'in yazarı kendi hayatına bir benlik olmanın sayısız tarzlarının serinkanlı, değişken bir irdelemesi gözüyle bakmaktadır. Augustine'in kendini çözümleme yolu Montaigne'in yordamıyla ne kadar az bağdaşıyorsa, Brecht'in Beckett, Genet ve Pirandello'yla ortaklıkları da aynı derecede azdır.

(1963)

TİYATROYA, VB. GİTMEK



1

Tiyatronun kamusal bir sanat olarak uzun bir tarihi vardır. Fakat sosyalist gerçekliğin sınırlarının dışında, bugün toplumsal meselelere ilgi duyan oyun sayısının çok az olduğunu belirtmek gerekir. Modern çağın en iyi oyunları, kamusal cehennemlerden ziyade özel cehennemlere ışık tutmaya eğilen oyunlardır. Günümüz tiyatrosunda kamusal ses çiğ ve kısıktır ve genellikle de sağlam bir irade ürünü değildir.

Şimdilerde zayıf iradeliliğin en kayda değer örneği, Lincoln Center Repertory Theatre'ın ilk sezonunun açılış temsili olan Arthur Miller'ın yeni oyunu *After the Fall*'dur (Düşüşten Sonra).

Miller'ın oyunu ahlâki ciddiyetinin hakikiliğiyle ve 'büyük' meseleler hakkında oluşuyla öne çıkar ya da yere serilir. Oysa Miller ne yazık ki oyununda yöntem olarak, psikanalitik itirafın gevezelikten öteye gitmeyen monoloğunu benimsemiş ve müteredditbiçimde izleyici kitlesi olarak da Büyük Dinleyici'yi belirlemiştir. "Oyunun aksiyonu çağımızın bir insanı olan Quentin'in aklında ve belleğinde geçer." Halktan biri olan kahraman (Willy Loman'ı hatırlayın) ve belirli bir zamanıyla yeri olmayan iç düzenleme oyunu ele verir: *Düşüşten Sonra* ne kadar heyecan verici kamusal meselelere el atarsa atsın, bunlar bir zihnin eşyası gibi algılanmaktadır. Tabii bu da Miller'ın, dünyayı kafasında taşıması gereken "çağdaş bir kişi olarak Quentin"ine korkunç bir yük bindirir. O kafanın bunu başarması için çok iyi, çok ilginç ve çok akıllı olması gerekir. Miller'ın kahramanının başıysa bu tür özelliklerden yoksundur. Çağımız insanı (ki Miller onu temsil etmektedir) kendini aklamak gibi pek de kazanç getirmeyen bir projeye bağlanmıştır sanki. Elbette kendini aklamak, kendini gözler önüne sermeyi de içerir; *Düşüşten Sonra*'nın birçok yerinde bunu saptayabilirsiniz. Birçok insan Miller'ı kendini ortaya serme cesaretini gösterdiği için takdir etmiştir. Fakat kendini ortaya sermek, sanatta ancak başka insanların bu eylemden ders çıkarmalarına imkân tanıyan bir nitelik ve karmaşıklıkla yapıldığında övgüye layık bir tutum olabilir.

Düşüşten Sonra bir eylemi değil, eylemle ilgili fikirleri gösterir. Psikolojik bakışını Freud'dan ziyade Franzblau'ya borçludur. (Quentin'in annesi onun güzel yazı ustası olmasını, oğlu aracılığıyla başarılı ama fiilen cahil işadamı kocasından öç almayı istiyordu.) Siyasetin henüz psikiyatrik hayırseverlikle yumuşatılmadığı bir yerdeki siyasal fikirlerine gelince, Miller hâlâ solcu bir gazete karikatürü seviyesinde yazmaktadır. Quen-

tin'in genç Alman kız arkadaşı (olay 1950'lerin ortalarında geçer) sınavı atlatmak için, 20 Temmuz subaylarının hikâyesinin habercisi olmayı seçer: "Hepsinin asılması lazım." Quentin'in siyasal cesaretini gösteren, Temsilciler Meclisi Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Meclisi'nin başkanının sıkıcı konuşmasını kesip, muzaffer bir edayla "Kendi yurtsever bölgenizde kaç Zenci'nin oy kullanmasına izin verdiniz?" diye sorabilmesidir. *Düşüşten Sonra*'nın bu entelektüel zayıflığı, her zaman olduğu gibi, ahlâken sahtekârlığın kapısını aralar. *Düşüşten Sonra*'nın iddiası, modern insanın kendi insanlığının bir dökümünü çıkarabilmesi; nerede suçlu, nerede masum, nerede sorumlu olduğunu sorabilmesidir. Benim itiraz ettiğim noktaysa, Quentin'in -oyun boyunca avukat havasında gezen bu beceriksiz yazarın- kendi şahsında yeniden özetlediği, yirminci yüzyıl ortasının görünüşte emsal oluşturan meselelerinin (komünizm, Marilyn Monroe, Nazi toplama kampları) birleştirilme tarzıdır. Benim, *Düşüşten Sonra*'da bütün bu meselelerin -hepsi Quentin'in kafasında olduğundan, beklenmedik olmayan bir şekilde- aynı düzeyde işlenmesine itirazım var. Maggie-Marilyn Monroe'nun biçimli cesedi, hiç rolünün olmadığı oyunun uzun bölümlerinde sahnede tutuluyor mesela. Aynı anlayışla, alçı ve dikenli telden oluşan dikdörtgen bir döküntü kalıp (hemen açıklayayım, toplama kamplarını temsil ediyor), yer yer, Quentin'in monoloğu Nazilere, vb. kaydığında üstüne bir spot ışığı düşürülerek sahne arkasında yüksekte bir yerde duruyor. *Düşüşten Sonra*'nın suç ve sorumluluğa sözde-psikiyatrik yaklaşımı kişisel trajedileri öne çıkarırken, kamusal trajedileri -aynı ruhsuzlukla- geri çekmektedir. Bir şekilde de -eğreti bir beceriksizlikle- hepsi birbirine benzemiştir: Quentin'in Maggie'nin kötüleşmesi ve intiharından sorumlu olup olmadığıyla, yine onun (modern insa-

nın) toplama kamplarındaki tasavvur edilemez vahşetlerden sorumlu olup olmadığı birbiriyle eşitlenmiştir sanki.

Quentin'in kafasının içindeki hikâyeyi bir tarafa bırakmak, aslında Miller'ın, açıkça bu aracın hikâyesini 'derinleştireceği'ni farz etse de, malzemesini ciddi bir şekilde ele alırken kestirmeden gitmesini sağlamıştır. Gerçek olaylar, bilincin süsleri ve bazen de ateşlenmiş hallerine dönüşmüştür. Oyun gevşek bağlarla, tekrara dayalı ve dolaylıdır. 'Sahneler' başlar ve biter – Quentin'in ilk evliliğine, ikinci (Maggie'yle) evliliğine, müstakbel Alman eşinin kararsız duruşuna, kendi çocukluğuna, histerik, baskıcı anne babasının kavgalarına, sonu kötü bitecek şekilde, 'ispiyonculuk yapan' bir arkadaşına karşı eski bir hukuk fakültesi öğrencisini savunmaya karar vermesine ileri geri sıçramalar görülür. Tüm 'sahneler' fragmanlardır; fazla acı vermeye başladıklarında Quentin'in kafasından fırlayıp çıkıyorlardır. Sadece (mecburen sahne dışında gösterilen) ölümler Quentin'in hayatına hareket getiriyor gibidir: Yahudiler ('Yahudi' sözcüğü bir daha anılmaz) çok önce ölmüştür; annesi ölecektir; Maggie fazla uyku hapı yutarak kendini öldürecektir; hukuk profesörü kendisini bir metro treninin altına atacaktır. Oyun boyunca Quentin, kendi hayatında etkin olan başka birinden çok daha fazla acı çekiyordur – oysa bu, Miller'ın asla kabullenmediği, Quentin'in bunu sorun yapmasına asla izin vermediği bir durumdur. Bilakis, Miller Quentin'i (dolayısıyla, izleyiciyi) hep en geleneksel biçimiyle aklamaktadır. Sıkıntı veren bütün kararlarda ve zihnini kıvrandıran bütün hatıralarda Quentin'e aynı ahlâki çözücüyü, aynı avuntuyu yüklemiştir. Ben (biz) hem suçlu hem masumuz, hem sorumluyuz hem sorumlu değiliz. Maggie, Quentin'i soğuk ve bağışlamaz tutumundan dolayı suçladığında haklıydı, fakat Quentin de tatmin olmak bilmez, den-

gesiz, kendini mahveden Maggie'den vazgeçmekte haksız değildi. Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi önünde 'isim verme'yi reddeden profesör haklıydı; fakat işbirliği yaparak tanıklık eden meslektaşının da bir asaleti yok değildi. En dikkat çekicisi, Quentin'in iyi Alman kız arkadaşıyla birlikte Dachau'yu gezerken farkına vardığı gibi, her birimiz orada kurban düşmüş olabilirdik; fakat tabii, katiller arasında da yer alabilirdik.

Oyunun koşullarını ve yapımını belirleyen, kötü inancı, akışın iki yolla da olur havasını besleyen belirli aykırı gerçekçilik dokunuşlarıdır. Kurşuni renge boyanmış, muazzam derecede eğimli ve hiçbir eşyanın bulunmadığı sahne -çağdaş insanın zihni- o kadar çıplak temsil edilmiştir ki, çoğu zaman bir kutuyu andırır şekilde ve art arda sigara yakarak sahnenin önünde oturan Quentin aniden külleri kenardaki esrarengiz bir kül tablasına boşalttığında yerimizden sıçramamazlık edemeyiz. Yine, Marilyn Monroe makyajı yapmış, onun tavırlarını taklit eden ve (yanılsamayı tamamlayacak havayı tutturamasa bile) Monroe'yle belirli ölçüde fiziksel benzerlik gösteren Barbara Loden'i görünce de bir rahatsızlık hissederiz. Fakat gerçeklik ile oyunun herhalde en berbat bileşimi, *Düşüşten Sonra*'yı, Komite önünde işbirliği yapmanın model ismi haline gelmiş Elia Kazan'ın yönetiyor olmasıdır. Miller ile Kazan arasındaki fırtınalı ilişkilerin hikâyesini hatırlarken, setlere geri dönen eski sinema kraliçesi Gloria Swanson ile unutulmuş büyük yönetmen Erich Von Stroheim'in gerçek kariyerleri ve eski ilişkilerine cesur referanslarda bulunan, sersemletici parodisiyle *Sunset Bulvarı*'nı ilk seyredişimdeki bulantıyı hissettim. *Düşüşten Sonra* ne entelektüel bakımdan ne de ahlâki bakımdan herhangi bir cesarete sahip olmasa da, bir tür şahsi aykırılığın

cesaretine sahiptir. Fakat *Sunset Bulvarı*'ndan çok daha aşağıdadır; maraziliğini, şahsi şeytan kovulucuk özelliklerini sergilemez. *Düşüşten Sonra* ciddi kalarak, büyük toplumsal ve ahlâki temalara el atarak daha sert bir sonda ısrar etmektedir ve bu niteliğiyle, gerek zekilik gerekse ahlâki dürüstlük bakımından üzüntü verici eksiklikleriyle değerlendirilmelidir.

Örneğin, ciddi kalmakta ısrar ettiği için ben *Düşüşten Sonra*'nın tıpkı birkaç yıl önceki O'Neill'in, Lincoln Center Repertory'de sergilenen ikinci oyunu *Marco Millions*'ın şimdi başına geldiği gibi, birkaç yılda hırpalanmış ve bayatlamış görüneceği kanısındayım. Her iki oyun da, saldırdıklarını iddia ettikleri şeye karşı üzüntü verici (bilinçdışından olduğu farz edilse dahi) bir suç ortaklığı içerisindedirler. *Marco Millions*'ın Amerikan iş dünyasının uygarlığının dar görüşlü değerlerini hedef alması, kendisindeki dar görüşlülüğün de yansımasıdır; *Düşüşten Sonra* ise kendine karşı katı olmayı öne çıkaran uzun bir vaazdan ibarettir, ancak argümanı da pelte gibi yumuşaktır. İki oyun arasında, ikisinin sahnelenmesi arasında bir seçim yapmak gerçekten zordur. Hangisinin daha beceriksizce sahnelendiğini ben bilemedim: Cathay'in merak uyandıran yönleri karşısında Marco Polo'nun laf kalabalığı ("Senin burada güzel bir küçük sarayın var, Han" – Amerikalılar kaba ve materyalisttir, görüyor musunuz?) ya da Miller'ın kahramanı Quentin'in bazen kibirli bazen yapmacık bir şiirsellikle attığı tuhaf nutukları (Amerikalılar çok çekmişlerdir ve karmaşık insanlardır, görüyor musunuz?). Ben hangisini daha tekdüze bulacağımdan, bir oyunculuk performansı olarak hangisinin daha yapay kalacağından emin değilim: Jason Robard Jr.'ın tükenmiş, patavatsız Quentin'ini mi, Hal Holbrook'un histerik ölçüde oğlansı Marco Polo'su mu? *Marco Millions*'da Doğu'nun terk edilmiş

çiçeği, Prenses Kukachin'e benzesin diye kendisine burun estetiği yaptırma cesareti vermesi için Quentin'in kafasını şişirip duran Bronx'lu piliç olduğu zaman Zohra Lampert'i beğenmek de kolay değildir. Gerçi José Quintero'nun *Marco Millions*'ı sahneleyişi ustaca, güzel ve (sahne ne gördüğünüzden dahi emin olamayacağınız ölçüde, çok kötü aydınlatılmış olsa dahi) Beni Montresor'un sevimli kostümlerinin avantajına sahip iken, Elia Kazan'ın *Düşüşten Sonra*'yı sahneleyişi sade, modern ve tekrarlara dayalıydı. Ancak, Kazan'ın kötü bir oyun, Quintero'nun ise -ne kadar iyi tasarlanırsa tasarlansın, hiçbir yapımın onu kurtaramayacağı derecede- çocuksu bir oyun üzerinde çalıştığını dikkate aldığınızda iki yapım arasındaki fark önemsiz görünmekteydi. Lincoln Center Repertory grubu (bizim National Theater'ımız mı?) muazzam bir hayal kırıklığıdır. Broadway'in ticariliğinden uzak durduğu yönündeki övünmelerinin arasında, Miller'ın bu sefil oyununun, O'Neill'in tarihsel ilgiyi bile hak etmeyecek derecede kötü bir oyununun ve S.N. Behrman'ın *Düşüşten Sonra* ile *Marco Millions*'ı bile dahice eserler saydıracak kadar saçma komedisinin iyi örnekler olarak seçildiğine inanmak kolay değildir.

Düşüşten Sonra entelektüel sığlığından dolayı ciddi bir oyun olarak başarısızsa, Rolf Hochhuth'un *Temsilci*'si de entelektüel basitliğinden ve sanatsal naifliğinden dolayı başarısızdır. Ancak bu başarısızlık başka bir türdendir. *Temsilci* korkunç bir İngilizceyle sahnelenmiştir ve Hochhuth belli ki Aristoteles'in, şiirin tarihsel metinden daha felsefi olduğu saptamasını pek umursamamaktadır. Hochhuth'un karakterleri, tarihsel gerçekleri anlatan, ahlâki ilkelerin uyuşmazlığını sergileyen sözcülerden biraz daha fazlasıdır sadece. Fakat Miller'ın tüm olayları kendi öznel yansımalarına çevirme tarzından sonra *Temsil-*

ci'nin sanatsal zayıflıkları daha bağışlanır gelmektedir. *Temsilci*, Arthur Miller'ın oyununda hiç olmadığı şekilde konusunu tamamen dolaysızca ele almıştır. Değerli yanı da, 6 milyon Yahudinin katledilmesini incelikli bir şekle sokmaya yanaşmamasıdır.

Ancak Herman Shumlin'in yapımı, (yazılmış haliyle) Hochhuth'un oyunundan, o oyunun (yazılmış haliyle) büyük bir oyun olmaktan olduğu ölçüde uzaktır. Hochhuth'un kaba ama güçlü, altı-sekiz saat uzunluğundaki belgesel oyun biçimi, Shumlin'in Broadway Blendor'ında, iki saat on beş dakikalık bir komedi yapımı gibi çıkmış, donuk bir temsile çevrilmiştir – yakışıklı, kibar bir kahramanın, birkaç kötü adamın ve birkaç tarafsız seyircinin Rahip Fontana'nın Hikâyesi ya da Papa Konuşacak mı? başlığıyla anlatılan hikâyesi.

Ben elbette altı-sekiz saatlik bir oyunun tamamen sahnelenmesi gerektiğinde ısrar edecek değilim. Yazılmış şekliyle oyun *zaten* tekrara dayalıdır. Fakat O'Neill'in dört-beş saatlik oyununda salonda oturmaya istekli bir tiyatro izleyicisinin, Hochhuth'un oyunu için de -diyelim- dört saat salonda kalmaya ikna edilebileceği kanısındayım. Üstelik, anlatının hakkını verecek dört saatlik bir versiyonun çıkarılamayacağını düşünmenin dayanağı yoktur. Şu ânki Broadway versiyonuna bakıldığında, SS teğmeni Kurt Gerstein'ın (gerçek bir kişidir) *Temsilci*'nin kahramanı, Cizvit papaz Fontana (dönemin iki kahraman papazının özelliklerinin birleştirilmiş halidir) kadar önemli bir karakter olduğu asla tahmin edilemez. Ne Eichmann ne ünlü Profesör Hirt ne de sanayici Krupp (hepsi de Hochhuth'un yazılı metnindeki önemli karakterlerdir) Broadway versiyonunda görünürler. (Çıkarılan sahnelerden özellikle 1. Perde'deki 2. Sahne. Eichmann'ın verdiği parti çok önemlidir.) Shumlin

yalnızca peder Fontana'nın Papa'ya nafile seslenişlerine yoğunlaşmakla, Hochhuth'un oyununun canlı tutmayı amaçladığı tarihsel hatıraları toprağın altına gömmenin çok ötesine geçmiştir. Bana göre en ağır suç, seyredilmesi hakikaten acı veren şeylerin dramatize edilmesine yanaşılmamasıdır. *Temsilci*'deki bazı sahneler okurken dahi insanı çileden çıkarır. İşte, böyle sahnelerin hiçbiri (dehşet ve işkence, iğrenç böbürlenmeler ve şakalaşmalar, hatta tasavvur edilemez istatistiki rakamların sıralanması) Broadway'deki yapıma alınmamıştır. 6 milyon insanın katledilmesinin dehşeti, Katolikliği seçen bazı Yahudilerin polisçe sorgulandığı tek bir sahneye, artı, oyun boyunca üç defa tekrarlanan bir görüntüye (sahnenin arka tarafında eğilip bükülmüş, döküntüler içinde ayak sürüyen bir sıra insan; sahnenin ortasında, sırtı izleyiciye dönük duran, ara sıra "Kımıldayın, yürüyün!" gibi sesler çıkartan bir SS) indirgenmiştir. Alışılmış bir görüntü; rahatlıkla katlanılabilir bir görüntü; ne heyecanlandıran, ne iğrendiren, ne korkutan bir görüntü. Fontana'nın uzun monoloğu, Auschwitz'e giden yük vagonundaki nutuk atma sahnesi bile (Shumlin'in hadım edilmiş versiyonunda bulunmayan sekiz sahneden yedincisi) açılış gecesinden hemen önce çıkartılmıştır. Artık oyun doğrudan, Vatikan'daki rahip Fontana ile Papa arasındaki yüzleşmeden, içeriği şeytani SS doktoru ile sarı yıldız dağıtan ve gaz odalarına gönderilecekleri seçen Fontana arasındaki amatörce bir felsefi tartışmaya düşürülmüş Auschwitz'deki final sahnesine kadardır. Gerstein ile Fontana'nın yeniden birleşmesi, Jacobson'un yakalandığının anlaşılması, Carlotta'nın işkenceleri, Fontana'nın ölümü – bu sahnelerin hepsi çıkartılmıştır.

Shumlin'in oyunun hoyratça doğranmış versiyonuyla verilen zararın ötesinde, bu temsilin çoğu bakımdan yetersiz kal-

dığına da dikkat çekilmelidir. Rouben Ter-Arutunian'ın zayıf imalı setleri başka bir yönetmene aittir; en ufak bir inceliğin ya da stilizasyonun bulunmadığı bir yapımda kaybolmuşlardır. Oyuncular ise ortalama Broadway çapından ne daha fazla ama ne de daha az maharetsiz ve beceriksiz bir performans sergilemişlerdir. Her zamanki gibi, duygularda aynı aşırı vurgulama, hareketlerde aynı tekdüzelik, vurgularda aynı karışıklık, Amerikan oyunculuğunun düşük düzeyini bile telafi ettiren aynı düz üslûp görülmektedir. İngiliz olan başrol oyuncuları, performansları zayıf kalmakla birlikte daha yetenekli görünürler. Emlyn Williams, Papa XII. Pius'u duraksamalı hareketler ve konuşmalarla, sözümona Papa'nın ağırbaşlılığını gösterme niyetiyle oynar, ki bende onun gerçekten yeni ölmüş, o ânda sahneye gelmiş ve anlaşılabilir bir kırılganlık sergileyen Papa olduğu şüphesini bile uyandırır. En azından, Saint Patrick Katedrali'nin girişinin yanında camların ardından XII. Pius'un gerçek heykeli kadar şüpheyle bakıyordu. Papaz Fontana'yı oynayan Jeremy Brett ise gerçek çaresizlik ya da dehşet duyguları iletmesi gerektiğinde kötü çabalar harcasa da, kabul edilebilir bir performans ve sevimli bir diksiyonla oynamaktadır.

Yakın dönemin bu oyunları (ve sessizlikle geçilmesi bir lütuf olacak *Dylan* gibi başkaları), Amerikan tiyatrosunun olağandışı, bastırılamaz bir entelektüel basitleştirme şevkiyle hareket ettiğini bir kere daha göstermektedir. Her fikir bir klişeye indirgenebilir ve klişenin işlevi de bir fikri hadım etmektir. Tabii entelektüel basitleştirmenin faydaları, değeri vardır. Örneğin, komedinin kesinlikle vazgeçilmez bir unsurudur. Fakat ciddi olmaya aykırıdır. Şu ânda Amerikan tiyatrosunun ciddiliği, hafiflikten daha kötü bir yerdedir.

Tiyatroya akıllılığı sokma umudu, çözümleme biçiminde (kötü örnek: *Düşüşten Sonra*) ya da belgesel biçiminde (zayıf örnek: *Temsilci*) geleneksel 'ciddiyet'ten değil, bence komediden geçecektir. Modern tiyatroda bunu en iyi anlayan kişi Brecht'ti. Fakat komedi de müthiş tehlikeler barındırır. Buradaki tehlike entelektüel basitleştirmeden ziyade, ton ve beğeniyi tutturamamaktır. Bütün konular komedi çerçevesinde etkili olmayabilir.

Ciddi konularda ton ve beğeniyi tutturma sorunu elbette sadece tiyatroyla sınırlı bir konu değildir. Komedinin avantajlarının ve özgül ikilemlerinin mükemmel bir örneğini, (biraz sinemaya geçmem gerekirse eğer) New York'ta gösterilen iki filmde, Charlie Chaplin'in *The Great Dictator*'ıyla (Büyük Diktatör) Stanley Kubrick'in *Doctor Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb*'da (Doktor Garipaşk: Ya da Nasıl Kaygılanmayı Bırakıp Bombayı Sevmeye Başladım) görebiliriz. Bu iki filmin başarılı ve başarısız yanları bana tuhaf biçimde karşılaştırılabilir ve öğretici gelmektedir.

Büyük Diktatör'deki sorun kolayca fark edilebilir. Temsil etmeyi amaçladığı gerçeklik karşısında, komedi türünün bütün anlayışı tamamen yetersiz kalmaktadır. Yahudiler Yahudilerdir ve Chaplin'in söylediği gettoda yaşarlar. Fakat onlara zulüm uygulayanların gamalı haçları değil, çift haçlı amblemleri vardır; diktatör Adolf Hitler değil, Adenoid Hynkel adında bıyıklı bir soytarıdır. *Büyük Diktatör*'deki baskı, çamaşırlarını yeniden yıkamak zorunda kalan Paulette Goddard'a domates fırlatan üniformalı serserilerdir. 1964'te *Büyük Diktatör*'ü filmin arkasındaki gizli gerçekliği ve Chaplin'in siyasal bakışının sığlığının etkisini düşünmeden seyretmek zordur. Küçük Yahudi Berber'in 'ilerleme', 'özgürlük', 'kardeşlik', 'bir dünya', hatta 'bilim'

istemek üzere Der Phooey'in yerine kürsüye çıktığında, o sıkıcı final sahnesine katlanmak kolay olmaz – tabii, Paulette Goddard'ın şafakta görünüp gözyaşları içinde gülümsemesini seyretmek de!

Yirmi yıl içerisinde *Büyük Diktatör* kadar basit görünmeye başlamışsa da, *Doktor Garipaşk*'m sorunu daha karmaşıktır. *Büyük Diktatör*'ün sonundaki olumlu savlar konusu bakımından anlamsız ve küçümseyici görünüyorsa, *Doktor Garipaşk*'ın olumsuz düşüncelerinin gösterilmesi de kısa sürede (hemen olmadıysa eğer) aynı derecede anlamsız kalacaktır. Ancak bu, filmin yarattığı haleyi açıklamaz. Geçen yıl Ekim ve Kasım aylarında *Doktor Garipaşk*'ı birçok ön gösteriminde seyreden liberal entelektüeller, siyasal cesaretini hayranlıkla karşılamışlar ve filmin ciddi sıkıntılarla karşılaşmasından (Amerikan Lejyonu gibi serserilerin salonları basmasından, vb.) korkmuşlardı. Sonra görüldü ki, *The New Yorker*'dan *Daily News*'a kadar herkes *Doktor Garipaşk*'ı güzel sözlere boğacaklardı; tehdit yoktu ve film gişe rekorları kırıyordu. Entelektüeller de yetişkinler de filme bayılmışlardı. Fakat filmi görmek için sinema salonları önünde kuyruk oluşturan on altı yaşlarındaki gençler, filmi ve filmin güzel yanlarını, övgü yarışı içine girmiş entelektüellerden daha iyi kavrayacaklardı. Çünkü *Doktor Garipaşk* aslında bir siyasal film değildir. Sol liberallerin onayladığı hedeflerden (savunma sistemi, Teksas, çiklet, mekanikleşme, Amerikan vülgerliği) faydalanır ve onları tamamen siyasal-sonrası, *Mad Magazine*'ci bir bakış açısıyla değerlendirir. *Doktor Garipaşk* aslında çok neşeli bir filmdir. Canlılığı, (geriye dönüp bakıldığında) Chaplin'in filminin sönüklüğüyle olumlu bir zıtlık içerir. *Doktor Garipaşk*'ın sonu, kıyametvari imgeleri ve coşkulu fon müziği ("We'll Meet Again") tuhaf bir güven duygusu

aşılar, çünkü nihilizm çağımızın moral yükseltme biçimidir. *Büyük Diktatör*'de kitlelere yönelik Halk Cephesi iyimserliği söz konusuyken, *Doktor Garipaşk* kitlelere uygun bir nihilizm, dar bakışlı bir nihilizmdir.

Büyük Diktatör'ün iyi olan yanı, Hynkel'in balondan dünya küresiyle oynayışı gibi zarif kesitleridir. Yahudilerin bir pasta diliminden intihar görevi çıkaracakları, Chaplin'in bütün dilimleri bitirdiği sekansta olduğu gibi, 'küçük adam' mizahı da ilginçtir. Bu tatmin edici olmayan siyasal karikatürde, Chaplin'in geliştirdiği eski komedi öğelerine rastlayabilirsiniz. Benzer biçimde *Doktor Garipaşk*'ın iyi olan yanı, komedinin başka bir eski kaynağı olan akli sapmayla ilgilidir. Filmin en iyi yönleri, (Sterling Hayden'ın berbat oynadığı) psikotik Gen. Jack D. Ripper'ın ağzından çıkan fanteziler, Gen. Buck Turgidson'ın süper Amerikan klişeleri ve vücut hareketleri, (George C. Scott'un yorumladığı) Ring Lardneresque işadamı-asker tipi ve ondan nefret eden sağ kolu Nazi bilimci (Peter Sellers), Doktor Garipaşk'ın kendisinin öförik satanizmidir. Sessiz film komedisinin özelliği (ki *Büyük Diktatör* esasında hâlâ bir sessiz filmdir) zarafet, aptallık ve dokunaklılığın salt görsel temelde kesişmesidir. *Doktor Garipaşk* komedinin başka bir klasik damarını, görsel olduğu kadar sözel yanını -mizah fikrini- harekete geçirir. (Tıpkı Ben Jonson'da olduğu gibi, *Doktor Garipaşk*'ta karakterlerin esprili isimlerinin kaynağı budur.) Fakat her iki filmin de seyircinin duygularına mesafe koymakta aynı yola (anahtar rolleri aynı oyuncunun temsil etmesine) başvurmalarına dikkat ediniz. Chaplin hem küçük Yahudi Berber rolünü yerine getirir, hem de diktatör Hynkel rolünü. Sellers görece sağduyulu Britanyalı subay, zayıf Amerikan başkanı ve Nazi bilimciyi oynar; ilk başta, filmde Slim Pickens'ın oynadığı, Rus Dünyayı Yok

Etme Makinesi'nin fırlattığı hidrojen bombasını atan uçağa kumanda eden Texan rolünü, yani dördüncü bir rolü üstlenmesi de düşünülmüştür. Ahlâki bakımdan birbirine zıt rolleri aynı oyuncunun üstlendiği ve bütün olay örgüsünün gerçekliğinin yok edildiği her iki filmde de, ahlâki bakımdan çirkin ya da korkutucu olan karşısında komik bir mesafe almanın üstünlüğü kaybolacaktır.

Doktor Garipaşk en belirgin biçimde ölçek bakımından başarısızdır. Komedi yanının (hepsi değilse de) büyük bölümü bende tekrara dayalı, çocuksu ve sarkan bir izlenim uyandırıyor. Komedi başarısız kalınca ciddiyet de su sızdırmaya başlar. Toplu yok etme konusunu komik hale getiren tek perspektif olan insandan nefret etmeyle ilgili ciddi sorular gündeme getirilir. ... Bana göre, bu kış kamusal meselelerle ilgili olarak gösterilen filmler içinde başarılı olan tek örnek, hem saf belgesel hem de komedi olan bir yapımdı: Daniel Talbot ile Emile de Antonio'nun 1954'teki Ordu-McCarthy soruşturmalarının televizyon kıneskoplarından doksan dakikalık kurguyla çıkardıkları filmleri. Oturumların kayıtları 1964'te seyredildiğinde oldukça farklı bir izlenim bırakır. Film bizi, karşı konulmaz biçimde kötü adamlardan estetik olarak hoşlanmaya teşvik ederken, bütün iyi adamları da kötü göstermektedir: savunma bakanı Stevens, senatör Symington, avukat Welch ve diğerleri budala, kibirli, sersem, ukala ya da fırsatçı bir kılığa sokulmuşlardır. Güneş yanığı yüzü, parlatılmış saçları ve kruvaze, ince çizgili ceketiyle Roy Cohen, Warner Brothers'm 1930'ların başlarındaki suç filmlerinden fırlamış bir serseri gibidir; tıraşsız, yerinde duramayıp kıkırdayan McCarthy en alkolik, huysuz ve sesi gelmez rollerindeki W.C. Field gibi görünmekte ve hareket etmektedir. Ağırlıkla kamusal bir olayı estetize etmek ba-

kımından sezonun gerçek kara komedisi ve en iyi siyasal draması *Point of Order*'dır.

(İlkbahar 1964)

2

Çoğu toplumsal ve ahlâki tutumun geçer akçesi, dramanın eski bir yordamıdır: kişileştirmeler, maskeler. Hem oyun hem de aydınlatma bakımından zihin, basit ve belirli olan, kimliği kolayca anlaşılan, çabuk sevgi ve nefret uyandıran bu figürleri benimser. Maskeler de erdemi ve kötülüğü tanımlamanın özellikle etkili, kestirme bir yoludur.

Eskiden grotesk, budalaca bir figür olan (çocuksu, kanun tanımaz, şehvet düşkünü) 'Zenci', hızla Amerikan tiyatrosunun başta gelen erdem maskesi haline gelmektedir. Siyah olarak ana hatları belirlenince, müphem bir fiziksel kimliği olan 'Yahudi'yi bile aşmıştır. (Yahudilerin 'Yahudi' gibi görünmemeleri, Yahudiliğin ileri konumunun saklanmasının bir parçasıydı. Oysa Zenciler her zaman, elbette gerçek olmadıkları durumlar dışında, 'Zenciler' gibi görünmektedirler.) Yaşadıkları acılar ve uğradıkları mağduriyetler bakımından Zenci, Amerika'da benzerlerinin çok ötesindedir. Sadece birkaç yıl içerisinde, arketipik figürü Yahudi olan eski liberalizmin karşısına, kahramanı Zenci olan yeni militanlık dikilmiştir. Fakat yeni militanlığı (ve kahraman olarak 'Zenci'yi) doğuran ortam, liberal duyarlılığın bir özelliğinin tutunduğu liberalizm fikirlerini hiç umursamayabilir. Biz erdemle ilgili imgelerimizi hâlâ kurbanlarımız arasından seçmekteyiz.

Genel olarak eğitimli Amerikalılar arasında olduğu gibi tiyatroda da liberalizm iki yönlü bir hezimete uğramıştır. Libe-

ralizmin geniş damarı, Broadway liberalizminin klasikleri sayılan *Waiting for Lefty, Watch on the Rhine, Tomorrow the World, Deep Are the Roots* ve *The Crucible* gibi oyunlardaki telkinci yön artık kabul edilemez durumdadır. Fakat en çağdaş bakış açısından bu oyunların yanlış olan yanı, izleyicilerini eğlendirmekten ziyade tutum değiştirmelerini sağlamayı hedeflemeleri değil; bilakis, fazla iyimser olmalarıydı. Sorunların çözülebileceğini öngörüyorlardı. James Baldwin'in *Blues for Mister Charlie*'si de bir vaazdır. Baldwin onu resmileştirmek için, oyunun esnek biçimde Emmett Till davasından esinlendiğini belirtmiş ve yönetmenin adı altındaki tiyatro programında, oyunun "Medgar Evers'ın ve onun dul karısıyla çocuklarının, ayrıca Birmingham ın ölen çocuklarının hatırasına adandığı"nm okunabileceğine dikkat çekmiştir. Ancak bu yeni tipte bir vaazdır. Broadway liberalizmi *Blues for Mister Charlie*'de, Broadway ırkçılığına mağlup olmuştur. Liberalizm siyaset, yani çözümler vazediyordu. Irkçılık ise siyaseti yüzeysel saymakta (ve daha derin bir düzeyi aramaktadır); ırkçılık, değiştirilemez olan şeyi vurgular. Neredeyse geçilemez bir uçurumda yeni 'Zenci' maskesi sertleşmiştir, fakat her zaman zayıf kalan bir yönü olarak, kendi zıddı, başka bir yeni maske olan, soluk yüzlü, görgüsüz, yalancı, cinsel bakımdan donuk, caniyane 'beyaz'la (alt cinsi: 'beyaz liberal'le) karşı karşıyadır.

Aklını doğru çalıştıran hiç kimse eski maskelerin geri gelmesini arzu etmez. Fakat bu, yeni maskeleri de tamamen inandırıcı hale getirmeye yetmez. Onları kabullenen herkes, yeni 'Zenci' maskesinin ancak ırkçı düşmanlıkların ölümcüllüğünü vurgulama pahasına görünür kılındığını söylemelidir. D.W. Griffith, Klu Klux Klan'ın kökenleriyle ilgili ünlü beyaz süprematist filmini *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) diye ad-

landırabildiyse, James Baldwin de *Blues for Mister Charlie*'nin açık siyasal mesajına ('Mister Charlie', Zenci argosunda 'beyaz adam'a karşılık gelmektedir) daha uygun bir şekilde, oyununu "Bir Ulusun Ölümü" diye adlandırabilirdi. Baldwin'in küçük bir Güney kasabasında geçen oyunu, acemi, işkence görmüş Zenci caz müzisyeni kahramanı Richard'ın ölümüyle başlar ve Lyle adında, küskün, kendini ifade edemeyen genç bir delikanlı olan beyaz katilinin beraati ve yörenin liberallerinden Parnell'in ahlâki çöküşüyle sona erer. LeRoi Jones'un tek perdeli oyunu, artık Broadway'de sahne bulamayan *Dutchman*'in daha da sade biçimde sunulan, acılı sonunda aynı ısrarı görürüz. *Dutchman*'de kitap okuyarak ve aklı işiyle meşgul bir halde metroda oturan genç bir Zenci, yanına yaklaşıp kendisine takılan, daha sonra alay edip sataşan bir genç fahişe tarafından aniden bıçaklanır; bedeni o halde diğer yolcuların, beyazların arasında dururken, kızın dikkati o sırada vagona yeni binen başka bir genç Zenci'ye takılır. Liberal-sonrası yeni ahlâk oyunlarında erdemin yenilgiye uğraması şarttır. Gerek *Blues for Mister Charlie* gerekse *Dutchman* sarsıcı bir cinayetle etkili olurlar – *Dutchman* örneğinde, önceden gerçekleşmiş ve (dramatik bakımdan) kaba, eğreti gibi görünen cinayetin inandırıcı görünmemesi bu durumu değiştirmez. Dramatik bakımdan, beyaz adamın kazanması temel önemdedir. Cinayet yazarın öfkesini haklı gösterir ve *başlarına nelerin geldiğini* öğrenmeleri gereken beyaz izleyiciyi silahsız bırakır.

Burada gösterilen, hakikaten sıradışı bir vaazdır. Baldwin'in, beyaz Amerikalıların Zenci Amerikalılara karşı vahşice davranışlar sergiliyor olmaları gibi tartışılmaz bir gerçekle pek ilgisi yoktur. Onun derdi beyazların işledikleri toplumsal suç değil, insan olarak aşağı bir düzeyde bulunmalarıdır. Bu da her

şeyden önce cinsel aşağıdalık demektir. Richard Kuzey'deki beyaz kadınlarla tatmin edici olmayan deneyimlerle dalga geçerken, oyunda önemli yerleri olan iki beyaz erkeğin, Lyle ile Parnell'in (biri şehevi, diğeri romantik yönelimle) sadece Zenci kadınlarla tutkulu ilişkiler kurabildikleri ortaya çıkar. Dolayısıyla, Zencilerin beyazlar tarafından ezilmesi, Nietzsche'nin anlattığı şekilde klasik bir kızgınlık durumuna dönüştürülmektedir. 52. Cadde'de ANTA Theatre'da oturup, içlerinde epey Zenci'nin olduğu, ama ağırlığı beyaz izleyicilerin beyaz Amerika'ya lanet okunan her replikte neşelenip gülmelerini ve bir alkış koparmalarını dinlemek korkunçtur. Ne de olsa, (açgözlü Yahudiler ya da Elizabeth çağı dramasının hain İtalyanları gibi) kötü muameleye uğrayan, okyanus ötesinden gelmiş egzotik bir Öteki değildir söz konusu olan. İzleyicilerin kendi topluluklarının çoğunluğudur. Çoğunluğun kendilerini mahkûm etmekteki bu kayda değer kabullenişi açıklamaya toplumsal suçluluk duygusu kâfi gelmez. Baldwin'in oyunları, denemeleri ve romanları gibi, şüphesiz siyasal olandan başka bir sinir teline dokunmaktadır. Baldwin'in keskin retoriği ancak, en eğitimli beyaz Amerikalıları etkileyen cinsel güvenilmezliği öne çıkararak bu kadar akla yatkın görünebilirdi.

Peki, bu alkışlardan ve tezahüratlardan geriye ne kalıyor? Elizabeth dönemi tiyatrosunun gösterdiği maskeler egzotik, fantastik, oyunculdu. Shakespeare'in izleyicileri Globe Theatre'dan dışarı fırlayıp bir Yahudiyi boğazlamaya ya da bir Floransalıyı ipe çekmeye kalkmıyorlardı. *The Merchant of Venice*'in (Venedik Taciri) ahlâkı fesat çıkarıcı değil, sadece basitleştiricidir. Fakat *Blues for Mister Charlie*'nin bizim aşağılamamıza sunduğu maskeler bizim gerçekliğimizdir. Baldwin'in retoriği de, her ne kadar özenle korunaklı bir kalıp oluşturmaya çalış-

sa da, fesat çıkarmayı körükleyici niteliktedir. Sonuç bir eylem fikri değildir ama, şüphesiz endişeli bir atmosfer de oluşturarak sahneye taşınan öfkeden vekaleten haz duymaya varacaktır.

Sanat olarak değerlendirildiğinde *Blues for Mister Charlie,* propaganda olarak görülen aynı sebeplerin bazılarından dolayı fiyasko olmuştur. Baldwin oyununun ajit-prop şemasıyla (asil, yakışıklı Zenci öğrenci gencin karşısında aptal, saldırgan kasabalı beyazlarla) çok daha iyi bir eser çıkarabilirdi ve o noktada benim bir itirazım kalmazdı. En büyük sanat eserlerinin bazılarının kaynağı ahlâki basitleştirmedir. Ancak bu oyun tekrarlarıyla, tutarsızlığıyla ve gerek olay örgüsünde gerekse hareketlerde her türden gevşek bağıyla yere çakılmıştır. Sözgelimi: Sivil haklar ajitasyonunun yürütüldüğü ve ırkçı bir cinayetin yaşanmış olduğu bir kasabada, beyaz liberal Parnell'in başına hemen hiç dert açılmadan, bir topluluk içinden bir başka topluluğa bu kadar serbestçe hareket edebildiğine inanmak kolay değildir. Yine: Parnell'in yakın arkadaşı olan Lyle'in ve onun karısının, Parnell cinayet suçlaması karşısında Lyle'in suçlanmasını umursamadığında şaşırmamaları ve öfkeye kapılmamaları inandırıcı görülemez. Bu dikkat çekici sakinlik herhalde Baldwin'in retoriğinde aşkın yerine bağlıdır. Aşk her zaman ufuktadır, neredeyse Paddy Chayesfky tarzında evrensel çözücüdür. Yine: Richard ile Juanita arasında (Richard'ın ölümünden ancak birkaç gün önce başlayan) romantik ilişkiyi seyredişimizde, Juanita'nın Richard'ın nasıl sevileceğini öğrendiğini iddia etmesi inandırıcı gelmemektedir. (Üstelik işin gerçeği, bilakis Richard'ın sevmeyi hayatında ilk defa, Juanita'dan öğrenmeye başlamasıdır.) Daha önemlisi: Apaçık erkek cinselliği rekabeti tonlarıyla birlikte Richard ile Lyle'ın karşı karşıya gelmesinde motivasyon eksikliği çok açık bir şekilde ortadadır. Richard'ın

-yazarın öyle şeyleri söylemesini istemesi dışında- aldığı tüm tavırlara cinsel kıskançlık temasını sokması için yeterli sebebi yoktur. İfade edilen duyguların etkisi bir yana, Richard'ın yediği üç kurşunla Lyle'ın ayakları dibine düştüğünde, ölürken söylediği sözlerde groteskçe, insani ve dramatik bir yön seçilir: "Beyaz adam! Senden hiçbir şey istemiyorum. Senin bana verecek hiçbir şeyin yok! Konuşamazsın, çünkü kimse seninle konuşmaz. Dans edemezsin, çünkü kimse seninle dans etmez. ... Tamam. Pekâlâ. Pekâlâ. Yaşlı kadının evini tut, tamam mı? Onun zencilere yaklaşmasına izin verme. Onun hoşuna gidebilir. Senin de hoşuna gidebilir."

Herhalde *Blues for Mister Charlie*'de (ve *Dutchman*'de) zorlanmış, histerikçe ve ikna edici bulunmayan şeylerin kökeni, oyunun asıl konusunun oldukça karmaşık bir şekilde kaydırılmasıdır. Oyunların ırk çatışması hakkında olması tasarlanmıştır. Oysa iki oyunda da ırk sorunu, esas olarak cinsel tutumlar eksenine çekilir. Baldwin bu tutumunun sebebini açıklıkla ortaya koyar. Beyaz Amerika, Zencilerin erkekliğini çalmıştır. Beyazların Zencilerden aldıkları ve Zencilerin olmasını istedikleri şey, cinsel kabuldür. Bu kabulün edinilmesi (ve onun tersi, Zencilere basit bir şehvet nesnesi muamelesi yapılması) Zenci'nin acılarının özünü teşkil eder. Baldwin'in denemelerinde ifade edildiği üzere, tartışma bu noktada çok etkilidir. (Zencilerin ezilmesinin siyasal ve ekonomik düzlemdeki başka sonuçlarının ele alınmasına da bir engel yoktur.) Fakat Baldwin'in son romanı okunduğunda ya da *Blues for Mister Charlie* sahnede izlendiğinde çok daha az ikna edici bir tabloyla karşılaşırız. Baldwin'in romanında ve oyununda bence ırksal durum, bir tür cinsel çatışma koduna ya da metaforuna dönmüştür. Oysa cinsel sorun tümüyle ırksal bir sorun maskesine so-

kulamaz. Neresinden baksanız farklı tonaliteler, farklı duygu ifadeleri söz konusu olacaktır.

Gerçek şudur ki, *Blues for Mister Charlie* aslında anlattığını iddia ettiği şey hakkında değildir. Oyun ırkçı sürtüşmeyle ilgili farz edilmiştir. Oysa aslında, tabu sayılan cinsel özlemlerin ıstırabı hakkında, o özlemlerle yüzleşmeye bağlı kimlik krizi hakkında, bu krizi aşmaya çalışmanın doğurduğu öfke ve yıkıcılık (genellikle de kendine dönük bir yıkıcılık) hakkındadır. Kısacası, bu psikolojik bir konudur. Yüzeyde Odets görünebilir, oysa içerisi saf Tennesse Williams'dır. Baldwin'in yaptığı, 1950'lerin ciddi tiyatrosunun başta gelen temasını (cinsel ıstırabı) ele alıp, onu siyasal bir oyun şeklinde işlemektir. *Blues for Mister Charlie*'ye yedirilen şey, son on yılın çeşitli başarılarının hikâyesidir (yakışıklı, cinsel bakımdan güçlü bir genç erkeğin, onu bu güçlülüğünden dolayı kıskananlarca korkunç bir şekilde öldürülmesi).

Dutchman'in olay akışı da, ilave bir endişe boyutu haricinde ona benzerdir. *Blues for Mister Charlie*'nin örtülü homoerotik takıntılarının yerine, burada sınıf endişesini görürüz. Jones, Zenci cinselliğinin gizemine katkısı olarak, (*Blues for Mister Charlie*'de asla ortaya atılmayan) sahici bir Zenci olma sorununu gündeme getirmektedir. (Baldwin'in oyunu Güney'de geçer; Kuzey'le belki ancak böyle bir sorunu olabilir.) *Dutchman*'in kahramanı Clay, üniversite okuyup Baudelaire gibi şiirler yazmak istemiş, İngiliz aksanlarıyla konuşan Zenci arkadaşları bulunan, orta sınıftan New Jersey'li bir Zencidir. Oyunun ilk kısımlarında Clay bir çıkmazdadır. Fakat Lula'nın dürtüp kışkırttığı son bölümde, asıl benliğine geri döner; iyi, güzel konuşan, makul düşünen biri olmaktan çıkıp, tam Zenci kimliğine bürünür; yani, Zencilerin -eyleme geçirsinler geçirmesin-

ler- kalplerinde taşıdıkları, öldürücü Beyaz öfkesini dışa vurur. Kendisi, öldürmeyeceğini söyler. Bunun üzerine, öldürülür.

Dutchman elbette *Blues for Mister Charlie*'den daha kısa bir eserdir. Sadece tek perde olarak ve sadece iki konuşan karakteriyle, Strindberg'in dramatize ettiği ölümüne cinsel düellolaın nesebindendir. En iyi yeri olan, Lula ile Clay arasındaki ilk konuşmalardan birinde çok belirgin ve güçlü bir hava yayar. Ancak genel olarak (ki oyuna, son kısmında gördüğümüz hayranlık uyandırıcı fantezi ışığına baktığımızda) tamamıyla fazla telaşlı, fazla abartılıdır. Robert Hooks, Clay'i incelikle oynamıştı, fakat Jennifer West'in Lula'yı neredeyse katlanılmaz biri olarak oynayışında spazmik cinsel bükülmelere ve velveleciliğe rastladım. *Dutchman*'de, daha iyi bir isim bulamadığım için Albee-esk diye nitelemem gereken yeni, oldukça gereksiz bir duygusal yabanilik göze çarpar. Şüphesiz bunu daha da göreceğiz. ... Oysa *Blues for Mister Charlie* fiilen bir antolojiye dönüşen, son otuz yılın büyük ciddi Amerikan oyunlarının eğilimlerinin bir dökümü anlamını taşıyabilecek, uzun, aşırı uzun, konudan konuya atlayan bir oyundur. Moral yükselten birçok yönü olduğu gibi, yeni, harika zaferlere giden meşru sahnede küfürlü konuşmalarla sıkı mücadele eden yönleri de vardır. Ayrıca karmaşık, gösterişçi bir anlatı biçimini benimser – hikâye tam oturmayan geri dönüşlerle, işlevsiz koro eşliğinde, sahnenin sağına yerleştirilmiş, tüm gece kulaklıklarını takıp cihazıyla oyalanan bir dünya-tarihsel disjokeyle anlatılır. Burgess Meredith'in yönettiği yapım, çeşitli farklı üslûplarla sendeleyerek ilerler. En iyi yerleri gerçekçi kısımlarıdır. Mahkeme salonunda geçen, kabaca son üçte birlik bölümünde oyun tamamen çöker; gerçeğe benzetme çabalarından vazgeçilir, en karanlık Mississippi'de bile uygulanan mahkeme salonu ritüellerine hiçbir

şekilde uyulmaz ve konuşmaların o ânki aksiyonla, Lyle'ın yargılanmasıyla ilgisi bulunmadığı iç monologlara gömülür kalır. *Blues for Mister Charlie*'nin son bölümünde Baldwin, oyunun dramatik gücünü dağıtmaya yatkın gibidir; yönetmenin sadece takip edecek bir yola ihtiyacı vardı. Öte yandan, yönetimin gevşekliğine rağmen etkileyici performanslar yok değildir. Çok agresif bir Lyle çıkartan Rip Torn, diğer oyunculara baskın çıkıyordu; onu izlemek keyifliydi. Al Freeman, Jr. ise, özellikle son on yılın ciddi Broadway tiyatrosunda mecbur tutulan türdeki "Moment of Truth With Father" sahnesinde ağlak repliklerle dizginlense de, Richard olarak parlıyordu. Görülen en sevimli aktrist olan Diana Sands, performansının en övülen kısmı sayılan, bence korkunç zorlama bir tavırla, sahne önünde Richard'ın yasını tuttuğu aryası dışında, pek gerçekçi görülmeyen Juanita rolünün altından iyi kalkmıştı. Kendi tavırlarında görkemli bir mumyayı andıran bir oyuncu olan Pat Hingle, Parnell rolünde, geçen yıl *Strange Interlude*'un Actors Studio uyarlamasında Nina Leeds'in kocasını oynadığı yine aynı kararsız, hantal yaşlı sevgili olarak çıkmıştı karşımıza.

Son aylarda tiyatrolardaki en iyi gelişmeler, maskeyi, karakter klişesini komik biçimde kullanan serbest çabalardı.

Mart sonunda iki pazartesi akşamı East Fourth Street'deki küçük bir tiyatroda iki kısa oyun, Frank O'Hara'nın *The General Returns From One Place to Another*'ı ile LeRoi Jones'un *The Baptism*'i sahnelendi. O'Hara'nm oyunu, durmadan Pasifik civarında yörüngede olan bir tür General MacArthur tipiyle maiyetini kapsayan skeçlerden oluşurken, Jones'un oyunu (*Dutchman*'i gibi) az çok gerçekçi bir çizgide başlayıp, fantastik bir çizgide sona ermektedir ve cinsellik ile din hakkında olup, evan-

jelik bir kiliside geçmektedir. İki yapım da oyun olarak ilginç değillerdir, fakat onlarda oyunlardan, yani edebiyattan ziyade tiyatroya yakın bir şeyler vardır. Bence başlıca ilgileri, şair ve 'yeraltı' sinema oyuncusu inanılmaz Taylor Mead'e aracılık etmeleridir. (Mead o sırada Ron Rice'ın *Flower Thief*'inde oynuyordu.) Mead saçı dökülen, ince yapılı ama koca göbekli, yuvarlak omuzlu, hafif kamburu çıkmış, çok solgun yüzlü bir genç erkektir – bir tür veremli, cılız Harry Langton. Fiziksel görünüşüyle mütevazı, göze çarpmayan bir adamın sahnede o kadar çekici görünebilmesinin sırrını açıklamak kolay değildir. Fakat oyun sırasında insan gözlerini ondan alamaz. *The Baptism*'de Mead bütün manevi vazifelerini yerine getirirken kasılarak dolaşan, ukalalık eden, her işe burnunu sokup flört arayan, kilisede uzun kırmızı iç çamaşırıyla görülen bir homoseksüel olarak eğlenceli ve canlı bir karakterdir. *The General Returns From One Place to Another*'daysa daha değişken ve daha büyüleyici bir rolü vardır. Hatta bu, rol olmaktan ziyade bir tür pandomimi andırır: General pantolonları düşerken selam verir, General habire yoluna çıkan aptal bir dul kadına kur yapar, General siyasal içerikli bir nutuk çeker, General havalı asasıyla bir çiçek tarhını darmadağın eder; General uyku tulumuna emekleyerek girmeye çalışır; General iki yaverini azarlar, vb. Elbette burada ilginç olan Mead'in yaptıkları değil, tüm bu sırada uyurgezerce konsantrasyonudur. Sanatının kaynağı en derinde ve en saf yerdedir: Garip bir içine kapalı fanteziye kendini tamamen ve hiçbir kayıt koşmadan vermektedir. Bir insanda daha çekici bir şey olmaz, fakat dört yaşından sonra da böyle bir yeteneğe çok nadir rastlanır. Harpo Marx'ın sahip olduğu bir özelliktir bu; büyük sessiz komedyenler arasında Langdon ve Keaton bu özelliğe sahiptirler; dört harika Raggedy Andy

bebek, Beatles da bu özelliğe sahiptir. Tammy Grimes, şimdi Broadway'de oynayan, Noel Coward'ın *Blithe Spirit*'ini temel alan, aslında adından bahsedilmeye dahi değmez müzikal *High Spirit*'deki tamamen stilize ve heyecan verici performansında bu havadan bir şeyler taşımaktadır. (Müthiş Bea Lillie de bu yapıdadır; fakat ya bu oyunda yeteneklerini sergileyecek imkân bulamaz, ya da o türe uygun düşmemiştir.)

Buster Keaton'dan Taylor Mead'e kadar tüm bu oyuncuların ortak yönü, tam anlamıyla uydurulan bir eylem fikrinin peşinde, özbilinçlerinin hiç olmayışıdır. Tek bir özbilinç dokunuşu olsa dahi etki sıfıra iner çünkü; samimiyetsizleşir, beğenilmez, hatta grotesk hale gelir. Burada elbette yetenekli oyunculuktan daha ender rastlanan bir şeyden bahsediyorum. Tiyatroda çalışmanın olağan koşulları özbilinci bir hayli beslediğinden, en azından informel koşullarda, *The General Returns From One Place to Another* ve *The Baptism* oyunlarında görülen türde şeylerle karşılaşmak mümkündür. Taylor Mead'in performanslarının başka bir ortamda yine parlak görünüp görünmeyeceğinden ise emin değilim.

Son aylarda en beğendiğim tiyatro etkinlikleri, yarı amatör yapımlardan Broadway'in dışına sıçramayı başaranlardı; en azından benim gördüğüm son temsilleriyle bu çizgiyi geçenlerdi. *Home Movies* Mart ayında, Washington Square yakınında Judson Memorial Church'ın koro loftunda sahne açmış ve sonradan Provincetown Playhouse'a taşınmıştı. Sahne, Bir Ev'dir. Karakterler: Margaret Dumont anne; süper atletik, bıyıklı baba; içi geçmiş, mızmız, bakire kız; kıza benzeyen bir genç; atkı takan, kırmızı yanaklı kekeme bir şair; Rahip Shenanigan ve Rahibe Thalia adlarında iki hayat dolu din görevlisi; kalın,

upuzun kurşunkalemiyle nazik bir Zenci teslimat görevlisi. Bazı hareketler olay akışı doğrultusunda tasarlanmıştır. Babanın öldüğüne inanılmaktadır; anne ile kız babanın yokluğunun yasını tutarlarken, aile dostları ve din görevlileri avutucu konuşmalar yaparlar ve tüm bunların ortasında baba, canlı ve tekme atar bir halde bir gardıropta ortaya çıkar. Fakat bu önemli değildir. *Home Movies*'de sadece şimdiki zaman vardır – çekici insanlar sahneye girip çıkarlar, çeşitli tablolara yaslanıp birbirlerine şarkı söylerler. Rosaly Drexler'in hızlı ve esprili oyun metninde, en eski klişeler ve en göze batan süslemelerle aynı ağırbaşlı sözler sarf edilir. "Gerçek bu," der bir karakter. "Evet," diye cevap verir diğeri, "isilik gibi korkunç bir gerçek". *Home Movies*'in tatlılığı ve sıcaklığı beni esprili yönünden daha çok sevindirmişti; bu da (Judson Memorial Church'da rahip yardımcısı olan) Al Carmines'in bestelediği ve piyanoda çaldığı güzel müziğin eseri olarak görünüyordu. En iyi parçalar, Rahibe Talia (Sheindi Tokayer) ve Rahip Shenanigan'ın (Al Carmines) söyleyip dans ettikleri bir tango, Peter'ın (Freddy Herko) neşeli bir parçası ve Peter ile Mrs. Verdun (Gretel Cummings) arasındaki düetler, ayrıca hizmetçi Violet'in (Barbara Ann Teer) seslendirdiği "Peanut Brittle" şarkısıdır. Sahnedeki insanlar hareketlerini icra ederken mutlu görünürler. Büyük oyunlar, büyük oyuncular ve büyük temsiller dışında tiyatroda başka ne istenebilir ki? O büyüklükte olmayınca canlılık ve neşe aranır; bu özelliklerin Judson Memorial Church ya da Dünya Fuarı'ndaki Sierra Leone pavyonu gibi kenar sahnelerde görünmesi, şehrin göbeğindeki, hatta Broadway'in uzağındaki tiyatrolara kıyasla bile daha muhtemeldir. Tabii bu söylediğimden, *The General Returns From One Place to Another*'ın da *The Baptism*'in de tam bir oyun oldukları anlaşılmasın. Bunlar, kullan-

at çeşidinden tiyatro etkinlikleridir – alaycı, neşeli ve kaygısız, 'tiyatro'ya ve 'oyun'a saygı göstermeyi umursamayan etkinlikler. Benzer bir manzaraya sinemada da rastlanır: Maysles kardeşlerin Amerika'da Beatles üzerine yaptıkları *What's Happening* filminde, bu yıl çekilen bütün Amerikan hikâyeli filmlerinden daha fazla canlılık ve sanat bulursunuz.

Son olarak, iki Shakespeare yapımı hakkında birkaç söz etmek isterim.

John Gielgud'ın 1937'de yayınlanan mükemmel denemesi "The Hamlet Tradition – Some Notes on Costume, Scenery and Stage"e bakıp, Gielgud'ın şu ânda New York'ta sergilenen *Hamlet* oyununda yapılan özel hatalardan birçoğunu fark edebilirsiniz. Örneğin Gielgud, 1. Perde, 2. Sahne'nin (Hamlet, Cladius ve Gertrude'un ilk defa göründükleri sahnenin), Cladius'un tahta çıkmasından beri ilk kez (geleneğe göre) yapılan formel bir gizli konsey toplantısı yerine bir aile kavgası olarak oynanmasına karşı uyarıda bulunmaktadır. Yine de bu sadece, Gielgud'ın Cladius ile Gertrude'un şımarık bir tek oğulla yorgun bir banliyö çifte benzedikleri New York yapımında uyguladığı bir şeydir. Başka bir örnek: Hayalet'i sahneye koyan Gielgud, denemesinde inandırıcı bir dille, sahnede bulunan ve izleyicinin gördüğü bir oyuncunun sesinden ziyade sahne dışından mikrofona konuşan bir sesle tinselliğin arttırılmasına karşı çıkar. Her şey mümkün olduğunca Hayalet'i gerçek göstermeye göre düzenlenmelidir. Fakat şu ânki yapımda Gielgud, Hayalet'in fiziksel varlığını ortadan kaldırmıştır. Bu defa Hayalet gerçekte hayalet benzeridir: kasetten gelen bir ses, Gielgud'ın kendi sesi, salonun içinde yankılanır ve sahnenin arka duvarında devasa bir siluet görünür. ... Oysa bu, sebeplerini ara-

mak gereken bir zaman israfı ya da şu ânki yapımın kendi özelliğidir. Genel izlenim, sanki oyun (donukluğun bir kısmının, en azından görsel donukluğun kasten tasarlanmış olması dışında) gerçekte hiç kimse tarafından yönetilmemiş gibi tam bir kayıtsızlıktır. Bir de giysiler konusu vardır: Oyuncuların çoğu, ister saray adamları olsun ister askerler, eski pantolonlar, kazaklar ve rüzgârlıklar giyerlerken, Hamlet pantolon ve siyah giysi, Cladius ile Polonius zarif elbiseler, Gertrude ile Ophelia uzun etekler giyerler (Gertrude'un kürkü de vardır). Oyuncu kral ile kraliçeninse muhteşem kostümleri ve sarı maskeleri göze çarpar. Bu aptalca düşünce şimdiki yapımda ortaya çıkmış gibidir ve "*Hamlet*'i prova giysileriyle oynamak" diye adlandırılır.

Yapım bize tam olarak iki keyif sunar. John Gielgud'ın sesini kasetten dinlemek, hatta böyle bir sinema efektinin yaratılması, Shakespeare'in güzel dizelerinin zarafet ve akıllılıkla dile getirildiğinde kulağa ne kadar güzel geldiğini hatırlatmıştır. Mükemmel George Rose kısa mezar kazıcılık rolünde, Shakespeare'nin metinlerinin tüm zevkli yanlarını dinletmiştir. Diğer kişilerin performanslarıysa ancak çeşitli oranlarda sıkıntı vermektedir. Bir kere, herkes çok hızlı konuşur; bu kusur bir tarafa, bazı performanslar vasatlık düzeyine çıkarken, bazıları (örneğin Laertes ve Ophelia'nınkiler) özellikle ham, hissedilmeyen performanslar olarak dikkat çekerler. Tabii, baştan savma bir Gertrude çıkaran Eileen Herlie'nin on beş yıl önce Olivier'in filminde aynı rolde çarpıcı bir performans sergilediğinden bahsedilebilir. Hamlet rolünde elinden gelenin neredeyse en azını yapan Richard Burton da hakikaten çok yakışıklı bir adamdır. Düzeltme: Richard Burton, Hamlet'in ölümü sahnesinin tamamını -oturabileceği halde- ayakta oynuyor.

Ancak aşırı yorumla ve çok fazla düşünce katarak ulaşılan bir Shakespeare yapımı izledikten hemen sonra, Shakespeare'in oyununu herhangi bir yorumsuz, tamamen çıplak olarak sunan Gielgud'ın küstahlığına varmak çok ilginçtir. Bu aynı zamanda, Peter Brook'un iki yıl önce Stratford-on-Avon'da sahnelenen, bütün Doğu Avrupa'da ve Rusya'da büyük alkış toplayan ve (pek duyulmasa da) Lincoln Center'da, (şimdi müzik ve bale için tasarlandığı anlaşılan) New York State Theatre'da oynanan ünlü *King Lear* yorumunda görülmüştü. Gielgud'ın *Hamlet*'i düşünceden ya da üslûptan yoksunsa, Brook'un *Kral Lear*'i de fikirle dolup taşmaktadır. Polonyalı Shakespeare araştırmacısı Jan Kott'un Shakespeare ile Beckett'i karşılaştırdığı yakın tarihli bir denemesini okuduğumuzda, Brook'un *Kral Lear*'i deyiş yerindeyse *Endgame* (Oyun Sonu) gibi oynamaya karar vermiş olduğunu anlarız. Gielgud bu Nisan ayında İngiltere'de verdiği bir röportajda, Brook'un kendisine, *Kral Lear*'i sahneleyişinde temel fikri 1955'teki tartışmalı (Noguchi'nin sahne düzenlemesi ve kostümleriyle) 'Japon' *Kral Lear*'den aldığını söylediğine dikkat çekmiştir. Brook'un 1962'deki asistanı Charles Marowitz'in "Lear Log"una başvurduğumuzda başka etkilerin varlığını da öngörebiliriz. Ancak sonunda, yapımı şekillendiren bu etkilerin hiçbirisi büyük önem taşımamıştır. Önemli olan, görülen ve -umalım ki- duyulan şeydir. Benim gördüğüm oldukça donuk -isterseniz sert de diyebilirsiniz- ve ayrıca yapmacıktı. Oyunun duygusal doruklarının tersine giderek (Lear'in tiradlarını düzleştirerek, Gloucester hikâyesini neredeyse Lear hikâyesiyle eşitleyerek, Regan'ın hizmetçilerinin yeni kör olan Gloucester'e yardıma koşmaları ve Edmund'un Cordelia ve Lear'in infazlarının yapılmamasına çalışması gibi 'hümanist' pasajları çıkararak, ne kazanıldığını anlayamıyorum.

Yine, incelikli ve akıllıca yerine getirilmiş roller yok değildi – Edmund, Gloucester, Budala. Fakat bütün oyuncular neredeyse apaçık, en tuhaf oyun seçimlerinden birinde Brook'u sahneyi fırtınalı bölümlerde tamamen aydınlık ve çıplak tutmaya yöneltmiş olması gereken bir kısıtlamayla, belirgin ve eksik oynama arzusuyla hareket ediyor gibiydiler. Paul Scofield'ın Lear'i hayranlık uyandıracak derecede iyi hazırlanılmış bir performanstır. Lear'in ilerlemiş yaşına -egotizmine, korkunç hareketleri ve iştahlarına- göre Scofield özellikle iyidir. Fakat onun rolün büyük kısmını, örneğin Lear'in deliliğini çıkarmasının sebebini de anlayamadığımı belirtmek isterim. Bence, Brook'un oyuncularına dayattığı bu tuhaf, felç edici yorumun altında kalmamayı başarmış tek performans, Irene Worth'ün karmaşık ve kısmen sempatik Goneril rolüydü. Miss Worth rolünün her köşesini araştırmış ve Scofield'dan farklı olarak başkalarından daha az değil, daha fazla şey bulup ortaya çıkarmış bir görünüm sunmuştur.

(Yaz 1964)

MARAT/SADE/ARTAUD



"Doğa'nın özelliklerinin Asal olanı ve en güzeli, onu her ânında sarsan harekettir. Ancak bu hareket, işlenen suçların kalıcı sonucudur ve sadece suç işlenerek muhafaza edilir."

(Sade)

"Hareket eden her şey zulümdür. Tiyatro, tüm sınırların ötesinde zorlanan bu aşırı eylem fikri üzerine yeniden kurulmalıdır."

(Artaud)

Çağdaş tiyatronun en güçlü iki konusu olan teatrallik ve delilik, Peter Weiss'ın *The Persecution and Assassination of Marat*

as Performed by the Inmates of the Asylum at Charenton under the Direction of the Marquis de Sade (Marat'nın Takip Edilip Öldürülmesinin Charenton Akıl-Hastanesinde Marquis de Sade Yönetiminde Hastalarca Canlandırılması) oyununda parlak bir şekilde kaynaştırılmıştır. Konu, izleyicinin gözü önünde sahnelenen dramatik bir temsildir; sahne bir tımarhanedir. Oyunun arkasındaki tarihsel olgu, Paris'in hemen dışındaki, Sade'ın Napoleon'un emriyle ömrünün son on bir yılında (1803-1814) kapatıldığı tımarhanede, yönetmen M. Coulmier'nin Charenton'daki hastaların kendi tasarladıkları tiyatro temsillerini Paris halkına açık olarak sergilemelerine izin verilmesini öngören aydınlanmış politikasıydı. Sade'ın o koşullarda (hepsi kaybolmuş olan) çeşitli oyunlar yazıp oynattığı biliniyordu ve Weiss'ın oyunu o türde bir temsili yeniden yaratmayı hedeflemekteydi. Yıl, 1808'dir; sahne, tımarhanenin sade fayanslı hamamıdır.

Teatrallik Weiss'ın akıllıca oyununa özgün modern bir anlam katmıştır: *Marat/Sade*'ın büyük kısmı oyun içinde oyundan meydana gelir. Peter Brook'un geçen Ağustos'ta Londra'da perdesini açan oyununda, yaşlanmış, darmadağın haldeki ve etleri pörsümüş Sade (onu Patrick Magee oynamaktadır) sahnenin sol tarafında sessizce oturup, (sahne idarecisi ve anlatıcı işlevi gören bir hasta arkadaşının yardımıyla) oyuna yön verir, denetler ve yorumlarda bulunur. Resmi giyimli olup, bir tür kırmızı fular takmış olan M. Coulmier, şık giyimli karısı ve kızıyla birlikte, temsil boyunca sahnenin sağ tarafında oturacaktır. Ayrıca, daha geleneksel bir anlamda teatrallik öğesi fışkırmaktadır; sahnede görülen hareketler ve işitilen seslerle birlikte duyulara empatik bir hitap söz konusudur. Seyrek saçlı ve boyalı yüzlü, renkli çoraplar giyip bol şapkalar takan bir has-

talar dörtlüsü, alaycı delice şarkılar söylerken, o şarkılarda anlatılan hareketler taklit edilmektedir; onların alacalı giysileri, şekilsiz beyaz tunikler ve deli gömlekleriyle tezat oluştururken, Sade'ın Fransız Devrimi'yle ilgili tutkulu oyununda rol alan diğer hastaların çoğunun uçuk benizli yüzlerini andırmaktadırlar. Sade'ın yönettiği sözlü hareketler, delilerin yerine getirdiği ve en güçlüsü toplu bir giyotin sahnesi olan, bazı hastaların metalik gıcırtı sesleri çıkardıkları, birlikte tezahürat yaptıkları ve kova kova boya (kan) akıttıkları, başka delilerinse başları zemin üstünde, giyotine yakın kalacak şekilde sahnenin ortasındaki bir kuyuya daldıkları parlak jestlerle sürekli kesilir.

Brook'un yapımında delilik teatralliğin en yetkin ve duyumsal türünü ortaya koyar. Delilik, Sade'ın oyununda rol alacak, ceninvari duruşlarla çömelen, katatonik biçimde kendinden geçen, titreyen ya da saplantılı hareketleri yineleyen, sonra sahneye girip oturacakları yere geçerlerken, cana yakın M. Coulmier ile ailesini selamlamak üzere sendeleyerek hamle yapan hayalet hastaların açılış görüntüsünden *Marat/Sade*'ın yoğunluğunu ve akışını belirler. Delilik, bireysel performansların da yoğunluğunun kaydıdır: sıkıntılı, tekdüze bir dikkatlilikle uzun konuşmalar yapan Sade; ıslak giysiler içerisinde (deri hastalığı için uygulanan bir tedavi), sanki ölmüş gibi en çileli bakışlarını sergilerken dahi aksiyon boyunca taşınabilir bir madeni küvette duran (Clive Revill'in oynadığı) Marat; Marat'nın katili, hep afallamış halde repliklerini unutan, hatta sahnede uzanan ve Sade'm uyandırması gerekeceği güzel bir uyurgezerin oynadığı Charlotte Corday; Jironden temsilci ve Corday'in âşığı, upuzun boylu, dik saçlı bir hastanın, beyefendi ve âşık rolünü sürekli bozup, Corday'i oynayan hastanın eteğine yapışan (ve oyun boyunca deli gömleği giymesi gereken) bir erotoman-

yağın oynadığı Duperret; Marat'nın metresi ve hemşire olan, zorlukla konuşuyor olup Marat'nın elbiselerini değiştirirken yaptığı aptalca hareketlerden öteye geçemeyen, neredeyse tümüyle engelli bir hastanın oynadığı Simone Everard. Delilik ayrıcalıklı, en sahici tutku metaforudur; ya da bu örnekte aynı şey olarak, kuvvetli bir duygunun mantıklı sonu. Gerek rüya (Marat'nın Kâbusu" sekansındaki gibi) gerekse rüya benzeri haller şiddetle son bulmalıdır. 'Sakin' olmak, gerçek durumu kavrayamamaya varır. Dolayısıyla, Corday'in Marat'yı (tarihi, yani tiyatroyu) öldürmesinin ağır hareketlerle sahnelenmesinin ardından, o zamandan beri on beş kanlı yılda hastaların bağırıp şarkı söylemeleri gelir ve en son 'oyuncular', sahneyi terk etmeye çalışırken Coulmier'lerin üzerine saldırırlar.

Weiss'ın oyunu, teatralliği ve deliliği anlatışıyla da bir fikir oyunudur. Oyunun kalbi, sandalyesindeki Sade ile küvetindeki Marat arasında, Fransız Devrimi'nin anlamı, yani modern tarihin psikolojik ve siyasal öncülleri üzerine yürüyen, fakat çok modern bir duyarlılıktan, Nazi toplama kamplarının sonuçları ışığında görülen bir tartışmadır. Ancak *Marat/Sade* oyunu, kendisinin modern deneyim hakkında özel bir teori şeklinde formüle edilmesine imkân tanımaz. Weiss'ın oyunu o deneyimin bir yorumu ya da onunla ilgili bir tartışma olmaktan daha ziyade, modern deneyimden kaygı duyan duyarlılığın kapsamı hakkındadır. Weiss fikirleri, izleyicilerini o fikirlere çektiği ölçüde ön plana çıkarmaz. Entelektüel tartışma oyunun malzemesidir, ama konusu ya da amacı değildir. Charenton tımarhane ortamı, bu tartışmanın sürekli olarak bastırılmamış bir şiddet atmosferinde geçmesini sağlar; o atmosferde her türlü fikir uçucudur. Yine delilik, Devrim'i yeniden yaşatan oyuncuların etrafa saldırıp kısıtlanmalarına ve Parisli ayak takımının

özgürlük haykırışları aniden hastaların tımarhaneden çıkma ulumalarına dönerken, fikirlerin yeniden gündeme getirilmesinin en sıkı (hatta soyut) ve ciddi tarzlarından birisi olduğunu göstermiştir.

Temel hareketi aşırı duygu hallerine doğru kesin bir yönelişi gösteren böyle bir tiyatro yalnızca iki yola girebilir. Kendine dönüp biçimselleşebilir ve durmadan kendi açılış çizgisinde dönebilir, ya da dışa dönüp 'çerçeve'yi kırabilir ve izleyiciye saldırabilir. Ionesco ilk oyunu *Kel Şarkıcı*'yı, izleyicilerin öldürülmesiyle bitecek şekilde tasarladığını kabul etmişti; aynı oyunun (başında biten) başka bir versiyonunda yazar sahneye fırlamak ve tiyatrodan kaçmalarını sağlayana kadar izleyicilere lanet yağdırmak zorunda kalmıştı. Brook ya da Weiss, ya da her ikisi birden, *Marat/Sade*'ın sonunu izleyicilere karşı aynı düşmanca tutumun bir muadili şeklinde tasarlamışlardı. Sade'ın oyununun 'kadrosu'nu meydana getiren hastalar deliye dönüp Coulmier'lere saldıracaklardı; fakat bu isyan -yani, oyunmodern eteği, kazağı ve spor ayakkabılarıyla Aldwych Theatre'ın sahne amirinin gelişiyle kesilmiştir. Sahne amiri kadın ıslık çalınca oyuncular aniden durmuşlar ve izleyiciye bakakalmışlardır, fakat izleyici kendilerini alkışlayınca ağır, cansız bir el çırpmasıyla karşılık vermişler, 'özgürce' alkışı bıraktırıp, herkesi hallerinden son derece rahatsız duruma sokmuşlardır.

Benim *Marat/Sade* oyununa duyduğum hayranlık ve oyunu seyretmekten aldığım haz fiilen koşulsuzdur. Geçen Ağustos ayında Londra'da perdesini açan ve söylendiği kadarıyla kısa süre içerisinde New York'ta izlenecek olan oyun, tiyatroseverlerin ömründeki harika deneyimlerden birisidir. Yine de gazete yorumcularından en ciddi eleştirmenlere kadar herkes,

Brook'un Weiss'ın oyununu sahnelemesiyle ilgili olarak, hiç hoşlanmadıklarından dem vurmasalar bile, ciddi kayıtlar düşmüşlerdir. Peki ama, niçin?

Hemen aklıma, Brook'un sahneleme yorumunda Weiss'ın oyununa yapılan çoğu itirazların altını oluşturacak üç fikir geliyor.

Tiyatro ile edebiyat arasındaki bağ. İlk ezber fikir: Tiyatro eseri, edebiyatın bir dalıdır. Gerçek ise, bazı tiyatro eserlerinin esas olarak edebiyat eserleri şeklinde değerlendirilebileceği, bazılarının da değerlendirilemeyeceğidir.

Bunun sebebi, "*Marat/Sade* oyunu tiyatro açısından insanın sahnede görebileceği en harika şeylerden biriyken, ikinci sınıf bir oyunun birinci sınıf sahnelenmesi anlamında bir 'yönetmen oyunu'dur" şeklinde bir saptamayla karşılaşıldığında, bunun kabul görmemesi ya da genel olarak anlaşılmaması değildir. Tanınmış bir İngiliz şair bana, oyundan bu sebepten dolayı nefret ettiğini söylemişti: Çünkü, izlediğinde oyunu harika bulduğunu düşünmesine rağmen, yönetmen olarak Peter Brook'un elinden çıkmamış olsaydı hoşuna gitmeyeceğini *biliyordu.* Ayrıca, geçen yıl Batı Berlin'de Konrad Swinarski'nin yönetiminde oyunun, Londra'da şu ânda sahnelenmekte olan yorumun bıraktığı çarpıcı izlenimin yanma bile yaklaşamadığı bildirilmişti.

Dolayısıyla, *Marat/Sade* çağdaş dramatik yazının üstün bir şaheseri değildir, fakat ikinci sınıf bir oyun olarak da görülemez. Kusur oyunda değil, yazarın hizmetkârı olarak metne zaten yedirilmiş anlamları dışa vurmaktan ibaret bir yönetmen imgesinde ısrar eden tiyatronun dar bakışında aranmalıdır.

Öte yandan, Weiss'ın metninin -Adrian Mitchell'ın güzel çevirisiyle- Peter Brook'un sahnelemesiyle değerinin hayli art-

tığının doğru olduğunu dikkate alsak bile, buradan nereye varılır ki? Metne asal işlev atfeden diyalog (dil) tiyatrosunun dışında, bir duyular tiyatrosu da vardır. Bunlardan ilkine 'oyun' denebilirken, ikincisi 'tiyatro eseri' diye adlandırılabilir. Saf bir tiyatro eserinde, oyuncuların söze döküp bir yönetmenin sahneleyeceği sözcükleri kaleme alan yazar, önceliğini kaybeder. Böyle bir örnekte 'yazar' ya da 'yaratıcı', Artaud'yu aktarırsak, "sahnenin doğrudan yönetilmesini kontrol eden kişi" olmaktan öteye gitmez. Yönetmenlik sanatı maddi bir sanattır – yönetmenin oyuncuların bedenleriyle, sahne donatımıyla, ışıklarla ve müzikle meşgul olduğu bir sanat. Brook'un biraraya getirdiği şeyse, özellikle parlak ve yaratıcı bir yapımdır – sahnelemenin ritmi, kostümler, toplu taklit sahneleri. Yapımın her detayında (zillerin ve mızıkaların öne çıktığı, Richard Peaslee imzasını taşıyan gürültülü nağmeli müziğin en kayda değer öğelerinde) tükenmez bir maddi yaratıcılık, kesintisizce duyulara hitap edilmesi söz konusudur. Yine de Brook'un sahne efektleri virtüözlüğünde bizi rahatsız eden bir şey vardır. Çoğu insanın gözünde bu, metne baskın çıkmaktadır. Fakat muhtemelen esas mesele de tam budur.

Ben *Marat/Sade*'ın basit bir duyular tiyatrosu olduğunu ileri sürecek değilim. Weiss, karşılık verilmeyi gerektiren karmaşık ve oldukça bir edebi metin çıkarmıştı. Fakat *Marat/Sade* oyunu da duyumsal düzeyde algılanmayı beklemektedir; bir tiyatro eserinin yazılı ve daha sonra sözlü metninin bütün oyunu taşıdığı talebinin arkasında, tiyatronun kapılabileceği en büyük önyargı (yani, bir tiyatro eserinin son analizde edebiyatın bir dalı olarak değerlendirileceği önyargısı) yatmaktadır.

Tiyatro ile psikoloji arasındaki bağ. Başka bir ezber fikir: Drama, gerçekçi olarak inandırıcı dürtülerin çatışması temelinde,

karakterin ifşasından oluşur. Ancak en ilgi çekici modern tiyatro, psikolojinin ötesine geçen bir tiyatrodur.

Yine Artaud'yu aktarırsak: "Bizim gerçek eyleme ihtiyacımız var, ama pratik sonuçları olmadan. Tiyatronun eylemi toplumsal düzlemde görülmez. Etik ve psikolojik düzlemlerde hiç görülmez. ... Hislerden, tutkulardan, arzulardan ve salt psikolojik nitelikli itkilerden bahseden, tek bir sözcüğün sayısız jeste karşılık geleceği karakterler oluşturma düşkünlüğü ... tiyatronun gerçek varlık sebebini kaybetmesi bundan dolayıdır."

Weiss'ın argümanını bir tımarhaneye yerleştirmiş olmasına pekâlâ, Artaud'nun taraf tutarak formüle ettiği bu bakış açısından yaklaşılabilir. Sahnedeki izleyici-figürleri (Sade'a itiraz etmek için performansı sık sık kesen M. Coulmier ile hiç repliği bulunmayan karısıyla kızını) istisna sayarsak, oyundaki bütün karakterler delidir. Fakat *Marat/Sade* oyununun ortamı, dünyanın delirdiği saptamasına varmaz. Bu, psikopatik davranış psikolojisine ilgi duyma modasının bir kertesi de değildir. Tam tersine, günümüzde sanatta deliliğe duyulan ilgi genellikle psikolojinin ötesine geçme arzusunu yansıtmaktadır. Pirandello, Genet, Beckett ve Ionesco gibi tiyatro yazarları dengesizce davranışları ya da konuşma tarzları olan karakterleri temsil ederek, karakterlerinin eylemleriyle somutlaşmalarını ya da dürtülerinin devamlı ve inandırıcı açıklamalarını konuşmalarıyla dile getirmelerini gereksizleştirmişlerdir. Artaud'nun deyişiyle "bireyin psikolojik ve diyalogvari resmi"nin sınırlamalarından kurtulmuş olan dramatik temsil, daha kahramansı, fantezi bakımından daha zengin, daha felsefi deneyim düzeylerine açıktır. Bu saptama elbette yalnızca drama için geçerli değildir. Sanatın konusu olarak 'delice' davranışların seçilmesi, şu

ânda geleneksel 'gerçekçiliği', yani psikolojiyi aşmayı isteyen modern sanatçıların fiilen klasik stratejisini oluşturur.

Birçok insanın özellikle itiraz ettiği, Sade'ın Charlotte Corday'i kendisini kırbaçlamaya (Peter Brook bunu Corday'e saçlarıyla yaptırır), bu arada kendisinin de acı içerisinde Devrim ve insan doğasının doğası hakkında görüşlerini sıralamaya devam ettiği sahneye bakalım. Söz konusu sahnenin amacı kesinlikle izleyiciye, bir eleştirmenin belirttiği şekilde, Sade'ın "hasta, hasta, hasta" olduğunu göstermek olmadığı gibi; Weiss'ın Sade'ının, aynı eleştirmenin yaptığı şekilde, "tiyatroyu bir argüman ileri sürmekten ziyade kendisi heyecanlansın diye kullanması"ndan yakınmak da adilane olmaz (ayrıca niçin ikisi birden söz konusu olmasın?). Rasyonel ya da hemen hemen rasyonel bir argümanı irrasyonel davranışla birleştirerek Weiss, izleyicisini Sade'ın karakteri, akli yeterliliği ya da ruh hali hakkında yargıda bulunmaya davet ediyor değildir. Bilakis o, karakterleri esas almayan, karakterlerin doğurduğu yoğun kişiler-ötesi duygulara temellenen türdeki bir tiyatroya geçiş yapıyordur. Weiss burada, tiyatronun çok uzun zamandır uzak durduğu, bir tür vekaleten duygusal deneyim (bu örnekte, samimiyetle erotik bir deneyim) sunuyordur.

Marat/Sade'da dil esasen, karakter ifşası ve fikirlerin iletilmesiyle sınırlı tutulmak yerine, bir sihirli sözler biçimi olarak kullanılır. Dilin sihirli söz şeklinde kullanılması, oyunu izleyen birçok insanın itiraz edilebilir, keyif kaçırıcı ve gereksiz bulduğu başka bir sahnenin; Sade'ın XV. Louis'nin görünüşteki katili Damiens'in vücudunun ağır ağır parçalanarak, halk önünde idamını dayanılmaz detaylarla naklederek, insanın özündeki zalimliği gösterdiği ustaca monologlu sahnesinin de amacıdır.

Tiyatro ile fikirler arasındaki bağ. Başka bir ezber fikir: Bir sanat eseri, bir 'fikir' hakkında, onu temsil eden ya da onu savunan bir metin olarak anlaşılmalıdır. Durum böyle olunca, bir sanat eserinin örtük ölçütlerinden birisi, içinde barındırdığı fikirlerin değeridir ve bu fikirlerin açıkça ve tutarlı bir şekilde ifade edilip edilmediğidir.

Marat/Sade'ın bu ölçütlere tabi tutulması beklenebilir. Weiss'ın özü itibariyle teatral olan oyunu aynı zamanda akıl dolu bir eserdir. Arthur Miller (bkz. şu ândaki *Düşüşten Sonra* ve *Incident at Vichy* [Vichy Olayı] oyunları), Friedrich Duerrenmatt (*The Visit* [Yaşlı Kadının Ziyareti], *The Physicists* [Fizikciler]) ve Max Frisch (*The Firebugs* [Kundakçılar], *Andorra*) gibi bu meselelere sözümona teşhis koymaya çalışanların döktürdükleri bayağılıkları utandıran bir çizgide, çağımızın en derin meseleleri olan ahlâk, tarih ve duyguları ele alan tartışmaları barındırır. Yine de *Marat/Sade*'ın entelektüel bakımdan kafa karıştırıcı olduğuna şüphe yoktur. Argüman, oyunun bağlamınca (tımarhane ve olay akışının apaçık teatralliği) ancak (görünüşte) ortadan kaldıracak şekilde sunulmuştur. İnsanlar Weiss'ın oyunundaki konumları temsil ediyor görünürler. Sade kabaca. Marat'nın devrimci şevkine ve tarihin insanı değiştirebileceği inancına karşı, bütün kepazeliğiyle insan doğasının sürekliliği iddiasını temsil etmektedir. Sade'a göre "dünya bedenlerden yapılmıştır", Marat'ya göre ise 'güçler'den. Tali karakterlerin de tutkuyla savunulduğu yerler vardır: Duperret özgürlüğün gelecekteki şafağını selamlar; rahip Jacques Roux da Napoleon'u mahkûm eder. Fakat Sade ve 'Marat', ikisi de kendi farklı tarzlarıyla delidirler; 'Charlotte Corday' bir uyurgezerdir, 'Duperret' şehvet düşkünüdür, 'Roux' histerik biçimde şiddete eğilimlidir. Bu onların savlarını sakatlar mı? Fikirlerin sunulduğu delilik bağlamı sorunundan ayrı olarak, oyun

içinde oyun gibi bir araç söz konusudur. Bir düzeyde, Sade ile Marat arasında süren ve Marat'ya ahlâki ve toplumsal idealizmin atfedildiği, Sade'ın bireysel tutkunun ahlâk-aşırı savunuculuğuna soyunduğu tartışma, eşitler arasında bir tartışma izlenimi uyandırmaktadır. Oysa başka bir düzeyde, Weiss'ın oyun kurgusunda Sade'ın metni Marat tarafından nakledildiğinden, anlaşılan tartışmayı Sade sürüklemektedir. Bir eleştirmen, Marat'nın Sade'ın psikodramasında kukla olarak ve eşit yürütülen bir ideolojik yarışmada Sade'ın rakibi olarak çifte rolü bulunduğundan, aralarındaki tartışmanın ölü doğduğuna işaret edecek kadar ileri gider. Son olarak da bazı eleştirmenler, oyuna Marat, Sade, Duperret ve Roux'un fiili görüşleriyle tarihe sadık kalmadığı gerekçesiyle saldırmışlardır.

Burada, insanları *Marat/Sade*'ı anlaşılmaz olmak ya da entelektüel bakımdan sığ kalmakla suçlamaya götüren bazı güçlükler yok değildir. Ancak bu güçlüklerin çoğu ve onlara yapılan itirazlar yanlış anlamalardır – drama ile didaktizm arasındaki bağın yanlış anlamaları. Weiss'ın oyununa Arthur Miller'ın, hatta Brecht'in bir argümanı gözüyle bakılamaz. Burada Antonioni ve Godard'ın sinemasının Eisenstein sinemasından olduğu kadar farklı türde bir tiyatroyla baş etmek durumundayız. Weiss'ın oyunu bir argüman içerir; daha doğrusu, entelektüel tartışma ve tarihsel yeniden değerlendirme malzemesi (insan doğasının doğası, Devrim'in ihaneti, vb.) kullanır. Fakat Weiss'ın oyunu ancak tali düzeyde bir tartışmadır. Sanatta işlenen fikirlerin başka bir yararı daha bulunur; fikirler, duyumsal uyarıcı işlevi görebilir. Antonioni kendi filmleri hakkında, onları "olumlu şeyler ile olumsuz şeylerin modası geçmiş bir muhasebesi"yle kenarda bırakmak istediğini belirtmiştir. Aynı itki kendisini karmaşık bir şekilde *Marat/Sade*'da gös-

terir. Böyle bir konum, söz konusu sanatçıların fikirlerden vazgeçmek istedikleri anlamına gelmez. Sadece, ahlâki olanlar dahil olmak üzere fikirlerin yeni bir üslûpla sunulduğu anlamına gelecektir. Fikirler dekor, donanım, duyumsal malzeme işlevi görebilirler.

Weiss'ın oyunu belki Genet'nin uzun düzyazı anlatılarıyla karşılaştırılabilir. Genet gerçekte (geleneksel ahlâkın zıttı olmakla birlikte ahlâki bir saptamayla) "zulmün iyi olduğu"nu ya da "zulmün kutsal olduğu"nu ileri sürüyor değildir; tersine, tartışmayı başka bir düzleme kaydırıp, ahlâki düzlemden estetik düzleme sıçrıyordur. Ancak bu, *Marat/Sade* örneğine uymaz. *Marat/Sade*'da 'zulüm' son kertede ahlâki bir meseleyi oluşturmazken, estetik bir mesele de değildir. *Marat/Sa-de*'da zulüm ontolojik bir meseledir. 'Zulüm'ün estetik versiyo-nunu önerenler hayatın yüzeyinin zenginliğine ilgi duyarlarken, 'zulüm'ün ontolojik versiyonundan yana çıkanlar sanatlarının mümkün olan en geniş insani eylem bağlamında, en azından gerçekçi sanatın sunduğundan daha geniş bir bağlamda etkili olmasını arzu ederler. Bu daha geniş bağlam, Sa-de'ın deyişiyle 'doğa'dır ve Artaud'nun "hareket eden her şey bir zulümdür" dediği zaman kastettiği şeydir. Açıkça 'hümanizm' sloganlarıyla özetlenemezse (ve bu da izleyiciyi rahatsız etse) de, *Marat/Sade* gibi sanat eserlerinde ahlâki bir bakışa rastlarız. Gelgelelim, 'hümanizm' ahlâkla aynı şey değildir. *Marat/ Sade* gibi sanat eserleri 'hümanizm'in, dünyayı ahlâkileştirme ve bu suretle Sade'ın bahsettiği 'suçlar'ı kabullenmeye yanaşmama görevinin reddedilmesini gerektirirler.

* * *

Marat/Sade oyununu tartışırken Artaud'nun tiyatro üzerine yazılarına tekrar tekrar başvurdum. Fakat Artaud (yirminci yüzyıl tiyatrosunun diğer büyük teorisyeni Brecht'den farklı olarak) kendi teorisini ve duyarlılığını ortaya koyacak bir külliyat yaratmamıştır.

Belirli sanat eserlerini yönlendiren duyarlılık (söylemin belirli bir düzeyinde, teori) genellikle, o duyarlılığın somut örnekleri olan ciddi eserlerin ortaya çıkmasından önce formüle edilmiştir. Ya da teori, onlar adına geliştirilenden başka eserlere de uygulanabilir. Tam şimdi Fransa'da Alain Robbe-Grillet (*Pour un Nouveau Roman* [Yeni Roman] , Roland Barthes (*Essais Critiques* [Eleştirel Denemeler]) ve Michel Foucault (*Tel Quel* ve başka yerlerdeki denemeleri) gibi eleştirmenler, roman adına derinlikli ve ikna edici retorik-karşıtı bir estetik geliştirmişlerdir. Fakat *noueveau roman* (yeni roman) yazarlarının kaleme alıp yine onların analiz ettiği romanlar, aslında belirli filmler kadar, dahası bu yeni Fransız yazarlar ekolüyle hiç bağı bulunmayan (Bresson, Melville, Antonioni, Godard ve *Before the Revolution*'la [Devrimden Önce] Bertolucci gibi) hem Fransız hem İtalyan yönetmenlerin çektikleri filmler kadar önemli ya da bu duyarlılığın tatmin edici bir örneği değillerdir.

Benzer biçimde, Artaud'nun şahsen denetlediği tek sahne yapımının, Shelley'in *The Cenci*'sinin ya da 1948'de radyoda yayınlanan *Pour en Finir avec le Jugement de Dieu*'nün, onun yazılarında tiyatro adına sunulan parlak reçetelere (Seneca trajedileri okumalarından daha fazla) yakın düşüp düşmediği şüpheli görünmektedir. Şimdiye değin Artaud'nun 'zulüm tiyatrosu' kategorisinin dört dörtlük bir örneğinden hep yoksun kaldık. Bu kategoriye en fazla yaklaşan, son beş yılda New York'ta ve başka yerlerde, büyük ölçüde (Allan Kaprow, Claes Olden-

berg, Jim Dine, Bob Whitman, Red Grooms ve Robert Watts gibi) ressamlarca, metinsiz ya da en azından anlaşılabilir bir konuşma yapılmadan düzenlenen ve Happening'ler denilen teatral etkinlikler oldu. Sözde-Artaudcu bir anlayışla üretilen başka bir eser örneği, geçen yıl Judson Memorial Church'da Gertrude Stein'ın mensur şiiri "What Happened"dan yola çıkarak Lawrence Kornfield ve Al Carmines'in parlak biçimde sahneledikleri yapımdı. Başka bir örnek, New York'ta The Living Theatre'ın son yapımı, Judith Malina'nın yönetimiyle Kenneth H. Brown'ın *The Brig*'iydi.

Yukarıda isimlerini andığım tüm eserler, bireysel uygulama sorunlarının dışında, kapsam ve anlayış bakımından, ayrıca duyusal araçlar bakımından bir darlığı yansıtmaktadır. Dolayısıyla *Marat/Sade* oyununa, bildiğim diğer bütün modern tiyatro eserlerinden daha fazla gösterilen ilgi, Artaud tiyatrosunun kapsamı ve amacına yaklaşan bir örnektir. (Bugün dünyada en ilginç ve iddialı tiyatro grubu izlenimi uyandıran bir topluluğu, ben kendim hiç izlemediğim için istemeden de olsa hariç tutmak durumundayım: Polonya, Opole'de Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı. Artaudcu ilkelerin iddialı bir uzantısı olan bu grubun çalışmaları için bkz. *Tulane Drama Review,* İlkbahar 1965.)

Yine de Weiss-Brook yapımında etkisi hissedilen en önemli anlayış Artaud'nunki değildir. Weiss'ın kendisinin bu oyunda Brecht ile Artaud'yu birleştirmeyi -sersemletici bir iddia!- arzu ettiği bildirilmektedir. Elbette onun bu sözüyle neyi kastettiğine bakılabilir. *Marat/Sade*'ın bazı özellikleri (aksiyonu ilkeler ve sebepler üzerine bir tartışma etrafında kurması; şarkılar; izleyiciye seslenmeler) Brecht tiyatrosunu andırmaktadır. Bu özellikler, Artaudcu dokunun durum ve sahneleme nitelikleriyle iyi bağdaşmaktadır. Fakat konu o kadar basit de değil-

dir. Aslında, Weiss'ın oyununun ortaya attığı nihai soru, bu iki duyarlılık ve idealin son kertede bağdaştırılıp bağdaştırılamayacağıdır. Brecht'in didaktik tiyatro anlayışını, akıl tiyatrosu anlayışını, Artaud'nun sihire, jeste, 'zulüm'e, hislere dayalı tiyatrosuyla nasıl uzlaştırabiliriz?

Bu sorunun cevabı muhtemelen, böyle bir uzlaşma ya da sentez mümkün olabilirse, Weiss'ın oyununun o yönde atılmış büyük bir adım olduğu şeklindedir. Şu yakınmada bulunan eleştirmenin kalın kafalılığı da buna bağlıdır: "Sonsuz defa çoğaltılabilecek ironiler, içinden çıkılmaz muammalar, çifte anlamlar olmadıkça Brecht'in aygıtı Brecht'in zekiliğinden ya da kararlılığından mahrum kalır" ve Artaud tamamen unutulmuş olur. Eğer bu iki isim biraraya getirilebilirse, yeni algılara kapı açılması, yeni standartların tasarlanması gerektiği de açık olacaktır. Çünkü Artaudcu bir bağlanma tiyatrosu, 'kararlılığı' daha az bile olsa kendi içinde çelişki barındırmaz mı? Yoksa öyle midir? Sorun, *Marat/Sade*'da Weiss'ın fikirleri (düz savlar olmaktan ziyade) bir geçiş halinde kullanmayı amaçladığını ve bundan dolayı toplumsal malzeme ve didaktik saptama alanının ötesine referans yaptığını görmezlikten gelinerek çözülmez. *Marat/Sade* oyununda örtük olarak bulunan sanatsal amaçların dar bir tiyatro bakışına sahip olmaktan dolayı yanlış anlaşılması, eleştirmenlerin Weiss'ın oyunundan tatmin olmamalarını (ki bu, metnin ve Brook'un yapımının olağandışı zenginliğini dikkate alan bir tatminsizliktir) büyük ölçüde açıklamaktadır. *Marat/Sade* oyununda ortaya atılan fikirlerin çözülmemiş olması, entelektüel bir anlamda, duyusal alanda birlikte gösterdikleri etkiden çok daha az önemlidir.

(1965)

4. BÖLÜM

ROBERT BRESSON'UN FİLMLERİNDE TİNSEL ÜSLÛP



1

Bazı sanatlar doğrudan his uyandırmayı hedefler; bazılarıysa hislere anlak aracılığıyla seslenir. Dahil eden, empati sağlayan sanat da vardır; mesafe koyan, düşünmeyi kışkırtan sanat da.

Büyük düşünümsel *(reflective)* sanat frijit değildir. Büyük düşünümsel sanat izleyicisini yüceltebilir, dehşete düşürücü imgeler yollayabilir, izleyicisini ağlatabilir. Fakat bu sanatın duygusal gücü dolayımlıdır. Duygusal çekim yaratmak, eserde mesafeyi, kayıtsızlığı ve tarafsızlığı besleyen öğelerle dengelenir. Duygusal çekim her zaman için az ya da çok derecede ertelenmiştir.

Buradaki karşıtlık, tekniğin ya da aracın -hatta, fikirlerin- terimleriyle izah edilebilir. Gerçi nihayetinde belirleyici olanın sanatçının duyarlılığı olduğuna şüphe yoktur. Bu, düşünümsel bir sanat, Brecht'in 'yabancılaştırma etkisi'nden bahsederken savunduğu mesafeli bir sanattır. Brecht'in kendi tiyatrosu için öngördüğü didaktik hedefler, gerçekte o oyunları tasarlayan serinkanlı ruh haline uygun bir vasıtadır.

2

Sinemada düşünümsel tarzın ustası Robert Bresson'dur.

Bresson 1911'de doğmuş olsa da sinemada bize ulaşan eserlerinin hepsi son yirmi yılda çekilmiştir ve altı uzun metrajlı filmden oluşmaktadır. (1934'te *Les Affaires Publiques* adıyla, René Clair tarzında bir komedi olduğu bildirilen, geriye hiçbir kopyası kalmayan bir film çekmişti; 1930'ların ortalarında iki bilinmeyen ticari filmin senaryoları üzerinde çalışmıştı; 1940'lardaysa Clair'in bitiremediği bir filminin yönetmen asistanıydı.) Bresson'ın ilk tam uzunluktaki filmi, bir Alman esir kampında on sekiz ay kaldıktan sonra 1941'de Paris'e geri dönünce başlamıştı. Eski mahkûm kadınların bakımı ve rehabilitasyonuna eğilen Fransız Dominiken tarikatı Bethany hakkında bir filmde beraber çalışmalarını öneren bir Dominiken rahip ve yazar Bruckberger'le tanışmıştı. Halihazırda bir senaryo yazılmış durumdaydı; diyalogları yazması için Jean Giraudoux'yla anlaşılmıştı ve (ilk başta *Béthanie* adını taşıyan, son ânda yapımcıların ısrarı üzerine *Les Anges du Peché* [Günah Melekleri] adı konan) film 1943'te gösterime girecekti. Film gösterildiğinde eleştirmenlerin coşkulu alkışlarını toplamış ve halkın nezdinde de başarı kazanmıştı.

1944'te başlayıp 1945'te gösterime soktuğu ikinci filmi, Diderot'nun büyük anti-romanı *Jacques le Fataliste*'in (Kaderci Jacques) hikâyelerinden birinin modern versiyonuydu; senaryoyu Bresson, diyalogları Jean Cocteau kaleme almıştı. Fakat Bresson bu defa ilk filmdeki başarısını tekrarlayamadı. *Les Dames bu Bois de Boulogne* (Boulogne Ormanının Kadınları; bazen *The Ladies of the Park* diye adlandırılıyordu) eleştirmenlerin acımasız saldırılarına uğradığı gibi, gişede de fiyaskoyla sonuçlanmıştı.

Bresson'un üçüncü filmi *Le Journal d'un Curé de Campagne* (Bir Taşra Papazının Güncesi) 1951'e kadar oynatılmadı; dördüncü filmi *Un Comdamné à Mort s'est Échappé* (Bir İdam Mahkûmu Kaçtı) 1956'da, beşinci filmi *Pickpocket* (Yankesici) 1959'da ve altıncı filmi *Procès de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc'ın Yargılanması) 1962'de gösterime girdi. Bu filmlerin hepsi eleştirmenlerce başarılı bulunmakla birlikte, -çoğu eleştirmenin beğenmediği son filmi haricinde- seyirci tarafından pek sevilmediler. Bir zamanlar Fransız sinemasının yeni umudu olarak selamlanan Bresson, artık ezoterik bir yönetmen olarak niteleniyordu. Onlardan çok daha büyük bir yönetmen olmasına rağmen Buñuel, Bergman ve Fellini'nin filmlerine koşturan sanatevi seyircisinin ilgisini hiçbir zaman toplayamadı; Antonioni'nin bile Bresson'un filmleriyle karşılaştırıldığında kalabalık bir seyirci kitlesi vardı. Küçük bir çevre dışında, filmlerine ilgi gösteren eleştirmenlerin sayısı da çok azdı.

Bresson'un genel olarak yeteneklerine nazaran az ilgi görmesinin sebebi, sanatının ait olduğu (düşünümsel) geleneğin iyi anlaşılmamış olmasıdır. Özellikle İngiltere ve Amerika'da Bresson'un filmleri sıklıkla soğuk, uzak, aşırı entelektüel ve geometrik şeklinde nitelendirilmiştir. Oysa bir sanat eserini 'soğuk' olarak adlandırmak, onu (genellikle bilinçdışı bir yolla) 'sıcak' bir eserle kıyaslamaktan başka bir anlama gelmez. Nasıl

bütün insanların vücut ısıları aynı olamazsa, hiçbir sanat eseri de sıcak değildir – ya da sıcak olamaz. Sanatta sıcaklık arayan genel kabul görmüş bakışlar taşralı ölçütlerdir. Bresson tabii ki Pabst'ın veya Fellini'nin yanında soğuktur. (Vivaldi de Brahms'ın yanında, Keaton ise Chaplin'in yanında soğuk kalır.) Böyle bir soğukluğun estetiğini anlamak (yani, güzelliğini bulmak) gerekecektir. Bresson kendi çektikleriyle böyle bir estetiğin çerçevesini çıkarmanın özellikle iyi bir örneğidir. Duygusal bakımdan dolayımsız bir sanatın karşısında düşünümsel bir sanatın imkânlarını irdeleyen Bresson, *Boulogne Ormanının Kadınları*'nın şematik kusursuzluğundan, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'nın hemen hemen lirik, hemen hemen 'insancıl' sıcaklığına geçer. Ayrıca, son filmi *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda böyle bir sanatın nasıl görkemli hale getirilebileceğini gösterir ve bu da öğreticidir.

3

Düşünümsel sanatta, sanat eserinin *biçimi* empatik bir şekilde görünür.

Seyircinin biçimin farkında olmasının etkisi, duyguları uzatmak ya da geciktirmektir. Bir sanat eserinin bilincinde olduğumuz müddetçe bir parça mesafeli kalırız çünkü; duygularımız gerçek hayattakiyle aynı tepkileri vermez. Biçimin farkında olmak aynı ânda iki etki yapar: birincisi, 'içerik'ten bağımsız, duyumsal bir haz yaşatır; ikincisi, zekâyı kullanmaya davetiye çıkarır. Sözgelimi Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filminin (dört ayrı hikâyenin iç içe dokunduğu) anlatı biçiminin davet ettiği türden, çok alt düzeyde bir tefekkür anlamına gelebilir bu. Fakat yine de bir tefekkürdür.

Sanatta 'biçim'in 'içerik'i yoğurmasının tipik şekli, katlamak, çoğaltmaktır. Resim sanatında simetri ve motif tekrarı, Elizabeth çağı tiyatrosunda ikili olay örgüsü ve şiirde uyak kalıpları birkaç bariz örnektir.

Sanatta biçimlerin evrimi, işlenen konuların evriminden bağımsızdır. (Biçimlerin tarihi diyalektiktir. Duyarlılık türleri bayağılaşır, sıkıcılaşır ve zıtlarıyla yok edilirken, sanattaki biçimler de belirli aralıklarla tükenir. Bayağılaşır, uyarıcı niteliklerini kaybeder ve yerlerini, aynı zamanda biçim-karşıtı olan yeni biçimlere bırakırlar.) Bazen en güzel etkiler, malzeme ile biçimin amaçlarının kesiştiği zamanlarda ortaya çıkar. Brecht bunu sık sık yapmaktadır; sıcak bir konuyu soğuk bir çerçeveye yerleştirir. Başka durumlardaysa tatmin edici olan, biçimin temayla kusursuz bir uyum halinde olmasıdır ve bu da Bresson örneğine denk düşer.

Bresson'un diyelim Buñuel'den hem çok daha büyük, hem daha ilgi çekici bir yönetmen olmasının sebebi, söylemek istediği şeyi tam olarak ifade eden ve buna uyan bir biçim geliştirmiş olmasıdır. Aslında onun söylemek istediği budur.

Burada, biçim ile tarz arasında dikkatli bir ayrıma gitmeliyiz. Welles, erken dönemindeki René Clair, Sternberg, Ophuls – hata götürmez biçimde üslûp icatları olan yönetmen örnekleridir. Fakat bu isimler hiçbir zaman katı bir anlatı biçimi yaratmış değillerdir. Oysa Ozu gibi Bresson da bu nitelikte bir anlatı biçimi yaratmıştır. Bresson'un filmlerinin biçimi (Ozu'nunkiler gibi), uyandırdığı duyguları aynı zamanda disipline edecek (seyircide belirli bir dinginlik sağlayacak, filmin konusu da olan bir tinsel denge hali oluşturacak) şekilde tasarlanmıştır.

Düşünümsel sanat, fiilen izleyicisine belirli bir disiplin dayatan -kolayca memnun olmasını erteleyen- sanattır. Sıkıntı bile böyle bir disiplinin kabul gören bir aracı olabilir. Sanat ese-

rinde yapıntı olana öncelik tanımak, başka bir araçtır. Burada akla Brecht'in tiyatro düşüncesi gelebilir. Brecht, izleyicinin kendini belli bir mesafede tutabileceği ve hikâyenin akışıyla karakterlerin yazgısına eleştirel olmayan bir şekilde 'katılmayacağı' (bir anlatıcısı olan, müzisyenleri sahneye çıkaran, akışın arasına filme alınmış sahneler ekleyen) bir sahneleme stratejisi ve oyunculuk tekniğini savunmuştu. Bresson de mesafe tutkulusudur. Fakat onun amacı, benim düşünceme göre, sıcak duyguları aklın hakim olabileceği şekilde soğutmak olamaz. Bresson'un filmlerinde tipik biçimde görülen duygusal mesafe, tamamen farklı bir sebepten dolayı konmuş görünmektedir: Çünkü karakterlerle her türlü özdeşleşme, üzerine kafa yorulduğunda, bir münasebetsizliktir – insan eylemi ve insan kalbinin taşıdığı gizeme karşı bir küstahlıktır.

Ancak (her türlü entelektüel soğukluk ya da aksiyonun gizemine saygı gösterme iddialarını bir tarafa bırakırsak) böyle bir mesafenin büyük bir duygusal güç kaynağı da olduğunu (Bresson'un bilmesi gerektiği gibi) Brecht kesinlikle biliyordu. Natüralistik tiyatro ve sinemanın, kolayca tüketilen ve etkilerinin yok olduğu kusuru tam da budur. Nihayetinde sanatta duygusal gücün en büyük kaynağı, ne kadar tutkulu ve evrensel nitelikte olursa olsun, belirli bir konuda değil, biçimde yatar. Duyguların -biçim bilinci aracılığıyla- mesafeye konması ve geciktirilmesi, duyguları çok daha güçlü ve sonunda daha yoğun kılmaktadır.

4

Sinemanın esasen bir görsel araç olduğu yönündeki kıymetli eleştiri sloganına ve Bresson'un film çekmeye başlamadan ön-

ce bir ressam olduğu gerçeğine rağmen, Bresson'un gözünde biçim, asıl olarak görsel nitelikte değildir. Bresson'a göre biçim, her şeyden önce anlatının ayırıcı bir özelliğidir. Bresson'a göre sinema plastik bir deneyim değil, bir anlatı deneyimidir.

Bresson'un biçimi Alexandre Astruc'un "Le Camero-Stylo" (Kamera-Kalem) adlı, 1940'larm sonlarında kaleme aldığı ünlü denemesinde ortaya koyduğu reçeteyi çok güzel bir şekilde uygulamaya geçirir. Astruc'a göre, sinema ideal bir şekilde bir dile dönüşecektir:

> Bir dil derken, bir sanatçının (ne kadar soyut olursa olsun) düşüncelerini tıpkı bir denemede ya da romanda olduğu gibi, onda ifade edebildiği ve onunla ifade edebileceği, saplantılarını tercüme edebildiği biçimi kastediyorum. ... Sinema zaman içerisinde kendini görsel olanın, görüntü olsun diye görüntüyü öne çıkarmanın, dolayımsız ve somut anekdotların zorbalığından kurtaracak; yazılı söz kadar kıvrak ve incelikli bir yazma aracı haline gelecektir. ... Bugün sinemada bizi ilgilendiren, bu dilin yaratılmasıdır.

Dil-olarak-sinema, bir filmle hikâye anlatmanın geleneksel dramatik ve görsel yolundan bir kopuş anlamına gelir. Bresson'un eserlerinde filmlere göre bir dilin yaratılması, söze yoğun bir vurgu yapılmasını gerektirir. Aksiyonun hâlâ görece dramatik seyir izlediği ve olay örgüsünde bir grup karakterin* kullanıldığı ilk iki filmde, dil (düz anlamıyla) diyalog halinde

*) Gerçi burada bile bir gelişme söz konusudur. *Günah Melekleri*'nde beş ana karakter vardır: genç rahibe adayı Anne-Marie, başka bir rahibe adayı Madeleine, Başrahibe, Başrahibe'nin yardımcısı Saint-Jean ve katil Therèse – ve tabii arka fon: manastırdaki gündelik hayat ve saire. *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda daha az arka fonla, bir basitleştirme görürüz. Dört karakter açıkça belirlenmiştir – Hélène, eski âşığı Jean, Agnès ve Agnès'in annesi. Beyazperdede gördüğümüz başka herkes sanki görünmez haldedirler. Örneğin hizmetkârların yüzlerini asla görmeyiz.

görünür. Bu diyaloglar kesinlikle dikkat çekicidir. Çok teatral diyaloglardır; kısa, aforizmik, bilinçli, düz. Yeni Fransız yönetmenlerinin (Yeni Dalga filmlerinin en Bressonvari örneği sayılan Godard'ın *Hayatını Yaşamak* ve *Evli Bir Kadın* dahil olmak üzere) benimsedikleri doğaçlama izlenimi uyandıran diyalogların tam zıddıdır.

Fakat aksiyonun yalnız benliğin seyrine sıkıştırıldığı son dört filmde, diyalogların yerini genellikle birinci tekil şahıs anlatı almıştır. Bazen anlatı, sahneler arasındaki bağı kuran öğe olarak mazur görülebilir. Ancak daha ilginç olanı, bize bilmiyor ya da öğrenmek üzere olduğumuz hiçbir şeyi söylememesidir. Sadece aksiyonu 'katlar'. Bu örnekte ilkin sözü duyar, sonra sahneyi görürüz. Örneğin *Yankesici*'de: Hatıralarını yazan kahramanı görürüz (ve yazdıklarını okuyan sesini işitiriz). Sonra da kısaca değinilmiş olan olayı seyrederiz.

Fakat bazen ilk önce sahneyi görür, daha sonra açıklamayı, yeni meydana gelmiş olan şeyin tanımlanmasını okuruz. Örneğin *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde, papazın endişeli bir halde piskopos vekiline başvurduğu bir sahne vardır. Önce papazı bisikletiyle vekilin kapısına giderken seyreder, sonra evin kâhyasının cevap verdiğini (vekil belli ki evde değildir) ve kapının kapanışını duyar, sonra da papazın duvara yaslanışını görürüz. Sonra yine ses: "Çok hayal kırıklığına uğradım, kapınıza gelmek zorunda kaldım." Başka bir örnek: *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine'i yastığının bezini yırtarken, sonra da o bezi yatağın etrafından çıkardığı tele sararken görürüz. Sonra ses gelir: "Sıkı sardım."

Bu 'lüzumsuz' anlatının etkisi, sahneyi aralarla bölmektir. Böylece seyircinin aksiyona doğrudan hayali katılımı kesilmiş olur. Sıra ister yorumdan sahneye, ister sahneden yoruma doğ-

ru olsun, etki aynıdır: Aksiyonun bu şekilde katlanması hem duyguların olağan akışını keser hem de yoğunlaştırır.

Aksiyonun katlanmasının (görmeden önce duyduğumuz) ilk tipinde, geleneksel anlatıya katılma tarzlarından birinin kasten bozulmasının (gerilimin) söz konusu olduğuna da dikkat edin. Yine, Brecht'i getirin aklınıza. Brecht gerilimi ortadan kaldırmak için bir sahnenin başında, afişler ya da anlatıcı marifetiyle, neler olacağını açıklar. (Godard aynı tekniği *Hayatını Yaşamak*'ta uygular.) Bresson silahı anlatıyla harekete geçirerek aynı şeyi yapar. Birçok açıdan Bresson'a göre kusursuz hikâye, olay örgüsünün önceden bilindiği, oyuncuların konuşmalarının uydurulmayıp, fiili yargılanma zabıtlarından alındığı son filmi *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nın hikâyesidir. İdeal olarak bir Bresson filminde gerilim olmaz. Dolayısıyla, gerilimin normal koşullarda büyük rol oynaması gerektiği bir filmde, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* filminde başlıkta bilerek sonuç önceden bildirilir: Fontaine'in kaçmayı başaracağını biliriz.* Bu bakımdan elbette Bresson'un kaçış filmi, Jacques Becker'in son eseri *Le Trou*'dan (Delik) çok farklıdır – fakat başka açılardan da Becker'in mükemmel filmi *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'ya çok şey borçludur. (Gösterime girdiği zaman Fransız sinema dünyasında *Boulogne Ormanının Kadınları*'nı savunan tek önde gelen kişi olması, Becker'in onurudur.)

Dolayısıyla Bresson'un filmlerinde biçim, güçlü derecede doğrusal olmakla beraber, anti-dramatik çizgidedir. Sahneler kısa kesilir ve son, belirli bir vurgu olmadan belirlenmiştir. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde böyle otuz kısa sahne olmalıdır. Hikâyeyi kurgulama yöntemi en kesin şekilde *Jeanne d'Arc'ın*

*) Filmin, acımasızlık temasını ifade eden bir ortak başlığı da vardır: *Le Vent Souffle ou il Veut* (Rüzgâr Dilediği Yana Eser).

Yargılanması'nda gözlenmiştir. Film konuşan insanların durağan, orta boy çekimlerinden meydana gelir; sahneler, Jeanne'ın insafsızca sorgulanmasını gösterir. Anekdot niteliğindeki malzemeleri çıkarma ilkesi burada ifrata vardırılmıştır (sözgelimi *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine'in niçin hapishanede olduğu konusunda ilk planda çok az şey biliriz). Herhangi bir ara hikâye de yoktur. Sorgulama sona erer; Jeanne'ın arkasından kapı kapanır; sahne kararır. Kilitte anahtar döner; başka bir sorgulama başlar; yine kapı sertçe kapanır; kararma. Duygusal katılıma keskin bir fren koyan, tamamen ruhsuz bir kurgudur bu.

Bresson da oyunculuğun ifade gücüyle filmlerde yaratılan bu katılım türünü reddetmeye başlamıştı. Yine Bresson'un oyuncuları kendine has biçimde kullanması, önemli rollerde profesyonel olmayan oyuncuları tercih etmesi akıllara Brecht'i getirmektedir. Brecht oyuncunun bir rolde 'olmak'tan ziyade, o rolü 'bildirmesi'ni istiyordu. Tıpkı seyirciyi, sahnede 'bildirildiği'ni gördüğü olaylarla özdeşleşmekten uzak tutmaya çalışması gibi, oyuncuyu da rolüyle özdeşleştirmeme gayretindeydi. Brecht şu görüşte ısrarcıydı: "Oyuncu, gösteren olarak kalmalıdır; temsilinde 'şu bunu yaptı, şu bunu söyledi' kalıbını bastırmadan, bir yabancı olarak gösterilen kişiyi sunmalıdır." *Günah Melekleri*'nde ve *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda profesyonel oyuncuları kullanırken son dört filminde profesyonel olmayan oyuncuları kullanan Bresson, aynı yabancılık etkisini de yaratma uğraşındadır. Onun fikrince oyuncular replikleri oynamamalı, mümkün olduğunca az ifadeyle repliklerini söze dökmelidirler. (Bresson bu etkiyi yaratmak için çekimler başlamadan önce oyuncularına aylarca prova yaptırır.) Duygusal doruklar çok dolaylı şekilde işlenecektir.

Fakat iki örnekte de sebep aslında oldukça farklıdır. Brecht'in oyunculuğu reddetmesinin sebebi, onun dramatik sanatın eleştirel akılla ilişkisine dair düşüncesinde yatar. Brecht, oyunculuğun duygusal gücünün oyunlarda temsil edilen fikirlerin önüne geçtiği kanısındaydı. (Gerçi altı yıl önce Berliner Ensemble'nin eserlerinden gördüklerimde, bir parça düşük tonlu oyunculuğun duygusal katılımı gerçekten azalttığı sonucuna varmamıştım; benim gördüğüm son derece stilize bir sahnelemeydi.) Bresson'un oyunculuğu reddetmesinin sebebi, kendi sanatın arılığı görüşünde aranmalıdır. "Oyunculuk, piç bir sanat olan tiyatroya göredir," demiştir. "Sinema gerçek bir sanat olabilir, çünkü sinemada yazar gerçeklik fragmanlarını alıp, onları yan yana konmakla dönüşebilecekleri şekilde düzenleyebilir." Bresson'a göre, sinema oyunculuğun aşındığı, total bir sanattır.

> Bir filmde her çekim, kendisinden başka hiçbir anlama gelmeyen, daha doğrusu fiilen anlamsız pek çok şey anlamına gelen bir söze benzer. Oysa bir şiirdeki bir söz yanındaki yöresindeki başka sözcüklerle ilişkisiyle dönüştürülür, anlamı belirginleştirilip biricikleştirilir; aynı şekilde bir filmdeki bir çekim anlamını bağlamıyla kazanır ve her çekim, son çekimle total, açımlanamaz bir anlama ulaşılıncaya değin bir önceki çekimin anlamını değiştirir. Oyunculuğun bu süreçle ilgisi yoktur; o sadece yolu tıkayabilir. Filmler ancak, beyazperdede görünen kişilerin iradesini atlayarak; yaptıkları şeyleri değil, oldukları şeyleri kullanarak çekilebilir.

Özetle, ancak gayret göstermekten vazgeçildiği zaman görünen, çabanın ötesine geçen tinsel kaynaklar vardır. Bresson'un oyuncularının hiçbir zaman kendi rollerini 'yorumlamaları'nı istemediği düşünülebilir: *Bir Taşra Papazının Günce-*

si'nde papazı oynayan Claude Laydu, filmi çekerlerken kendisine (filmi seyrederken yaptığının o olduğu görünmesine rağmen) asla ruhani bir hava temsil etmeye çalışmasının söylenmediğine dikkat çekmiştir. Sonunda her şey, ya bu ışıltıyı yayan ya da yayamayan oyuncuya bağlıdır. Laydu'da bu ışıltı vardı. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine'i oynayan François Leterrier'de de vardı. Fakat *Yankesici*'de Michel'i oynayan Martin Lassalle zaman zaman baştan savma, ruhsuzca bir profil çizmişti. Bresson *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda Florence Carrez'le ifade edilemez olanın sınırlarında denemeler yapmıştır. Hiç oyunculuk yoktur; Carrez sadece diyalogları okur. Bu işe yarayabilirdi. Ama yaramadı – çünkü Florence Carrez, Bresson'un son filmlerinde 'kullandığı' kişiler içinde en az ışıltıya sahip olandı. Bresson'un son filminin inceliği, kısmen, filmin ona bağlı olduğu Jeanne'ı oynayan aktrisin yoğunluğu iletmesinde başarılı olamamasından kaynaklanmıştır.

5

Bresson'un bütün filmlerinin ortak bir teması bulunur: kapatılmanın ve özgürlüğün anlamı. Dinsel görev ve suç imgeleri ortaklaşa kullanılır. İkisinin de yolu 'hücre'ye varmaktadır.

Olay örgülerinin hepsinin hapsedilme ve devamıyla ilintisi vardır. *Günah Melekleri* çoğunlukla bir manastırın içinde geçer. Kendisine ihanet eden âşığını yeni öldürmüş (polisin tanımadığı) bir eski mahkûm olan Thérèse, Bethany rahibelerinin ellerine teslim edilmiştir. Thérèse'le özel bir ilişki kurmaya ve onun sırrını öğrenerek polise gönüllü olarak teslim olmasını sağlamaya çalışan genç bir rahibe, itaatsizlikten dolayı manastırdan kovulur. Bir sabah manastır bahçesinde ölmüş bir şekil-

de bulunur. Sonunda Thérèse alınır ve; son çekim onun ellerini polis kelepçesine uzatmasıyla biter. ... *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda kapatılma metaforu defalarca tekrarlanır. Hélène ve Jean aşklarına kapanmışlardır; Jean sevgilisinin 'özgür' olduğu dünyaya dönmesini ister. Fakat Hélène bunu yapmaz ve kendisini Jean'e bir tuzak kurmaya adar – bunun için, kendisinden talimat beklerlerken bir daireye kapattığı iki piyon (Agnès ile annesi) bulması gerekmektedir. *Günah Melekleri* gibi bu film de kayıp bir kızın kurtarılmasının hikâyesidir. *Günah Melekleri*'nde Thérèse, mahkûmiyeti kabullenerek kurtarılır; *Boulogne Ormanının Kadınları*'ndaysa Agnès mahkûm edilir; daha sonra mucize eseri affedilir ve serbest kalır. ... *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde vurgu değişmiştir. Kötü kız Chantal arka planda tutulur. Kapatılma draması papazın kendini kapatmasında, çaresizliğinde, zayıflığında, ölümlü bedenindedir. ("Ben Kutsal Istırap'ın esiriyim.") Papaz, duygusuzluğunu ve mide kanserinden acı içinde ölmesini kabullenmesiyle kurtarılacaktır. ... İşgal altındaki Fransa'da bir Alman'ın idaresi altında bulunan bir hapishanede geçen *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da kapatılma en düz anlamıyla temsil edilmiştir. Kurtuluş da aynı şekilde: Kahraman kendisine (çaresizliğine, ataletin ayartıcılığına) karşı galip gelir ve kaçar. Engeller hem maddi şeylerde hem de yalnız kahramanın etrafındaki insanların değişkenliğinde somutlaşmıştır. Fakat Fontaine mahkûmiyetinin başında avludaki iki yabancıya güvenme riskine girer ve güveni boşa çıkarılmaz. Kaçışının arifesinde kendisiyle beraber hücreye atılan genç işbirlikçisine güvenme (ki bunun alternatifi onu öldürmesidir) riskini göze aldığı için de dışarı çıkabilecektir. ... *Yankesici*'de kahraman, bir odanın dolabında yaşayan genç bir münzevi, Dostoyevskiyen tarzda cezalandırılmaya can

atıyor görünen genç bir suçludur. Ancak sonunda yakalanıp hapse atıldığında, kendisini seven kızla demir parmaklıklar ardından konuşurken olumlu biçimde sevebilen biri olarak tanımlanır. ... *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda yine bütün film hapishanede geçer. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde olduğu gibi Jeanne'ın özgürlüğü iğrenç bir ölümle gelir, fakat Jeanne'ın şehit olması, (Dreyer'in büyük filminde Falconetti'nin Jeanne'ından farklı olarak) kendi ölümünü dahi umursamayan bir kişisellik-dışılıkla anlatıldığından, papazınkinden çok daha az etkileyicidir.

Dramanın çatışmalı hali, Bresson'un hikâyelerinin gerçek draması, iç çatışmadır: insanın kendine karşı yürüttüğü mücadele. Bresson'un tüm filmlerinin durağan ve biçimsel özellikleri o amaca doğru ilerler. Nitekim *Boulogne Ormanının Kadınları*'nın oldukça stilize ve yapay olay örgüsünü tercih etmesinin, kendisine "iç dramadan uzaklaşmaya yol açacak her şeyi ortadan kaldırması"nı sağladığını üstünü vurgulayarak belirtmiştir. Yine o filmde ve ondan önce çekilende iç drama, bir dış biçimle temsil edilmektedir. *Günah Melekleri* ile *Boulogne Ormanının Kadınları*, çeşitli karakterler arasındaki irade çatışmalarını, benlik içindeki bir çatışmayla ilgilendiklerinden çok daha fazla anlatırlar.

Bresson'un draması sadece *Boulogne Ormanının Kadınları*'ndan sonraki filmlerde gerçekten içselleşmiştir. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nin teması, genç papazın kendisiyle çatışmasıdır; bu durum papazın Torcy piskopos vekiliyle, Chantal'la, Chantal'ın annesi kontesle ilişkilerinde ancak tali olarak yansır. Baş karakterin tam anlamıyla bir hücrede tecrit edildiği ve ümitsizlikle mücadele etteği *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* filminde bu öğe iyice belirgindir. Yalnızlık ve iç çatışma, yalnız kah-

ramanın umutsuzluğu ancak aşkı reddetme pahasına reddettiği ve mastürbasyon niyetine hırsızlığa yöneldiği *Yankesici*'de başka bir şekilde ortaya çıkar. Ne ki dramanın gerçekleşmesi gerektiğini bildiğimiz son filmde pek bu tema yönünde kanıtlar görmeyiz. Çatışma fiilen bastırılmıştır ve bir çıkarsamayla ortaya konmalıdır. Bresson'un Jeanne'ı bir zarafet timsalidir. Ancak drama ne ölçüde içsel olursa olsun, drama olmalıdır. *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nın ıskaladığı şey de budur.

Bununla birlikte, Bresson'un tanımlamaya çalıştığı 'iç drama'nın psikoloji anlamına gelmediğinin altını çizin. Gerçekçi kapsamda Bresson'un karakterlerinin dürtüleri genellikle gizli, bazen düpedüz inanılmaz içeriktedir. Örneğin *Yankesici*'de Michel, Londra'da geçen iki yılını, "Bütün paramı kumara ve kadınlara yatırdım," diye özetlediğinde buna kimse inanmaz. Aynı dönemde Michel'in arkadaşı iyi Jacques'ın Jeanne'ı hamile bırakmış, sonra onu ve çocuklarını terk etmiş olması da pek ikna edici değildir.

Psikolojik mantıksızlık pek erdem sayılmaz; az önce aktardığım anlatı pasajları *Yankesici*'nin kusurlarıdır. Ancak Bresson'un yaklaşımında temel yer tutan ve bence bahane bulunamayacak olan şey, psikolojik analizi yüzeysel bulan inancıdır. (Çünkü: Aksiyona gerçek sanatın aştığı, açımlanabilir bir anlam atfeder.) Eminim karakterlerinin mantıksızca davranmasını hedefliyor değildir; fakat bence davranışlarının kolay anlaşılmasını istemediği de besbellidir. Bresson, ruhların psikolojisinde olmaktan ziyade ruhların fiziğine, tinsel eylemin biçimlerine ilgi duyar. İnsanların niçin öyle davrandıkları son kertede anlaşılamaz bir şeydir. (Oysa psikoloji bunu anladığı iddiasındadır.) Ne de olsa, ikna izah edilemez, öngörülemez. Papazın *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde gururlu ve boyun eğ-

mez kontese ulaşması, Jeanne'ın *Yankesici*'de Michel'i ikna edememesi sadece olgulardır; ya da öyle demeyi isterseniz, sadece gizemlerdir.

Böyle bir ruh fiziği Simone Weil'in en kayda değer kitabı *Gravity and Grace*'in (Yerçekimi ve Lütuf) konusuydu. Aşağıdaki cümleler Simone Weil'den:

> Ruhun bütün doğal hareketleri, fiziksel yerçekimininkilere benzer yasalarla kontrol edilir. Lütuf, tek istisnadır.
>
> Lütuf boş alanları doldurur, ancak kendisini alacak bir boşluğun olduğu yere girebilir; o boşluğu yaratan da lütfun kendisidir.
>
> Muhayyile sürekli olarak, lütfun geçebileceği bütün yarıkları doldurmakla meşguldür.

Bu cümleler Bresson'un 'antropolojisi'nin üç temel teoremini sağlarlar. Bazı ruhlar ağır, başka ruhlar hafiftir; bazıları özgürleşmiştir ya da özgürleşmeye muktedirdir, başkaları değildir. Yapılabilecek tek şey sabırlı olmak ve elden geldiğince boş kalmaktır. Böyle bir düzende muhayyileye yer olmadığı gibi, fikirlere ve kanılara hiç yoktur. İdeal nötrlüktür, aşkınlıktır. Torcy piskopos vekilinin *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde genç papaza, "Bir papazın düşünceleri olmaz," dediğinde kastettiği şey budur.

Nihai anlamda temsil edilemez bir durum dışında bir papazın bağlılıkları da olmaz. Tinsel hafifleme ('lütuf') arayışında bağlılıklar tinsel bir külfettir. Dolayısıyla papaz, *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nin doruk sahnesinde, kontesi ölen oğlu için tuttuğu koyu yastan çıkmaya zorlar. Kişiler arasında doğru teması bulmak mümkündür elbette; fakat bu irade aracılığıyla değil, istenmeyen şekilde, lütuf aracılığıyla gelir. Bu yüzden

Bresson'un filmlerinde insani dayanışma, *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde papaz ile Torcy piskopos vekili ya da *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine ile diğer mahkûmlar arasında görüldüğü gibi ancak belli bir mesafeden temsil edilebilmektedir. İki insanın bir aşk ilişkisinde biraraya gelmeleri sanki gözlerimizin önünde yaşanıyormuş gibi anlatılabilir: *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda Jean, ölmek üzere olan Agnès'e, "Gitme! Seni seviyorum!" diye haykırır; *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine, kolunu Jost'un etrafına dolar; *Yankesici*'de Michel, hapishanede demir parmaklıklar arasından Jeanne'a, "Sana gelmem ne kadar uzun sürdü," der. Fakat biz bu örneklerde aşkın yaşandığını görmeyiz. Aşkın ilan edildiği ân, filmin sona erdiği zamandır.

Bir İdam Mahkûmu Kaçtı'da yan hücredeki yaşlı adam, kahramanı sıkıştırır: "Niçin mücadele ediyorsun?" Fontaine, "Mücadele etmek; kendime karşı," diye cevap verir. İnsanın kendine karşı gerçek mücadelesi, kendi ağırlığına, kendi vahametine karşıdır. Bu mücadelenin vasıtası da eser fikridir, bir projedir, bir görevdir. *Günah Melekleri*'nde Anne-Marie'nin Thérèse'yi 'kurtarma' projesidir bu. *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda Hélène'in intikam planıdır. Bu görevler geleneksel yollarla ortaya konur – hep onları gerçekleştiren karakterin niyetine atıfta bulunarak. *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde (bu açıdan bir geçiş niteliğindedir) en etkileyici görüntüler, papazın cemaat bölgesindeki ruhlar için mücadele eden rolündekiler değil, sade hallerindeki görüntülerdir: bisikletine binerken, cüppesini çıkarırken, ekmeğini koparırken, yürürkenki halleri. Bresson'un sonraki iki filminde eser, sonsuz acı çekme fikrine yönelmiştir. Proje tamamen somut, bedensel ve aynı zamanda daha gayri-şahsi hale gelmiştir. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da en

kuvvetli sahneler, kahramanın var gücünü harcadığı sahnelerdir: Fontaine kaşıkla kapısını bozar; Fontaine yere düşmüş talaşları süpürgesinden çıkardığı tek bir sapla ufak bir yığın halinde süpürür. ("Bir aylık sabırlı çalışma sonunda kapım açıldı.") *Yankesici*'de filmin duygusal odağı, Michel'in profesyonel bir yankesici tarafından ses etmeden, kayıtsızca alt edildiği ve ancak gelişigüzel yaptığı şeylerin gerçek sanata çevrildiği yerdir: Güç yapılan jestler gösterilirken, tekrar ve rutinin zorunlu olduğu belirginleşir. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* ve *Yankesici*'nin geniş bölümleri sözsüzdür; bir planın sildiği kişiliğin güzellikleri hakkındadır. Yüz çok sakin iken, planların alçakgönüllü hizmetkârları olarak takdim edilen bedenin diğer kısımları ifade edici bir niteliğe bürünürler. Burada akla, *Günah Melekleri*'nin sonunda ölü Anne-Marie'nin beyaz ayaklarını öpen Thérèse; *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nın açılış sahnesinde taş koridora doluşmuş keşişlerin çıplak ayakları gelir. Burada akla, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da usanmak bilmez bir çaba sarf eden Fontaine'ini iri, mübarek elleri, *Yankesici*'de hızlıca hırsızlık eden ellerin balesi gelir.

Ruhun üstüne çöken yer çekimi, 'muhayyile'nin tam zıttı olan 'plan'la aşılır. Hikâyesi hiç Bresson'un tarzına benzemeyen *Boulogne Ormanının Kadınları* bile, bir plan ile ağırlık (yani, hareketsizlik) arasındaki bu zıtlığa yaslanır. Hélène'in bir planı vardır: Jean'dan öç almak. Fakat kılını da kıpırdatmaz – acıdan ve kinden. Sadece en Bressonvari hikâyeyi oluşturan *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda bu zıtlıktan (filmin zararına olacak şekilde) faydalanılmaz. Jeanne'ın planı yoktur. Ya da onun bir planı olduğu, şehit olmayı planladığı söylenebilirse bile, bunu biz yalnızca biliriz; gelişmesi ve tamamlanmasının sırrına vakıf değilizdir. Jeanne edilgen kalmış *görünür*. Zaten

Jeanne bize yalnızlığıyla, hücresinde tek başına gösterilmeseydi, Bresson'un son filmi diğerlerinin yanında hiç diyalektik görünmezdi.

6

Jean Cocteau şöyle demiştir (*Cocteau on Film*, André Fraigneau'nun kaydettiği bir konuşma, 1951): "Bugün zihinler ve ruhlar bir sentaks olmadan, yani bir ahlâki sistem olmadan yaşarlar. Bu ahlâki sistemin asıl ahlâkla bir ilgisi yoktur ve her birimiz tarafından, onsuz dış üslûbun mümkün olamayacağı bir iç üslûp şeklinde kurulmalıdır." Cocteau'nun filmleri, asıl ahlâkı meydana getiren bu içedönüklüğü resmeden yapımlar olarak anlaşılabilir; dolayısıyla, Bresson'unkiler de. Hem Cocteau hem Bresson yaptıkları filmlerde, tinsel üslûbu betimlemekle uğraşırlar. Fakat Cocteau tinsel üslûbu estetik düzlemde tasarlarken, Bresson en az üç filminde (*Günah Melekleri, Bir Taşra Papazının Güncesi* ve *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda) apaçık dinsel bir bakış açısına odaklanmış göründüğünden bu benzerlik pek belirgin sayılmaz. Ne ki farklılık da göründüğü kadar büyük değildir. Bresson'un Katolikliği, ifade edilen bir 'konum' olmaktan ziyade, insan eylemine belirli bir açıdan bakmanın bir dilidir. (Zıtlık arıyorsanız, Rosselini'nin *Aziz Francis'in Çiçekleri*'nin doğrudan sofuluğuyla, Melville'in *Papaz Leon Morin*'indeki karmaşık inanç tartışmasını karşılaştırmanızı öneririm.) Bunun kanıtı, Bresson'un diğer üç filminde Katolikliği katmadan aynı şeyi söyleyebilmesidir. Aslında Bresson filmlerinde tartışmasız en başarılısı olan *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da, arka planda duyarlı ve akıllı, sorunu dinsel düzlemde ele almayan (yine mahkûmlar içinden) bir papaz görünür. Dini görev

ağırbaşlılık, berraklık ve şehadetle ilgili bir fikir ortamı sunar. Fakat ciddi derecede seküler meseleler olan suç, aşk ihanetinin intikamı ve tecrit mahkûmu da aynı meseleleri ortaya koymaktadır.

Bresson, Cocteau'ya (çileci bir Cocteau'ya, duygusallığından arınmış Cocteau'ya, şiirsel olmayan Cocteau'ya) aslında göründüğünden daha fazla benzer. Amaç aynıdır: bir tinsel üslûp imgesi oluşturmak. Fakat duyarlılık, söylemeye gerek yok ki tamamen farklıdır. Cocteau'nunki, modern sanatın başlıca geleneklerinden olan eşcinsel duyarlılığının açık bir örneğidir: hem romantik ve mizahi, fiziksel güzelliğe düşkün ama yine de üslûpçuluğa ve yapıntıya yatkın. Bresson'un duyarlılığı ise anti-romantik ve ciddidir; daha kalıcı, daha ağırlıklı, daha samimi bir haz uğruna fiziksel güzellik ve yapıntının kolay hazlarına kanmamaya azimlidir.

Bu duyarlılığın evriminde Bresson'un sinemasal vasıtaları giderek daha yalın hale gelir. Görüntü yönetmenliğini Philippe Agostini'nin üstlendiği ilk iki filmi, diğer dört filminde görmediğimiz şekilde görsel efektleri vurgular. Bresson'un ilk filmi *Günah Melekleri*, sonrakilere kıyasla daha geleneksel bir güzelliğe sahiptir. Güzelliği daha suskunca yansıtan *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda, Hélène'i bir asansörle aşağıya inen Jean'la aynı zamanda varmak için merdivenlerden aşağı atılırken takip eden çekim gibi lirik kamera hareketleri ve yatak odasında tek başına, yatağında gerinirken, "İntikam alacağım," diyen Hélène'den, kalabalık bir gece kulübünde tayt, file çorap ve silindir şapkayla kendini seksi bir dansa kaptırmış Agnès'in ilk çekimine atlayan türden şaşırtıcı kesmeler seyrederiz. Siyah beyaz uçlar, büyük bir dikkatle birbirini takip eder. *Günah Me-*

lekleri'nde hapishane sahnesinin karanlığı, manastır duvarının ve rahibelerin elbiselerinin beyazlığıyla dengelenir. *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda kontrastlar, iç mekânlardan ziyade giysilerle vurgulanır. Hélène her zaman, vesile ne olursa olsun, uzun siyah kadife elbiseler giymektedir. Agnès'in üç elbisesi vardır: ilk defa onunla göründüğü dar siyah dans kıyafeti, filmin büyük kısmında giydiği açık renkli trençkot ve finaldeki beyaz düğün elbisesi. ... Görüntü yönetmenliğini L.H. Burel'in yaptığı son dört film görsel bakımdan çok daha az çarpıcı, daha az göz alıcıdır. Görüntüler hemen hemen sadedir. Siyah ile beyaz arasında olduğu gibi keskin zıtlıklardan uzak durulmuştur. (Renkli bir Bresson filmi tasavvur etmek neredeyse imkânsızdır.) Örneğin *Bir Taşra Papazının Güncesi*'nde papazın siyah giyme alışkanlığı; keza, *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Fontaine'in üstünde olan kan lekeli gömlek ve kirli pantolonlar, *Yankesici*'de Michel'in giydiği haki renkli takım elbise bile pek fark edilmez. Giysiler ve iç mekânlar elden geldiğince tarafsız, göze çarpmayan ve işlevsel olarak seçilmiştir.

Bresson'un daha sonraki filmlerinde, görsel olanın yadsınmasının dışında 'güzel' olan da umursanmaz. Profesyonel olmayan oyuncularının hiçbirisi dışa dönük anlamda yakışıklı ve güzel görünüşlü değildir. Claude Laydu'yu (*Bir Taşra Papazının Günce*'sindeki papaz), François Leterrier'yi (*Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'daki Fontaine), Martin Lassalle'ı (*Yankesici*'deki Michel) ve Florence Carrez'i (*Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'ndaki Jeanne) seyrettiğimizde kapıldığımız ilk his ne kadar düz olduklarıdır. Sonra, filmin akışının şu ya da bu noktasında, yüzleri çarpıcı bir güzellikte görmeye başlarız. Örneğin Fontaine'i oynayan François Leterrier'deki dönüşüm çok derin ve tatmin

edicidir. Burada Cocteau'nun ve Bresson'un filmleri arasında önemli bir farklılık, Bresson'un eserleri içerisinde *Boulogne Ormanının Kadınları*'mn özel yerini gösteren bir farklılık söz konusudur. Diyaloglarını Cocteau'nun kaleme aldığı *Boulogne Ormanının Kadınları* bu bakımdan ziyadesiyle Cocteau-varidir. Maria Casarès'in siyah giysiler içindeki şeytani Hélène'i görsel ve duygusal bakımdan, Cocteau'nun *Orphée*'sindeki (1950) parlak performansına denktir. Böyle bir sert karakter, hikâye boyunca hep duran bir 'dürtü'sü olan karakter, Bresson açısından tipik bulunan, *Bir Taşra Papazının Güncesi, Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* ve *Yankesici*'deki karakterlerin işlenişinden çok farklıdır. Söz konusu üç filmde de bilinçaltından bir ifşa vardır: ilk başta düz görünen yüzün güzel olduğu anlaşılır; ilk başta donuk izlenimi uyandıran bir yüzün tuhaf ve izah edilemez bir aşkınlık barındırdığı anlaşılır. Fakat Cocteau'nun filmlerinde (ve *Boulogne Ormanının Kadınları*'nda) ne karakterin ne de güzelliğin dışa vurulduğuna şahit oluruz. Bu özellikler sadece farz edilen, dramaya yedirilmiş niteliklerdir.

Cocteau'nun (genellikle Jean Marais'in oynadığı) kahramanlarının tinsel üslûbu narsisizme eğilimliyken, Bresson'un kahramanlarının tinsel üslûbu özbilinçle haraket etmemenin herhangi bir çeşididir. (Bresson'un filmlerinde plana düşen rolün kaynağı budur: Başka bir durumda benliğe hasredilecek olan enerjileri özümser. Her insanın doğasından gelen, içine tıkıldığımız sınırları olan anlamda kişiliği siler.) Benlik bilinci, tine yük olan 'ağırlık'tır; benlik bilincinin aşılması 'lütuf', yani tinsel hafifliktir. Cocteau'nun filmlerinin doruğu tensel bir harekettir: ya aşka düşülür (*Orphée*), ya ölüme gidilir (*İki Başlı Kartal, Ebedi Dönüş*), ya da havalarda gezilir (*Güzel ile Hay-*

van). Büyük bir beyaz kuş gibi döşemede yatan Agnès'in üzerine eğilen Jean'ın üstten çekimiyle, etkileyici bir görüntüyle biten *Boulogne Ormanının Kadınları*'nı istisna sayarsak Bresson'un filmleri karşı-tensellikle, bir çekilmeyle biter.

Cocteau'nun sanatı karşı konulmaz biçimde rüyaların mantığına ve 'gerçek hayat'ın hakikati karşısında yaratımın hakikatine yönelirken, Bresson'un sanatı giderek hikâyeden uzaklaşıp, belgesele doğru yelken açmaktadır. *Bir Taşra Papazının Güncesi*, Georges Bernanos'un aynı adlı nefis romanından uyarlanmış bir kurmacadır. Film, bir defter ve üstüne yazan bir el görüntüsüyle açılır; sonra fonda, yazılanları okuyan bir ses işitilir. Birçok sahne, papazın günlüğünü yazılışıyla başlar. Film, Torcy pispopos vekiline papazın ölümünü bildiren bir dost mektubuyla sona erer – biz tüm ekran bir haç siluetiyle kaplanırken mektupta yazılanları dinleriz. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* başlamadan önce, beyazperdede şu yazıyı okuruz: "Bu hikâye gerçekten yaşanmıştır. Ben onu süslemeden aktardım." Sonra da: "Lyons, 1943. (Bresson film çekilirken, akışın gerçek hikâyeye uygunluğunu sürekli kontrol ediyordu.) Yine bir kurmaca olan *Yankesici* -kısmen- günlük biçiminde nakledilmiştir. Bresson belgesel türüne *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'yla geri döner – bu defa en sert biçimiyle. Daha önceki filmlerin tonunun belirlenmesine katkıda bulunan müzik bile burada etkisiz kalmıştır. *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı*'da Mozart'ın "Mass in C Minor"unun, *Yankesici*'de Lully'nin kullanılması özellikle parlak buluşlardır; fakat *Jeanne d'Arc'ın Yargılanması*'nda müzikten bütün geriye kalan, filmin açılışındaki davul sesleridir.

Bresson'un girişimi, sunmakta olduğu şeyin çürütülemezliğinde ısrar etmekten yanadır. Hiçbir şey tesadüfen meydana gelmez; başka alternatif, başka fantezi yoktur; her şey aman-

sızdır. Gerekli olmayan şeyler, salt anekdot ya da süsleme olarak kalan şeyler atılmalıdır. Cocteau'dan farklı olarak Bresson, sinemanın dramatik ve görsel kaynaklarını -genişletmekten ziyade- daraltma niyetindedir. (Bu noktada Bresson bize yine, otuz yıllık film yönetmenliğinde kamera hareketlerinden, görüntülerin birbirine geçmesinden, karartmalardan feragat etmiş olan Ozu'yu hatırlatır.) Gerçi son ve en çileli filminde çok fazla şeyi dışarıda bırakmış, yaklaşımı aşırı inceltmiş görünür. Ancak bu kadar iddialı bir yaklaşım ifrata varmaktan alıkonamaz ve Bresson'un 'başarısızlıklar'ı çoğu yönetmenin başarılarından daha değerlidir. Bresson'a göre, sanat gerekli olan şeylerin keşfidir – bu kadar, başka bir şey değil. Bresson'un altı filminin gücü, tıpkı modern resmin büyük kısmının esasen resim yapmakla ilgili resimsel bir yorum olması gibi, kendi arılığı ve titizliğinin salt sinemanın kaynaklarıyla ilgili bir sav olmamasında yatar. Bresson'un filmleri aynı zamanda hayat hakkında, Cocteau'nun deyişiyle 'iç üslûp' hakkında, insan olmanın en ciddi yolu hakkında bir fikri oluştururlar.

(1964)

GODARD'IN *HAYATINI YAŞAMAK*'I



ÖNSÖZ:

Vivre Sa Vie (Hayatını Yaşamak) oldukça teorik bir incelemeye davetiye çıkarır, çünkü bu film -entelektüel bakımdan, estetik bakımdan- son derece karmaşıktır. Godard'ın filmleri, bir sanat eserinin fikirler 'hakkında' olabilmesinin en iyi, en saf, en derinlikli anlamında fikirler hakkındadır. Ben şu notları kaleme alırken, Paris'te çıkan haftalık *L'Express* dergisiyle (27 Temmuz 1961'de) yapılan bir söyleşide, Godard'ın şunları söylediğini keşfettim: "Benim üç filmim de neresinden baksanız aynı konuyu işlerler. Ben, fikri olan ve fikrini sonuna kadar götürmeye çalışan bir bireyi ele alıyorum." Godard bu sözünü, birçok kısa filminin dışında, Jean Seberg ve Jean-Paul Belmondo'yla *A Bout Souffle* (Nefes Nefese, 1959), Mic-

hel Subor ve Anna Karina'yla *Le Petit Soldat* (Küçük Asker, 1960) ve Jean-Claude Brialy'yle *Une Femme est Une Femme*'ı (Kadın Kadındır, 1961) çektikten sonra söylemiştir. Aynı saptamanın, 1962'de çektiği *Hayatını Yaşamak* için de ne kadar isabetli olduğunu bu yazıyla göstermeye çalışacağım.

NOT:

1930'da Paris'te doğan Godard şu ânda on uzun metrajlı filmi tamamlamış durumdadır. Yukarıda adları belirtilen dört filminden sonra, Marino Mase ve Albert Juross'la Les Carabiniers'i *(Jandarmalar, 1962-1963), Brigitte Bardot, Jack Palance ve Fritz Lang'le* Le Mépris'i *(Nefret, 1963), Karina, Sami Frey ve Claude Brasseur'le* Bande à Part'ı *(Çete, 1964), Macha Méril ve Bernard Noel'le* Une Femme Mariée'yi *(Evli Bir Kadın, 1964), Karina, Eddie Constantine ve Akim Tamiroff'la* Alphaville'i *(1965) ve yine Karina ve Belmondo'yla* Pierret le Fou'yu *(Çılgın Pierrot, 1965) çekmiştir. Bu filmlerin altısı da Amerika'da gösterilmiştir. Burada* Breathless *adıyla gösterilen ilki, çoktan bir sanatevi klasiği haline gelmiş, sekizincisi olan* Evli Bir Kadın *ise karışık bir kabul görmüş, fakat* Kadın Kadındır, Hayatını Yaşamak, Nefret *ve* Çete *adlarını taşıyan diğerleri hem eleştirmenler nezdinde hem de gişede fiyaskoyla sonuçlanmıştır.* Nefes Nefese'*nin parlak bir yapım olduğunu artık herkes kabul etmekteyken, ben de* Hayatını Yaşamak'ı *çok beğendiğimi belirtmek isterim. Onun diğer eserlerinin aynı mükemmellik seviyesinde olduğunu iddia etmemekle birlikte, Godard'ın en üst kalitede anmaya değer pasajlarının bulunmadığı herhangi bir filmi de yoktur. Bizdeki ciddi eleştirmenlerin, derin kusurları bulunan ama yine de olağandışı derecede iddialı ve özgün bir film olan* Nefret'*in kıymetli yanlarını görememeleri kanımca acınası bir durumdur.*

1

Cocteau *Günlükler*'inde, "Sinema hâlâ bir grafik sanat formudur," diye yazmıştı. "Onun aracılığıyla ben görüntülerle yazıyor ve kendi ideolojimin fiilen güçlü olmasını sağlıyorum. Başkalarının söyledikleri şeyleri gösteriyorum. Örneğin *Orphée*'de anlatıyı herhangi bir aynaya tabi tutmuyor; açıkça gösteriyor ve bir bakıma kanıtlıyorum. Karakterlerim kendilerinden istediklerimi açıkça yerine getiriyorlarsa, kullandığım vasıtalar önemli olmuyor. Bir filmin en büyük kuvveti, belirlenmiş ve gözlerimizin önünde gerçekleşen aksiyonlarının çürütülemez oluşudur. Bir aksiyona şahit olan kişinin onu kendi yararına dönüştürmesi, çarpıtması ve yanlış bir şekilde göstermesi olağandır. Fakat aksiyon gerçekleşmiştir ve genellikle aygıtın hayat verdiği ölçüde gerçekleştirilmeye devam etmektedir. Fiilen gördüğümüz şeyler, eksik tanıklıklar ve yanlış polis raporlarıyla çatışkı halindedir."

2

Her türlü sanata bir tür kanıt, azami ölçüde doğruluk savı gözüyle bakılabilir. Her sanat eseri, temsil ettiği aksiyonların çürütülemezliği yönünde bir girişim olarak değerlendirilebilir.

3

Kanıt, çözümlemeden farklıdır. Kanıt, bir şeyin olduğunu teyit eder. Çözümleme ise o şeyin niçin olduğunu gösterir. Kanıt, tanımı gereği tamamlanmış bir argüman biçimidir; fakat tamlığının bedeli, kanıtın her zaman biçimsel olmasıdır. Yal-

nızca başlangıçta elde olanlar, sonda kanıtlanırlar. Oysa çözümlemede her zaman başka kavrayış açıları, yeni nedensellik alanları söz konusudur. Çözümlemenin dayanağı olur. Çözümleme, tanımı gereği her zaman eksik bir argüman biçimidir; doğrudan konuşursak, çözümleme bitmez bir şeydir.

Belirli bir sanat eserinin ne ölçüde bir kanıt biçimi olarak tasarlandığı, elbette oranla ilgili bir durumdur. Tabii ki bazı sanat eserleri başka örneklere kıyasla kanıta daha yönelik, biçim etkenlerine daha fazla dayalıdır. Ancak yine de, benim savım, her türlü sanatın biçimsel olma, dayanaktan ziyade biçime ağırlık veren bir tamlık eğilimi barındırdığı; zarafet ve tasarım yüklü, psikolojik dürtüler ya da toplumsal güçler bakımmdansa ancak tali derecede inandırıcı sonlar içerdiğidir. (Shakespeare'in oyunlarının çoğunun, bilhassa komedilerinin pek inandırıcı bulunmayan fakat yine de müthiş tatmin edici içerikteki sonlarını düşünün.) Büyük sanatta, son kertede egemen olan biçimdir; ya da benim burada vurgulayacağım, çözümleme arzusundan ziyade kanıtlama arzusudur. Bir eserin sona ermesini sağlayan şey, biçimdir.

4

Kanıta eğilen bir sanat iki anlamıyla biçimseldir. Bir, sanatın konusu, olayların (maddi yönünün üstünde ve ötesinde) biçimidir ve bilincin (maddi yönünün üstünde ve ötesinde) biçimleridir. İki, sanatın vasıtaları biçimseldir; yani, belirgin bir tasarım öğesi (simetri, tekrar, ters çevirme, katlama, vb.) barındırırlar. Bu durum, eser fiilen (Dante'nin *İlahi Komedya*'sı gibi) kendini didaktik olarak ilan edecek derecede 'içerik'le yüklü olduğunda bile geçerli olabilir.

5

Godard'ın filmleri çözümlemeden ziyade, özellikle kanıta yöneliktir. *Hayatını Yaşamak* bir sergi, bir gösteridir. Bir şeyin *niçin* olduğunu değil, *öyle* olduğunu gösterir. Bir olayın amansızlığını ortaya koyar.

Bundan dolayı Godard'ın filmleri, görünümlerine rağmen, ciddi ölçüde güncellikten mahrumdur. Toplumsal, güncel meselelere eğilen bir sanat hiçbir zaman basitçe bir şeyin sadece olduğunu gösteremez; *nasıl* olduğunu da göstermek durumundadır. Oysa *Hayatını Yaşamak* filminin çarpıcılığı, hiçbir şeyi izah etmeye kalkmamasındadır. Film nedenselliği yadsır. (Dolayısıyla, anlatının sıradan nedensel akışı Godard'ın filminde hikâyenin son derece keyfi biçimde on iki epizoda -birbirleriyle nedensel olarak değil, seri olarak ilintili epizodlara- bölünüşüyle bozulur.) *Hayatını Yaşamak* kesinlikle (*Küçük Asker*'in Cezayir Savaşı 'hakkında' olduğundan daha fazla) fahişelik 'hakkında' değildir. *Hayatını Yaşamak*'ta Godard bize, baş karakter Nana'yı fahişeliğe götüren sıradan bir içerikle dahi olsa, herhangi bir açıklama yapmaz. Nana'nın bu yolu seçmesinin sebebi, eski kocasından ya da çalıştığı yerdeki iş arkadaşlarından birinden iki bin frank ödünç alamaması ve oturduğu dairesinden çıkarılması mıdır? Pek öyle görünmüyor. En azından, tek bu sebeple değil. Fakat bundan fazlasını da bildiğimiz söylenemez. Godard'ın bize bütün gösterdiği, Nana'nın fahişe olmasıdır. Yine Godard bize, filmin sonunda, Nana'nm pezevengi Raoul'un onu niçin 'sattığı'nı ya da aralarında neler geçtiğini ya da finalde, Nana'nın öldürüldüğü silahlı sokak çatışmasının arkasında neyin yattığını göstermez. Bize sadece Nana'nın satıldığını ve öldüğünü gösterir. Çözümlemeye kalkmaz. Kanıtlar.

6

Godard *Hayatını Yaşamak*'ta kanıt için iki araca başvurur. Bize kanıtlamak istediği şeyi örnekleyen bir görüntüler koleksiyonu ile onu açıklayan bir dizi 'metin' sunar. Godard'ın filmi iki öğeyi birbirinden ayırarak hakikaten yepyeni bir serimleme aracına başvurmuş olur.

7

Godard'ın niyeti Cocteau'nun niyetiyle aynıdır. Fakat Godard, Cocteau'nun hiç görmediği yerlerde güçlüklerin ayrımındadır. Cocteau'nun göstermek istediği, bir atıfla çürütülemez olmasını istediği şey, büyülüydü (büyülenmenin gerçekliği, sonsuz başkalaşma imkânı gibi şeyler). (Aynalardan kırılmak, vb.) Godard'ın göstermeyi dilediğiyse bunun tam zıddıdır: büyülü-karşıtı olan, berraklığın yapısı. Bu yüzden Cocteau, olayları -görüntülerin benzerliği sayesinde- birbirine bağlayan tekniklere; duyumsal bir tümlük oluşturma yoluna başvuruyordu. Godard ise bu anlamıyla güzel olandan faydalanmak için herhangi bir çaba sarf etmez. O, parçalayacak, koparacak, uzaklaştıracak ve kıracak tekniklere başvurur. Örnek: *Nefes Nefese*'deki ünlü kesikli kurgu (sıçramalı kesmeler, vb.). Başka bir örnek: *Hayatını Yaşamak*'ın, her epizodun başında bölüm başlığını andıran ve bize neler olacağını az çok anlatan uzun adlarla on iki epizoda bölünmesi.

Hayatını Yaşamak'ın ritmi dur-kalk tarzındadır. (Başka bir üslûpta *Nefret*'in ritmi de bu şekildedir.) Yani *Hayatını Yaşamak* ayrı epizodlara bölünmüştür. Jenerik kısmındaki müziğin sürekli durup yeniden başlamasının, Nana'nın yüzünün (ilk

önce sol profilden, daha sonra -geçişsiz- tam çehreyle, sonra -yine geçişsiz- sağ profilden) aniden gösterilmesinin sebebi de budur. Fakat hepsinin ötesinde, Godard'da bütün film boyunca, gerek fikre gerekse hislere apayrı yoğunluklar ayrılarak, sözler ile görüntüler birbirinden koparılmaktadır.

8

Sinema tarihi boyunca görüntü ile söz yan yana etkili olmuştur. Sessiz sinemada (yazı şeklinde yerleştirilen) söz, görüntülerin akışıyla arka arkaya konur, düz anlamıyla birbirine bağlanır. Sesli sinemanın doğuşuyla beraber görüntü ile söz, birbiri peşi sıra gelmekten ziyade eşzamanlı şekilde yansıtılır. Sessiz sinemada söz ya aksiyonun yorumu ya da aksiyona katılanların diyalogu şeklinde aktarılabilirken, sesli sinemada söz, (belgesel yapımlar haricinde) neredeyse yalnızca ve kesinlikle ağırlıklı olarak diyaloga dönüşmüştür.

Godard sessiz sinemanın karakteristik özelliği olan söz ile görüntünün ayrılmasına geri döner, fakat yeni bir düzlemde. *Hayatını Yaşamak* açıkça iki ayrı tipte malzemeden, görülen şeyler ile işitilen şeylerden meydana gelir. Fakat yönetmen, bu malzemelerin birbirinden ayrılmasında çok yaratıcı, hatta oyuncul bir çizgide durur. Bunun bir türü, VIII. Epizod'un televizyon belgeseli ya da *sine-gerçek* üslûbudur: Bir çekim, önce Paris'e giden bir arabada yapılır, daha sonra hızlı montajla on kadar müşteri çekimi gösterilir ve rutin olanı, tehlikeleri ve fahişelik işinin dehşet zorluğunu ayrıntıya çeviren kuru düz bir ses işitilir. Başka bir tür, Nana ile genç âşığı arasındaki mutlu sıradan konuşmaların beyazperdeye alt-başlık şeklinde yansıtıldığı XII. Epizod'da görülür. Aşk konuşmaları hiç *işitilmez*.

9

Dolayısıyla *Hayatını Yaşamak,* sinemada belirli bir türün, anlatılı filın türünün uzantısı sayılmalıdır. Anlatılı filmin, bize görüntüler artı metin sunan iki standart biçimi bulunur. Birine göre, filmi gayri-şahsi bir ses, yazar nakleder. Diğerinde, ana karakterin, olayları biz onun başına gelişini seyrederken anlattığı iç monologunu duyarız.

İlk tipin, aksiyona baskın çıkan anonim bir yorumcu sesinin öne çıktığı iki örneği Resnais'nin *Marienbad'da Geçen Yılda* ile Melville'in *Les Enfants Terribles*'ıdır (Müthiş Çocuklar). İkinci tipin, ana karakterin iç monologunu öne çıkaran bir örneği Franju'nun *Thérèse Desqueyroux*'udur. Herhalde ikinci tipin, bütün aksiyonun kahramanın ağzından nakledildiği en büyük örnekleri de Bresson'un *Bir Taşra Papazının Güncesi* ve *Bir İdam Mahkûmu Kaçtı* filmleridir.

Godard, Bresson'un kusursuzluğa ulaştırdığı bu tekniği, Ocak 1963'e değin (Fransız sansür kurulu tarafından üç yıl boyunca yasaklı kaldığından) gösterime girmemiş olsa da 1960'ta Cenevre'de çektiği ikinci filmi *Küçük Asker*'de kullanmıştır. Film, İsviçreli bir ajanı Cezayir Ulusal Kurtuluş Örgütü adına öldürme görevini almış, sağcı bir terörist örgüte bulaşmış kahramanı Bruno Foreister'in düşüncelerinin akışını gösterir. Film açılırken Forestier'in sesini işitiriz: "Eylem zamanı geçti. Ben yaşlandım. Tefekkür zamanı geldi." Bruno fotoğrafçıdır. "Bir yüzün fotoğrafını çekmek, arkasındaki ruhu fotoğraflamaktır. Fotoğraf hakikattir. Sinema da bu hakikati saniyede yirmi dört defa döndürür," der. Bruno'nun görüntü ile hakikat arasındaki ilişkiyi naklettiği *Küçük Asker*'deki bu temel pasaj, *Hayatını Yaşamak*'ta dil ile hakikat arasındaki ilişki üzerine karmaşık düşünceleri haber verecektir.

Küçük Asker'de hikâyenin kendisi, karakterler arasındaki olgusal bağlar çoğunlukla Forestier'in monologuyla nakledildiğinden, Godard'ın kamerası bir tefekkür aracına (olayların belirli yönleri, karakterler üzerine düşünme aracına) dönüşmekte özgür kalır. Kamera sakin 'olaylar'ı (Karina'nın yüzü, binaların cepheleri, şehirden arabayla geçmek) sert aksiyonu bir parça yalıtan bir şekilde *inceler*. Görüntüler bazen keyfi görünür, bir tür duygusal nötrlüğü yansıtır; başka zamanlarda yoğun bir katılımı gösterir. Sanki Godard önce işitiyor, sonra işittiği şeylere bakıyor gibidir.

Godard *Hayatını Yaşamak*'ta önce işitme, sonra görme tekniğini yeni karmaşık düzlemlere taşır. Artık (*Küçük Asker*'deki gibi) baş rol kişisinin sesi olsun ya da tanrısal bir anlatıcı olsun, tek bir birleşik bakış açısı yoktur; çeşitli tariflerle bir dizi belge (metinler, anlatılar, alıntılar, parçalar, donanımlar) vardır. Bunlar esasen sözlerdir; fakat sözsüz sesler, hatta sözsüz görüntüler de olabilirler.

10

Godard'ın tekniğinin bütün temel öğeleri, açılıştaki jenerik akışında ve birinci epizodda görülür. Jenerik, Nana'nın neredeyse bir siluet koyuluğundaki soldan profil görüntüsünün üstüne binmiştir. (Filmin başlığı *Hayatını Yaşamak – 12 Epizodluk Film*'dir.) Jenerik devam ederken Nana tam yüzüyle, sonra sağdan ve hâlâ koyu bir gölge halinde yansıtılır. Bazen göz kırpar, bazen (sanki uzun süre o şekilde durmaktan rahatsızmış gibi) başını hafif kaydırır ya da dudaklarını ıslatır. Nana poz kesiyordur. Ona bakılıyordur.

Sonra ilk yazılar gelir: "I. Epizod: Nana ve Paul. Nana Vazgeçmeyi İstiyor." Sonra görüntüler akar, fakat vurgu işitilenlerdedir. Film, Nana ile bir erkeğin konuşması ortasında açılır; bir kafenin tezgâhına oturmuşlardır; sırtları kameraya dönüktür; konuşmaların yanı sıra barmenin söylediklerini, diğer müşterilerin konuşmalarından parçaları işitiriz. Yüzlerini hep kameradan kaçırarak konuşurlarken erkeğin (Paul) Nana'nın kocası olduğunu, bir çocukları bulunduğunu ve Nana'nın aktrist olmaya çalışmak için hem kocasından hem çocuğundan ayrıldığını öğreniriz. Çiftin bu kısa yeniden birleşmesinde (ki girişimin kimden geldiği hiç anlaşılmaz) Paul sert ve düşmanca tavırlar takınmakla birlikte karısını geri kazanmak istemekte, Nana ise ezik, çaresiz ve kocasına diş bileyen konumdadır. Yorucu ve kırıcı sözlerin ardından Nana, "Sen konuştukça söylediklerinin manası azalıyor," der Paul'e. Bu açılış sekansında Godard, seyirciyi sistematik biçimde yok sayar. Hiç çapraz kesme yoktur. Seyircinin görmesine, katılmasına izin verilmez. Seyirci sadece işitebilecek konumdadır.

Ancak Nana ile Paul'ün tezgâhtan kalkıp tilt makinesinde oynamak üzere faydasız konuşmalarını bitirmelerinden sonradır ki onları görürüz. O zaman bile vurgu hâlâ işittiklerimizdedir. Onlar konuşmaya devam ederlerken Nana ile Paul'ü asıl olarak hep arkadan seyrederiz. Paul nutuk çekip hınçla hareket etmeyi kesmiştir. Nana'ya, okul öğretmeni olan babasının öğrencilerinden birinden aldığı Piliç konulu bir ödevin komikliğinden bahseder. "Pilicin bir içi, bir dışı vardır," diye yazmıştır küçük kız. "Dışını atarsan geriye içi kalır. İçini de atarsan ruhunu bulursun." Görüntü o sözlerle silinir ve epizod sona erer.

11

Pilicin hikâyesi, filmde yönetmenin söylemek istediği şeyi belirleyen çok sayıda 'metin'den ilkidir. Çünkü pilicin hikâyesi elbette Nana'nın da hikâyesidir. *Hayatını Yaşamak*'ta Nana'nın soyunuşunu seyrederiz. Film Nana'nın kendini dışarıdan, eski kimliğinden soyutlamasıyla başlar. Birkaç epizod içinde anlaşılacak olan yeni kimliği bir fahişe olmaktır. Fakat Godard fahişeliğin ne psikolojisine ilgi duyar, ne de sosyolojisine. Onun gözünde fahişelik, bir hayatın öğelerini (bir test sahası olarak, hayatta özsel ve yüzeysel olan şeyleri incelemenin sınanışı olarak) parçalarına ayırmanın en köklü metaforudur.

12

Hayatını Yaşamak'ın tamamı bir metin şeklinde seyredilebilir. Bu, berraklığın incelendiği, ciddiyet hakkında bir filmdir.

Film, on iki epizodun ikisi dışında hepsinde metinleri (daha düz anlamıyla) kullanır. I. Epizod'da Paul'ün anlattığı, küçük kızın piliç yazısı. II. Epizod'da satıcı kızın aktardığı, ucuz dergi hikâyesinden pasaj. ("Mantığın önemini abartıyorsun.") III. Epizod'da Nana'nm seyrettiği Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ından parça. IV. Epizod'da Nana'nın polis müfettişine anlattığı bin franklık hırsızlığın hikâyesi. (Tam isminin Nana Klein olduğunu ve 1940'da doğduğunu öğreniriz.) VI. Epizod'da Yvette'in hikâyesi (iki yıl önce Raymond'un onu nasıl terk ettiği) ve Nana'nın cevabı ("Sorumlu benim"). VII. Epizod'da Nana'nm bir genelev madamına yazdığı müracaat mektubu. VIII. Epizod'da fahişenin hayatı ve günlük rutininin belgesel anlatımı. IX. Epizod'da dans müziği plağı. XI. Epizod'da filozofla

sohbet. XII. Epizod'da Luigi'nin yüksek sesle okuduğu Edgar Allan Poe'nun "Oval Portre" hikâyesinden parça.

13

Filmdeki tüm metinlerin entelektüel bakımdan en işlenmişi, XI. Epizod'da kafede Nana ile (Brice Parain'in oynadığı) bir filozof arasındaki konuşmadır. İkisi dilin doğasını tartışırlar. Nana sözsüz yaşanamamasının sebebini sorar; Parain de konuşmak düşünmeye, düşünmek konuşmaya denk düştüğü için düşüncesiz hayat olamayacağı cevabını verir. Sorun konuşmak ya da konuşmamakta değil, iyi konuşmaktadır. İyi konuşmak çileci bir disiplini, mesafeyi gerektirir. Bir kere, hakikate düz yoldan varılamayacağının anlaşılması lazımdır. Hata yapmak şarttır.

Konuşmalarının başında Parain, ilk düşüncesiyle kendini öldüren eylem adamı Dumas'nın Porthos'unu anlatır. (Kendi yerleştirdiği bir dinamitten koşarak kaçan Porthos, aniden nasıl yürünebildiğini, insanın nasıl bir ayağını öbürünün önüne attığını merak etmiştir. Sonra durmuş, dinamit patlamış ve Porthos ölmüştür.) Piliç hikâyesi gibi bu hikâyede de Nana hakkında bir şeyler sezilir. Hem bu hikâyeyle hem de bir sonraki (ve son) epizodda anlatılan Poe hikâyesiyle Nana'nın (gerçek olarak değil, biçimsel olarak) ölümüne hazırlanırız.

14

Godard özgürlük ve sorumluluk üzerine bu film-denemesindeki mottosunu Montaigne'den almıştır: "Kendini başkala-

rına ödünç ver; ama kendini sadece kendine teslim et." Fahişenin hayatı elbette, kendini başkalarına ödünç verme eyleminin en radikal metaforudur. Fakat biz Godard'ın Nana'nın kendini kendine nasıl sakladığını soracak olursak cevap şu olur: Godard bunu *göstermemiştir.* Bilakis, Godard bunu yorumlamıştır. Belli bir mesafeden bakıp karışmak dışında Nana'yı harekete geçiren dürtüleri bilmeyiz. Film psikolojiden tümüyle sakınır; duygu halleri, iç ıstırap hiç irdelenmez.

Nana kendisinin özgür olduğunu bilmektedir; Godard'ın bize söylediği budur. Fakat bu özgürlüğün psikolojik bir içi yoktur. Özgürlük içsel, psikolojik bir şey değildir – daha ziyade fiziksel bir lütuftur. Kişinin *ne* olduğu, *kim* olduğudur. I. Epizod'da Nana, Paul'e, "Ben ölmek istiyorum," der. II. Epizod'da Nana'nın çaresizce borç para bulmaya çalıştığını, kapıcıyı atlatarak dairesine gitmeye çalıştığını seyrederiz. III. Epizod'da Jeanne d'Arc'la ilgili bir filmde ağlıyordur. IV. Epizod'da polis karakolunda, bin franklık aşağılayıcı hırsızlık olayını anlatırken yine ağlamaktadır. "Keşke başka biri olsaydım," der. Fakat V. Epizod'da ("Sokakta. İlk Müşteri") artık aklındaki kişi haline gelmiştir. Kendi olumlamasına ve ölümüne açılan yola girmiş sayılır. Kendini olumlayabilen bir Nana'yı sadece fahişe halinde görürüz. VI. Epizod'da Nana'nın fahişe arkadaşı Yvette'le konuşurken sakince, "Sorumlu benim. Başımı çeviriyorum, ben sorumluyum. Elimi kaldırıyorum, ben sorumluyum," demesinin anlamı budur.

Özgür olmak sorumlu olmak demektir. İnsan şeylerin kendileri gibi olduklarının farkındaysa özgür ve bu yüzden sorumludur. Nitekim Yvette'le konuşma şu sözlerle biter: "Tabak tabaktır. Erkek erkek. Hayat da hayat."

15

Özgürlüğün psikolojik bir içinin olmaması, yani ruhun ancak bir kişinin 'içi'ni soyduktan sonra bulunabilecek bir şey olması – *Hayatını Yaşamak*'ın işaret ettiği radikal tinsel doktrin budur.

Godard'ın kendi 'ruh' anlayışı ile geleneksel Hıristiyanlığın ruh anlayışı arasındaki farklılığın tamamen bilincinde olduğu tahmin edilecektir. Bu farklılık en kesin biçimde Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'mdan alıntıyla vurgulanır; zira bizim gördüğümüz sahne, (Antonin Artaud'nun oynadığı) genç papazın Jeanne'a (Mlle Falconetti) yakılma tehlikesi olduğunu söylediği sahnedir. Jeanne, aklı başından gitmiş papaza, kendi ölümünün aslında kurtuluşu olduğunu temin eder. Bir filmden bir alıntıyı seçmek o fikirlere ve hislere duygusal katılımımızla araya mesafe koyarken, ölüme atıf yapmak bu bağlamda ironik değildir. *Hayatını Yaşamak*'m görmemizi sağladığı gibi, fahişelik tümüyle bir çile karakteridir. X. Epizod'un başlığı veciz bir şekilde, "Haz hiç de eğlenceli değildir," diye bildirir. Nana da ölür.

Hayatını Yaşamak'ın on iki epizodu, haçın on iki görünümüdür. Ancak Godard'ın filminde kutsallık ve şahadet değerleri tamamen seküler bir düzleme taşınmıştır. Godard bize Pascal yerine Montaigne'i sunar ve bu, Bressoncu tinselliğin (Katoliklik olmadanki) ruh hali ve yoğunluğuna benzer bir yöneliştir.

16

Hayatını Yaşamak'ta bir yanlış adım en sonda, Godard dışarıdan, filmi yapan kişi olarak atıfta bulunmak suretiyle filmin

birliğini bozduğunda gelir. XII. Epizod, Nana ile Luigi'yi bir odada beraber göstererek başlar; Luigi, genç kadının âşık olduğu anlaşılan genç adamdır (onu daha önce bir defa, IX. Bölüm'de, Nana kendisiyle bir bilardo salonunda tanışıp flört ettiğinde görmüşüzdür). İlk başta sahne sessizdir ve diyalog ("Dışarı çıkalım mı?" "Niçin bana taşınmıyorsun?") altyazılarla belirtilir. Sonra, yatakta yatmakta olan Luigi yüksek sesle Poe'nun "Oval Portre"sini; karısının portresini resmetmeye gömülmüş bir sanatçının hikâyesini okumaya koyulur; hikâyedeki sanatçı kusursuz benzerliği yakalamaya uğraşmaktadır, fakat tam bunu yakaladığı ânda karısı ölür. Sahne o sözlerle kararır ve Nana'nın pezevengi Pimp'in, kadını dairesinin bulunduğu evin avlusundan zorla bir arabanın içine sokuşuna atlar. Arabayla biraz dolaştıktan (bir iki kısa görüntüden) sonra Raoul, Nana'yı başka bir pezevenge teslim eder; ancak para alışverişinin yeterli gelmediği anlaşılır, silahlar çekilir, Nana vurulur ve son görüntüde arabaların hızla uzaklaştıklarını, Nana'nın sokakta ölü olarak yattığını seyrederiz.

Burada itiraz edilebilir olan şey, filmin aniden bitmesi değildir. Bence burada, Godard'ın açıkça filmin dışına bir referansta bulunmasına; Nana'yı oynayan genç aktrist Anna Karina'nın kendi karısı olmasına itiraz edilebilir. Bağışlanamaz olan kendi hikâyesiyle alay ediyordur. Sanki Godard, bütün dehşetengiz keyfiliğiyle Nana'yı öldürmemize cesaret edemiyormuş gibi bir durum söz konusudur; burada son ânda bir tür bilinçaltı nedenselliği kendini gösterecektir. (Kadın benim karım. – Karısının portresini çizen sanatçı onu öldürüyor. – Nana ölmeli.)

17

Bu tek kusuru saymazsak *Hayatını Yaşamak* bence kusursuz bir filmdir. Yani, hem asilce hem kavranması güç bir şeyi başarmak üzere yola çıkar ve bu hedefini eksiksiz yerine getirir. Godard bugün 'felsefi filmler'le ilgilenen herhalde tek yönetmendir ve bu göreve denk bir zekâya ve sağduyuya sahiptir. Başka yönetmenlerin de çağdaş toplum ve insanlığımızın doğası üzerine 'görüşler'i vardır ve bazen filmleri, ortaya attıkları fikirleri güçlendirir nitelikte olur. Fakat Godard, fikirleri (eğer kıvraklığa ve karmaşıklığa sahip olacaklarsa) ciddi biçimde ele almak için, onları ifade etmeye uygun yeni bir sinema dili yaratılması gerektiğini tam olarak kavrayabilen ilk yönetmendir. Godard bunu *Küçük Asker, Hayatını Yaşamak, Jandarmalar, Nefret, Evli Bir Kadın* ve *Alphaville*'de farklı yollarla yapmaya çalışmıştır – en başarılısı da kanımca *Hayatını Yaşamak*'tır. Benim fikrimce Godard, gerek bu anlayışı gerekse ortaya koyduğu heybetli külliyatıyla son on yılda sahneye çıkmış en önemli yönetmendir.

(1964)

EK:

Godard'ın filmin Paris'teki ilk gösterimi sırasında tasarladığı ilan:

VIVRE SA VIE

Un
Film
Sur
La
Prostitution
Qui
Raconte
Comment
Une
Jeune
Et
Jolie
Vendeuse
Parisienne
Donne
Son
Corps
Mais
Garde
Son
Ame
Alors
Qu'elle
Traverse
Comme
Des
Apparences

Une
Série
D'Aventures
Qui
Lui
Font
Connaître
Tous
Les
Sentiments
Humains
Profonds
Possibles
Et
Qui
Ont
Eté
Filmés
Par
Jean-Luc
Godard
Et
Joués
Par
Anna Karina
Vivre
Sa Vie

FELAKET TAHAYYÜLÜ



Tipik bilim kurgu filmlerinin biçimi, bir western filmi kadar öngörülebilir seyir izler ve film seyretmeye alışkın bir göze, salon kavgası, Doğu'dan gelen sarışın öğretmen ve kimsenin geçmediği bir caddede silahla yapılan düello kadar klasik gelen öğelerden oluşur.

Bir model senaryo beş aşamayla ilerler:

1) Şeyin ortaya çıkışı. (Canavarların görünüşü, yabancı uzay gemisinin inişi, vb.) Bu görüntüye genellikle tek bir kişi (saha gezisi yapmakta olan genç bir bilimci) tanık olmuştur ya da yine tek bir kişi tarafından şüpheyle izlenmiştir. Belli bir süre boyunca o kişiye hiç kimse inanmaz – ne komşuları, ne meslektaşları. Kahraman evli değildir, fakat kendisine şüpheyle baksa bile sempatik bir sevgilisi vardır.

2) Büyük bir yıkımın meydana gelmesi üzerine çok sayıda tanığın kahramanın iddiasını teyit etmeleri. (İstilacılar başka bir gezegenden gelen varlıklar ise, onlarla iyi geçinmeye ya da barış içinde var olmaya yönelik çabalar başarısız kalacaktır.) Durumla başa çıkması için yerel polise başvurulur ve bir katliam olur.

3) Ülkenin başkentinde bilimciler ile ordu görevlileri arasında toplantılar yapılır; kahraman bir panonun, haritanın ya da tahtanın önünde bilgiler aktarır. Ülke çapında olağanüstü hal ilan edilir. İlave yıkım haberleri gelir. Başka ülkelerin yetkilileri siyah limuzinleriyle görüşmeye katılırlar. Gezegendeki olağanüstü durum sebebiyle ülkeler arasındaki her türlü sorun rafa kaldırılır. Bu sahneye genellikle çeşitli dillerde haber programlarının, BM'deki bir toplantının, ordu görevlileriyle bilimciler arasındaki başka görüşmelerin bir montajı eklenir. Düşmanı yok etmek amacıyla planlar hazırlanır.

4) Yeni vahşet manzaraları. Bir noktada kahramanın sevgilisi ölümcül bir tehlikeyle yüz yüze gelir. Uluslararası güçler roketleri, ışınları ve başka ileri silahlarıyla karşı saldırılar düzenlerlerse de bunların hepsi fiyaskoyla sonuçlanır. Korkunç askeri kayıplar verilir, genellikle bir dolu yangın çıkar. Şehirler harabeye döner ve/veya boşaltılır. Burada anayollarda ya da büyük köprülerde panik içinde sağa sola koşuşturan kalabalık görüntüleri neredeyse mecburi bir uygulamadır; film Japonlarla ilgiliyse lekesiz beyaz eldivenli, olağandışı ölçüde sakin ve dublajlı bir İngilizceyle, "Devam edin, telaşa mahal yok," diye bağıran polisler görülür.

5) Yeni toplantılar yapılır, "Zayıf bir yanları olmalı," fikri üstünde durulur. Kahraman bu süre boyunca laboratuvarında kafa yormaktadır. Tüm umutların bağlandığı nihai strateji be-

lirlenir; en son silah (genellikle süper güçlü, henüz denenmemiş bir silah) devreye sokulacaktır. Geriye sayım başlar. Canavarın ya da istilacıların son karşı koyuşları. Kahraman ile sevgilisi yanak yanağa kucaklaşır, gökyüzüne bakarlarken, karşılıklı kutlamalar. "Hey, son gideni gördünüz mü?"

Yukarıda çerçevesini çizdiğim film renkli ve geniş ekranda tasarlanmalıdır. Aşağıdaki başka bir senaryo daha basittir ve düşük bütçeli siyah beyaz filmlere uygundur. Bu senaryo dört evreden meydana gelir:

1) Kahraman (her zaman olmasa da genellikle bir bilimci) ile sevgilisi, ya da karısı ve iki çocukları, masum bir aşırı-normal orta sınıf ortamında vakit geçiriyorlardır (mekân küçük bir kasabadaki evleri ya da tatil yapılan bir yer, kamping ya da sandal gezisi olabilir). Aniden içlerinden birisi tuhaf davranışlar sergilemeye başlar; her zamanki halinde görünen sebzeler korkutucu şekilde büyür ve şekil değiştirir. Karakter eğer bir otomobille giderken gösterilmişse, yolun ortasında korkunç bir şey görülür. Vakit geceyse gökyüzünde tuhaf ışıklar yanıp söner.

2) 'Şey'in yolunu izledikten ya da onun bir radyoaktif olduğuna karar verdikten ya da açılmış muazzam bir krater çukuruna baktıktan, özetle bir tür kaba araştırma yapıldıktan sonra kahraman, yerel yetkilileri uyarmaya çalışır, ama uyarılarının bir etkisi olmaz; bir şeylerin ters gittiğine kimse inanmaz. Kahraman ise durumun daha iyi farkındadır. 'Şey' gözle görülür bir şeyse evin etrafına sağlam barikatlar kurulur. İstilacı yabancı görünmez bir parazitse, bir doktor ya da arkadaş yardıma çağrılır, ancak yardıma çağrılan kişi kısa sürede öldürülür ya da o şey tarafından 'ele geçirilir'.

3) Danışılan başka kişilerin önerileri de işe yaramayacaktır. Bu arada 'şey', dünyadan akla yatkın olmayan bir şekilde yalı-

tılmış şehirde başka kurbanlar almaya devam eder. Çaresizlik duygusu yayılır.

4) İki ihtimalden biri. Ya kahraman tek başına mücadele etmeye hazırlanır, tesadüfen 'şey'in zayıf bir noktasını keşfeder ve onu yok eder. Diğer ihtimal, kahraman şehirden çıkmayı başarır ve iddialarını yetkili makamlara bildirme fırsatını bulur. Onlar da, yukarıda aktardığımız ilk senaryo doğrultusunda ama onun kısaltılmış bir seyrinde, nihayet (ilk tersliklerin ardından) istilacıların hakkından gelecek karmaşık bir teknolojiyi devreye sokarlar.

İkinci senaryonun başka bir versiyonu, bilimci-kahramanı bir zemin katta ya da zevkli, ferah evinin üstüne kurulmuş laboratuvarında göstererek başlar. Bilimci-kahraman yaptığı deneylerle istemeden de olsa, bir bitki ya da hayvan türünde ürkütücü bir başkalaşıma, o türün etobur hale gelip etrafta büyük zararlara yol açmasına sebebiyet verir. Veya aynı bilimci-kahramanın deneyleri, kendisinin yaralanması ya da 'istila edilmesi' sonucunu doğurmuştur. Belki radyasyonla deneyler yapmaktadır, belki de başka gezegenlerden varlıklarla temasa geçecek ya da kendisini başka yerlere veya zamanlara götürecek bir makine yapmıştır.

İlk senaryonun başka bir versiyonunda, gezegenimizin varoluş koşullarında nükleer bir deneme sonucu temel bir değişiklik gözlenir; bu gelişme de birkaç ay içerisinde bütün insan hayatının tükenmesine yol açacaktır. Örneğin, yeryüzünün sıcaklığı hayatın sürmesine imkân tanımayacak şekilde çok yükselebilir ya da çok düşebilir; yeryüzü ortasından ikiye ayrılabilir; ölümcül sızıntı yeryüzünün her köşesine yayılabilir, ve benzeri.

İlk ikisinden tamamen olmasa da bir parça farklı bir üçüncü senaryo, uzayda bir yolculuğu (aya ya da başka bir gezegene gitmeyi) kapsar. Uzay yolcularının ortak keşifleri, yabancı diyarda ciddi bir olağandışı durumun söz konusu olduğu, gezegen dışı istilacıların tehlikesi altında bulunduğu ya da nükleer savaşın etkisiyle yok olmanın eşiğine geldiğidir. Birinci ve ikinci senaryoların son dramaları burada yine sergilenir; sadece ilaveten, mahvolan ve/veya düşman gezegenden kurtulup Dünya'ya geri dönmek üzere bir kurgu eklenir.

Ben binlerce bilim kurgu romanının yazılmış olduğunun elbette farkındayım (en parlak dönem 1940'larm sonlarıydı). Giderek daha fazla komik kitapların ana konusu haline gelmeye başlayan bilim kurgu temalarının kopyalanmış örneklerini de buna dahil etmiyorum üstelik. Ama bilim kurgu filmlerini (1950'den başlayan şimdiki dönem, ciddi bir azalmaya günümüze kadar sürmektedir) başka kanallara, özellikle de uyarlandıkları romanlara atıfta bulunmadan bağımsız bir alt-tür olarak değerlendirmeyi öneriyorum. Çünkü roman ile sinema aynı olay örgüsünü paylaşabilirken, romanın kaynakları ile sinemanın kaynakları arasındaki temel farklılık ikisini oldukça ayrı yerlere sürüklemektedir.

Bilim kurgu filmleri, romanlarıyla kıyaslandığında kesinlikle kendine özgü güçlü yanlara sahiptir. Güçlü yanlardan birisi, olağandışı olanın (fiziksel değişim ve bozulma ile mutasyonun, füze ve roket savaşının, gökdelenlerin yıkılmasının) dolaysız biçimde temsil edilmesidir. Filmler doğallıkla sadece, bilim kurgu romanlarının (bazılarının) güçlü oldukları noktada, yani bilim söz konusu olduğunda zayıf kalırlar. Fakat entelektüel bir çalışmanın yerine, romanların asla sunamayacağı bir şe-

yi koyabilirler, ki o da duyumsal boyuttur. Filmlerde bir kişinin ölümünü (dahası, şehirlerin yıkımını, hatta bizatihi insanlığın yok olmasını) yaşama fantezine katılma, ancak hayal gücünün sözcüklerle değil, görüntüler ve seslerle harekete geçirilmesiyle mümkündür.

Bilim kurgu filmleri bilim hakkında değildir. Bilim kurgu filmleri, sanatın en eski konularından sayılan felaketler hakkındadır. Bilim kurgu filmlerinde felaket nadiren bir yere yoğunlaştırarak gösterilir; her zaman için geniş kapsamlı bir tasarım söz konusudur. Bu bir nicelik ve yaratıcılık meselesidir. Öyle demeyi tercih ederseniz, bir ölçek meselesidir. Fakat ölçek, özellikle geniş ekran renkli filmler (ki Japon yönetmen Inoshiro Honda ile Amerikalı yönetmen George Pal'in çektikleri, teknik bakımdan en inandırıcı ve görsel bakımdan en heyecan verici yapımlardır) meseleyi başka bir düzleme taşırlar.

Demek istediğim, bilim kurgu filmi (çağımızın çok farklı bir türü olan Happening gibi) yıkımın estetiği, yıkıma yol açarken ve kargaşa yaratırken gözlenen güzellikler hakkındadır. İyi bir bilim kurgu filminin çekirdeği de bu yıkımın imgeleminde yatar. Bu türde ucuz filmlerin (canavarın görünmesi ya da roketin fırlatılmasının durgun görünüşlü bir kasabada tasarlanmasının) dezavantajlı olmasının sebebi budur. (Hollywood bütçesinin gereklilikleri genellikle Arizona ya da California çöllerindeki şehirleri mecbur tutar. 1951 yapımı *The Thing from Another World*'de kurulan oldukça derme çatma ve içine kapalı setin Kuzey kutbunun yakınındaki bir karargâh olduğu farz edilmektedir.) Keza hayli iyi siyah beyaz bilim kurgu filmleri de çekilmiştir. Fakat, genellikle renkli çekim anlamına gelen daha büyük bütçeler, çeşitli model ortamların çok daha kapsamlı bir şekilde işlenmesine imkân tanıyacaktır. Bir kere, kalabalık bir

şehir söz konusudur. Uzay gemisinin (işgalcilerinkinin olsun bizimkinin olsun) bol cihazlı ama durması zor içi, yanıp sönen renkli ışıkların ve çokça işitilen gürültülerin karmaşıklığını gösterdiği krom malzemeler ve aygıtlarla doludur. Devasa kolilerin ve bilimsel aygıtların bulunduğu laboratuvarlar söz konusudur. Bilimcilerin içinde bulunulan umutsuz durumu askeri yetkililere izah etmeye çalıştıkları eski görünümlü toplantı odaları vardır. Üstelik bu standart mahaller ya da ortamların her biri iki kalıba bağlanmıştır; önce ilk halleri, sonra tahrip edilmiş halleriyle gösterilirler. Eğer şanslıysak, eriyen tankların, uçuşan bedenlerin, yıkılan duvarların, toprakta açılan devasa kraterlerle çukurların, yükselen uzay gemilerinin, renkli ölüm ışınlarının panoramasını seyredebilir; keza bir çığlıklar senfonisini, tuhaf elektronik sinyalleri, çok fazla gürültü çıkaran askeri donanımları, yabancı gezegenlerin sakinlerinin ve onların esir aldıkları dünyalıların boğuk seslerini duyup işitebiliriz.

Bilim kurgu filmlerinin ilkel tatminlerinden bazıları (sözgelimi, şehir felaketlerinin devasa ölçeklerle yansıtılması) başka tür filmlerde de görülür. Görsel bakımdan, eski korku ve canavar filmlerinde gösterilen toplu yıkım ile bilim kurgu filmlerinde seyrettiklerimiz arasında (yine) ölçek haricinde fazla bir farklılık yoktur. Eski canavar filmlerinde canavar her zaman saldırabileceği, otobüsleri köprülerden uçurabileceği, trenleri çıplak elleriyle ezebileceği, binaları yıkabileceği, vb. büyük şehre yönelmektedir. Bu modelin arketipi, Schoedsack ve Cooper'm 1933 tarihli büyük filminde ilk önce bir köyde (çoğu basılı resimlerden alınmış görüntülerle bebekleri ayakları altında ezdiği), daha sonra New York'ta önüne çıkan her şeye saldıran King Kong'dur. Söz konusu görüntüler aslında, iki dev sü-

rüngenin -devasa kanatları ve süpersonik hızlarıyla- Tokyo'nun büyük kısmını harabeye çeviren bir kasırgaya sebebiyet verdiği Inoshiro Honda'nın *Rodan*'ından (1957), ya da yine Honda'nın *The Mysterians*'ının (1959) başında gözlerinden fışkıran yakıcı ışınlarla dev robotların Japonya'nın yarısını küle çevirişinden pek farklı değildir. Keza, *Battle in Outer Space*'de (1960) New York, Paris ve Tokyo'nun uçan dairelerin ışınlarıyla yok edilişi, *When Worlds Collide*'de (Kıyamet Kopunca, 1951) New York'u sel basması, George Pal'ın *The Time Machine*'inde (Zaman Makinası, 1960) Londra'nın ortadan kaldırılışı bu yöndeki başka örneklerdir. Tabii bu sekansların hiçbirisi estetik amaç bakımından İncil ve Roma dönemlerinde büyük kılıçlar, sandallar ve orji renkleriyle gerçekleştirilen yıkım sahnelerinden (Aldrich'in *Sodom ve Gomorrah*'ında Sodom'un, De Mille'in *Samson ve Delilah*'ında Gazze'nin, *Rodos Heykeli*'nde Rodos'un, on kadar Nero filminde Roma'nın sonu) farklı sayılmaz. Griffith bu akıma *Hoşgörüsüzlük*'te Babil'le başlamıştı ve günümüze değin o pahalı setlerin patır patır düşmesini seyretmenin verdiği heyecandan daha iyisi yapılabilmiş değildir.

1950'lerin bilim kurgu filmleri başka bakımlardan da benzer temaları işlemişlerdir. Flash Gordon ve Buck Rogers'ın maceralarının 1930'lardaki ünlü film dizileri ve komikleri, ayrıca daha yakın dönemdeki dünya dışı kökenli komik kitap süperkahramanları (ki bunların en ünlüsü, nükleer bir patlama sonucu Krypton gezegeninden gelen Süpermen'dir) daha yakın dönemin bilim kurgu filmleriyle ortak motifler taşımaktadır. Eski bilim kurgu filmleriyle komik filmlerin çoğunda felaketle masumane bir ilişki söz konusudur. Esas olarak en eski aşk modelinin (esrarengiz bir kökene sahip, güçlü, yara almaz kahramanın kötülüğe karşı iyilik adına savaşa tutuştuğu) yeni ver-

siyonlarını üretirler. Yakın dönemin bilim kurgu filmlerindeyse, görsel bakımdan inandırıcılığın çok daha fazla olduğu ve eski filmlerle güçlü zıtlıkları barındıran bir sertlik, gaddarlık söz konusudur. Modern çağın tarihsel gerçekliği felaket tahayyülünü büyük ölçüde genişletmiştir ve başrol kişileri artık hiçbir şekilde masum görünmemektedirler.

Genelleşmiş bir felaketin bir fantezi olarak cazibesi, olağan yükümlülüklerden birini gündeme getirmektedir. *The Day the Earth Caught Fire* (1962) gibi dünyanın sonu filmlerinin kozu, New York, Londra ya da Tokyo'yu içeren büyük sahnelerin boşluğu yakalaması, neredeyse bütün halkın ortadan kaldırılmasıdır. Ya da *The World, The Flesh, and The Devil* (1957) örneğinde olduğu gibi, bütün film terk edilmiş metropolün işgaline ve bir dünya Robinson Crusoe'su misali, her şeyin yeni baştan kurulmasına yoğunlaşabilir.

Bu filmlerin sağladığı başka bir tatmin, aşırı ahlâki basitleştirmedir – yani, zalimce ya da en azından ahlâksızca hislere tercüman olunabilecek durumlarda, ahlâki bakımdan kabul edilebilir fanteziler olmalarıdır. Bilim kurgu filmleri bu bakımdan kısmen korku filmleriyle örtüşürler. İnsan kategorisinden dışlanmış varlıklar olarak ucubelere bakmaktan aldığımız yadsınamaz zevkin kaynağı burasıdır. Ucubeler karşısında hissedilen üstünlük duygusu, değişik oranlarda korkunun ve tiksintinin verdiği heyecanla birleşerek, ahlâki şüphelerin kaldırılmasını ve zalimlikten zevk alınmasını sağlamıştır. Aynı durum bilgi kurgu filmlerinde de gözlenir. Uzaydan gelen canavar örneğinde ucubelik, çirkinlik ve zalimlik birleşir – ve böylece haklı savaşkanlığın akacağı bir fantezi hedefi, acı ve felaketten estetik haz alma yolunu oluştururlar. Bilim kurgu filmleri, en arı seyirlik biçimleridir; yani, öyle filmlerde hislere çok ender

olarak rastlarız. (Bunun bir istisnası, Jack Arnold'un 1957 tarihli *The Incredible Shrinking Man* [Kendi Kendine Küçülen Adam] filmidir.) Biz sadece seyirciyizdir; seyrederiz.

Fakat bilim kurgu filmlerinde, korku filmlerinden farklı olarak, fazla bir dehşet öğesine rastlanmaz. Gerilimin, şokların ve sürprizlerin yerini çoğunlukla düzgün ilerleyen, değişmez bir olay akışı almıştır. Bilim kurgu filmleri yıkıma ve şiddete karşı serinkanlı, estetik bir bakışı, *teknolojik bir bakışı* davet eder. Şeyler, nesneler ve makinelerin bu filmlerde büyük rolü vardır. Filmlerin dekorunda insanlarda olduğundan daha geniş bir etik değerler yelpazesi bulunur. Umutsuz insanlardan farklı olarak şeyler, biz güç kaynağı olarak insanlardan ziyade onları yaşadığımız için değerlerin odağındadırlar. Bilim kurgu filmlerine göre, insan artefaktları olmadan çıplaktır. Farklı değerleri savunurlar, kudretlidirler, yıkılan şeyleri temsil ederler ve yabancı istilacıların karşılık vermelerinin ya da zarar gören ortamların onarılmasının vazgeçilmez aracıdırlar.

Bilim kurgu filmleri güçlü derecede ahlâkicidir. İletilen standart mesaj, bilimin çılgınca, takıntılı bir şekilde kullanılmasına karşı doğru ya da insani bir yolda kullanılmasıdır. Bilim kurgu filmlerinin bu mesajıyla, 1930'ların *Frankenstein, Mumya, Kayıp Ruhlar Adası* ve *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* gibi klasik korku filmlerinin mesajlarında ortak yön çoktur. (Georges Franju'nun 1959 tarihli ve bizde *The Horror Chamber of Doctor Faustus* adını alan parlak yapımı *Les Yeux Sans Visage* [Çehresiz Gözler] daha yakın bir örnektir.) Korku filmlerinde, deneylerini olumsuz yönde sürdüren deli, takıntılı ya da yanılgı içindeki bilimcinin bir canavar ya da canavarlar yarattığını ve sık sık kendi aptallığını ortaya koyarcasına, kendi eserini ortadan kaldırma

girişimlerinde canından olduğunu görürüz. Buna eşdeğer bir bilim kurgu romanı, genellikle bir ekip üyesi olan bir bilimcinin, 'onların' bilimi 'bizimki'nden daha ileri olduğu için gezegeni istila eden yabancılara boyun eğmesidir.

The Mysterians buna bir örnektir ve biçime sadık biçimde burada dönek olan kişi, nihayetinde hatasını anlar ve Mysterian uzay gemisini içinden kendisiyle beraber infilak ettirir. *This Island Earth* (Kayıp Gezegen, 1955) filminde kuşatılan Metaluna gezegeninin sakinleri yeryüzünü fethetmeyi önerirler, fakat Exeter adındaki, bir süre yeryüzünde yaşamış olup Mozart'ı sevecek kadar öğrenen Metalunalı bir bilimci bu planın uygulamaya geçirilmesini engeller. Exeter, büyüleyici bir Amerikalı fizikçi çifti (erkek ile kadın) yeryüzüne bıraktıktan sonra uzay gemisini okyanusa yöneltir. Metaluna ölür. *The Fly* (Sinek, 1958) filminde bodrumdaki laboratuvarında maddeyi ileten bir makine yapma deneylerine gömülmüş olan kahraman kendini denek olarak kullanır, tesadüfen makineye girmiş bir sinekle kafası ile bir kolunu değiştirir, bir canavara dönüşür ve insan iradesinin son kırıntısıyla laboratuvarını yıkıp, karısına onu öldürme emrini verir. Keşfi, insanlığın iyiliği uğruna yok edilmiştir.

Açıkça isimlendirilmiş bir entelektüel türü olan bilim kurgu filmlerindeki bilimciler her zaman kazaya uğramaya ya da amaçlarında yönlerini kaybetmeye açıktırlar. *Conquest of Space*'de (Uzayın Keşfi, 1955) Mars'a yollanan uluslararası bir takımın bilimci-komutanı, aniden girişimlerinde dinin çiğnenmesine dair şüphelere kapılır ve yolculuğun orta yerinde, görevlerini yerine getirmektense İncil'i okumaya koyulur. Bir alt subay olan ve babasına her zaman 'General' diye hitap eden komutanın oğlu, geminin Mars'a inmesini engellemeye çalışan yaşlı adamı öldürmeye mecbur bırakılır. Bu filmde bilimcilere

karşı ikili yaklaşımın iki tarafı da temsil edilmiştir. Genel olarak, bilimsel bir girişimin böyle filmlerde tamamen sempatik bir bakışla ele alınması için faydalılık kozunu devreye sokmak gerekir. Bilim, müphemliğe yer vermeden değerlendirildiğinde, tehlikeye karşı tesirli bir karşılık verilmesi anlamını taşır. Kayıtsız entelektüel merak ise nadiren bir karikatüre dönüşmekten kurtulur, olağan insani ilişkileri ortadan kaldıran bir maraz halini alır. Ancak bu şüphe, çalışmalarından ziyade bilimcinin kendisini hedef seçmektedir. Yaratıcı bilimci tesadüfen ya da deneylerini aşırı zorlayarak yaptığı kendi keşfiyle, bir kahramana dönüşebilir. Fakat burada şu düşünce hâlâ içerili olarak kalmaktadır: Daha az muhayyel olarak çizilen başka kişiler (kısacası, teknisyenler) aynı keşfi pekâlâ daha iyi ve daha güvenli biçimde uygulamaya geçirebilecek durumdadırlar. Böyle filmlerde çağımızda zekâya yönelik en köklü güvensizlik, hedef tahtasına entelektüel-olarak-bilimci'yi oturtmuştur.

Bilimcinin insanın (iyi amaçlarla kontrol edilemezse) kendisini yok edebilecek güçleri ortaya çıkardığı mesajı ilk başta zararsız görünmektedir. En eski bilimci imgelerinden birisi, kısmen kendi uğraştığı sihirli güçlerin kontrolünde, çorak bir adaya getirilmiş aşırı mesafeli âlim, Shaksepeare'in Prospero'sudur. Aynı derecede klasik olan, şeytan olarak bilimci figürüdür (*Doctor Faustus* ve Poe ile Hawthorne'un hikâyeleri). Bilim, büyüdür; insan da beyaz büyünün yanı sıra kara büyünün de olduğunu hep bilmiştir. Ancak, modern çağın tutumlarının (bilim kurgu filmlerine yansıdığı şekliyle) çelişkili kaldığını, bilimciye hem şeytan hem kurtarıcı muamelesi yapıldığını belirtmek yetmez. Bilimciye karşı duyulan eski hayranlık ve korkunun yerleştiği yeni bağlamdan dolayı ölçüler değişmiştir. Çünkü bilimcinin etki alanı artık yerel çaplı; kendisi ve yakın

çevresiyle sınırlı değildir. Bilimcinin etki alanı artık gezegen çapındadır, kozmik genişliktedir.

Özellikle Japon filmlerinde (ama bu filmlerle sınırlı kalmadan) nükleer silahların kullanılmasından ve gelecekte yaşanabilecek nükleer savaşlar korkusundan kaynaklanan bir kitlesel travma yaşandığı duygusu hissedilir. Bilim kurgu filmlerinin çoğu bu travmaya tanıklık eder ve bir bakıma bu travmanın üstesinden gelmeye kalkışırlar.

Dünyada tarih-öncesi çağlardan beri uyuyan süper-yıkıcı canavarın tesadüfen uyanması genellikle Atom Bombası için başvurulan bir metafordur. Ancak başka belirgin referanslar da vardır. *The Mysterians*'da Mysteroid gezegeninden bir sontaj gemisi Tokyo yakınında yeryüzüne inmiştir. Mysteroid'de yüzyıllardır nükleer savaş yaşanmakta olduğundan (onların uygarlıkları "bizimkinden daha ileridir"), gezegende yeni doğanların yüzde doksanı, diyetlerinde muazzam miktarda Strontium 90 bulunmasından dolayı doğdukları ânda ortadan kaldırılmak durumundadır. Mysterian'lar yeryüzüne dünyalı kadınlarla evlenmeye ve muhtemelen bizim görece bozulmamış gezegenimizi ele geçirmeye gelmişlerdir. ... *Kendi Kendine Küçülen Adam*'da kahraman John Doe, karısıyla birlikte bir sandalın içindeyken suya yayılan radyasyon patlamasının kurbanıdır; radyasyon sebebiyle öyle küçülmeye başlar ki, filmin sonunda 'sonsuz derecede küçük' olacak şekilde bir pencere kafesinin ince tel örgüsünden geçebilir. ... *Rodan*'da tarih-öncesi çağlardan bir canavar etobur böcek sürüsü ile bir çift dev uçan sürüngen (tarih-öncesi Archeopteryx), nükleer deneme patlamalarının etkisiyle bir maden kuyusunun derinlerinde uyuyan yumurtalardan çıkarlar ve patlayan bir volkanın eriyen lavla-

rıyla yok edilmeden önce dünyanın önemli bir kısmını yok etmeye koyulurlar. ... İngiliz filmi *The Day the Earth Caught Fire*'da Amerika Birleşik Devletleri ile Rusya'nın aynı esnada gerçekleştirdikleri iki hidrojen bombası denemesi, yeryüzünün eğimini 11 derece kaydırır ve güneşe yaklaşmaya başlayacak şekilde yeryüzünün yörüngesini değiştirir.

Radyasyon kayıpları (son kertede, bütün dünyanın nükleer denemelere ve nükleer savaşa kurban gidebileceği anlayışı), bilim kurgu filmlerinin ele aldığı tüm görüşlerin en uğursuzudur. Evrenler gözden çıkarılabilir duruma gelir. Dünyalar lekelenebilir, yanıp küle dönüşebilir, tükenebilir ya da eskiyebilir. *Rocketship X-M* (1950) filminde yeryüzünden çıkan kâşifler, atom savaşının Mars uygarlığını yok ettiğini öğrendikleri Mars'a inerler. George Pal'ın *The War of the Worlds*'ünde (Dünyaların Savaşı, 1953) Mars'tan gelen kızılca renkli, ipince timsah derili yaratıklar, kendi gezegenleri yaşanamayacak derecede soğuklaştığından yeryüzünü istila ederler. Yine bir Amerikan filmi olan *Kayıp Gezegen*'de, nüfusu çok önceden savaştan dolayı yeraltına itilen Metalune gezegeni, düşman bir gezegenin füze saldırılarıyla yok olmaktadır. Metaluna'yı koruyan güç alanını besleyen uranyum stokları tükenmiştir; yeni nükleer enerji kaynakları tasarlayacak dünyalı bilimcileri belirlemek için yeryüzüne başarısız bir sefer düzenlenir. Joseph Losey'in *The Damned* (Lanetliler, 1961) filminde dokuz buza dönmüş radyoaktif çocuğu, İngiliz kıyısındaki karanlık bir mağarada kaçınılmaz nükleer Armageddon'un hayatta kalan tek mensupları olmak üzere fanatik bir bilimcinin emrine verilirler.

Bilim kurgu filmleri, kimisi dokunaklı kimisi yıkıcı içerikte muazzam faraziyelerle doludur. Bu filmlerde tekrar tekrar,

hiçbir ahlâki sorun ortaya koymayan, hiçbir ahlâki koşulu benimsemeyen 'haklı savaş'a duyulan açlık gündeme getirilir. Bilim kurgu filmlerinin imgelemi, en ateşli savaş filmi tutkunlarını tatmin edecektir, çünkü savaş filmlerinin getirdiği tatmin duygularının önemli bir kısmı herhangi bir dönüşüme uğramadan bilim kurgu filmlerine aktarılır. Bunlara örnek olarak, *Battle in Outer Space*'de (1960) yabancı uzay gemisi ile dünyanın savaş donanımı arasındaki it dalaşlarını; Dan Talbot'un yerinde bir sözle kesintisiz holokost diye tanımladığı *The Mysterians*'da istilacıları hedef alan saldırılarda ateş gücünün tırmanışını; *Kayıp Gezegen*'de Metaluna'nın yeraltı kalesinin bombardımana tutulmasını gösterebiliriz.

Fakat aynı zamanda bilim kurgu filmlerindeki savaşkanlık, açık bir şekilde barış özlemine, ya da en azından barış içinde birarada yaşama arzusuna tahvil edilmektedir. Bazı bilimciler, yeryüzünde savaşmakta olan ülkelerin kendilerine gelmeleri ve aralarındaki çatışmaları sona erdirmeleri için neredeyse gezegenin istilaya uğraması gerektiğine işaret etmişlerdir. Birçok bilim kurgu filminin (genellikle de savaş manzaraları geliştirecek bütçe ve kaynaklara sahip olacak renkli filmlerin) ana temalarından birisi, Birleşmiş Milletler'in bu fantezisi, yani tüm ülkelerin birleşerek savaşmaları fantezisidir. (Birleşmiş Milletler'in desteklediği aynı temayla, yakın dönemin bilim kurgu olmayan başka bir güzel film, 1963 yapımı *Fifty-Five Days in Peking*'de -Pekin'de 55 Gün- karşılaştık. Konu açısından burada Marslı istilacılar rolünü oynayanlar Çinliler, Boxerlardı; dünyalıları, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Rusya, Fransa, Almanya, İtalya ve Japonya'yı birleştiriyorlardı.) Büyük bir felaket bütün düşmanlıkları askıya aldırıyor ve dünyanın kaynaklarının bir elde toplanmasını zorunlu kılıyordu.

Bilim (teknoloji), büyük birleştirici olarak tasavvur edilir. Dolayısıyla bilim kurgu filmleri de Ütopyacı bir fanteziyi yansıtırlar. Ütopyacı düşüncenin klasik metinlerinde (Platon'un *Cumhuriyet*'i, Campanella'nın *Güneş Şehri*, More'un *Ütopya*'sı, Swift'in Houyhnhnms ülkesi) toplum mükemmel bir konsensüste anlaşmıştır. Böylesi toplumlarda akla uygunluk, duyguların karşısında kırılmaz bir üstünlüğe sahiptir. Düşünsel bakımdan hiçbir anlaşmazlık ya da toplumsal çatışma akla getirilemediğinden hiçbiri ortaya çıkmaz. Melville'in *Typee*'sindeki gibi, "hepsi aynı şeyi düşünürler". Aklın evrensel kuralı evrensel anlaşma demektir. Aklın tamamen üstün sayıldığı toplumların geleneksel bakımdan çileci, maddi bakımdan kanaatkâr, ekonomik bakımdan sade bir hayat süren toplumlar olarak resmedilmesi de ilginçtir. Oysa bilim kurgu filmlerinde tamamen barışçı ve bilimsel konsensüsle idare ediliyor olarak yansıtılan Ütopyacı dünya topluluğunda, maddi varoluşun basit olması talebi saçma kaçacaktır.

Yine de bilim kurgu filmlerinde seyrettiğimiz ahlâki sadeleşme ve uluslararası birlik gibi umutvar fantezilerin yanı sıra, çağımızdaki varoluşumuzla ilgili en derin kaygıların sergilendiğini görürüz. Burada sadece Atom Bombası'nın yol açtığı gerçek bir travmadan bahsediyor değilim (ki yeryüzündeki herkesi birkaç defa öldürmeye yetecek, üstelik yeni bombaların tasarlandığı koşullarda Atom Bombası'nın doğurduğu endişeler ortadadır). İşte fiziksel felaketi, insanlığın genel olarak sakatlanmasını, hatta bir canlı türü olarak soyunun tükenmesini düşündüren bu yeni endişelerin yanında, bilim kurgu filmleri bireysel psişenin durumuyla ilgili ağır kaygılara da ışık tutmaktadırlar.

Zira bilim kurgu filmleri, kişisellik-dışı konusunda çağımızdaki *negatif* tahayyüle işaret eden yaygın bir mitoloji olarak da tanımlanabilir. 'Biz'i götürmenin yollarını arayan ötedünya yaratıkları 'onlar' değildir, 'o'dur. Gezegeni istila edenler genellikle zombilere benzetilir. Hareketleri ya soğukkanlı, mekanik, ya da hantalca ve ağırdır. Fakat mesele aynı noktaya gelir. İnsan-olmayan bir biçimdeyseler, kesinlikle düzenli, değişmez hareketlerle (yıkımın kurtardığı bir değişmezlikle) ilerleyeceklerdir. İnsan biçimindeyseler (uzay elbiseleri giyiyorlarsa, vb.) en katı askeri disipline uyuyorlar ve herhangi bir şekilde kişisel özellikler sergilemiyorlardır. Eğer başarılı olurlarsa yeryüzüne dayatacakları da bu duygusuzluk, kişisellik-dışılık, sıkı disiplin rejimidir. *The Invasion of the Body Snatchers*'da (Beden Kemiricilerinin İstilası, 1956) şekil değiştirmiş bir dünyalı, "Artık aşk yok, artık güzellik yok, artık acı yok," diye böbürlenir. *The Children of the Damned*'de (Lanetlilerin Çocukları, 1960) yarı dünyalı, yarı uzaylı çocuklar kesinlikle duygu belirtisi göstermezler, bir grup olarak hareket ederler ve birbirlerinin düşüncelerini okurlar – hepsi de mükemmel zekâya sahiptir. Onlar geleceğin dalgasını, gelişmesinin bir sonraki aşamasındaki insan dalgasını temsil ederler.

Yabancı istilacıların suçları cinayetten bile daha ağırdır. İnsan öldürmekle kalmazlar, silip yok ederler. *Dünyaların Savaşı*'nda roket gemisinden çıkan ışınlar, yoluna çıkan bütün insanlarla nesneleri çözer, onlardan geriye bir ışık külü dışında en ufak iz bırakmaz. Honda'nın *The H-Man*'inde (He-man, 1959) sürünen kütle, temasa geçtiği bütün bedenleri eritir. Kocaman, kırmızı bir pelteyi andıran ve yerlerde dolanıp duvarlara çıkıp inebilen bu kütle çıplak ayağınıza dokunduğunda sizden geriye bir tek elbise yığını kalır. (Daha dikkat çekici,

sürekli şekil değiştiren bir kütle, 1956 tarihli İngiliz filmi *The Creeping Unknown*'daki kötü adamdır.) Bu fantezinin başka bir versiyonunda beden muhafaza edilir, fakat kişi tamamen yabancı güçlerin otomatik hizmetlisi ya da ajanı olarak yeni bir kişiliğe kavuşmuştur. Bu elbette yeni kılıktaki vampir fantezisine karşılık gelmektedir. Kişi aslında ölmüştür, ama bunu bilmez. 'Ölü olmadığı' için bir 'kişiliği olmayan' bir haldedir. *Beden Kemiricilerin İstilası*'nda bütün Kaliforniya halkının, *It Came From Outer Space* (Dış Dünyadan Geldi), *Attack of the Puppet People* (1958) ve *The Brain Eaters*'da (1958) çeşitli masum kişilerin başına gelen budur. Kurban vampirin dehşet verici kucağından hep uzakta durduğu için, bilim kurgu filmlerindeki kişiler de hep 'götürülme'ye karşı mücadele ederler; insan olma hallerini korumak isterler. Fakat olaylar bir kez gelişince kurban kendi halinden eni konu memnun olur. Eski vampir fantezisinde olduğu gibi, insani iyi huyluluktan canavarca 'hayvani' kana susamışlığa (cinsel arzunun metaforik düzlemde abartılmasına) geçmiş değildir. Hayır, sadece çok daha etkin bir duruma gelmiştir – duygulardan arınmış, iradesiz, sakin, tüm emirlere uyan teknokratik insan modeli. (İnsan doğasının arkasındaki karanlık sır, *King Kong*'daki gibi hayvani yönün kabarışı olsa gerektir. İnsana yönelik tehdit, insanın insanlık-dışılaşmasının mevcudiyetinin özü hep kendi hayvansallığındadır. Artık tehlike, insanın bir makineye dönme yetisinde yatıyor olarak görünmektedir.)

Elbette kural, cinayetin bu korkunç ve çözümü olmayan biçiminin filmde kahraman hariç herkesi vurabilmesidir. Kahraman ile ailesi büyük tehdit altındalarken her zaman bu kaderden paçayı sıyırırlar ve filmin sonunda istilacılar püskürtülür ya da mağlup edilir. Bu konuda bildiğim tek istisna, bilimci-kahraman, karısı ve iki çocuklarının yabancı istilacılarla

'götürüldüğü' *The Day That Mars Invaded Earth* (Marslıların Dünyayı İstila Ettiği Gün, 1963) filmidir. (Filmin son dakikalarında bu kişilerin Marslıların ışınlarıyla yakıldıklarını, kül siluetlerinin boş yüzme havuzuna yansıdığı, öte yandan simulakr hallerinin aile arabasında yol aldıkları görülür.) Kuralın başka ama hayli değişken bir hali, kahramanın hikâyenin sonunda kendisinin de, ilk başlarda bilmemesine ve kendisinde herhangi bir farklılık görmemesine rağmen, içi oldukça etkili ve fiilen yok edilemez mekanik akşamlarla donatılmış bir madeni robota dönüştüğünü keşfettiği *The Creation of the Humanoids* (1964) filminde geçmektedir. Kahraman çok geçmeden, gerçek bir insanın tüm özelliklerine sahip bir 'insansı' derecesine yükseltildiğini anlayacaktır.

Bilim kurgu filmlerinin standart motifleri içerisinde bu insanlık-dışılaştırma teması herhalde en büyüleyicisidir. Çünkü, daha önce belirttiğim üzere, eski vampir filmlerindeki gibi pek siyah-beyaz duruma benzemez bu. Bilim kurgu filmlerinin kişilik-dışılaştırma konusundaki tutumu karışıktır. Bir yandan bunu korkunun son boyutu olarak takdim ederler; öbür yandan insanlık-dışılaştırılmış istilacıların şekil ve kılık değiştirmiş bazı özellikleri (aklın duygular karşısındaki üstünlüğü, takım çalışmasının idealize edilmesi ve bilimin konsensüs oluşturan faaliyetleri, belirgin ölçülerde ahlâki sadeleştirme, vb.) kesinlikle kurtarıcı-bilimcinin hasletleridir. Söz konusu filmlerdeki bilimcinin negatif bir açıdan ele alındığında genellikle laboratuvarına gömülmüş, nişanlısını, sevgili karısıyla çocuklarını ihmal eden, cesurca ve tehlikeli deneylerine saplanmış bir bilimci portresiyle nakledilmektedir. Bir takımın sadık üyesi ve dolayısıyla daha az bireyselleşmiş bir figür olarak bilimci, çok daha saygıyla karşılanmaktadır.

Bilim kurgu filmlerinde kesinlikle (en örtük biçimiyle dahi olsa) toplumsal bir eleştiriye rastlanmaz. Sözgelimi, bilim kurgu fantezilerinin yabancıların etkisine çevirdiği kişisellik-dışılığı ve insanlık-dışılığı yaratan toplumsal koşullarımıza yönelik bir eleştiri yoktur. Ayrıca, bilimin toplumsal ve siyasal çıkarları gözeten, toplumsal bir faaliyet olarak anlaşılması onaylanmaz. Bilim basitçe ya (iyiden veya kötüden yana) maceradır, ya da tehlikeye teknik bir çözüm. Tipik olarak, bilim korkusu öne çıktığında (bilim beyaz büyü olmaktan ziyade kara büyük olarak tasavvur edildiğinde) ise, kötülüğe tek bir bilimcinin sapkınlığının ötesinde bir vasıf atfedilmez. Bilim kurgu filmlerinde kara ve beyaz büyü karşıtlığı, hayırlı bir olgu olan teknoloji ile yalnız bir entelektüelin yanlış kişisel iradesi arasındaki bir bölünme şeklinde resmedilir.

Dolayısıyla bilim kurgu filmlerine, bilinen modern tutumlarla dolu, tematik bakımdan alegori gözüyle bakılabilir. Yukarıda sözünü ettiğim kişiselleşmeyi silme ('götürülmek') teması, insanın evvel beri tehlikeli ölçüde yakınlaştığı delilik ve akıldışılık sınırını yansıtan yeni bir alegoridir. Sadece burada, insanın akıl sağlığı konusundaki kalıcı ama büyük ölçüde bilinçaltına atılmış kaygılarına karşılık gelen, salt yeni, yaygın bir imgeden fazla bir şey vardır. Bu sorun gücünü büyük ölçüde tamamlayıcı ve tarihsel bir kaygıdan alır; ayrıca, modern kent hayatının kişiselleşmeyi silici koşulları çoğu insan tarafından bilinç katında yaşanmaz. Benzer biçimde, bilim kurgu alegorilerinin, insanlığın ölümle ilgili kadim endişeleri hakkındaki yeni mitlerden biri (yani, ölüme uyum gösterip onun varlığını yadsımanın yollarından biri) olduğuna dikkat çekmek yeterli gelmez. (Cennet ve cehennem mitleriyle hayalet mitleri de aynı işlevi görmüştür.) Çünkü yine, kaygıyı yoğunlaştıran, tarihsel bakımdan işaret edilebilir bir kayma söz konusudur. Söyle-

diklerimle, yirminci yüzyılın ortasında, insanlık tarihinin sonuna kadar artık herkesin hem kesin olan tekil ölüm tehdidi, hem de psikolojik bakımdan neredeyse kaldırılamaz bir durumu, günün birinde, üstelik fiili bir uyarı olmadan başımıza gelecek topluca yok olma ve soyumuzun tükenmesi tehdidi altında yaşayacağı kesinleştiğinde hissettiği travmayı kastediyorum.

Psikolojik açıdan bakıldığında, felaket tahayyülü tarihin bir döneminde bir başka döneminden pek farklı değildir. Fakat siyasal ve ahlâki açıdan bakıldığında fark büyüktür. Kıyamet beklentisi, toplumdan ciddi bir kopuşa vesile olabilir; on yedinci yüzyılda binlerce Doğu Avrupalı Yahudinin Sabetay Sevi'nin mesih ilan edildiğini ve dünyanın sonunun yaklaştığını duyduklarında evleriyle işlerini bırakıp Filistin'e doğru yola çıkmaları buna bir örnektir. Fakat insanlar kendi felaketlerine yol açacak haberleri değişik yollarla alırlar. 1945'te Berlin halkının Hitler'in Müttefiklerin gelmesinden önce, savaşı kazanacak değerde olmadıkları gerekçesiyle onların hepsini öldürmeye karar verdiğini herhangi bir şekilde sarsılmadan öğrendikleri bildirilmiştir. Ne yazık ki bizim şu ândaki durumumuz, on yedinci yüzyılın Doğu Avrupalı Yahudilerden ziyade 1945 yılındaki Berlinlilerin durumuna yakındır; tabii, böyle bir durum karşısında tasavvur edebildiğimiz tepkiler de ona yakın olacaktır. Benim ortaya atacağım düşünce, bilim kurguda felaket tahayyülünün öncelikle *yetersiz bir karşılığın* göstergesi olduğudur. Tabii bundan dolayı filmlere burun kıvırmayı öneriyor değilim. Söz konusu filmler, çoğu insanın bilincinde yer etmiş, bastırılamaz dehşet ve korku duygularına tepkilerinin yetersizliğinin bir örneğidir sadece. Bu filmlerin ilgi çekmesi de, sinemasal bakımdan etkileyici olup olmadıkları bir yana, naif ve hayli değersiz bir ticari sanat ürünü ile çağımızdaki durumumuzun en derin açmazlarının kesişmesinde yatmaktadır.

Bizimki hakikaten bir aşırılıklar çağıdır. Çünkü biz sürekli olarak, aynı ölçüde korkutucu ama görünüşte birbirine zıt iki tehdit altında yaşıyoruz: arkası kesilmeyen bayağılık ile tasavvur edilemeyen terör tehditleri. Çoğu insanın bu iki hayaletle başa çıkmasına imkân tanıyan şey, popüler sanatların büyük oranlarda hizmetlerine koştuğu fantezidir. Fantezinin yapabileceği şeylerden birisi, bizi katlanılmaz tekdüze hayatımızdan çıkarmak ve dehşet duygusunu hissettiğimiz -gerçek ya da tahmini- gelişmelerden uzaklaştırıp, son dakikalarda mutlu sonların yaşandığı egzotik, tehlikeli alemlere kaçırmaktır. Fakat fantezinin yapabileceği bir başka şey, psikolojik bakımdan katlanılamaz olan yanları olağanlaştırmak, böylece bizi böyle durumlara alıştırmaktır. Bir durumda fantezi dünyayı güzelleştirirken, diğer durumda fantezi dünyayı nötrleştirir.

Bilim kurgu filmlerinde fantezi iki işlev görür. Bilim kurgu filmleri dünya çapındaki kaygıları yansıtır ve bu kaygıların hafifletilmesine yarar. Benim kendi payıma kafama takıp yıkıcı değerde gördüğüm radyasyon, yayılma ve yıkım gibi süreçlerle ilgili olarak tuhaf bir umursamazlık aşılar. Böyle filmlerdeki naiflik düzeyi ötekiliği, yabancılığı büyük ölçüde bildik bir hale getirir. Özellikle de çoğu bilim kurgu filminde dinlediğimiz oturaklı ama genellikle dokunaklı bir bayağılığı yansıtan diyaloglar bu yapımları harika derecede, öyle bir maksat güdülmediği halde eğlenceli kılacaktır. "Çabuk gel, küvetimde bir canavar var," "Bu konuda bir şey yapmamız gerek," "Bekle, profesör, telefonda biri var," "Ama bu inanılmaz!" ve eski Amerikan programlarındaki "Umarım işe yarar!" benzeri sözler, seyre değer ve sağırlaştırıcı bir holokost bağlamında eğlendiricidir. Yine de bu filmlerin sancılı ve ağır derecede ciddi yönler barındırdığını da eklemeliyiz.

Bu tür tüm filmlerin zıddıyla suç ortaklığına giriyor oluşu başka bir saptamadır. Daha önce söylediğim gibi, bu filmler nötrleştirici bir etki yaparlar. Belki de tüm sanatların izleyicilerini, temsil ettikleri şeyle bir nevi suç ortaklığına sokmalarından daha fazla şey yapmıyorlardır. Fakat bu filmlerde (tamamen düz anlamıyla) düşünülemez olan şeylerle de ilişki kurarız. Dolayısıyla, "düşünülemez olan şeyi düşünmek" (Herman Kahn'ın yaptığı çerçevede bir hesap konusu olarak değil de, fantezinin bir konusu olarak), ne kadar ters biçimde bile olsa, ahlâki bakış açısından bir parça sorgulanabilir bir eyleme dönüşür. Bilim kurgu filmleri günümüzün aşırılığında pek elverişli bulunmayan kimlik, irade, güç, bilgi, mutluluk, toplumsal konsensüs, suçluluk ve sorumluluk gibi klişeleri beslerler. Fakat bunların entelektüel ve ahlâki bakımdan saçmalıktan ibaret olduklarını göstererek toplu kâbuslardan uyanmak mümkün değildir. Bilim kurgu filmlerinde değişik yorumlarla yansıtılan bu kâbus, gerçekliğimize fazla yakındır.

(1965)

JACK SMITH'İN *ALEVLENEN YARATIKLAR*'I



Jack Smith'in *Flaming Creatures* (Alevlenen Yaratıklar) filminde yumuşak penislerin, sarkan göğüslerin yakın plan çekimlerinde, mastürbasyon ve oral cinsellik görüntülerinde şikayet edilecek tek yan, bu kayda değer filmden bahsetmeyi zorlaştırmaları, filmi *savunulmak* zorunda bırakmalarıdır. Fakat bunu söylerken *Alevlenen Yaratıklar*'dan bahsederken de savunurken de filmin olduğundan daha az öfke uyandırıcı, daha az sarsıcı olduğunun sanılmasını istemem. Şu kayıtla: *Alevlenen Yaratıklar*'da az sayıda kadın ile çok daha fazla sayıda ve çoğu süslü ikinci el kadın elbiseleri giymiş erkek, birbirleriyle gülüp oynaşır, yakınlaşıp uzaklaşır, dans eder, şehvetli, çılgınca, âşıkane ve vampirce temaslarda bulunurlar ve tüm bu sahneler, bazı sevilen Latin pop şarkılarının (*Siboney, Amapola*), rock'n roll

parçalarının, cızırtılı keman sesinin, boğa güreşi müziğinin, Çin şarkısının eşliğinde, 'kalp şeklindeki yeni bir ruj' markasının saçma bir reklam metniyle, görüntüye bazısı kadın kıyafetli bir dolu erkeğin üşüşmesi ve iri göğüslü bir genç kadının grupça düzülmesini, böyle bir tecavüzün neşeyle bir orjiye çevrilmesini yansıtan flütümsü inlemeler ve çığlıklar eşliğinde seyredilir. Elbette *Alevlenen Yaratıklar* öfke doğurmaktadır ve böyle bir amacı da vardır. Başlığın bize anlattığı budur.

Pornografiden apaçık bir niyet ve kapasiteyle cinsel heyecan yaratmayı anlıyorsak eğer, *Alevlenen Yaratıklar* pornografik bir film sayılmaz. Çıplaklığın ve (dikkat çekici biçimde, düz duhulleri atlayarak) çeşitli cinsel yakınlaşmaların gösterilmesi, hem pathosla doludur hem de seks düşkünlüğüyle açıklanamayacak derecede doğrudandır. Smith'in seks görüntüleri, duygusal ya da şehevi bir içerik taşımaktan ziyade, çocuksu ve akıllıcadır.

Polisin *Alevlenen Yaratıklar* karşısında sergilediği düşmanlığı anlamak zor değildir. Ne yazık ki, Smith'in filminin mahkeme kapılarında sürünmek zorunda kalması da kaçınılmazdır. Burada hayal kırıklığı uyandıran, olgun entelektüel ve sanatsal çevrelerde bulunan hemen herkesin filme kayıtsız kalmaları, burun kıvırmaları ve düpedüz düşmanca yaklaşmalarıdır. Filmin neredeyse tek destekçileri film yönetmenleri, şairler ve genç 'Köylüler'den oluşan sadık bir çevredir. *Alevlenen Yaratıklar* henüz bir kült obje; ana yayın organları *Film Culture* dergisi olan Yeni Amerikan Sineması grubunun gözdesi olmaktan çıkmış değildir. Neredeyse tek başına, inatla ve hatta kahramanca duruşuyla Smith'in filminin ve başka birçok yeni eserin görülebilmesini sağlayan Jonas Mekas'a herhalde herkes minnettar olmalıdır. Ancak şunu da kabul etmek gerekir

ki, Mekas'ın ve çevresinin açıklamaları kulak tırmalayıcı ve genellikle pozitif bir yabancılaşma sağlayıcı içeriktedir. Mekas'm, *Alevlenen Yaratıklar* dahil olarak yeni grup filmlerin sinema tarihinde tamamen benzersiz bir istikamete işaret ettiklerini ileri sürmesi saçmalıktır. Böyle bir iddia Smith'e zarar vereceği gibi, *Alevlenen Yaratıklar*'da iyi olan yönleri kavramayı da gereksiz yere zorlaştırır. Çünkü *Alevlenen Yaratıklar* belirli bir gelenekte, şiirsel şok sineması geleneğinde küçük ama değerli bir yapımdır. Tabii Bunuel'in *Endülüs Köpeği* ile *Altın Çağ*'ını, Eisenstein'ın ilk filmi *Grev*'in bazı kısımlarını, Ted Browning'in *Freaks* (Ucubeler), Jean Rouch'un *Les Maîtres-Fous* (Çılgın Efendiler), Franju'nun *Le Sang des Bêtes* (Hayvanların Kanı), Lenica'nın *Labyrinth* (Labirent), Kenneth Anger'in *Fireworks* (Havai Fişekler) ve *Scorpio Rising* ve Noel Burch'un *Noviciat* filmlerini bu geleneğin içinde saymak gerekir.

Amerika'daki daha eski avangard film yönetmenleri (Maya Deren, James Broughton, Kenneth Anger) teknik bakımdan oldukça iyi çalışılmış kısa filmler çekmişlerdi. Bütçelerinin ne kadar düşük olduğu göz önüne getirildiğinde, görüntü, kamera çalışması, oyunculuk ve görüntü ile ses senkronizasyonu olabildiğince profesyonelceydi. Amerikan sinemasındaki iki yeni avangard üslûbun birinin ayırıcı özelliği, kasten ham bırakılan teknik yapısıdır (bu noktada Gregory Markopolous ya da Stan Brakhage'ı değil ama Jack Smith, Ron Rice ve diğerlerini anmak gerekir). Daha yeni filmler (hem iyi olanlar, hem de kötü ve esinlendirici nitelikten yoksun yapımlar) tekniğin her öğesine karşı delirtici bir kayıtsızlık, iyi çalışılmış bir ilkellik içerisindedirler. Bu çok çağdaş bir tarzdır, çok Amerikancadır. Dünyanın hiçbir yerinde, Amerika'da çok uzun süre etkili olan Avrupa romantisizminin eski klişelerinden (kendiliğinden hare-

ket eden 'kalp'e karşı katilce davranan 'zihin') eser kalmamıştır. Amerika'da inanç, başka her yerden daha fazla, kendiliğindenlikle, hakikatle, dolayımsızlıkla karışan tekniğin belirginliğini ve özenliliğini sergiler. Avangard sanatın yaygın tekniklerinin çoğu (tekniğe karşı olmak bile bir tekniği gerektirdiği için) bu inancı taşırlar. Müzikte artık kompozisyonun yanı sıra koşullu bir temsil, ayrıca yeni ses kaynakları, eski enstrümanları bozup değiştirmenin yeni yolları söz konusudur; resimde ve heykelde süreklilik taşımayan ya da bulunmuş malzemeler lehinde, ayrıca nesnelerin yok edilebilir (bir defa kullanılıp atılabilir) ortamlara ya da 'happeningler'e çevrilmesi lehinde bir eğilim görülür. *Alevlenen Yaratıklar* kendi usulünce, sanat eserinin bütünselliği ve teknik bitmişliğiyle ilgili bu snobluğun örneğidir. Elbette *Alevlenen Yaratıklar*'da bir hikâye, bir gelişim, filmin açıkça birbirinden ayrılabilir (sayabildiğim kadarıyla) yedi sekansında bir düzenleme yoktur. Hiçbir sekansın, uzun ya da kısa, o kadar sürmesi gerektiğine kanaat getirmezsiniz. Çekimler geleneksel bir çerçevede yapılmamıştır; insan başları kesilmiştir; sahnenin kenarlarında bazen dışarıdan figürler görünür. Kamera çoğu zaman elle taşınmıştır ve görüntüler sıklıkla (etkisini en çok gösterdiği yerlerde ve tabii ki orji sekansında) titrer.

Fakat *Alevlenen Yaratıklar*'da teknik amatörlük, yakın dönemin başka 'yeraltı' filmlerinde görüldüğü şekilde hayal kırıklığına yol açmaz. Çünkü Smith görsel bakımdan çok cömertçe davranmıştır; pratik olan filmin her ânında beyazperdeye seyredilecek muazzam bir görsellik sunar. Ayrıca, etkisiz yerleri güçlü ânların etkisini kırdığında, planlamayla daha iyilerinin yapılabileceği durumlarda bile görüntülerinde olağandışı bir yoğunluk ve güzellik bulursunuz. Bugün tekniğe kayıtsızlık, genellikle çıplaklıkla birlikte yürüyor; sanatta hesap yap-

maya itiraz eden modern isyan genellikle estetik sofuluk biçimine bürünüyor. (Soyut ekspresyonist resimlerin çoğu bu sofuluk özelliğine sahiptir.) *Alevlenen Yaratıklar* ise değişik bir estetik önermektedir: Bu film görsel malzemeyle doludur. Ama *Alevlenen Yaratıklar*'da hiçbir fikir, hiçbir sembol, herhangi bir şeye dair hiçbir yorum ya da eleştiri bulamazsınız. Smith'in filmi tam anlamıyla duyulara çekilen bir ziyafettir ve bu niteliğiyle, (çok sayıda Fransız avangard filmi yansıtan) 'edebi' bir filmin tam zıddı yerde durur. Dolayısıyla *Alevlenen Yaratıklar*'ın hazzı bilmekte ya da yorumlamakta değil, seyretmekte somutlanır; doğrudanlık, güç ve görüntülerin cömertçe yerleştirilmesi dikkat çekicidir. Modern sanatın çoğu ciddi örneklerinden farklı olarak bu yapım, bilincin hüsranları, benliğin açmazları hakkında değildir. Smith'in ham teknikleri, *Alevlenen Yaratıklar*'da somutlaşan duyarlılığa (fikirleri yadsıyan, kendini yadsımanın ötesine koyan bir duyarlılığa) çok güzel hizmet eder.

Alevlenen Yaratıklar nadir rastlanan modern sanat eserlerindendir; sevinç ve masumiyet hakkındadır. Elbette bu sevinçlilik, bu masumiyet, -sıradan ölçütlere vurulduğunda- sapkın, dekadan, teatral ve yapay olan temalardan meydana gelir. Fakat bence bu aynı zamanda, filmin güzelliğinin ve modernliğinin kendini gösterdiği yerdir. *Alevlenen Yaratıklar,* bir türe göre hoppaca 'pop art' ismiyle anılan çizginin sevimli bir numunesidir; pop art'ın dağınıklığına, keyfiliğine ve gevşekliğine sahiptir. Ayrıca, pop art'ın neşesini, saflığını, ahlâkçılıktan eğlenceli azadeliği barındırır. Pop art hareketinin büyük erdemlerinden birisi, eserin konusuna karşı bir *konum* belirlemeyi gerektiren eski buyruğu havaya uçurmasıydı. (Söylemeye gerek yok ki ben, bir konum belirlemeyi zorunlu kılan bazı olaylar bulunduğunu yadsıyacak değilim. Bir sanat eserinin bu tür olaylarla ilgili en uç kertesi *The Deputy*'dir (Temsilci). Benim bütün söyledi-

ğim, hayatta -her şeyden önce, cinsel hazda- bir konum belirlemeyi zorunlu kılmayan bazı öğelerin bulunduğudur.) Pop art sınıfına sokulanlar içindeki en iyi eserler, sanatta betimlenen (ya da bunun uzantısı olarak, hayat içinde deneyimlenen) öğeleri her zaman için ya onaylamamız ya da onaylamamamız gerektiği şeklindeki eski görevi artık bırakmamızı öngörürler. (Pop art'ı yeni bir konformizm belirtisi, toplu uygarlıkların artefaktlarmın kabul kültü olarak küçümseyenlerin yanılgılarının sebebi budur.) Pop art, daha önce çelişkili olarak görünen, tutum benimsemede harika ve yeni karışımların ortaya çıkmasını sağlar. *Alevlenen Yaratıklar* da cinsellik üzerine parlak bir parodidir ve aynı zamanda erotik itkiye dair bir lirizmle yüklüdür. Görsel anlamda da çelişkilerle doludur. Bazısı şekil ve inandırıcılık itibariyle dişil, bazıları cılız ve kıllı olan bedenlerin yuvarlandıkları, dans ettikleri ve seviştikleri dağınık, belli ki doğaçlama çekilmiş sahnelere, üzerinde çok iyi çalışılmış görsel efektler (dantelli dokular, düşen çiçekler, tablolar) katılmıştır.

Smith'in filmi, konusu itibariyle transvestizmin şiiri sayılabilir. *Film Culture* dergisi *Alevlenen Yaratıklar*'ı Beşinci Bağımsız Sinema Ödülü'ne layık görürken, "Film bizi sapkınlığın acınası ya da tuhaflığıyla değil, Transilvestiya'nın şatafatı, Periler Ülkesi'nin büyüsüyle çarptı. Çoğu insanın burun kıvırdığı bir yön olmasına rağmen, hayatın bir yönüne ışık tuttu," açıklamasını yapmıştı. İşin doğrusu şu ki, *Alevlenen Yaratıklar* homoseksüellik hakkında olmaktan ziyade interseksüellik hakkındadır. Smith'in bakışı, Bosch'un kıvranan, utanmayan ve samimi bedenleriyle cehennem ve cennet resimlerindeki bakışa benzerdir. Homoerotik aşkın güzellikleri ve korkunçlukları hakkındaki bu ciddi ve heyecan verici filmler olan Kenneth An-

ger'ın *Havai Fişekler*'i ve Genet'nin *Chant d'Amour*'dan (Aşk Şarkısı) farklı olarak, Smith'in filmindeki figürlerin dikkat çekici noktası, hangilerinin kadın, hangilerinin erkek olduklarının kolayca söylenememesidir. Bunlar interseksüel, çokbiçimli neşe içinde alev alev yanan 'yaratıklar'dır. Film, başlıca imgesi erkek teni ile kadın teninin karışması olan, kompleks bir muğlaklık ve müphemlik ağı üstüne kurulmuştur. Sarkan göğüsler ve sarkan pe-nisler pekâlâ birbirlerinin yerine geçebilirler.

Bosch çıplak figürlerini, acıya ve hazza androjen bakışını tuhaf, eksik, ideal bir doğayla kurmuştu. Smith'de düz bir fon yoktur (filmin mekân içinde mi dışında mı çekildiğini söylemek bile kolay değildir); bilakis baştan sona yapay ve icat edilmiş bir kostüm, jest ve müzik arka planı söz konusudur. Banal şarkıların, reklamların, elbiselerin, dansların ve hepsinden önce modası geçmiş filmlerden alınmış bir fantezi repertuarının karşısına interseksüellik miti çıkarılmıştır. *Alevlenen Yaratıklar*'ın dokusu, zengin bir '*camp*' sürüngen kolajından oluşur: bir demet lilyum tutan, aşağıya düşmek üzere olan bir başla beraber beyazlar içinde bir kadın (bir transvestit); bir vampirin ve nihayetinde bir erkeğin olduğu anlaşılan bir tabuttan çıktığı görülen sıska bir kadın; iri koyu gözleri, siyah dantel yelpazesiyle muhteşem (yine transvestit olan) bir İspanyol dansçı; bornozlu erkeklerin uzandığı *Sheik of Araby*'den bir tablo ve bir göğsünü öylesine gösteren, baştan çıkarıcı bir Arap kadın; Sternberg'in 1930'larm başlarında Dietrich'i oynattığı filmlerin sıkı, kalabalık dokusunu hatırlatan çiçekler ve paçavralar arasında duran iki kadınlı bir sahne. Smiht'in beslendiği görüntüler ve dokular sözlüğüne Raphael-öncesi cansızlık, Art Nouveau, 1920'li yılların İspanyol ve Arap kökenli büyük egzotik

tarzları ve kitle kültürünün tadını çıkarmanın modern '*camp*' yolu dahildir.

Alevlenen Yaratıklar dünyaya estetik bir bakışın muzaffer örneğidir – ve böyle bir bakış herhalde her zaman, özünde cinsiyetsizdir. Fakat bizim ülkemizde böylesi bir sanat henüz anlaşılmayı beklemektedir. *Alevlenen Yaratıklar*'ın hareket ettiği zemin, Amerikan şehirlerinin geleneksel olarak sanatı yerleştirdiği ahlâki fikirler zemini değildir. Benim burada öne çıkardığım, yalnızca *Alevlenen Yaratıklar*'ın gerçekten yasalarını kötü biçimde uyguladığı ahlâki zemin değil, aynı zamanda estetik zemin, hazzın zeminidir. Smith'in filmi bu zeminde harekete geçip varlığını bulmaktadır.

(1964)

RESNAIS'NIN *MURIEL*'İ

Muriel, Resnais'nin üç uzun metrajlı filmi içerisinde kesinlikle en zor olanıdır, ancak ilk ikisiyle aynı temalar repertuarından tasarlanmıştır. Resnais'nin birlikte çalıştığı en bağımsız senaristlerin (*Hiroshima, Mon Amour*'da [Hiroşima, Sevgilim] Marguerite Duras, *L'Année Dernière à Marienbad*'da [Geçen Yıl Marienbad'da] Alain Robbe-Grillet, *Muriel*'de Jean Cayrol) özel üslûplarına rağmen, üç filmin ortak bir konusu vardır: söze dökülemeyen geçmiş arayışı. Zaten Resnais'nin yeni filminin diğer başlığı, eski tarz bir roman gibi bu doğrultudadır: *Muriel, ou Le Temps d'un Retour* (Muriel, Zamanın Dönüşü).

Hiroshima, Sevgilim'de konu, birbirinden ayrı ve çatışma halindeki iki geçmişin harmanlanmasıdır. Filmin hikâyesi, iki ana karakterin (bir Japon mimar ile bir Fransız aktrist) geçmişle-

rinden. şimdiki zamanda yaşanan bir aşkı diri tutabilecek hislerin tözünü (ve hafızanın uyumunu) çıkarmayı amaçlayan başarısız girişimleridir. Filmin başında iki karakter yataktadırlar. Filmin kalan kısmını birbirlerine kendilerini anlatarak geçirirler. Fakat 'açıklamaları'nı, suçluluk ve ayrılık duygularını aşmayı beceremezler.

Geçen Yıl Marienbad'da aynı temanın başka bir versiyonudur. Fakat burada tema, gerek yeni Hiroşima'nın modern çağa özgü çirkinliğine gerekse Nevers'in taşra sahiciliğine değmeyi öngören, hayli teatral, durağan bir ortama yerleştirilir. Hikâye garip, güzel, çorak bir yere gömülür ve sağlam bir bilinci, hafızası ya da geçmişi olması düşünülmemiş soyut simalarla *zamanın yeniden bulunması* temasına yoğunlaşır. *Geçen Yıl Marienbad'da* kendi temasını daha melankolik bir parodiyle işlemesi dışında, *Hiroşima, Sevgilim*'in fikrinin biçim olarak tersine çevrilmişidir. *Hiroşima, Sevgilim*'in fikri hatırlanmaması mümkün olmayan geçmişin ağırlığına odaklanırken, *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin fikri hafızanın açıklığı, soyutluğudur. Geçmişin bugün üzerinde hak iddia etmesi, sonuçları tamamen ilk hamleyle (ilk hamleyi yaparsa, yaptığını biliyordur) belirlenen bir şifreye, bir baleye ya da -filmin denetleyici imgesiyle- bir oyuna indirgenir. Hem *Hiroşima, Sevgilim*'e hem *Geçen Yıl Marienbad'da*'ya göre, geçmiş bugünün bir fantezisidir. *Geçen Yıl Marienbad'da,* ilk filmin ideolojik kıyafetini kesip doğrayarak *Hiroşima, Sevgilim*'de örtük biçimde var olan hafızanın biçimiyle ilgili düşünmeleri geliştirir.

Muriel'in zorluğunun sebebiyse, bu iki filmin de yapmaya çalıştığına kalkışmasıdır. *Hiroşima, Sevgilim* atom bombası, pasifizm ve işbirliği meselelerini ele alırken, *Muriel* daha temel meselelere (Cezayir Savaşı, gizli ordu, sömürgelerin ırkçılığı)

el atar. Fakat *Geçen Yıl Marienbad'da* gibi bu film de salt soyut bir dramayı yansıtmanın peşindedir. İşte bu ikili amacın (hem somut hem soyut olmaya çalışmanın) yükü, filmin teknik ustalığını ve karmaşıklığını iki kat arttırmıştır.

Hikâye yine, hafızalarıyla boğuşan bir grup insanla ilgilidir. Taşra şehri Boulogne'da yaşayan, kırklarında bir kadın olan Hélène Aughain, yirmi yıldır görmediği eski sevgilisini kendisini ziyaret etmeye çağırır. Kadının niyeti hiç belirtilmez; filmde gereksiz bir hareket gibi durur. Hélène evinden kör topal götürdüğü bir eski mobilya işi yönetmektedir, kumara dalmıştır ve ağır bir borç yükü altındadır. Acılı bir sevgi açmazında onunla yaşayan, iletişim kuramadığı bir üvey oğlan, Bernard Aughain vardır ve o da Cezayir'de orduyla savaşmaktan yeni dönmüş, hafızasına takılıp kalmış başka bir figürdür. Bernard bir suçtaki (Muriel adında bir genç kız olan, Cezayirli bir siyasi tutukluya işkence edilmesindeki) payını unutamamaktadır. Çalışamayacak durumda olması bir yana, huzursuzluktan kıvranmaktadır. Sık sık (Muriel adını verdiği) bir kasabada, var olmayan nişanlısını görmek bahanesiyle üvey annesinin, her mobilyası güzel ve indirimli satışlardan alınmış modern dairesinden, İkinci Dünya Savaşı sırasında bombalanan eski aile evlerinin yıkıntıları üzerinde tuttuğu bir odaya kaçar. ... Film, Hélène'in eski sevgilisi Alphonse'un Paris'ten gelişiyle açılır. Alphonse'un yanında, yeğeniymiş gibi tanıttığı metresi Françoise vardır. Film birkaç ay sonraki bir zaman diliminde, Hélène ile Alphonse'un başarısız bir birleşme girişimleriyle sona erer. İlişkileri sürekli gerginlik içinde yürüyen Alphonse ile Françoise Paris'e gitmek üzere ayrılırlar. Bernard, ordudayken Muriel'e işkence edilmesini yönetmiş ve o sırada Fransa'da yeraltındaki gizli ordunun sivil üyelerinden olan çocukluk arkadaşını vur-

duktan sonra üvey annesine veda eder. Finalde Alphonse'un karısı olduğu iddia etmeye başlamış Simone'un Hélène'in boş dairesine geldiğini görürüz.

Hiroşima, Sevgilim ve *Geçen Yıl Marienbad'da* filmleri gibi *Muriel* de doğrudan iyi işlenmiş bir olay örgüsü ve karmaşık ilişkilerle yürümektedir. (Yukarıda anlattığım özette, filmde önemli rolü bulunan Hélène'in arkadaşları dahil ufak karakterlere değinmemiştim.) Yine de Resnais, tüm bu karmaşıklığa rağmen doğrudan anlatıdan özenle kaçınmıştır. Yönetmen bize, dört ana karakterin hayatlarından seçilmiş, duygusal tonu düşük, dramatik olmayan ânlara odaklanan kısa sahneler zinciri sunar (Hélène, üvey oğlu ile Alphonse ve Françoise birlikte yemek yerler; Hélène kumar oynatılan gazinonun merdivenlerinde çıkıp iner; Bernard bisikletiyle kasabada dolaşır; Bernard at sırtında kasabanın dışındaki uçurumlara gider; Bernard ile Françoise birlikte yürüyüp konuşurlar, vb.). Olay akışını takip etmek aslında zor değildir. Ben filmi iki defa seyrettim ve ilk görüşümden sonra ikinci seyredişimde daha fazla şey bulmayı bekliyordum. Ancak öyle bir şey olmadı. *Geçen Yıl Marienbad'da* filmi gibi *Muriel* de şaşırtmıyor, çünkü beyazperdede seyredilen yalın, kesik konuşmaların 'arkasında' bir şey yok. Söylenenlerden daha fazla bir anlam kastedilmediğinden deşifre edilecek bir şey bulamıyorsunuz. Bilakis, sanki Resnais tamamen düz bir şekilde anlatılabilecek, istemeden kesilmiş bir hikâye seçmiş gibi. Buradaki 'istemeden' duygusu (aksiyonun bir açıya bağlı kalarak gösterilmesi) *Muriel*'in kendine özgü damgasıdır. Duyguların *biçiminin* irdelenmesi, Resnais'nin gerçekçi bir hikâye anlatma tarzına karşılık gelmektedir.

Dolayısıyla, hikâyeyi takip etmek zor olmamakla birlikte, Resnais'nin hikâyeyi anlatma teknikleri seyirciyi hikâyeden bi-

lerek uzaklaştırmaktadır. Yönetmenin tekniklerinin en belirgini, bir sahnenin eliptik olarak, bir merkez belirlemeden tasarlanmasıdır. Film, Hélène'in ve onun dairesinin eşiğinde bir müşterinin gergin ayrılışlarıyla açılır; sonra, rahatsız haldeki Hélène ile canı sıkkın Bernard arasında kısa bir konuşma geçer. İki sekans boyunca Resnais, seyirciye kendini görsel bakımdan geleneksel hikâye kalıplarına göre ayarlama imkânı tanımamaktadır. Bize kapı kolunu tutan bir el, müşterinin boş, samimiyetten yoksun gülümsemesi ve fokurdamakta olan bir cezve gösterilir. Sahnelerin çekilme ve kurgulanma şekli, hikâyeyi açıklamaktan ziyade bozmaya yöneliktir. Sonra Hélène, yanında Françoise'yla göreceği Alphonse'la buluşmak üzere aceleyle istasyona gider ve onları istasyondan tekrar, yürüyerek eve getirir. İstasyondan gece yapılan bu yürüyüşte Hélène, sinirle çoğu savaş sırasında tahrip olmuş ve işlevsel modern bir tarzda yeni baştan kurulmuş Boulogne'dan bahsetmektedir; gün boyunca yapılan şehir çekimleri, gece şehirde yürüyen bu üç kişinin çekimleriyle karıştırılmıştır. Hélène'in sesi hızlı görsel değişimler arasında duyulur. Resnais'nin filmlerinde, diyaloglar dahil bütün konuşmalar anlatı şekline bürünmeye; doğrudan eylemden kaynaklanmaktan ziyade, görsel eylemin üstünde durmaya yatkındır.

Muriel'in son derece hızlı kurgusu, Godard'ın *Nefes Nefese* ve *Hayatını Yaşamak*'taki gergin ve dikkat çekici kurgusuna benzemez. Godard'ın ani kesmeleri seyirciyi hikâyeye iter, huzursuz eder ve aksiyon iştahını arttırır, böylece bir tür görsel gerilim doğurur. Resnais ani kesmeler yaptığında seyirciyi hikâyeden uzaklaştırır. Kesmeleri anlatıda fren işlevi görür; bir tür estetik dip akıntısı, bir nevi filmsel yabancılaşma efektidir.

Resnais'nin konuşmaları kullanışı da seyircinin hisleri üzerinde benzer bir 'yabancılaştırma' etkisi doğurmaktadır. Ana karakterlerde hem uyuşukça hem de pozitif anlamda umutsuzca izler bulunduğundan, diyaloglarda geçen sözler hiçbir zaman duygusal bir heyecan yaratmazlar. Bir Resnais filminde 'konuşma', tipik biçimde hüsrana uğrama vesilesidir – ister geçmişteki bir olayın yansıtılamayan kederinin trans-halinde nakledilmesi olsun, isterse karakterlerin şimdiki zamanda birbirlerine sarf ettikleri kesikli, dağınık laflar. (Konuşmaların doğurduğu hüsrandan dolayı Resnais filmlerinde gözler öne çıkar. Standart bir dramatik ânda, tabii eğer böyle bir sahneye göz yumulmuşsa, birkaç sıradan sözün ardından sessizlik olur ve bir bakış gelir.) Ne iyi ki *Muriel*'de *Hiroşima, Sevgilim*'in diyaloglarının, *Geçen Yıl Marienbad'da*'nın anlatısının dayanılmaz büyülü üslûbundan eser yoktur. Birkaç parlayan, cevapsız sorunun dışında *Muriel*'deki karakterler -özellikle de mutsuz olduklarında- çoğunlukla donuk, baştan savma laflarla konuşurlar. Fakat *Muriel*'deki diyalogların yavanlığıyla, daha önceki iki uzun filmin korkunç şiirselliğinden farklı bir şey *amaçlanmış* değildir. Resnais tüm filmlerinde aynı konuyu ortaya atar. Bütün filmleri *sözle anlatılamaz olan* hakkındadır. (Sözle anlatılamayan iki ana konu vardır: suçluluk ve erotik özlem.) Sözle anlatılamazlığın bu ikiz yönü bayağılıktır. Yüksek sanatta bayağılık, sözle anlatılamaz olanın tevazuudur. Acı içindeki Hélène, nazik ve sinsi Alphonse'a bir yerde, esefle, "Bizimki gerçekten bayağı bir tarih," der. Bernard ise kendisine kahır çektiren hatıralarını açtığı bir yabancıya, "Muriel'in hikâyesi anlatılamaz," der. Gerçekte bu iki söz aynı yere varıyordur.

Resnais'nin teknikleri -filmleri görsel bakımdan parlak bulunmasına rağmen- bence sinema geleneğinden ziyade edebi-

yata daha fazla şey borçludur. (*Muriel*'de Bernard bir film yönetmenidir ve Muriel davası hakkında 'kanıtlar' toplamaktadır; burada, birçok modern romanın odağında, bir yazar olan karakterin bilincinin görülmesiyle benzer bir durum söz konusudur.) En edebi yön ise Resnais'nin biçimciliğidir. Biçimciliğin kendisi edebi bir ekol değildir. Fakat, kasten gizlemek üzere karmaşık ve özgül bir anlatıya soyunmak (onun üstüne soyut bir metin kaleme almak) çok edebi bir prosedürdür. *Muriel*'de bir hikâye vardır: yirmi yıl önceki aşkını canlandırmaya kalkışan, sorunlu orta yaşlı bir kadın ile, barbarca bir savaştaki suç ortaklığı altında ezilen genç bir eski askerin hikâyesi. Fakat *Muriel* öyle bir tasarlanmıştır ki, her ânında sanki hiçbir şey anlatmamayı amaçlıyordur. Her ânında biçimsel bir kompozisyon vardır ve tek tek sahneler bu doğrultuda öyle dolaylı bir şekilde yoğrulmuştur ki, zaman dilimleri birbirine karışır ve diyaloglar en az derecede bilgi aktarır.

Günümüzde Fransa'dan çıkan bir sürü yeni romanın yapmaya çalıştığı şey tam da budur – geleneksel ya da toplumsal anlamıyla hikâyeyi geri itip, bir duygunun ya da bir olayın yapısının biçimsel inşasına girişmek. Buna bağlı olarak, Michel Butor'un *La Modification* (Değişme) romanındaki asıl kaygısı, kahramanın metresiyle yaşamak üzere karısını bırakıp bırakmayacağını göstermek değildir; hatta, kahramanın kararını bir aşk teorisine dayandırmak hiç değildir. Butor'un ilgisini çeken, insanın davranışının biçimsel yapısı, 'değişme'nin kendisidir. Resnais de *Muriel*'in hikâyesine tam olarak bu ruhla yaklaşır.

Romanda ve sinemada yeni biçimcilerin tipik formülü, soğukluk ile pathosun karışımıdır: yoğun bir pathos içerip, onu soğuran soğukluk. Resnais'nin büyük keşfi, bu formülün 'belgesel' malzemesine, tarihsel geçmişte kilitli gerçek olaylara uy-

gulanmasıdır. Burada (Resnais'nin kısa filmlerinde, özellikle *Guernica, Van Gogh* ve bilhassa *Night and Fog*'ta [Gece ve Sis]) formül başarıyla işleyip, seyircinin duygularını eğitir ve özgürleştirir. *Gece ve Sis* bize on yıl sonraki Dachau'yu gösterir. Kamera dolaşmakta (film renklidir), krematuryumların duvarları arasındaki çatlaklarda büyüyen otları bulmaktadır. Dachau'nun (artık yassı, sessiz, boşaltılmış bir kabuk halindeki) donuk sessizliği, geçmişte orada yaşananların tahayyül edilemez gerçekliğine çarpmaktadır; o geçmişi temsil eden, kamplardaki hayatı anlatıp, ölüm istatistiklerini (Jean Cayrol'un metnini) nakleden sakin bir ses ile kampın özgürleştirildiği zamanki siyah beyaz haber filmidir. (Bu, *Muriel*'de Bernard'ın, ev sineması tipinde bir filmde Cezayir'deki gülümseyen üniformalı yoldaşları gösterilirken, Muriel'in işkenceyle öldürülmesinin hikâyesini anlattığı sahnenin ilk örneğidir. Muriel ise hiç gösterilmez.) *Gece ve Sis*'in zaferi, en saf, en ıstırap verici pathosu canlandıran bir konunun altından kalkmaktaki mutlak denetiminde, üstün işleyiş tarzındadır. Çünkü böyle bir konu, duygularımızı harekete geçirmek yerine, uyuşturma tehlikesi de barındırmaktadır. Resnai bu tehlikeyi, konusuyla arasına duygusal olmayan, ama yine de dehşet saçan durumun dehşetengizliğini yok etmeyen bir mesafe bırakarak aşmıştır. *Gece ve Sis* dolayımsızlığıyla ezicidir, fakat tahayyül edilemez olanla ilgili dokunuşlarla da doludur.

Tabii Resnais'nin üç uzun metrajlı filminde aynı stratejinin uygulanması çok yerinde ya da tatminkâr olmaz. Bunun sebebinin, akıcı ve harika derecede müşfik belgeselci yanının estet, biçimci yanıyla aşılmış olmasına bağlamak fazla basite kaçmak olur. (Ne de olsa bütün filmler sanattır.) Ancak ortada yadsınamaz bir güç kaybı gözlenmektedir, çünkü Resnais her iki yö-

nünü (solcu kişiliğini ve estet yanını) birden öne çıkarmayı arzulamıştır. Biçimciliğin amacı içeriği parçalamak, içeriği *sorgulamaktır.* Geçmişin tartışmalı gerçekliği, Resnais'nin bütün filmlerinin konusudur. Daha açık bir ifadeyle, Resnais'ye göre geçmiş, hem özümsenemez hem de şaibeli olan gerçekliktir. (Fransız romanlarıyla filmlerinin yeni biçimciliği, bundan dolayı gerçekliğin kendisine kararlı bir bilinemezcilikle yaklaşır.) Fakat aynı zamanda Resnais, tarihin imzasını taşıdığı şekliyle geçmişe inanmaz ve bizden de geçmişe karşı belli bir tutumda buluşmamızı beklemez. Yine de bu, geçmişin hatıralarının nesnel biçimde filmin dışına, tabir-i caizse kişisellik-taşımayan bir anlatıcıya taşındığı *Gece ve Sis*'te bir sorun yaratmaz. Ancak Resnais konusunu 'hafıza' olarak değil de 'hatırlamak' olarak belirlemeye ve hatıraları filmin içinde karakterlere yerleştirmeye karar verdiğinde, biçimciliğin amaçları ile konuya bağlanmanın etiği arasında sessizce bir çatışma doğar. Estetik serimlemenin konuları olarak hayranlık duyulası duyguların (*Hiroşima, Sevgilim*'de atom bombasından ve *Muriel*'de Fransızların Cezayir'de işledikleri mezalimlerden duyulan suçluluk gibi) işlenmesinin sonucu, yönetmen filminin merkezinin gerçekte neresi olduğunu bilmiyormuş gibi, yapıda düpedüz zorlamaların ve dağınıklığın baş göstermesidir. Onun içindir ki, *Hiroşima, Sevgilim*'in rahatsız edici aykırılığı, Japon kahramanın hatıraları, bombardımanlar ve saldırıların kurbanlarının muazzam dehşetinin; örtük biçimde Fransız kahramanın yaşadığı ve savaş sırasında bir Alman askerle girdiği (ve kurtuluştan sonra bundan dolayı kafası tıraşlanarak aşağılandığı) ilişkiye bağlı görece önemsiz korkuyla eşitlenmesindedir.

Resnais'nin konusunun hatıra değil, hatırlama olduğuna yukarıda dikkat çekmiştim: Burada nostaljinin kendisi bir nos-

talji nesnesine dönüşmekte; yeniden yakalanamaz duygunun hatırlanması hissetmenin konusu olmaktadır. Resnais'in uzun filmlerinde bu karışıklığın görülmediği tek eseri *Geçen Yıl Marienbad'da* filmidir. Bu filmde güçlü bir duygu (erotik hüsranın ve özlemin pathosu), bir soyutlama niteliğine, üst tabakadan insanlarla dolu muazzam bir saray olma özelliğine sahip bir yerde yaşanan üst-duygu katına çıkarılır. Bence bu yöntem akla yatkındır, zira Resnais'nin bir tür genelleşmiş Geçmiş'e yerleştirdiği şey tamamen tarih-dışı, siyaset-dışı bir hafızadır. Oysa -en azından bu filmde- genelleme yoluyla soyutlama, belirli bir enerji kaçağına yol açmış görünmektedir. Atmosfer stilize suskunluktur, ancak karakterlerin hangi konuda suskun olduklarının baskısı yeterince hissedilmez. *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin merkezi vardır, ancak bu merkez donmuş gibidir. Görsel güzelliğin ve kompozisyonun kusursuzluğunun duygusal gerilimin olmaması sebebiyle sürekli altının oyulduğu kalıcı, bazen ağır işleyen bir görkeme sahiptir.

Çok daha iddialı bir film sayılan *Muriel* daha fazla enerji yayar. Çünkü Resnais, duyarlılığı ve işlemeyi arzuladığı temaları göz önüne alındığında, kaçamayacağı şu soruna geri döner: biçimcilik ile bağlanma etiğinin uzlaştırılması. Gerçi bu sorunu çözdüğü söylenemez ve nihai bir anlamda *Muriel*'e soylu bir başarısızlık gözüyle bakılmalıdır, fakat sorunla ve sorunun karmaşık çözümleriyle hayli uğraştığı da bilinmektedir. Tarihsel vahşeti, (*Hiroşima, Sevgilim*'de seyrettiğimiz) şahsi bir acıyla örtük biçimde birleştirme hatasına düşmez. Psikolojik 'içerimleri'ni asla bilmediğimiz geniş bir ilişkiler ağında bu öğelerin ikisine de yer verilir. Resnais malzemesini, gerçek bir tarihsel olaya katılmanın (Cezayir'deki Bernard) ıstırap verici hatıralarının yükünü ve salt şahsi nitelikli bir geçmişin (Hélène

ve Alphonse'la ilişkisi) belirsiz acısını, hem soyut hem de somut bir bakışla beyazperdeye yansıtmaya uğraşmıştır. Burada söz konusu olan ne Hiroşima şehrini göstermesinin küçümsenen belgesel gerçekçiliği, ne Nevers görüntülerinin duyumsal gerçekçiliği, ne de *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin egzotik mahalinde cisimleşen, soyut müze durgunluğudur. *Muriel*'deki soyutlama çok daha incelikli ve daha karmaşıktır, zira zaman içinde (*Hiroşima, Sevgilim*'deki geri dönüşler) ya da uzam içinde (*Geçen Yıl Marienbad'da*'daki şato) harekete geçilmekten ziyade, gerçek gündelik dünyada keşfedilmiştir. Her şeyden önce, kompozisyon duygusunun kesinliğiyle iletilmiştir, ancak bunu Resnais'nin bütün filmlerinde görebiliriz. Ayrıca, daha önce değindiğim sahnelerdeki hızlı kesmelerde (onun filmlerindeki yeni bir ritim) ve renk kullanımında göze çarpan bir eğilimdir. Renk kullanımı konusunda çok şey söylenebilir. Sacha Vierny'nin *Muriel*'de çektiği renkli görüntüler, *Cehennem Kapısı* ve Visconti'nin *Senso*'su benzeri filmlerin yaptığı gibi sinemada renkli kaynakların değer görmesinden önce hiç yaşanmamış ölçüde şaşırtıcı ve keyiflidir. Fakat Resnais filminde renklerin etkisi salt güzel olmalarından kaynaklanmaz. Bu etki aynı zamanda, gündelik nesnelere, yenilenmiş mutfak eşyalarına, modern apartmanlarla mağazalara özgül bir soyutluk ve mesafe katan, insani-olmayan bir yoğunluktur.

Soyutluk yoluyla yoğunlaşmanın başka bir kaynağı, ses ve orkestra olarak Hans Werner Henze'nin, kendi başına bir müzikal beste olduğu izlenimi uyandıran ve nadir rastlanan film müziğidir. Bazen müzik, geleneksel dramatik amaçlarla, meydana gelen şeyi doğrulamak ya da yorumlamak için kullanılır. Örneğin Bernard'ın Cezayir'de eski yoldaşlarıyla hoplayıp zıplarken ve gülerken çektiği ham filmi gösterdiği sahnede müzik

sertleşmekte ve (görüntüdeki masumiyetle çelişerek) sarsıcı bir perdeye yükselmektedir. (Biz bu insanların, Bernard'la birlikte Muriel'in öldürülmesinin sorumluluğunu paylaşan askerler olduklarını biliyoruzdur.) Fakat Resnais'nin daha ilginç bir kullanımı, müziği anlatıda yapısal bir öğe olarak kavrayışıdır. Rita Streich'in söylediği atonal vokal parça, bazen -diyalog gibi- aksiyonun üstüne yerleştirilir. Hélène adını bile koyamadığı duyguların altında ezildiğinde biz bunu müzik aracılığıyla hissederiz. Müzik en güçlü kullanımında, bir tür arılaştırılmış diyaloğu yansıtır ve tamamen konuşmanın yerini alır. Kısa sözsüz final sahnesinde Simone Hélène'in dairesinde kocasını arayıp kimseyi bulamadığında, müzik onun konuşması yerine geçer; ses ve orkestra bir yas kreşendosuna yükselirler.

Fakat *Muriel*'in (ve Resnais'nin eserlerinin) sorunu, az önce bahsettiğim kaynakların tüm güzelliğine ve etkililiğine (ve bahsetmemiş olduğum son derece duru, kendini çeken ve akıllıca oyunculuk temsillerine*) rağmen hâlâ çözülmüş değildir. Resnais'nin şu âna değin aşmayı başaramadığı niyetlerindeki yarılma, her biri mazur gösterilebilir ve büyük ölçüde başarılı olan, fakat toplamında tatsız bir yığın duygusu veren çok sayıda araca ulaşmasını sağlar. Belki de bu yüzden *Muriel,* ne kadar beğenilirse beğenilsin, fazla hoşlanılan bir film olmamıştır.

---

*) *Muriel*'in baş rol kişileri hem oyuncular olarak, hem fiziksel varlıklarının belirginliğiyle kayda değer bir profil çizmişlerdir. Fakat şu nokta belirtilmelidir ki, Resnais'nin diğer iki uzun filminden farklı olarak *Muriel*'e tek bir kişinin, Hélène rolünde Delphine Seyrig'in performansı damgasını vurmuştur. Seyrig bu filmde (ama *Geçen Yıl Marienbad'da*'da değil) bir yıldızın (özellikle o sözcüğün özgün sinemasal anlamıyla) tarzının koruyucu ilgisiz tavrını takınır. Demek istediğim, sadece bir rol oynamakla (hatta o rolü kusursuz biçimde yerine getirmekle) kalmaz; kendisini bağımsız bir estetik nesneye dönüştürür. Görünümünün her detayı (ağaran saçları, başı öne eğik hızlı hızlı yürüyüşü, geniş kenarlı şapkaları ve akıllıca uydurulmuş giysileri, coşkusu ve kederinde beceriksiz hareketleri) akılda kalıcıdır.

Sorun, burada tekrarlayayım, biçimcilikte değildir. Biçimci gelenekteki sadece iki filmin adını verirsek, Bresson'un *Les Dames du Bois de Boulogne* (Boulogne Ormanı Kadınları) ve Godard'ın *Hayatını Yaşamak* en ifadesiz ve akla hitap eden yerlerinde bile duygusal bakımdan yücelticidirler. Oysa *Muriel* bir şekilde yıkıcıdır, ağırlık hissettiricidir. Zekice tasarlanışı ve salt görsel düzeyde olağanüstü yanları gibi erdemleri hâlâ o özentili anlatımdan, o üzerinde çalışılmış atmosferden, *Hiroşima, Sevgilim* ile *Geçen Yıl Marienbad'da* filmlerine sinmiş sanatsallıktan (hayli az olmakla birlikte) bir şeyleri saklamaktadır. Ancak Resnais'nin filmleri canlılıktan ve doğrudan hitap etme özelliğinden yoksundurlar. İhtiyatlı, aşırı yük sırtlanmış ve sentetik yapılara sahiptirler. Bütün sanat eserlerinin yapmaları gerektiği gibi, kendilerine esin veren fikrin ya da duygunun sonuna kadar gitmezler.

(1963)

ROMANLAR VE FİLMLER ÜZERİNE BİR NOT



Sinemanın elli yılı bize, romanın iki yüz yıllık tarihinden daha karışık bir özet sunar. Sinema D.W. Griffith'de Samuel Richardson'ını bulmuştu. *Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu, 1915), *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük, 1916), *Broken Blossoms* (Örselenmiş Tomurcuklar, 1919), *Way Down East* (Doğuya İnen Yol, 1920) ve *One Exciting Night* (Heyecanlı Bir Gece, 1922) ve başka onlarca filmin yönetmeni, sinema sanatının gelişmesi konusunda, *Pamela* ve *Clarissa*'nın yazarının roman sanatının gelişmesindeki rolüyle yaklaşık olarak benzer bir konum işgal ediyor ve pek çok noktada aynı ahlâki anlayışları dile getiriyordu. Gerek Griffith gerekse Richardson dahi yenilikçilerdi; ikisi de üstün bir bayağılığa ve saçmalamaya yatkın bir

kafadaydılar aslında ve iki sanatçının çalışmalarından da cinsellik ve şiddetle ilgili, enerjisini bastırılmış şehvet dürtüsünden alan kesif ahlâkileştirme kokuları yayılıyordu. Richardson'ın iki romanındaki ana figür olan ve vahşi ayarcısının saldırısına uğramış saf genç bakire, tam karşılığını Griffith'in birçok filmindeki, genellikle ya (o rollerin ünlü akristi) Lillian Gish'in ya da artık unutulmuş olan, oysa çok daha iyi bir aktrist sayılan Mae Marsh'm oynadığı Saf Genç Kız, Kusursuz Kurban'da bulmaktaydı. Richardson gibi Griffith'in ahlâken saçmalaması (ki bu saçmalıklar, eserlerinin tümü İngiliz vurgusuyla yazılmış olup, tüm erdemler ve günahların büyük harflerle yansıtıldığı, taklit edilemez ve uzun başlıkları ve yazılarıyla ifade ediliyordu) temelde yatan şehvetli arzuları gizleyen bir perdeydi. Richardson gibi Griffith'in de en iyi yanı, 'fikirleri'nin sıradanlığının saklayamadığı *uzun sıkıcı bölümlerinde* en çalkantılı dişil duyguları temsil etmekte olağanüstü bir yeteneğe sahip olmasıydı. Richardson'ınki gibi Griffith'in dünyası da modern çağın beğenisinin nezdinde tiksinç ve biraz delice kalıyordu. Yine de öncülüğünü yaptıkları sanat dallarının 'psikolojisi'ni keşfedenler bu ikisi olmuştur.

Elbette her büyük film yönetmeni büyük bir romancıyla eşleştirilemez. Karşılaştırmalar düz ölçütlere sıkıştırılamaz. Buna rağmen sinema sanatı yalnızca kendi Richardson'ına değil, kendi Dickens'ına, Tolstoy'una, Balzac'ına, Proust'una, Nathanael West'ine de sahip olmuştur. Ayrıca, sinemada üslûp ile anlayışın tuhaf evliliklerinden söz etmekte fayda vardır. Erich Von Stroheim'in 1920'lerde Hollywood'da çektiği şaheserler (*Blind Husbands* [Kör Kocalar], *Foolish Wives* [Çılgın Kadınlar], *Greed* [Hırs], *The Merry Widow* [Şen Dul], *Wedding March* [Düğün

Marşı], *Queen Kelly* [Kraliçe Kelly]), Anthony Hope ile Balzac'ın gerçekleşmesi imkânsız görünen ve parlak sentezleri şeklinde nitelendirilebilir.

Bunu söylemek sinemayı romana yedirmek, hatta sinemanın bir romanla aynı çerçeve ve terimlerle analiz edilebileceğini ileri sürmek anlamına gelmez. Sinemanın kendi yöntemleri ve temsil mantığı vardır, fakat bu yöntemlerle mantığın esasen görsel nitelik taşıdığına dikkat çekmek yeterli değildir. Sinema bize yeni bir dil, yüzler ve jestlerin dilinin doğrudan deneyimlenmesiyle duygular hakkında yeni bir konuşma tarzı sunar. Bununla birlikte, sinema ile roman arasında (hatta çok daha fazlası, bence sinema ile tiyatro arasında) yapılabilecek faydalı benzetmeler yok değildir. Roman gibi sinema da bizim, her ânında tamamen yönetmenin (yazarın) denetiminde kalan bir aksiyonu görmemizi sağlar. Bizim gözümüz, tiyatro sahnesinde olduğu gibi sinemanın beyazperdesinde dolaşamaz. Kamera mutlak bir diktatördür. Kamera bize bir yüzü ne zaman göreceğimizi bildirir ve başka bir seçenek bırakmaz; bir çift sıkılı yumruk, bir manzara, hızla gitmekte olan bir tren, konuşan iki kişinin arasından görünen bir binanın dış cephesi – bunları ne zaman göreceğimiz tamamen kameranın inisiyatifine kalmıştır. Kamera hareket ettiğinde biz de hareket eder, kamera olduğu yerde durduğunda biz de olduğumuz yerde dururuz. Benzer bir şekilde roman, yazarın anlayışıyla ilintili düşünceler ve betimlemelerden bir demet sunar ve biz onları arka arkaya, yazarın bize gösterdiği sırada takip etmek durumunda kalırız; tiyatro ya da resim sanatlarında gördüğümüz gibi, bu düşünceler ve betimlemeler bizim tercih ettiğimiz sırada üstüne kafa yoracağımız şekilde, bir arka fon gibi serpiştirilmez beyazperdeye.

Başka bir nokta. Sinemada, romanın dışındaki edebi biçimlerinkine benzer gelenekler vardır. Eisenstein'ın *Strike* (Grev), *Potemkin* (Potemkin Zırhlısı), *Ten Days That Shook the World* (Dünyayı Sarsan On Gün), *The Old and the New* (Eski ve Yeni) filmleri, Pudovkin'in *The Mother* (Ana), *The End of St. Petersburg* (St. Petersburg'un Sonu), *Storm Over Asia* (Asya Üzerinde Fırtına) filmleri, Kurosawa'nın *The Seven Samurai* (Yedi Samuray), *The Throne of Blood* (Kanlı Taht), *The Hidden Fortress* (Gizli Kale) filmleri, Inagaki'nin *Chushingura*'sı, Okamoto'nun *Samurai Assassin*'i, John Ford'un çoğu filmleri (*The Searchers* [Çöl Aslanı] ve diğerleri) – bunların hepsi, epik bir sinema anlayışına dahil yapımlardır. Ayrıca, şiirsel bir sinema geleneği vardır; 1920'lerde Fransa'da çekilen 'avangard' kısa filmlerin pek çoğu (Bunuel'in *Le Chien Andalou* [Endülüs Köpeği] ve *L'Age d'Or* [Altın Çağ], Cocteau'nun *Le Sang d'un Poète* [Çöl Aslanı], Jean Renoir'ın *La Petite Marchande d'Allumettes* [Oyunun Kuralı], Antonin Artaud'nun *La Coquille et le Clergyman* [Deniz Kabuğu ve Rahip] filmleri) rahatlıkla Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ve Lautréamont'un eserleriyle kıyaslanabilir. Öte yandan, sinemada egemen gelenek, belirli bir toplumsal ortamda yaşayan son derece bireyselleşmiş karakterlere başvurarak, olay örgüsü ile fikrin az çok romana uygun bir tarzda açılıp gelişmesine göre tasarlanmıştır.

Elbette sinema, romanla aynı güncellik takvimine uymaz; birisi şimdi Jane Austen gibi bir roman kaleme alsaydı bize anakronik görünürdü, oysa birisi çıkıp Jane Austen'ın sinemasal muadili sayılabilecek bir film çekerse çok 'ileri' bir hamle yapmış olur. Bunun sebebi şüphesiz, sinemanın tarihinin anlatı romanın tarihinden hayli daha kısa olmasıdır ve sinema, yüzyı-

lımızda sanatların tutturduğu özgün derecede hızlı tempoda kendisini göstermiştir. Dolayısıyla, sinemanın çeşitli imkânları birbiriyle örtüşür ve birbirini katlar. Sinemanın roman gibi anakronik görünmemesinin başka bir sebebi, ciddi sanatlar sahasına geç katılan bir dal olarak, diğer sanatların üstüne gidecek ve sayısız denebilecek şekilde yepyeni kombinasyonlarla görece eskimiş öğeleri bile değerlendirebilecek bir konumda bulunmasıdır. Sinema, bir tür pan-sanattır. Fiilen başka her sanat dalından (roman, şiir, tiyatro, resim, heykel, dans, müzik, mimari) faydalanabilir, onları birleştirebilir, onları yutabilir. (Hemen hemen) donmuş bir sanat formu olan operadan farklı olarak sinema, fikirlerin ve duyguların yansıtılmasında hayli bereketli denebilecek bir muhafazakâr araç olmuştur. En yakın ve sofistike film örneklerinde (sözgelimi Visconti'nin *Senso* ile *Rocco and His Brothers* [Rocco ve Kardeşleri] filmlerinde) melodramın ve yüksek duyguların hepsine rastlanabilirken, en yeni sofistike romanlarda bu öğelerin bir nevi yasaklı olduğunu unutmayız.

Fakat romanlarla filmler arasında sık sık kurulan bir bağ bize faydalı görünmez. Bu bağ, şimdi yaşlı olan kimselerin, yönetmenleri esasen 'edebi' tarza sahip olmak ile esasen 'görsel' tarza sahip olmak şeklinde ayırmalarıdır. Aslında eserleri bu kadar basit biçimde kategorize edilebilecek yönetmenlerin sayısı fazla değildir. Filmleri karşılaştırırken en azından yararlı görülebilecek bir ayrım, 'analitik' yapıdaki filmler ile 'betimleyici' ve 'yorumlayıcı' yapıdaki filmler arasında söz konusudur. Analitik filmlere örnek olarak Carné, Bergman (özellikle *Through a Glass Darkly* [Aynanın İçinden], *Winter Light* [Kış Işığı] ve *The Silence* [Sessizlik]), Fellini ve Visconti'nin filmle-

rin adı sayılabilirken; 'betimleyici' ve 'yorumlayıcı' yapıdaki filmlere Antonioni, Godard ve Bresson'un yapımları örnek gösterilebilir. 'Analitik' filmler psikolojik nitelikte, karakterin dürtülerinin ortaya konmasına ağırlık veren filmler diye tanımlanabilirken, 'betimleyici' ve 'yorumlayıcı' filmler anti-psikolojik niteliktedir ve kişilerin 'opak' halde, 'durum içinde' olduğu, hisler ile şeyler arasındaki etkileşimle ilgilidir. Aynı karşıtlık romanda da kurulabilir. Dickens ile Dostoyevski 'analitik' romanların örneğini sunarlarken, Stendhal ikinci türde romanlar yazmaktadır.

(1961)

5. BÖLÜM

İÇERİKSİZ SOFULUK



Oresteia ve *Psycho* gibi ayrı kaynaklardan öğrenebileceğimiz üzere anneyi öldürmek, akla gelebilecek tüm bireysel suçlar içerisinde psikolojik bakımdan en desteklenemeyecek suçu oluşturur. Bütün kültürlerin işleyebilecekleri tüm suçlar içerisinde psikolojik bakımdan taşınması en güç olan suç da tanrının öldürülmesidir. Bizler, bütün hayat tarzı tanrıya atfedilen tamlığa tanıklık eden, oysa her yerdeki filozoflar, yazarlar ve vicdan sahibi kişilerin omuzlarına bindirilen yüklerin altında ezilip kıvrandığı bir toplumda yaşıyoruz. Dolayısıyla bir suçu tasarlayıp işlemek, sonradan o suçu işlemiş olmanın duygusuna katlanmaktan çok daha basit bir meseledir.

Musevi-Hıristiyan Tanrı'yı öldürme eylemi devam etmekteyken, iki tarafta yer alan uzlaşmaz düşünceli kişiler konumlarını ciddi ölçüde söylediklerinden emin bir şekilde belirlemişlerdi. Fakat eylemin fiilen uygulandığı ortaya çıkınca kavganın sınırları bulanmaya yüz tutacaktı. On dokuzuncu yüzyılda melankoli, alt edilmiş İncil geleneğinin (Goethe, Hölderlin) yerini almak üzere pagan dinini canlandırmaya kalkışmıştı; keza, aklın ve olgunluğun inanç ve çocukluk karşısındaki zafer kazandığını, yine insanlığın bilim bayrağı altında kaçınılmaz bir ilerleyişe geçtiğini ilan eden galiplerin gür ve bir parça kulak tırmalayıcı sesleri arasında insani bir şeylerin kurtarılabileceğine yönelik müstereddit umutlar dile getirilmekteydi (George Elliot, Matthew Arnold). Yirminci yüzyılda dini hedef alan rasyonalist saldırıdaki güçlü Voltaireci iyimserlik (biz o iyimserliğe Freud gibi vicdanı özgürleşmiş Yahudilerde, Morris Cohen ve Sidney Hook gibi Amerikan filozoflarında hâlâ rastlasak bile) daha da az inandırıcı ve daha az ilgi çekiciydi. Anlaşılan böyle bir iyimserlik, sadece Nietzsche'nin "Tanrı öldü" diyerek işaret ettiği 'kötü dalgalar'ın (*dysangel*) henüz vurmadığı kıyılarda düşünülebiliyordu.

Kendi kuşağımızda, bilhassa Amerika'daki radikal siyasal coşkuların kırıldığı koşullarda daha yaygın olarak rastladığımız durum, ancak dini yol arkadaşlığı diye adlandırabileceğimiz tutumdur. Bu, içeriksiz bir sofuluk, inançtan da ibadetten de yoksun bir dinselliktir; kutsallık duygusunun kaybedilmesine bağlı bir nostalji, dayanılmaz bir yükün kalkmasından duyulan rahatlamadır. (Eski inançların başına gelen akıbetten sakınamayacakları düşüncesi, mızmızca bir acizleşmeyle birlikte ifade edilmekteydi.) Siyasal yol arkadaşlığından farklı olarak

dini yol arkadaşlığı, kitlesel ve giderek başarılı bir idealizmin sağladığı; aynı zamanda hareketin kendisiyle tamamen özdeşleştirilemeyeceği düşünülen bir cazibeden yola çıkmaz. Bilakis, dini yol arkadaşlığı dinin zayıflığı duygusundan hareket eder; eski kutsal davanın yitirildiği duygusunun bilincinde olunduğundan, düşene bir tekme daha atmaya gerek duyulmaz. Modern çağın dini yol arkadaşlığı, çağdaş dini toplulukların savunmada kaldığı, dolayısıyla (feminist olmak gibi) dinkarşıtı olmanın zamanının geçtiği bilincinden beslenir. Farklı dönemlerin ve dürtülerin resmi ve heykelinin 'sanat'a tahvil edilmesi gibi, dinler de 'din'e tahvil edilmiştir. Modern çağın din-sonrası insanının gözünde, din müzesi (modern sanat izleyicisinin dünyası gibi) duvarsız olmaz; bu dönemin insanı istediğini alıp seçebilir ve kendi değer verdiği izleyiciliğinin dışında başka hiçbir şeyi umursamayabilir.

Dini yol arkadaşlığı pek arzu edilmeyen çeşitli sonuçlar doğurur. Söz konusu sonuçlardan birisi, dinlerin halihazırda ve geçmişte neye karşılık geldikleri konusunun bayağı ve entelektüel bakımdan ikiyüzlüce bir niteliğe bürünmesidir. Katolik entelektüellerin (hepsi de ateşli ateistler olan) Baudelaire, Rimbaud ve James Joyce'a Kilise'nin -çok eziyet görmüş olsalar bile- gerçek evlatları olarak sahiplenmeye kalkıştıkları bir zamanda bu anlaşılabilir bir durumdur. Oysa aynı strateji, Nietzsche'nin "Tanrı öldü" görüşünü benimsemiş, herkesin dindar olmasında hiçbir zarar görmeyen dini yol arkadaşları açısından hiçbir şekilde savunulamaz bir çizgidedir. Onların, yanılgıya düşmüş mensuplarını çekmeye çalıştıkları herhangi bir gelenek yoktur. Sadece günümüzde dini imkânları buldukları cid-

dilik, ahlâki ağırbaşlılık ya da entelektüel tutkuya bağlı örneklerin peşindedirler.

Eleştirisini yaptığımız elinizdeki kitap* bu tür dini yol arkadaşlığının örneklerinden birisidir ve çok yaygın olan bu tutumda entelektüel tanımın eksikliğini açıkça gösterdiği için ele alınmaya değerdir. Söz konusu kitap, "Tolstoy'dan Camus'ye" yirmi üç yazarın yazılarının, Princeton'da felsefe doçenti olan Walter Kaufmann tarafından seçilip düzenlenmiş bir derlemesidir.

Burada kitabın düzeninden konuşmaya gerek yok, çünkü zaten -belli belirsiz bir kronoloji dışında- kitabın düzeni yok. *Karamazov Kardeşler*'in "İsyan" ve "Büyük Engizisyoncu" başlıklı iki bölümü, Nietzsche'nin *Deccal*'inden ve Freud'un *Bir Yanılsamanın Geleceği*'nden parçalar (Kaufmann Büyük Engizisyoncu hikâyesinin İvan'ın çocukların ıstıraplarının peşine düşmesine bakmadan anlaşılamayacağını söylerken kesinlikle haklıdır) ile William James'in "İnanma İradesi" başlıklı makalesi gibi pek itiraz edilemeyecek birkaç seçme yapılmış. Keza, daha çok bilinmeyi hak eden bazı seçimler var: örneğin Papa IX. Pius'un Hatalar Dizini, Karl Barth ile Emil Brunner'ın Kilise'nin komünizme karşı tutumu üzerine mektuplaşmaları, W.K. Clifford'un William James'in ünlü cevabıyla karşılanan yazısı gibi. Fakat seçimlerin çoğu kötü yapılmış görünmektedir. Oscar Wilde'a dini bir yazar demenin ciddi bir yanı olamaz. Morton Scott Enslin'in Yeni Ahit üzerine, dinin esasları ve onların tarihsel ortamını irdelediği, dini *düşünce* antolojisinde hiçbir yeri bulunmayan bölümü de aynı kalıba sokulamaz. Wilde ile Enslin'in bölümlerinin seçilmesi, Kaufmann'ın kitabında gö-

*) *Religion from Tolstoy to Camus*. Seçmeyi yapan ve sunuşu kaleme alan: Walter Kaufmann, New York: Harper.

rülen iki kutbun, havailik ile akademisizmin birbiriyle alakasızlığını göstermektedir.*

Kaufmann kitabın giriş bölümünde şunu söylüyor: "Adı geçen kişilerin hemen hemen hepsi dinden 'yana'ydı; bu, hiçbir büyük dini figürün hayranlık duymadığı bir halk dini olmasa da." Peki ama, dinden 'yana' olmak ne demektir? 'Din' kavramının ciddi olarak *dinsel* bir anlamı var mıdır? Başka bir şekilde ifade edersek: İnsanlara genel-olarak-dine sempati duymaları öğretilebilir mi, ya da böyle bir sempati duymaya davet edilebilirler mi? Açıkçası bu, 'mütedeyyin' ya da 'ortodoks' olmak-

*) Kaufmann "önceden belirlenmiş bir sonucu doğrulama amacını gütmeyen, bilakis hikâyenin oldukça karmaşık bir resmini yansıtmayı hedefleyen, heterojen bir grup oluşturduğu"nu iddia etmektedir, oysa bunu yapmadığı açıkça ortadadır. Katolikliğin papalık genelgeleriyle, artı iki buçuk sayfalık, antoloji okurlarının kavramalarının pek mümkün olmadığı neo-skolastik "olumsallık ve gereklilik" tartışmasıyla temsil edilmesi doğru bir ölçü değildir. Gabriel Marcel ya da Simone Weil'den yapılan seçimler; Paul Claudel ile André Gide'in, Gide'in din değiştirme ihtimali üzerine mektuplaşmaları; Newman'in "rızanın grameri" yazısı; Lord Acton; Bernanos'un *Diary of a Country Priest*'i (Bir Taşra Papazının Güncesi) – bunların hepsi Kaufmann'ın topladıklarından daha ilginç ve zengindir. Protestanlığa daha cömertçe yer verilmiştir, fakat yine de yetersiz sayılır: Pastor Niemoller'in iki vaazı, Paul Tillich'den zayıf bir parça (*Protestan Çağı*'ndaki denemelerden birisi bu derlemeye çok daha uygun düşerdi), Albert Schweitzer'in Yeni Ahit'te eskatoloji üzerine çığır açan kitabının en donuk bölümü, Barth-Brunner mektuplaşması, yukarıda değinilen Enslin'den öylesine bir seçme. Yine burada şu sorulabilir, tüm bu seçimlerin sebebi nedir? Niçin Barth ya da Bultmann'dan ciddi bir parça alınmamıştır? Kaufmann Musevilik için tek açık tercihini, Hassidim üzerine bir bölümle Martin Buber'le yapmıştır. Niçin daha doyurucu bir Buber, diyelim *I and Thou*'dan ya da *Between Man and Man*'den bir bölüm, hatta daha iyisi, Franz Rosenzweig ya da Gershom Scholem'den bir metin yoktur? Romana gelince, niçin sadece Tolstoy ve Dostoyevski vardır? Niçin Hesse (diyelim *Doğu'ya Yolculuk*), Kafka'nın meselleri ya da D.H. Lawrence'in *Apocalypse*'i yoktur? İsmi başlıkta yer alan ve ölüm cezasıyla ilgili harika denemesi kitabın kapanış yazısı olan Camus'nün vurgulanması esrarengizcedir. Camus dindar değildi, hiçbir zaman da dindar olduğunu iddia etmemişti. Aslında onun denemesinde dikkat çektiği noktalardan birisi, ölüm cezasının tek akla yatkın dayanağının dinsel cezalandırma olabileceği ve bundan dolayı şimdiki din-sonrası, sekülerleşmiş toplumumuza hiçbir şekilde uygun düşmeyeceği, etik olarak da zamanının geçtiği yönündeydi.

la aynı şey değildir. Benim görüşüm, genel olarak dilden bahsedilememesinden daha fazla genel olarak dinsel olunamayacağıdır; insan her ân Fransızca, İngilizce, Swahilice ya da Japonca konuşabilir, ama 'dil'den konuşamaz. Benzer biçimde bir 'dinci' olunamaz, inançlı bir Katolik, Musevi, Presbiteryen, Şintoist ya da Tallensi olunabilir. William James'in tanımladığı doğrultuda, dinsel inançlar seçenekler olabilir, fakat genelleşmiş seçenekler olamazlar. Elbette bu konuda bir yanlış anlamaya düşmek kolaydır. Bir Yahudi, bir Aquinasçı, bir Katolik kadar Ortodoks ya da bir Protestan kadar fundamentalist olunması gerektiğini kastediyor değilim. Her önemli dinsel topluluğun tarihi karmaşık bir tarihtir ve (Kausmann'ın öngördüğü üzere) daha sonradan büyük dinsel öğretmenler olarak kabul gören simalar genellikle yaygın dinsel pratiklere (ve kendi inançların geçmiş geleneklerine karşı da fazlasıyla) eleştirel bir çizgide dururlar. Bununla birlikte, inanan bir kişinin gözünde 'din' kavramı (ve dinsel olmaya karar verme konusu) bir kategori olarak herhangi bir anlam taşımaz. (Lucretius'tan Voltaire ve Freud'a kadar rasyonalist eleştirmenin gözünde bu terim, bir yanda 'din'e, diğer yanda 'bilim' ya da 'akıl'a karşı çıktığında polemik düzleminde belirli bir anlam taşımaz.) Bunun nesnel bir sosyoloji ve tarihsel araştırma kavramı olarak da kesin bir anlamı yoktur. Dinsel olmak her zaman, bir anlamıyla özgül bir sembolizme ve özgül bir tarihsel topluluğa (sapkın olarak dahi) bağlı olmaktır; inanan kişinin o sembollerin ve tarihsel topluluğun hangi yorumunu benimsiyor olduğu ana resmi değiştirmez. Dolayısıyla, burada kastedilen salt Tanrı dediğimiz bir varlığın var olduğu, hayatın anlam taşıdığı, vb. şeklindeki felsefi savlara işaret etmek değil, özgül inanç ve pratiklere katılmaktır. Din, teist önermenin eşdeğeri değildir.

Kaufmann'ın kitabının önemi, bence -en iyi durumda- yumuşak tonda, daha sık olarak da entelektüel bakımdan tepede bir yerde duran, yaygın bir modern tutumun örneklerinden biri olmasında yatar. Modern seküler entelektüellerin 'din'in müstereddit otoritesine yardımcı olma girişimleri, duyarlı olan her inançlı kişi ve her dürüst ateist tarafından reddedilmelidir. Kendi cennetindeki Tanrı, ahlâki kesinlik ve kültürel birlik, nostaljiyle geri getirilemez; dinsel yol arkadaşlığının gerilimli hürmetkârlığı, ya bağlanma ya da reddetme eylemleriyle bir çözüme ihtiyaç gösterir. Dinsel bir inancın varlığı aslında, bireye sorgulanmaz bir psikolojik fayda ve bir topluma da sorgulanmaz bir toplumsal fayda getirebilir. Ancak köklerini beslemeden bir ağacın meyvesini yememiz de hiçbir zaman söz konusu olamaz; psikolojik ve sosyolojik faydalarına işaret ederek eski inançların prestijini hiçbir zaman geri kazandıramayız.

Artık kaybedilmiş dinsel bilinçle oyalanmanın da bir geçerliliği yoktur, zira biz hiç düşünmeden dini ciddiyetle, önemli insani ve ahlâki meselelerdeki ciddiyetle eşitleriz. En seküler Batılı entelektüeller gerçekten ateist seçeneğe kafa yormamışlar ya da o seçeneğe göre yaşamamışlardır; sadece ateist seçeneğin kenarında dolanmışlardır. Zorlu bir seçeneği yumuşatmaya çalışarak, genellikle her türlü yüce gönüllülüğün ya da derin düşünceliliğin dinsel kökleri bulunduğunu ya da 'dini' (veya gizli-dinsel) bir duruş olarak değerlendirilebileceğini ileri sürerler. Kaufmann'ın *Anna Karenina* ya da *İvan İlyiç'in Ölümü*'nde üzerinde durduğu çaresizlik ve kendini aldatma sorunlarına gösterilen ilgi, o metinlerindeki Tolstoy'u (Günther Anders'in gösterdiği gibi, Kafka için söylenebileceğinden daha fazla) din 'adına' bir sözcü konumuna getirmez. Dinde nihayetin-

de hayranlık duyduğumuz şey onun, yine Kaufmann'ın öngördüğü şekilde, 'kehanetçi' ya da 'eleştirel' duruşuysa ve biz buna çözüm bulmayı arzu ediyorsak (bu noktada Erich Fromm'un, 'insancıl' yani iyi olan ile 'otoriteryan' yani kötü olan dini ayırdığı Terry konferansları *Psikanaliz ve Din*'le bir karşılaştırmaya gidebilirsiniz), o zaman kendimizi aldatıyoruzdur. Eski Ahit peygamberlerinin eleştirel duruşu ruhbanlığı, kültü, İsrail'in özgül tarihini çağırır ve o matriksin içinde kök salmıştır. Eleştiri köklerinden ve nihayetinde, kendini uzlaşmaz olarak belirlediği taraftan koparılamaz. Bu yüzden Kierkegaard *Günlükler*'inde. Protestanlığın (Katoliklikle diyalektik bir karşıtlık halinde durması dışında) tek başına bir anlam taşımadığını gözlemlemiştir. (Hiç rahip olmadığında, rahip-olmayan herkesin bir rahip olmasını protesto etmek anlam taşımaz; kurumsallaşmış bir ötedünyalılık olmadığında, manastır hayatıyla çileciliği suçlamanın ve insanları bu dünyaya, gündelik meşgalelerine çağırmanın da dini bir anlamı kalmaz.) Gerçek eleştirmenin sesi her zaman için en *özgül* bir şekilde kulak verilmeyi hak eder. Edmund Wilson'ın *Finlandiya İstasyonu'na Doğru* kitabında ve başkalarının yaptığı gibi, Marx'tan hakikaten o bir zamane peygamberiymiş gibi bahsetmek yanıltıcı ve kaba kaçacaktır. Böyle bir iddia, (insanlar her ne kadar Freud'un kendini oldukça müphem biçimde Musa'yla özdeşleştirmesinin izini sürseler de) Freud için ileri sürülebileceğinden daha fazla geçerliliğe sahip değildir. Marx ve Freud'da belirleyici öğe, bütün insani sorunlarda benimsedikleri eleştirel ve tamamen seküler tutumdur. Kişi olarak enerjileri ve düşünür olarak muazzam ahlâki ciddiyetleri bakımından, kesinlikle dini öğretmenin prestijinin bu eski hatırlatmalarından daha iyi bir takdir etiketi bulu-

namaz. Camus ciddi bir yazarsa ve saygıya değerse, bunun sebebi din-sonrası öncüllere göre akla başvurmasıdır; yani, modern dinin 'hikâye'sine ait olmamasıdır.

Eğer bunu kabul edersek, ateizmin reflektif düşünce ve şahsi ahlâk nezdindeki ciddi sonuçlarını ortaya koyma yönündeki girişimler konusunda çok daha belirgin fikirler ediniriz. Nietzsche'nin mirası böyle bir geleneği oluşturur: örneğin E. M. Cioran'ın denemeleri. Fransızların ahlâkçı ve anti-ahlâkçı geleneği (Laclos, Sade, Breton, Sartre, Camus, Georges Bataille, Lévi-Strauss) bir başka geleneği oluşturur. Hegelci-Marksist gelenek bir üçüncüsüdür. Yalnızca Freud'un eserlerini değil, Wilhelm Reich, Herbert Marcuse (*Eros ve Uygarlık*) ve Norman Brown (*Ölüme Karşı Hayat*) gibi muhaliflerin eserlerini de kapsayan Freudçu gelenek bir başkasıdır. Bir fikrin yaratıcı aşaması, inatla sınırlarında, kendisini farklı kılan şeyde ısrar ettiği döneme denk düşer; fakat bir fikir başka fikirlerle uzlaşmaya yöneldiğinde, tenzilata başladığında yanlış hale gelir ve gücünü kaybeder. Çeşitli geleneklerde, modern ciddiyete rastlarız. Bütün sınırları bulandırıp onu dinsel diye adlandırdığımızda da ancak kötü bir entelektüel amaca hizmet etmiş sayılırız.

(1961)

PSİKANALİZ VE NORMAN O. BROWN'IN *ÖLÜME KARŞI HAYAT*'I



Norman O. Brown'ın *Life Against Death* (Ölüme Karşı Hayat, 1959) kitabının karton kapak basımının yapılması kayda değer bir olaydır. Herbert Marcuse'nin *Eros ve Uygarlık*'ıyla (1955) beraber bu kitap, Amerika'da (teorik bir ilinti kurulamadan, ya da en iyi durumda teorik bir yüzeysellikle ister psikanaliz dergilerinin sağcı skolastisizmi, ister Freudyen 'revizyonistler'in solcu kültürel incelemeleri -Fromm, Horney, vb.- şeklinde olsun) Freud üzerine yayınlanan önceki metinlerin çoğunun anlaşılmasını sağlayan Freudyen fikirlerde yeni bir ciddiyeti temsil etmektedir. Ancak bu kitabın, kültürümüzün en etkili beyninin yeniden yorumu olarak taşıdığı değerden daha önemlisi, (kültürümüzün ikiyüzlülüğü hakkında, sanat, din,

para, çalışma hakkında, cinsellik ve bedenin dürtüleri hakkında) temel sorunları tartışmaya açmaktaki cesaretidir. Bu sorunlarla ilgili (kanımca doğru bir şekilde, cinselliğin ve insan özgürlüğünün anlamını temel alan) ciddi düşünceler Fransa'da Sade, Fourier, Cabanis ve Enfantin'den beri ileri sürülmektedir; bugün aynı görüşler, Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'i, Maurice Blanchot'nun denemeleri, *O'nun Tarihi* ve Jean Genet'nin oyunlarıyla düzyazıları gibi apayrı eserlerde, beden ve başkalarıyla somut ilişkiler hakkındaki bölümlerinde rastlanabilir.

Fakat Amerika'da, ikiz sayılabilecek erotizm ve özgürlük konuları ciddi bir şekilde daha yeni yeni ele alınmaya başlanıyor. Çoğumuz hâlâ, cinselliği salt düşüncenin daha özgür olmasını gerektiren bir şey olarak kabul ederek, ketlenmelere ve iffetliliğe karşı bayat bir mücadelenin içine girme zorunluluğu hissediyoruz. *Lady Chatterley'in Âşığı* gibi cinsel bakımdan çok gerici bir kitabın temize çıkarılmasının ciddi bir meseleye dönüştüğü bir ülke, açıkçası cinsel olgunlaşmanın daha çok temel bir aşamasındadır. Lawrence'ın cinsellik üzerine fikirleri sınıf romantizmiyle, erkeğin ayrı bir yerde durmasıyla ilgili mistik bakışıyla, jenital cinsellikteki püritence ısrarıyla ciddi ölçüde lekelenmiştir ve yakın dönemde edebiyat içinde onu savunanların birçoğu bu saptamayı kabul etmektedir. Yine de Lawrence, özellikle ona karşı çıkanlar ondan da daha geri bir konuma çekildikleri, cinselliği aşkı tamamlayıcı bir eylem olarak gördükleri zaman savunulmalıdır. Gerçek şudur ki, aşk Lawrence'ın tasavvur ettiğinden bile daha cinsel, daha bedenseldir. Çağdaş toplumda cinselliğin devrimci içerimleri kesinlikle tam olarak kavranmış sayılamaz.

Norman Brown'ın kitabı bu yönde atılmış bir adımdır. *Ölüme Karşı Hayat*'ın, eğer şahsi alınırsa, kimseyi şok etmemesi

düşünülemez; zira bu, sağduyulu görüşlerle uzlaşmayı gözeten bir kitap değildir. Kitabın başka bir ayırıcı özelliği şudur: Psikanalizin -birçok çağdaş entelektüelin yaptığı gibi- başka bir vulgar ve konformist bir 'izm' (Marksizm, özgün sin-izm, varoluşçuluk, Zen Budizm, vb.) gibi üstünün çizilemeyeceğini ikna edici bir şekilde anlatır. Kültürümüzün en gelişkin seslerine canlılık katan psikanalizin büyüsünün bozulması anlaşılır bir durumdur; hem bu derece resmi hem de bu derece uysal bir görüşü reddetmemek zordur. Psikanalizin lügati, Amerikan orta sınıflarında kişisel saldırganlığın rutin silahına, anksiyeteyi formüle etmenin (ve dolayısıyla insanın kendisini anksiyeteye karşı savunmasının) rutin yoluna dönüşmüştür. Psikanalize uğratılmak, üniversiteye gitmek kadar burjuva bir kurum halini almıştır; Broadway oyunlarında, televizyonda ve sinemalarda canlanan psikanalitik görüşler her yerde karşımıza çıkmaktadır. Psikanalitik fikirlerdeki sorun (şimdi birçok kişinin gördüğü şekilde), gerçek dünyaya bir geri çekiliş biçimine ve bu yüzden gerçek dünyaya uyum sağlamaya karşılık gelmeleridir. Psikalaniz tedavisi topluma meydan okumaz; bizi dünyaya, o dünyaya biraz daha katlanabilir şekilde ve umut taşımadan geri döndürür. Psikanaliz anti-ütopyacı ve anti-siyasal bir çizgide (toplumun ezici ama kaçınılmaz taleplerine karşı bireyi kollamaya yönelik umutsuz ama temelde kötümser bir girişim olarak) anlaşılmaktadır.

Ancak Amerikalı entelektüellerin psikanalitik fikirlerin büyüsünden kurtulmaları (paralel bir örnek olarak, daha önce Marksist fikirlerin büyüsünden kurtulmaları gibi) henüz olgunlaşmamıştır. Marksizm Stalinizm ya da Macar devriminin bastırılması değildir; psikanaliz de Park Avenue analisti, psikanaliz dergileri ya da çocuğunun Ödipus kompleksini tartı-

şan banliyö kadını değildir. Büyünün kalkması, çağdaş Amerikan entelektüellerinin karakteristik tutumudur, fakat büyünün kalkması genellikle tembelliğin de ürünüdür. Cinsellik konusunda yeterince ciddi ya da dürüst olmadığımız gibi, fikirler konusunda da yeterince azimli değiliz.

Marcuse'nin *Eros ve Uygarlık*'ının yanı sıra Brown'ın *Ölüme Karşı Hayat*'ının önemi burada yatar. Marcuse gibi Brown da Freud'un fikirlerini, insanları çatışmalarını sürdüren topluma geri döndüren bir terapi olarak değil de insan doğasına dair genel bir teori olarak takip etmektedir. Brown psikanalizi, hoşnutsuzluğun nevrotik kenarlarını törpüleyecek bir tedavi biçimi olarak değil, insan kültürünün dönüştürülmesine yönelik bir proje olarak, genelde insan bilincinin yeni ve daha üst bir düzeyi olarak kavramaktadır. Freud'un psikolojik kategorileri bu yüzden ve doğru bir şekilde, Marcuse'nin terminolojisindeki siyasal kategoriler gibi görünmektedir.

Brown'ın attığı ve Freud'un kendi yaptıklarına bakışını aşan adım, psikolojik kategorilerin de bedensel kategoriler olduğunu göstermektir. Brown'a göre, psikanaliz (ve bunu derken Brown günümüz psikanalizinin kurumlarını kastetmez), zihin ile beden arasındaki bölünmeyi iyileştirmekten daha azını vaad etmez; insan egosunun bir beden egosuna dönüştürülmesinin ve bedenin Hıristiyan mistisizminde (Boehme) vaat edildiği, Blake, Novalis ve Rilke'de olduğu şekilde diriltilmesinin peşindedir. Bizim bedenden başka bir şeyimiz yoktur; bütün değerler bedensel değerlerdir, der Brown. Bizi var olmanın androjen biçimini kabullenmeye, bedende gizli yatan kendini ifade etmenin narsisist tarzını olumlamaya çağırır. Brown'a göre, insanlık değişmez biçimde bilinçdışında, cinsel farklılaşmaya ve jenital düzenlemeye karşı isyan halinde yaşar. İnsan nevrozu-

nun özü, insanın bedende yaşamayı (yaşamayı, yani cinsel bir varlık olmayı ve ölmeyi) beceremememesidir.

Toplumumuza yönelik eleştirilerden ve uygarlıktan tiksinmeden daha yaygın ya da daha kabul edilebilir hiçbir şeyin bulunmadığı bir devirde, Brown'ın (ve Marcuse'nin) argümanlarını, ya çocukça nihilistçe çizgide kalan ya da son kertede konformist ve alakasız (ya da ikisini de içeren) genel eleştirilerden ayırmakta fayda vardır. İki kitap da Freud'a birçok noktada keskin eleştiriler içerdiğinden, Brown'ın ve Marcuse'nin eserlerini, Freudçu teoride değişiklikler yapmayı ve onu insan doğasına dair bir teori ve topluma yönelik ahlâki bir eleştiri olarak genişletmeyi öngören diğer girişimlerden ayırmak da önem taşır. Hem Brown hem de Marcuse, Amerikan kültürel ve entelektüel hayatına (Broadway'de, anaokullarında, kokteyl partilerde ve varoş evliliklerinin yataklarında) egemen olan, Freud'un kokmaz bulaşmaz 'revizyonist' yorumlarına en keskin tutumlarla karşı çıkarlar. Fromm'dan Paddy Chayevsky'ye uzanan bu 'revizyonist' Freudçuluğa, mekanikleşmiş, endişeli, televizyonla beyni yıkanmış Amerika eleştirisi gözüyle bakılır. Kitle toplumu karşısında bireyin değerini vurgulamayı, değerli bir ideal olan aşkla kendini var etmeyi öne çıkarmayı öngörür. Fakat revizyonist eleştiri sığdır. Aşk yalnızlığa, ego-güvenliğine karşı rahatlık ve koruma olarak anlaşıldığında aşkın taleplerine sarılmak, (yüceltmenin diğer tüm talepleri ortada bırakıldığında) Freud'un hakkını teslim etmeye pek yaramaz. Freud'un kendisinin ilan ettiği gibi, pekâlâ 'aşk' olarak da kullanabileceği durumlarda 'cinsellik' sözcüğünü tercih etmesi tesadüfi değildir. Freud, cinsellikte ısrar etmiştir; bedende ısrar etmiştir. Ve takipçilerinden çok azı onun kastettiği anlamı kavramışlar, bir kültür teorisindeki uygulamalarını görmüşlerdir.

Bu açıdan iki istisna ismin adı anılabilir: Ferenczi ile talihsiz Wilhelm Reich. Gerek Reich'ın gerekse Ferenczi'nin -Brown'ın anlatımında- Freud düşüncesinin içerimlerini, asıl olarak da orgazmın önceliğinin tanınmasını yanlış anlamış olmaları, Freudçu fikirlerin eleştirel içerimlerini kavramaları kadar önemli değildir. Bu iki isim Freud'a, psikanalizi toplumsal eleştiriye çevirememeleri sonucunda insan arzusunu tekrar baskı içine sokan ortodoks psikanalistlerden daha yakındırlar.

Elbette üstat, bir ölçüde, sahip olduğu tilmizleri hak eden biridir. Psikanalizin çağımızda, kültüre uyum sağlama ve uzlaşma teknikleri bakımından pahalı bir tinsel danışmanlık biçimi olarak görünmesi, Freud'un kendi düşüncesindeki, Brown'm dikkatli ayrıntılarla işaret ettiği sınırlardan hareket etmektedir. Devrimci bir zihin olarak Freud, yine de baskıcı kültürün kalıcı isteklerini destekliyordu. Olduğu haliyle kültürün kaçınılmazlığını ve iki özelliğini ("içgüdüsel hayatı yönlendirmeye koyulan anlağın kuvvetlendirilmesi ile tüm avantajları ve dezavantajlarıyla agresif itkilerin içselleştirilmesini") kabullenmişti. Freud'u libidinal ifadenin savunucusu olarak düşünenler, onun ('anlağın önceliği'nden başka bir anlam taşımadığı için) 'psikolojik ideal' deyişinden dolayı şaşkınlığa kapılabilirler.

Daha genel düzlemde Freud, iki önemli ve birbiriyle ilintili varsayımla (zihin ve beden ikiliği ile, özbilincin -gerek teorik gerekse pratik- apaçık değeri bakımından) Platoncu Batı düşüncesi geleneğinin mirasçısıdır. İlk varsayım, Freud'un sanat, bilim ve kültürde yüceltmelerin 'daha üstte', cinselliğin 'daha altta' durduğu görüşünü kabullenişinde yansır. Buna ilaveten, cinselliğe dair, cinsel olanı tam da insan kişiliğinin yaralanabilir alanı sayan kötümser bir bakış vardır. Libidinal itkiler, kendi başlarına kontrol edilemez bir çatışma halinde, suçun içsel-

leştirilmesine, agresyona ve hayal kırıklığına açıktırlar; baskıcı mekanizmalar da insan doğasının içine yerleşmiştir. İkinci varsayımın yansıması, Freudçu terapinin özbilincin, nasıl ve ne şekilde hasta olduğumuzu detaylarıyla bilmenin iyileştirici değerini tanımasıdır. Freud'un düşüncesine göre, gizli dürtüleri ortaya çıkarmak onları kendiliğinden yok etmelidir. Onun anlayışında nevrotik hastalık, bir hafıza yitimi biçimi, acı veren geçmişi unutma biçimidir. Hatırlamak, bilmek kişiyi özgürleştirirken, geçmişi bilmemek ona mahkûm kalmaktır.

Brown, Freud'un bu varsayımlarından ikisini de eleştirir. Biz, zihne karşı beden diye bir ikilem içinde değiliz; bu, ölümü yadsımak, dolayısıyla hayatı yadsımak olur. Özbilinç, bedenin deneyimlerinden koparıldığında, ölümün hayatın-yadsınarak yadsınmasıyla da eşitlenmektedir. Brown'ın burada özetlenen argümanı da, bilincin ya da düşünümselliğin değerinin reddedilmesini gerektirmez. Bilakis, gerekli bir ayrım yapılmıştır. Onun terminolojisinde istenen şey, Apolloncu (yani, yüceltmeyle ilgili) bilinç değil, Dionysosçu (yani, bedenle ilgili) bilinçtir.

'Apolloncu' ve 'Dionysosçu' terimleri kaçınılmaz olarak Nietzsche'yi hatırlatır; burada, çağrışım uygun düşer. Freud'un bu şekilde yeniden yorumlanışının anahtarı, Nietzsche'dir. Yine de, Brown'ın kendi tartışmasını Nietzsche'ye bağlamaması, onun yerine Hıristiyanlık içindeki eskatalojik geleneğe bağlaması ilginç bir noktadır.

> Hıristiyan eskatalojisinin özelliği tam da onun, insan bedenine ve 'madde'ye Platoncu düşmanlığı reddedişinde, Platoncu yüceltme yolunu nihai kurtuluşla özdeşleştirmeyi kabul etmeyişinde, edebi hayatın ancak bir beden içindeki hayat olabileceğini olumlayışında yatar. Hıristiyan çileciliği, düşmüş be-

denin cezasını Platon'un kavrayamayacağı yüksekliklere taşıyabilir, fakat Hıristiyanlığın o düşmüş bedenin kefareti için beslediği umudu taşıyamaz. Tertullian'ın ("Beden tekrar yükselecektir; bedenin her hali, bütün beden") olumlanmasının sebebi budur. Ortaçağ Katolikliğinin Hıristiyanlık ile Yunan felsefesi arasında yaptığı sentez ve ölümsüz ruh anlayışı, meseleyi zora sokmuş ve kafaları karıştırmıştır; Hıristiyanlıkta özgün inancın tam yükünü sadece Protestanlık taşıyabilir. Luther'in yüceltme doktrininden kopuşu belirleyicidir, fakat yeniden dirilen bedenin teoloğu Görlitz'li tamirci Jacob Boehme'dir.

Brown'ın kitabındaki (hassas ayrıntılara girmese bile) polemik dürtüsü bu pasajdan anlaşılabilir. Bu aynı zamanda, Freudçu teorinin; bir içgüdü ve kültür teorisinin, bir tarihsel örnekolaylar savının kapsamlı bir analizidir. Brown'ın Protestanlığa yüceltmeyi aşmış bir kültürün habercisi olarak bağlanışı, yine de tarihsel bakımdan şaibelidir. Sadece en belirgin eleştiriyi seçersek, Protestanlık da Calvinizmdir ve Kalvinist etik (Max Weber'in gösterdiği gibi), modern kent kültüründe canlanan yüceltme ve kendini ifade etme ideallerine en güçlü itkiyi sağlamıştır.

Öte yandan Brown, fikirlerini (Sade, Nietzsche ve Sartre gibi ateşli ateistlerin bakış açısından ziyade) Hıristiyan eskatolojisi çerçevesinde ortaya atarak, bazı çok önemli sorunları gündeme getirmektedir. Hıristiyanlığın yaratıcılığı, Musevilikten bir tarihsel dünya ve insanlık durumu görüşü geliştirmesiydi. Brown'ın analizi de, Hıristiyan eskatolojisinin bastırılmış vaatlerinden bazılarını benimseyerek, kültürel tarihi bireylerin psikolojisine indirgemekle yetinmeyen bir psikanalitik tarih teorisi imkânına kapıyı açmaktadır. *Ölüme Karşı Hayat*'m özgünlüğü, aynı ânda hem tarihsel hem psikolojik nitelikli bir bakış

açısını sergilemesinde yatar. Brown, psikolojik bakış açısının mutlaka eskatalojik özlemler temelinde tarihin reddedilmesini, ayrıca 'insan doğasının sınırları'na ve kültür aracılığıyla baskının zorunluluğu çizgisine çekilmeyi içermediğini gösterir.

Ancak durum böyleyse, eskatalojinin, ya da ütopyacılığın anlamını yeniden düşünmeliyiz. Geleneksel olarak eskataloji, tarihin geriye alınamaz ilerleyişinde tüm insanlık adına insanlık durumunun gelecekte aşılması beklentisi biçimine bürünmüştür. İşte modern 'psikolojik' eleştirmenler, ister İncil'deki eskatoloji, aydınlanma ve ilerlemecilik, isterse Marx ve Hegel'in teorileri biçimde olsun bu beklenti karşısında, büyük ölçüde tutucu bir tutum benimsemişlerdir. Fakat bütün eskatalojik teoriler tarih teorileri değildir. Daha bilinen aşkınlık eskatalojisi karşısında içkinliğin eskatalojisi diye adlandırılabilecek, başka türde bir eskataloji daha vardır. Dünyayı değersizleştiren Platoncu bakışın (ve onun mirasçısı, Hıristiyanlık diye bilinen 'popüler Platonculuğun') en büyük eleştirmeni olan Nietzsche'nin 'ebedi dönüş' ve 'güç istemi' teorisinde ifade ettiği şey bu umuttur. Ancak Nietzsche'ye göre, içkinliğin yerine getirileceği vaadi sadece birkaç kişi, ustalar nezdinde söz konusuydu ve efendi-köle toplumunun tarihsel açmazının kalıcılaştırılması ya da dondurulmasına dayanıyordu; toplu bir gerçekleştirme mümkün olamazdı. Brown, Nietzsche'nin çok az kişinin iradesinin gerçekleşmesinin kaçınılmaz bedeli saydığı halk egemenliğinin mantığını reddeder. Brown'in kitabına yapılabilecek en büyük övgü, çok önemli olan Freud'un içgörülerine nüfuz etme ve onları sürdürme çabalarının dışında, Nietzsche'den yetmiş yıl sonra bir içkinlik eskatalojisi formüle etmeyi amaçlayan ilk ciddi girişim olmasıdır.

(1961)

HAPPENING'LER: RADİKAL BİR YAN YANA KOYMA SANATI



New York'ta geçenlerde yeni ve hâlâ ezoretik bir seyir türü ortaya çıktı. İlk bakışta sanat sergisi ile tiyatro temsili arasında durduğu anlaşılan bu etkinliklere, mütevazı ve bir parça muziplik olsun diye 'Happening' adı verilmişti. Bu etkinlikler ortalama otuz ila yüz kişi arasında değişen izleyiciler için çatı katlarında, küçük sanat galerilerinde, avlularda ve küçük tiyatrolarda düzenleniyordu. Bir 'Happening'i onu görmeyenler için tanımlamaya kalkmak, neyin Happening olmadığını anlatmayı gerektirir. Happening'ler geleneksel anlamıyla bir sahnede düzenlenmezler; elle yapılabilecek, biraraya getirilebilecek ya da bulunabilecek, ya da üçünün özelliğinin birden söz konusu olabildiği sık bir nesneyle kaplı ortamlarda düzenlenirler. Böyle

bir ortamda hareketleri temsil etmek ve nesneleri -karşılıklı olarak ve (bazı) sözcükler, sözsüz sesler, müzikler, patlayan ışıklar ve kokular eşliğinde- kullanmak oyunculara *değil*, katılımcılara düşer. Her ne kadar bir aksiyonu, daha doğrusu bir dizi aksiyon ve olayı yansıtsalar da Happening'lerde olay örgüsü olmaz. Ayrıca, "Yardım edin!", "Sev beni", "Araba", "Bir, iki, üç..." gibi sözcükleri içerebilse de, hep rasyonel bir söylem öne çıkarılır. Konuşma, ayrılığıyla arılaştırılıp yoğunlaştırılır (sadece ihtiyaç duyulduğu kadar konuşulur), sonra da Happening'i yerine getiren kişiler arasında bir ilişki bulunmadığından, etkisizliğiyle genişletilir.

New York'ta (gerçi bu salt New York'a özgü bir fenomen değildir; benzer etkinliklerin Osaka, Stockholm, Köln, Milano ve Paris'te birbirleriyle hiç bağı olmayan kişilerce de yapıldığı bildirilmiştir) Happening'leri yerine getirenler genç, yirmili yaşlarının sonlarında ya da otuzlu yaşlarının başlarında kişilerdir. Katılımcılar çoğunlukla ressamdır (Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneemann); birkaç da müzisyen (Dick Higgins, Philip Corner, LaMonte Young) vardır. Bu türü başlatıp üzerinde çalışmakta herkesten daha fazla payı bulunan Allan Kaprow, içlerinde akademiden gelen tek kişidir; daha önceleri Rutgers'ta sanat ve sanat tarihi dersleri vermiştir ve şimdi Long Island'da New York Eyalet Üniversitesi'nde hocalık yapmaktadır. Bir ressam ve (bir yıldır) John Cage'in öğrencisi olan Kaprow'a göre, 1957'den beri Happening düzenlemek resmin yerini almıştır; kendi ifadesiyle, resmin dönüştüğü şeye Happening karşılık gelmektedir. Fakat diğer isimlerin çoğu açısından durum böyle değildir; onlar, zaman zaman bir Happening düzenlemeye ya da bir dostlarının

tasarladığı Happening'de yer almaya ilaveten resim yapmayı ya da müzik bestelemeyi sürdürmektedirler.

Halka açık ilk Happening, Allan Kaprow'un Ekim 1959'da, kurulmasına kendisinin de katkısının bulunduğu Reuben Gallery'nin açılışında sunulan *Eighteen Happenings in Six Parts*'ıydı. Reuben Gallery, Judson Gallery ve daha sonra Green Gallery birkaç yıl içerisinde New York'ta Kaprow, Red Grooms, Jim Dine, Robert Whitman ve diğerlerinin başlıca Happening mekânı haline gelmişlerdi; son yıllardaki tek Happening'ler serisi, her hafta sonu East Second Street'deki 'mağazası'nın üç ufak arka odasında sunulan Claes Oldenburg'unkilerdi. Happening'lerin halka sunulduğu sonraki beş yıl içerisinde bu grup, ilk yakın arkadaşlar çevresinden çıkıp büyümüştü ve grup üyelerinin görüşleri değişkenlik sergilemeye başlamıştı; şimdi Happening düzenleyen kişiler, bir tür olarak Happening'in içeriğiyle ilgili hiçbir açıklamayı kabul edilebilir bulmamaktadırlar. Bazı Happenig'ler daha seyrektir, bazıları duruma göre daha kalabalıktır; bazıları şiddete, bazıları nükteye dayalıdır; bazıları haikuya benzer, bazıları epiğe; bazıları vinyetlere dayalıdır, bazıları daha teatral. Bununla birlikte, biçim olarak esasta bir birlik saptamak ve Happening'lerin resim ve tiyatro sanatlarıyla ilintisi konusunda bazı sonuçlar çıkarmak mümkündür. Yeri gelmişken belirtelim, şimdiye değin Happening ve genel olarak çağdaş sanat sahnesi bağlamında Happening'in anlamı konusunda çıkmış en iyi makalede Kaprow'un imzası vardır. Mayıs 1961'de *Art News*'da çıkan ve özel olarak kendi gözünde Happening'lerin evriminin anlatıldığı bu makale, okur tarafından 'neler olup bittiği'ne dair eksiksiz bir döküm olarak değerlendirilmiştir, ki ben de muhtemelen daha fazlasını yapabilecek durumda değilim.

Happening'in herhalde en çarpıcı özelliği, izleyicilerin tutumudur (bu etkinliğe uygun tek sözcük budur). Etkinlik, izleyicileri yatıştırıp kullanmaya göre tasarlanmış gibidir. Performansçılar izleyicilerin üstüne su serpebilir, bozuk para atabilir, hapşırtıcı deterjan tozu saçabilirler. Birisi benzin bidonuyla kulakları sağır edici gürültüler çıkarabilir, izleyicilerden tarafa asetilenli bir meşale sallayabilir. Aynı ânda bir sürü ışık oynatılabilir. İzleyiciler kabalalık bir odada rahatsız şekilde durmaya, biraz su doldurulmuş eşiklerde kuru bir yer kapmak için birbirleriyle itişmeye zorlanabilirler. İzleyicinin her şeyi görme arzusunun bir faydası olmayacaktır. Aslında böyle bir istek kasten boşa çıkartılır; etkinliklerin bazıları yarı karanlıkta gerçekleştirilebilir, aynı ânda farklı odalarda apayrı etkinlikler tasarlanabilir. Allan Kaprow'un Mart 1961'de Reuben Gallery'de sunulan *A Spring Happening*'inde izleyiciler, sığır vagonunu andıran uzun kutu gibi bir yapının içine kapatılmışlardı; seyircilerin dışarıda meydana gelen etkinlikleri görebilmek için bu yapının tahta duvarlarında açılmış deliklerden bakmaları gerekiyordu; Happening bitip duvarlar yıkıldığında, izleyiciler, çim biçme makinesi kullanan biri tarafından dışarı çıkartılmışlardı.

(Seyircilerin kullanılarak katılmaları, başka bir şeyin yokluğunda, Happening'in dramatik omurgasını oluşturuyor görünmektedir. Happening daha saf biçimde seyirlik olduğunda ve izleyiciler -Allan Kaprow'un Kasım 1962'de Renaissance House'da sunulan *The Courtyard*'ındaki gibi- basitçe seyirciler olarak kaldıklarında, etkinlik ciddi ölçüde daha az yoğun ve daha az etkileyicidir.)

Happening'lerin başka bir çarpıcı özelliği, zamana yaklaşımlarıdır. Bir Happening'in süresi önceden kestirilemez; on ila

kırk beş dakika arasında sürebilir; ortalama süresi yaklaşık bir buçuk saattir. Son iki yılda çok sayıda örneğini izledikten sonra, Happening'lerin sadık, takdir eden ve çoğunlukla deneyimli olan izleyicilerinin sıklıkla etkinliğin ne zaman bittiğini fark etmediklerini ve gitmeleri için kendilerine bir işaret verilmesi gerektiğini gözlemledim. İzleyicilerin genellikle aynı yüzlerden ibaret olmasıysa, bu durumun yeni etkinlik biçimine alışık olmamalarına bağlanamayacağını gösterir. Her Happening'in önceden kestirilemez süresi ve içeriği bu açıdan temel faktördür. Zaten bu yüzden Happening'lerin bir olay örgüsü, bir hikâyesi ve tabii (daha sonra ayrı bir tatmin doğuracak olan) gerilim öğesi yoktur.

Happening, doruğuna çıkması ya da tamamlanması söz konusu olmadan, asimetrik bir sürprizler ağı yaratarak işler; bu, çoğu sanat dalının mantığından ziyade rüyaların olmayan mantığına denk düşer. Rüyalarda zaman algısı yoktur. Happening'lerde de yoktur. Bir olay örgüsünün ve sürekli rasyonel söylemin bulunmaması nedeniyle bir geçmişleri de olmaz. İsmin düşündürdüğü gibi, Happening'ler her zaman şimdiki zamandadır. Aynı sözcükler -eğer varsa- tekrar tekrar söylenir; konuşma, kekelemeye indirgenir. Tek bir Happening içinde hep aynı hareketler tekrarlanır – ve zamanın durması duygusunu iletmek için bir tür hareket kekemeliği, ağır çekim hareketler ortaya çıkar. Bazen de bütün bir Happening dairevi biçime bürünüp, aynı hareket ya da jestle başlayıp biter.

Happening'lerin zamandan özgürleşmelerini ortaya koymalarının bir yolu, kasıtlı süreksizliğidir. Happening düzenleyen bir ressam ya da heykeltıraş, satın alınabilecek herhangi bir şey yapmazlar. Bir Happening satın alınamaz; yalnızca desteklenebilir. Öncüllerine bakılarak tüketilir. Bu da Happe-

ning'leri tiyatronun bir biçimine çevirir, çünkü bir tiyatro temsili de olduğu yerde izlenebilir, fakat eve götürülemez. Gerçi tiyatroda bir metin vardır; kâğıda basılan, satın alınabilen, okunan ve temsilinden bağımsız bir varlığa sahip, eksiksiz bir 'akış' söz konusudur. Tabii tiyatro derken sahne oyunlarını kastediyorsak, Happening tiyatro da sayılmaz. Yine de Happening'lerin düzenlendiği yerde (bazı Happening izleyicilerinin varsaydığı yönde) doğaçlama tasarlandığı doğru değildir. Bir haftadan birkaç aya kadar süren özenli bir prova sürecinden geçmişlerdir – metnin asgari uzunlukta olması, genellikle malzemelerin tanımları ve hareketleri gösteren genel talimatların yer aldığı bir sayfayı geçmemesi bu durumu değiştirmez. Etkinlikte gösterilen şeylerin çoğu, katılımcıların kendilerince provalarda dikkatle hazırlanmış ya da koreografisi yapılmış kısımlardır; Happening art arda birkaç gün için düzenlenmişse, tiyatroda gördüğümüzden çok daha fazla şekilde etkinlikten etkinliğe değişkenlik gösterebilir. Fakat aynı Happening değişik akşamlarda düzenleniyorsa, tekrarlanacak bir repertevuara sahip olmak zorunda değildir. Belirli bir Happening bir temsilden ya da temsiller serisinden sonra sökülürse bir daha canlandırılmaz, bir daha tekrarlanmaz. Bu, kısmen Happening'lere katılan malzemelerden (kâğıt, ahşap nesneler, teneke kutular, çuval bezleri, yiyecekler, sırf etkinlik için boyanmış duvarlardan); etkinlik boyunca tüketilmesi ya da ortadan kalkması söz konusu malzemelerden dolayıdır.

Bir Happening'de asal olan şey, malzemelerdir – ve malzemelerin sert ve yumuşak, kirli ve temiz olarak değiştirilmesi. Happening'leri tiyatrodan daha fazla resim sanatına benzer gösteren bu malzemelerle uğraşmak, kişilerin kullanımı ya da yaklaşımında, 'karakterler'den ziyade maddi nesneler olarak da ifa-

de edilmektedir. Happening'lere katılan kişiler, onları çuval bezlere, şık kâğıt paketlere, örtüler ve masklara konarak nesneler gibi gösterilirler. (Ya da bir katılımcı, Allan Kaprow'un Mart 1962'de Maidman Theater'ın bodrumdaki kazan dairesinde sunulan, çıplak bir kadının etkinliğin gerçekleştiği mekânın üstüne yerleştirilmiş bir merdivende uzandığı *Untitled Happening*'indeki gibi, bir natürmort şeklinde kullanılabilir.) Happening'lerdeki -sert ya da değil- aksiyonların çoğunda, kişilerden bir maddi nesne olarak yararlanılmıştır. Kişinin kendisinin (sıçrayarak, düşerek) ve birbirlerinin diğer katılımcılara (kaldırarak, takip ederek, atarak, iterek, vurarak, güreşerek) hayli sert davrandığı; bazen de kişilerin (okşayarak, kötü bakarak, bakışlarını dikerek) daha yumuşak davrandığı örnekler vardır. İnsanların bu etkinliklerde kullanılmasının başka bir yolu, malzemelerin -her zamanki kullanımlarından daha ziyade- duyumsal özelliklerinden dolayı keşfedilmesi ya da hevesle, tekrar tekrar değerlendirilmesidir: ekmek parçalarının bir su kovasına atılması, bir masanın yemeğe çevrilmesi, kâğıttan bir rulonun yere serilmesi, çamaşırların asılması, vb. Jim Dine'in Kasım 1960'da Reuben Gallery'de sunulan *Car Crash*'ı, bir kişinin renkli tebeşir parçalarını tahtada ezip un ufak etmesiyle sona ermişti. Öksürme ve taşıma, bir erkeğin tıraş olması ya da bir grup insanın yemek yemesi gibi basit hareketler, şeytani bir çılgınlık noktasına gelinceye kadar tekrar edilmektedir.

Kullanılan malzemelere bakılarak, bir Happening'de bir tiyatroda olduğu gibi set, donanımlar ve kostümler arasında ayrım yapılamaz. Bir katılımcının giyebileceği iç çamaşırlar ya da ucuz kullanılmış paçavralar, duvardan fırlamış, üstüne boya atılmış kartonpiyer şekilleri ya da yere dökülmüş çöpler kadar bütün bir kompozisyonun parçasını teşkil ederler. Tiyat-

rodan farklı ve modern resme benzer olarak Happening'de nesneler *yerleştirilmez*, etrafa saçılır ya da biraraya yığılır. Happening, en iyi ifadesiyle bir 'ortam'da meydana gelir ve bu ortam tipik bakımdan karmakarışık, düzensiz, had safhada kalabalıktır; kâğıt ve kumaş gibi oldukça zayıf malzemelerle, kötü, kirli ve tehlikeli kullanımlarından dolayı seçilen başka malzemelerden oluşur. Dolayısıyla Happening'ler (basitçe değil, hakikaten ideolojik bir düzlemde) sanatta müze anlayışına (sanatçının işinin şeylerin muhafaza edilmesi ve onlara kıymet verilmesi fikrine) karşı bir protestoyu kayda geçirirler. Bir Happening'e tutunup bağlı kalınamaz; Happening ancak, tehlikeli biçimde bir insanın yüzüne yaklaştırılan bir fişek kadar dikkatle uygulanır.

Bazıları Happening'lere 'ressamın tiyatrosu' adını vermişlerdir ve bununla -bu etkinlikleri düzenleyenlerin çoğunun ressam olmasının dışında- canlı resimler, daha doğrusu, canlandırılmış kolajlar diye tanımlayabildikleri bir durumu kastetmektedirler. Dahası, Happening'lerin ortaya çıkışı 1950'lerin New York'unun resim ekolünün mantıki bir gelişmesi şeklinde tanımlanabilir. Son on yılda New York'ta resmedilen (ve seyirciyi ezip sarmalamak üzere tasarlanmış, artı, boyadan fazla malzeme kullanımını içeren) tuvallerin devasa büyüklüğü, bu tipte bir resmin kendini üç boyutlu bir biçime yansıtma amacının göstergesidir. Bazı insanlar tam olarak bunu yapmaya koyulmuşlardır. Can alıcı bir sonraki adımsa, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow ve diğerlerinin 1950'lerin ortalarıyla sonlarında. 'toplama' denilen; resim, kolaj ve heykelin bir melez halinden menkul, malzemeleri alaycı yolla, bilhassa (araç plakası, gazete kupürü, cam parçası, makine aksamı ve sanatçı çorabı dahil olmak üzere) çerçöp halinde değerlendiren ye-

ni bir biçimde yaptıkları çalışmalarla atılmıştır. Toplama'dan bütün oda'ya, yani 'ortam'a geçilmesi sadece yeni bir adımı gösterir. Nihai adım olan Happening, insanları bir ortama sokmakta ve o ortamı harekete geçirmektedir. Happening'in tarzının önemli bir kısmının (genel karmakarışık görünümünün, hiçbir sanatsal prestije sahip olmayan hazır malzemelerin birleştirilmesi eğiliminin, özellikle kent uygarlığının çöplerine gösterilen ilginin), New York resminin deneyimi ve basıncına çok şey borçlu olduğuna şüphe yoktur. (Yine de şu noktaya değinilmelidir ki, Kaprow'un bir defasında kent çöplerini kullanmayı düşünmesi Happening'in gerekli bir öğesi sayılmaz; Happening'ler doğadaki 'temiz' malzemeleri kullanarak, pastoral koşullarda da tasarlanıp uygulanabilirler.)

Demek ki yakın dönemin resim sanatı, Happening'lerin görünüşünü açıklamanın bir yolunu ve tarzından bir yönü temin etmiştir. Yine de bu, Happening'lerin biçimini açıklamakta yeterli değildir. Biz bundan dolayı bakışımızı resmin, bilhassa gerçeküstücülüğün ötesine çevirmeliyiz. Tabii gerçeküstücülük derken resimde, 1924'te André Breton'un manisfestosuyla başlatılan ve Max Ernst, Dali, Chirico, Magritte ve başka isimlerin birlikte anıldığı belirli bir hareketi kastediyor değilim. Benim kastettiğim, yirminci yüzyılda bütün sanatları çapraz kesen bir duyarlılık tarzı. Tiyatroda, resimde, şiirde, sinemada, müzikte ve romanda bir gerçeküstücü gelenek vardır; hatta mimaride bile, gelenek diyemesek bile, en azından bu yönde bir adayın, İspanyol mimar Gaudi'nin adını anabiliriz. Tüm bu sanatlardaki gerçeküstücü geleneği birleştiren öğe, geleneksel anlamların yıkılması ve radikal yan yana getirmelerle ('kolaj ilkesi'yle) yeni anlamlar ya da karşı anlamların yaratılması fikridir. Lautréamont'un sözüyle, güzellik "bir dikiş makine-

siyle bir şemsiyenin bir sergi masasında tesadüfen buluşması"dır. Böyle anlaşılan sanata açıkça saldırganlık; izleyicilerde olduğu farz edilen gelenekselliğe karşı bir saldırganlık; her şey bir yana, 'araç'a karşı saldırganlık canlılık katar. Gerçeküstücü duyarlılık, kendi radikal yan yana koyma teknikleriyle şok etmeyi hedefler. Psikanalizin klasik yöntemlerinden biri olan serbest çağrışım bile, gerçeküstücü radikal yan yana koyma ilkesinin başka bir düzenlenmiş hali sayılabilir. Freudçu yorum tekniği, hastanın yaptığı, önceden dolayımlanmamış her açıklamayı ilintili sayarak, kendini -modern sanatta alışkın olduğumuz- çelişkinin arkasındaki aynı tutarlılık temeline dayandırmaktadır. Dadacı Kurt Schwitters aynı mantığa başvurarak, 1920'lerin başlarında, sanatsal olmayan malzemelerden parlak *Merz* konstrüksiyonlarını yapmıştır; örneğin onun kolajlarından birisi, tek bir şehir bloğunun oluklarından toplanan malzemelerden oluşmaktadır. Bu da bizim aklımıza, Freud'un kendi yöntemini "gözlemlerimizin çöp yığınından", en önemsiz detaylar karışımından anlam çıkartmak şeklinde tanımlamasını getirir. Bir zaman sınırı olarak analistin hastaya günde bir saat ayırması, çöplerin toplandığı bir bloğun mekân sınırından daha keyfi değildir; her şey, düzenleme ve kavramanın yaratıcı tesadüflerine bağlıdır. Dolayısıyla, modern şehrin artefaktlarının birçoğunda (binaların büyüklük ve tarz bakımından hiçbir uyumunun olmayışı, mağaza tabelalarının hoyratça yan yana getirilişi, modern gazetenin rahatsız edici mizanpajı, vb.) bir tür gayri-iradi kolaj ilkesi bulunabilir.

Radikal yan yana koyma sanatı yine de farklı amaçlara hizmet edebilir. Gerçeküstücülüğün içeriğinin önemli bir kısmı, nükte (ya saçma, çocukça, mübalağalı, saplantılı nefis esprilerle, ya da toplumsal hiciv yoluyla) amacına yaramıştır. Da-

da'nın ve Ocak 1938'te Paris'te Uluslararası Gerçeküstücü Sergisi'nde ve 1942'de ve 1960'da New York'taki sergilerde temsil edilen gerçeküstücülüğün amacı budur. Simone de Beauvoir hatıralarının ikinci cildinde 1938'in korku tünelini şöyle anlatır:

> Giriş salonunda Dali'nin özel eserlerinden biri duruyordu: bir taksi, dışına doğru fışkıran yağmur, içinde poz veren sarışın, baygın bir kadın manken, etrafında bir tür, üstü salyangozla kaplanmış marul ve hindiba salatası. 'Gerçeküstücü Caddesi', Man Ray, Max Ernst, Dominguez ve Maurice Henry'nin giyinik ya da çıplak başka benzer figürlerini barındırıyordu. Masson'ınki, bir kafese hapsedilmiş, bir kadınsı erkeğin ağzını tıkadığı bir yüzdü. Ana salon Marcel Duchamp tarafından bir mağara gibi düzenlenmişti; başka şeylerin yanı sıra bir su birikintisi, bir mangalın etrafında dört yatak duruyordu ve tavan kömür poşetleriyle örtülmüştü. Her taraf Brezilya kahvesi kokuyordu; dikkatle yürümeniz gereken yarı karanlığın içinden çeşitli nesneler çıkıyordu: kürk kaplı bir tabak, bir kadının bacaklarına sahip bir masa. Duvarlar, kapılar ve çiçek vazoları gibi sıradan şeyler insani kısıtlamalardan kurtulmuştu sanki. Gerçeküstücülüğün bizi doğrudan etkilediği kanısında değilim, fakat soluduğumuz havadan etkilenmiştim. Örneğin, Sartre, Olga ve benim genellikle Pazar akşamüstlerini geçirdiğimiz Flea Market'i sık bir uğrak yeri haline getirenler gerçeküstücülerdi.

Bu alıntının son satırı özellikle ilginçtir, zira gerçeküstücü ilkenin nasıl modern uygarlığın metruk, saçma, demode nesnelerine ('*camp*' diye bilinen, belirli türde bir tutkulu sanat-olmayan şeyleri beğenmeye) belirli bir nüktedanlıkla sahiplenilmesine yol açtığını aklımıza getirir. Kürk kaplı çay fincanı, Pepsi-Cola şişe kapaklarından yapılan portre, dolaştırılan tuvalet

tası – bunlar, '*camp*'in açtığı gözleriyle ince zevk sahibi seyircinin Cecil B. DeMille filmlerinden, komik kitaplardan ve *art nouevau* abajurlardan keyif almasını sağlayan bir kıvraklığa dönüştürülmüş nesneler yaratmayı amaçlayan girişimlerdir. Böyle bir ince esprinin başlıca şartı, nesnelerin olağan değerleriyle yüksek sanata ya da beğeniye dahil olmamasıdır; malzemeler ne kadar döküntü seçilir, duygular ne kadar bayağıca ifade edilirse daha iyi olacaktır.

Ancak gerçeküstücü ilke, ister taşlamanın polemikçi yönü ister derinleşmenin kayıtsız esprileri olsun, bundan başka amaçlara da koşulabilir. Örneğin daha ciddi, (-sanatta- duyguları, -psikanalizde- karakteri yeniden eğitmek doğrultusunda) terapötik bir amaç gözetilebilir. Son olarak, dehşet yaratma amacına koşulabilir. Modern sanatın anlamı gündelik hayatın mantığının arkasında, rüyaların olmayan-mantığının keşfiyse, rüya görme özgürlüğüne sahip sanattan duygusal bir kapsamının bulunmasını da bekleyebiliriz. Esprili rüyalar vardır, ağır rüyalar vardır ve kâbuslar vardır.

Gerçeküstücü ilkenin kullanımında dehşet uyandırma örnekleri, müzikte (Varèse, Scheffer, Stockhausen, Cage) ya da resimde (de Kooning, Bacon) olduğundan ziyade edebiyat ve sinema gibi egemen bir figüratif geleneğe sahip sanatlarda daha kolayca örneklenebilir. Edebiyatta akla gelen örnekler Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*, Kafka'nın hikâyeleriyle romanları ve Gottfried Benn'in morg şiirleridir. Sinemadaki örnekler Bunuel ile Dali'nin iki filmi *Bir Endülüs Köpeği* ile *Altın Çağ*, Franju'nun *Le Sang des Bètes* (Hayvanların Kanı) ve daha yakın zamandaki iki kısa film, Polonya filmi *Life Is Beautiful* (Hayat Güzeldir) ile Amerikalı Bruce Connor'ın *A Movie*'sidir (Bir Film), son olarak Alfred Hitchcock, H.G. Clouzot ve Kon Ic-

hikawa'nın filmlerinin bazı kesitleridir. Ancak gerçeküstücü ilkenin dehşet uyandırma amacıyla kullanımının en iyi şekilde kavranışı herhalde, dört önemli ve model kariyere (şair, deli, sinema oyuncusu ve tiyatro teorisyeni) sahip bir Fransız olan Antonin Artaud'nun yazılarında bulunacaktır. Artaud, denemelerini topladığı *The Theater and Its Double*'da (Tiyatro ve İkizi), başyapıtlar kültüyle, esas vurguyu yazılı metne (söze) yapmasıyla ve uysal duygu yelpazesiyle modern Batı tiyatrosunun tamamen reddedilmesini öngörür. Artaud şöyle yazar: "Tiyatro kendini hayatın eşiti kılmalıdır – bireysel hayatın, *karakterlerin* zafere ulaştığı hayatın bireysel yönlerinin değil, insan bireyselliğini silip süpüren türdeki özgürleşmiş hayatın eşiti." Kişisel bireyselliğe getirilen bu yüklerin ve sınırlamaların aşılması (ki D.H. Lawrence ve Jung'ta da umutvar bir temadır bu), öncelikle rüya görmenin kolektif içeriğine başvurarak sağlanacaktır. Bizler sadece geceleri rüyalarımızda, Artaud'nun aşağılayarak bahsettiği 'psikolojik ve toplumsal insan'ın sığ düzeyinin altına ineriz. Ancak Artaud'nun gözünde, rüya görmek şiir, fantezi anlamına gelmez; rüya görmek şiddet, delilik ve kâbus demektir. Rüyayla bağ kurmak ister istemez Artaud'nun -iki manifestosunun başlığında yer verdiği- deyişiyle 'zulüm tiyatrosu'na varacaktır. Tiyatro, "seyirciye, suç hazzının, erotik saplantılarının, vahşiliğinin, kuruntularının, hayata ve maddeye ütopyacı bakışının, hatta yamyamlığının sahte ve yanıltıcı biçimde değil, içsel olarak aktığı rüyaların gerçeğe uygun çökeltisi"ni sağlamalıdır. "Tiyatro, rüyalar gibi kanlı ve insan-dışı olmalıdır."

Happening'lerin neler olduğunu en iyi, Artaud'nun *Tiyatro ve İkizi*'nde ortaya attığı saptamalar tarif eder. Artaud, Happening'in üç tipik özelliği (birincisi, insan-üstü oluşu, yani kişi-

lere kişisel-olmayan bir mercekten bakması; ikincisi, seyri ve sesi vurgulaması, sözü umursamaması; üçüncüsü, izleyiciye saldırma amacını gütmesi) arasındaki bağı ortaya koyar.

Sanatta şiddete duyulan iştah pek yeni bir fenomen sayılmaz. Ruskin'in 1880'de 'modern roman'a bir saldırıda (*Guy Mannering* ile *Bleak House*'u [Kasvetli Ev] örnek vererek) not düştüğü gibi, fantastik olana, dışlanmış olana, reddedilene duyulan haz ve şok edilme arzusu herhalde modern izleyicilerin en belirgin özellikleridir. Bu da kaçınılmaz olarak sanatçıyı, izleyicilerinden tepki almayı amaçlayan giderek daha büyük ve daha yoğun girişimlere sevk etmektedir. Sorun, yalnızca bir tepkinin her zaman dehşete uğratmanın körüklediği bir ihtiyaç olup olmaması değildir. Anlaşılan, uyarılmanın başka türlerinde (sözgelimi, cinsel uyarılmada) Happening'lere katılanların üstü kapalı konsensüsünden ve duygusal hayatın son kalesinin korku olmasından daha azı söz konusudur.

Yine de, modern izleyiciyi rahat duygusal uyuşukluğundan çıkarmak üzere tasarlanmış bu sanat biçiminin, uyuşturulmuş kişilerin imgeleriyle, birbirlerinden bir tür ağır çekimde kopmalarıyla ve bize törenselliğin ve etkisizliğin karakterize ettiği bir hareket imgesiyle işlediğine dikkat çekmek ilginç olacaktır. Bu noktada gerçeküstücü dehşet uyandırma sanatları, komedinin en derin anlamıyla (yara almazlık iddiasıyla) bağlanır. Komedinin özünde, duygusal uyuşukluk yatar. Acılı ve grotesk olaylara gülmemize imkân tanıyan şey, o olayları yaşayan insanların gerçekte zayıf tepkiler verdiklerini gözlemlememizdir. Ne kadar çok feryat edip bağırsalar, hoplayıp oynasalar, tanrıya saydırsalar ya da talihsizliklerine ağlasalar da izleyiciler aslında çok fazla duygu hissetmediklerini bilirler. Tüm büyük

komedilerin başrol kişileri, kendilerinin otomat ya da robot gibi hareket etmelerine yol açan özelliklere sahiptirler. Aristophanes'in *Bulutlar*'ı, *Güliver'in Seyahatleri,* Tex Avery karikatürleri, *Candide, Yumuşak Kalpler,* Buster Keaton'ın filmleri, *Ubu Roi,* Goon Show gibi çok farklı komedi örneklerinin sırrı budur. Komedinin sırrı, ruhsuzlukta (gerçek tepkinin parodisi olan abartılı ya da yanlış tepkilerde) yatar. Trajedi gibi komedi de duygusal tepkinin belirli bir şekilde stilize edilmesiyle işler. Trajedi örneğinde, duygunun normu yükseltilirken; komedi örneğinde, duygu normlarına göre zayıf ve yanlış tepkiler ortaya çıkar.

Gerçeküstücülük herhalde, espriden dehşete kadar uzanan komedi fikrinin en uçtaki düğümüdür. 'Trajik' olmaktan ziyade 'komik'tir, çünkü gerçeküstücülük (Happening'ler dahil bütün örnekleriyle) ilişkisizliğin aşırılıklarını vurgular – ilişkisizlik öncelikle komedinin konusudur, 'ilişkililik' ise trajedinin konusu ve kaynağı. Ben ve izleyiciler içindeki başka insanlar Happening'ler sırasında hep güleriz. Bunun sebebinin, şiddetli ve saçma hareketleri görünce sıkılmamıza ya da sinirlenmemize bağlı olduğunu düşünmüyorum. Bence gülüp durmamızın sebebi, Happening'lerde olanların en derin anlamıyla eğlenceli bulunmasıdır. Tabii bu özelliği o etkinlikleri daha az korkutucu kılmaz. Modern felaketlerin ve vahşetlerin en korkunç olanlarında bile (sırf toplumsal saygımıza ve son derece geleneksel ciddiyet anlayışımıza bağlı olsa dahi) insanı kahkaha atmaya iten bir şey vardır. Genel olarak modern deneyimde komik bir yan; ilahi komedi olmasa bile (modern deneyimin ilişkisizliğin anlamsız mekanikleşmiş durumlarınca belirlendiği) şeytani bir yan da vardır.

Komedi, cezalandırıcı olduğu için daha az komik sayılmaz. Trajedide olduğu gibi her komedi eseri bir günah keçisine, cezalandırılıp toplumsal düzenin dışına atılacak, seyir içinde taklit edilerek temsilen birisine ihtiyaç duyar. Happening'lerde olanlarsa Artaud'nun sahneyi, yani seyirciler ile oyuncular arasındaki mesafeyi ortadan kaldıracak ve "fiziksel olarak seyirciyi saracak" bir temsil reçetesine çok uygundur. Happening'de bu günah keçisi, izleyicidir.

(1962)

'CAMP' ÜZERİNE NOTLAR



Dünyadaki birçok şeyin adı konmamıştır; birçok şey de, adı konmuş olsa bile hiç tarif edilmemiştir. Buna bir örnek, kült '*Camp*' adıyla anılan duyarlılıktır (tartışma götürmez ölçüde modern, düşünceliliğin bir çeşidi ama onunla pek özdeş de olmayan duyarlılık).

Duyarlılık (fikirden ayrı bir şey olarak), üzerine konuşulacak en zor şeylerden birisidir; fakat bilhassa *Camp*'in hiç tartışılmamış olmasının özel sebepleri bulunmaktadır. *Camp,* hep öyle düşünülse bile doğal bir duyarlılık tarzı değildir. Aslında *Camp*'in özü, doğal olmayana (yapay ve mübalağalı olana) duyulan sevgidir. Yine, *Camp* ezoteriktir – özel kodu olan, küçük şehir klikleri arasında bile özdeşlik aranması gibi bir şey. Chris-

topher Isherwood'un romanı *The World in the Evening*'de (Akşamüstü Dünya, 1954) okuduğumuz iki sayfalık genel bir taslak dışında basılı halini görmek pek mümkün değildir. Dolayısıyla, *Camp*'ten konuşmak onu ele vermektir. Ele vermek savunulabilirse eğer, aydınlanma sağladığından ya da çözdüğü çatışmanın ağırlığından dolayı savunulabilir. Ben kendi payıma, kendimi aydınlatma hedefini ve kendi duyarlılığımda keskin bir çatışmayı teşvik etmeyi gözetiyorum. Kendimin *Camp*'e güçlü bir yakınlığım var; üstelik, neredeyse ondan zarar gördüğüm ölçüde. *Camp*'ten söz etmek istememin ve söz edebilmemin sebebi bu. Çünkü verili bir duyarlılığı tüm kalbiyle paylaşan hiç kimse onu çözümleyemez; niyeti ne olursa olsun, en fazla o duyarlılığı sergileyebilir. Bir duyarlılığı adlandırmak, çerçevesini belirleyip tarihçesini nakletmek, tiksinmeyle değişen derin bir sempatiyi gerektirir.

Ben yalnızca duyarlılıktan (ve başka şeylerin yanı sıra, ciddi olanı manasız olana çeviren bir duyarlılıktan) konuşabiliyor olsam bile, bunlar ciddi meseleler. Çoğu insanın gözünde duyarlılık ya da beğeni, salt öznel tercihlerin; aklın egemenliği altına girmemiş, esasen duyumsal nitelikte gizemli çekimlerin alanına girer ve bunlar, insanlara ve sanat eserlerine karşı tepkilerinde beğeni etkenlerinin rol oynamasına *imkân tanır*. Oysa bu tutum naifçedir. Hatta daha kötüsü. Beğeni yetisine hükmetmek, kendine hükmetmektir. Çünkü beğeni, her özgür (mekanikleşmemiş) insani tepkiye yön verir. Hiçbir şey bundan daha kesin değildir. İnsan beğenisi vardır, görsel beğeni, duyguda beğeni – hareketlerde beğeni vardır, ahlâkta beğeni. Zekâ da aslında bir tür beğenidir: fikirlerde beğeni. (Bunu göz önünde bulunduran olgulardan birisi, beğeninin çok eşitsiz gelişme eğilimi göstermesidir. Aynı kişinin iyi bir görsel beğeni-

sinin *ve* iyi insan beğenisinin *ve* fikir beğenisinin olmasına nadiren rastlanır.)

Beğeninin sistemi ya da kanıtı yoktur. Fakat beğeni mantığı diye bir şey vardır: belirli bir beğeninin altında yatan ya da o beğeniyi doğuran tutarlı duyarlılık. Bir duyarlılık, tamamen olmasa bile hemen hemen tarif edilemezdir. Bir sistem kalıbına sokulabilecek ya da kaba kanıt araçlarıyla ele alınabilecek bir duyarlılık artık duyarlılık değildir. Bir fikir olarak katılaşmıştır...

Bir duyarlılığı, özellikle canlı ve güçlü bir duyarlılığı* sözcüklerle kıstırmak için değişken ve çevik olunması gerekir. Bir deneme (doğrusal, kurucu bir argüman olma iddiasıyla) yazmaktan ziyade karalamalar yapma biçimi, bu belirli ve ele avuca gelmeyen duyarlılıktan bir şey elde etmek bakımından daha uygun görünüyordu. *Camp* konusunda ağırbaşlı ve risale tarzı bir ton tutturmak sıkıcıdır. O takdirde *Camp*'in çok aşağı bir kısmına sahip olma riskiyle karşılaşılacaktır.

Şu notlar Oscar Wilde için:

"Ya bir sanat eseri olunmalı, ya da bir sanat eseri giyinmelidir."

(*Phrases and Philosophies for the Use of the Young*)

1) Çok genel hatlarıyla başlarsak: *Camp* belirli bir estetizm tarzıdır. Dünyaya estetik bir fenomen olarak bakmanın *bir* yoludur. O yol, *Camp*'in yolu, güzellik düzleminde değil, yapıntılık derecesi, stilizasyon derecesi düzleminde ilerler.

---

*) Bir çağın duyarlılığı, yalnızca o çağın en belirleyici değil, aynı zamanda en dayanıksız yönüdür. O fikirleri, o davranışı belirleyen duyarlılığa ya da beğeniye hiç dokunmaksızın da bir çağın fikirleri (entelektüel tarih) ve davranışları (toplumsal tarih) yakalanabilir. Bize dönemin duyarlılığı hakkında bir şeyler anlatan (geç Orta çağlar üzerine Huizinga, on altıncı yüzyıl Fransa'sı üzerine Febvre gibi) tarih çalışmalarına ender rastlanır.

2) Üslûbu vurgulamak, içeriği takmamak ya da içerik bakımından tarafsız bir tutumu öne almaktır. Söylemeye gerek yok ki, *Camp* duyarlılığı bağlanmasızdır, depolitizedir – ya da en azından apolitiktir.

3) Yalnızca bir *Camp* bakışı yoktur; şeylere bakmanın *Camp*'çe bir yolu da vardır. *Camp,* nesnelerde ve kişilerin davranışlarında keşfedilebilir bir özelliktir. '*Camp*'vari' filmler, elbiseler, mobilyalar, popüler şarkılar, romanlar, insanlar, binalar vardır. ... Bu ayrım önemlidir. Gerçi *Camp* gözü deneyimi dönüştürecek güce sahiptir, ancak her şey *Camp* olarak görülemez. Bakan kişinin gözünde *hepsi* yoktur.

4) *Camp* kanonunun parçası olan rastgele örnekler:

Zuleika Dobson
Tiffany lambaları
Scopitone filmleri
Los Angeles, Sunset Boulevard'da The Brown Derby lokantası
The Enquirer, başlıkları ve haberleri
Aubrey Beardsley çizimleri
Kuğu Gölü
Bellini operaları
Visconti'nin *Salome*'deki yönetimi ve *'Tis Pity She's a Whore* virminci yüzyıla girilirkenki bazı resimli posta kartları
Schoerdsack'in *King Kong*'u
Kübalı pop şarkıcısı La Lupe
Lynn Ward'ın ahşap kalıp baskılı romanı, *God's Man*
eski Flash Gordon çizgi romanları
1920'lerin kadın giysileri (tüy eşarplar, püsküllü ve boncuklu elbiseler, vb.
Ronald Firbank ve Ivy Compton-Burnett'in romanları
şehvetsiz seyredilen erkek filmleri

5) *Camp* beğenisinin belirli sanatlarla yakınlığı daha fazladır. Sözgelimi giysiler, mobilyalar, görsel dekorun bütün öğeleri *Camp*'in büyük bir kısmını oluştururlar. *Camp*'e göre sanat genellikle dekoratif sanattır; dokuyu, dokunsal yüzeyi ve içerik karşısında üslûbu vurgular. Fakat konser müziği, içeriksiz olduğu için, nadiren *Camp*'tir. Aptalca ya da mübalağalı içerik ile zengin biçim arasında bir karşıtlık fırsatı tanımaz. ... Bazen bütün sanat biçimleri *Camp*'e doymuş olur. Klasik bale, opera ve filmler çok uzun zamandır bu görünümdedirler. Son iki yılda popüler müzik (Fransızların yé yé dediği, rock'n roll sonrası müzik) bu sınıfa dahil olmuştur. Sinema eleştirisi de ("Gördüğüm En Berbat 10 Film" listeleri gibi) herhalde günümüzde *Camp* beğenisinin en büyük yaygınlaştırıcısıdır, çünkü çoğu insan sinemalara hâlâ yüksek moralle ve bir gösterişe kapılmadan gitmektedir.

6) Şu sözün geçerli olduğu bir anlam vardır: "*Camp* olamayacak kadar iyi." Ya da "çok önemli", marjinal değilse de. (Bu konuya daha sonra geleceğiz.) Dolayısıyla, Jean Cocteau'nun kişiliği ve pek çok eseri *Camp*'dir, ama André Gide'inkiler değildir; Richard Strauss'un operaları *Camp*'dir, ama Wagner'inkiler değildir; Tin Pan Alley ve Liverpool tertipleri *Camp*'dir, ama caz değildir. *Camp*'in birçok örneği, 'ciddi' bir açıdan bakıldığında ya kötü sanat ya da kitsch olan şeylerdir. Gerçi hepsi için böyle denemez. *Camp*'in ister istemez kötü sanat olmamasının yanı sıra, *Camp* diye yaklaşılabilecek bazı sanatlar da (örneğin: Louis Feuillade'ın başlıca filmleri) çok ciddi hayranlığı ve incelemeyi hak etmektedirler.

"Sanatı ne kadar çok incelersek, Doğa'yı o kadar az umursarız."

(*Yalancılık Sanatı*)

7) Bütün *Camp* nesneleri ve kişilerinde büyük bir yapıntılık öğesi bulunur. Doğada hiçbir şey *camp*'vari olamaz. ... Kırsal bölgelerdeki *Camp* hâlâ insan eseridir ve çoğu *camp*'vari nesne kentlidir. (Ancak bunlarda genellikle, pastoralliğin eşdeğeri olan bir dinginlik -ya da saflık- vardır. *Camp*'in önemli kısmı Empson'ın 'kentsel pastoral' ifadesini akla getirir.)

8) *Camp,* dünyaya üslûp gözüyle bakmaktır – ama belirli bir üslûptan. Bu, mübalağalı olana, 'dışarıda' kalana, olmadıklarıhallere-giren-şeylere duyulan sevgidir. En iyi örnek Art Nouveau'dadır – en tipik ve tam gelişkin *Camp* tarzı. Art Nouveau nesneleri tipik olarak bir şeyi başka bir şeye çevirirler: çiçek açan bitkiler biçimindeki aydınlatma cihazları, aslında bir yapay mağara olan oturma odası. Kayda değer bir örnek: Hector Guimard'ın 1890'larm sonlarında demir dökme orkide sapları şeklinde tasarladığı Paris Metrosu girişleri.

9) Kişilerdeki beğeni olarak *Camp* özellikle, belirgin biçimde seyreltilmiş ve kuvvetle abartılmış şeylere tepki verir. Androjen kesinlikle *Camp* duyarlılığının büyük imgelerinden birisidir. Örnekler: Raphael-öncesi dönemin resim ve şiirinin baygın, cılız, kıvrımlı figürleri; lambalar ve kül tablalarında rölyef halinde sunulan Art Nouveau baskıları ve afişlerindeki ince, akışkan, cinsiyetsiz bedenler; Greta Garbo'nun kusursuz güzelliğinin ardındaki androjen boşluk. Burada *Camp* beğenisi, beğeninin çoğunlukla kabul görmemiş hakikatine yaslanır: Cinsel cazibenin en incelikli biçimi (keza, cinsel hazzın en incelikli biçimi) cinsiyetine aykırı davranmaktadır. Güçlü kuvvetli erkeklerin en güzel yanı, bazen dişildir; dişi kadınların en güzel yanı, bazen erildir. ... *Camp*'in androjen beğenisinin yanına, tamamen farklı görünen ama öyle olmayan bir şey koyabiliriz: cinsel niteliklerin ve şahsi tavırların abartılmasından hoş-

lanma. Besbelli sebeplerden dolayı, buna aktarılabilecek en iyi örnekler film yıldızlarıdır. Jayne Mansfield, Ginna Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo'nun basmakalıp havalı kadınlıkları; Steve Reeves, Victor Mature'un mübalağalı hi-men-likleri. Mizacın ve tavrın Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillière gibi büyük stilistleri.

10) *Camp* her şeyi tırnak işaretleriyle görür. Bu bir lamba değildir, 'lamba'dır; bir kadın değildir, 'kadın'dır. *Camp*'i nesnelerde ve kişilerde algılamak, Rol-Yapan-Varlık'ı anlamaktır. Hayatı tiyatro olarak gören metaforun -duyarlılıkta- en uçtaki uzantısıdır.

11) *Camp* iki cinsli tarzın zaferidir. ('Erkek' ile 'kadın'm, 'insan' ile 'şey'in değiştirilebilmesi.) Fakat bütün tarzlar, yani yapıntılar, nihayetinde iki cinse birden aittir. Hayat zarif değildir. Doğa da öyle.

12) Soru, "Niçin gülünçlük, kötü taklit, teatrallik?" şeklinde değildir. Soru, "Gülünçlük, kötü taklit, teatrallik ne zaman *Camp*'in özel tadını edinir?" şeklindedir. *Der Rosenkavalier*'nin (Güllü Şövalye) atmosferi çift cinsiyetli iken, Shakespeare komedilerinin (*Nasıl Hoşunuza Giderse,* vb.) atmosferi niçin çift cinsiyetli değildir?

13) Bölünme çizgisi on sekizinci yüzyılda gerçekleşmiş görünüyor; *Camp* beğenisinin kökleri orada bulunabilir (Gotik romanlar, Çin işi biblolar, karikatürler, yapay kalıntılar ve saire). Fakat o zamanlar doğayla ilişki çok farklıydı. On sekizinci yüzyılda beğeni sahibi insanlar ya doğaya hükmediyorlardı (Strawberry Hill), ya da doğayı yapıntı bir hale getirmeye uğraşıyorlardı (Versailles). Ayrıca yorulmadan geçmişe hükmetmekteydiler. Günümüzün *Camp* beğenisi doğayı siler, aksi tak-

dirde onunla büsbütün çelişir. *Camp* beğenisinin geçmişle ilişkisi de son derece santimentaldir.

14) *Camp*'in cep tarihi elbette çok daha geriden (Pontormo, Rosso ve Caravaggio gibi tekrarcı sanatçılardan ya da Georges de La Tour'un olağanüstü teatral resminden, ya da edebiyatta Lyly, vb. gibi aşırı süslü yazından) başlatılabilir. Buna rağmen en güçlü çıkış noktası, o dönemde yapıntıya, yüzeye, simetriye olağanüstü bir yakınlık duyulduğundan; keza resimsel ve heyecan verici olana yönelik beğeniden, ânlık hisleri ve karakterin tam varlığını temsil etmenin gösterişli uygulamalarından (nükteli söz ve uyaklı beyit -sözlerle-, süsleme -jestlerle ve müzikle-) dolayı on yedinci yüzyılın sonlarıyla on sekizinci yüzyılın başları olarak görünmektedir. On yedinci yüzyılın sonlarıyla on sekizinci yüzyılın başları, *Camp*'in büyük dönemidir: Pope, Congreve, Walpole, vb., ama Swift değil; Fransa'da *les précieux*; Münih'in rokoko kiliseleri; Pergolesi. Bir süre sonra: Mozart'ın eserlerinin çoğu. Fakat on dokuzuncu yüzyılda, bütün yüksek kültürde rahatsız edici olan şeyler artık özel bir beğeniye dönüşmüştür; şiddetli olanın, ezoterik olanın, sapkınca olanın imaları şekline bürünmektedir. Biz hikâyeyi sadece İngiltere'yle sınırlı tutarak, görsel ve dekoratif sanatlarda Art Nouveau hareketiyle kendini her yönüyle göstermek ve bilinçli ideologlarını Wilde ve Firbank gibi 'nüktedanlar'da bulmak suretiyle, *Camp*'in on dokuzuncu yüzyıl çileciliğinde (Burne-Jones, Pater, Ruskin, Tennyson) ruhsuzca sürdüğünü görüyoruz.

15) Elbette bu şeylerin hepsinin *Camp* olduğunu söylemek, onların o olduğunu ileri sürmek değildir. Örneğin Art Nouveau'nun eksiksiz bir analizi, onu *Camp*'le eşitleyemez pek. Fakat böyle bir analiz, Art Nouveau'da *Camp* olarak deneyimlenmesine imkan tanınan şeyi görmezlikten gelemez. Art Nouveau

'içerik'le, hatta siyasal-ahlâki türde bir içerikle doludur; Art Nouevau sanatlarda, organik bir siyaset ve beğeniye (William Morris ile Bauhaus grubu arasında bir yerde duran) ütopyacı bir bakışın teşvik ettiği devrimci bir hareketti. Ancak Art Nouveau nesnelerinin, bağlanmasız, ciddi olmayan, 'estet'in bakışını akla getiren başka bir özelliği daha vardır. Bu da bize Art Nouveau hakkında (ve *Camp*'in -içeriği kapatan- nasıl bir merceği olduğu hakkında) önemli bir şey anlatır.

16) Dolayısıyla *Camp* duyarlılığı, bazı şeylerin yüklenebileceği ikili anlamla var olan bir duyarlılıktır. Fakat bu, bir yanda düz bir anlamın öte yanda sembolik bir anlamın bilinen bölünme düzeyindeki kurgusu değildir. Bilakis, bir anlam taşıyan şey ile saf yapıntı olan şey arasındaki farklılıktır.

17) Bir fiil olarak *Camp* sözcüğünün kaba anlamında, insanların yaptığı bir şey olarak bunu açıkça görebiliriz. *Camp* olmak, bir ayartma tarzıdır – çifte yoruma açık gösterişli tavırları (ustalar için nükteli anlam, yabancılar için başka, daha gayri şahsi yüklü hileyle dolu hareketleri) kullanır. Aynı derecede ve bunun uzantısı olarak, sözcük bir isme, kişi ya da şey 'bir *camp*'e dönüştüğünde işin içinde hile vardır. Bir şeyin üstlenebileceği 'düz' yaygın anlamın arkasında, o şeyin özel komik deneyimi yatar.

"Doğal olmak, sürdürmemizin çok zor olduğu bir duruştur."

(*İdeal Bir Koca*)

18) Naif ve kasti *Camp* arasında ayrım yapılmalıdır. Arı *Camp* her zaman naiftir. Kendinin *Camp* olduğunu bilen *Camp* genellikle daha az tatminkârdır.

19) *Camp*'in saf örnekleri, maksatsızdır; ölesiye ciddidirler. Etrafına kıvrılmış yılanın olduğu bir lamba yapan Art Nouveau

zanaatkârı dalga geçmiyordur; ilginç görünmeye de çalışmıyordur. Sadece, tüm ciddiyetiyle şunu söylüyordur: İşte! Doğu! Hakiki *Camp* – sözgelimi, 1930'ların başlarında Busby Berkeley'in Warner Brothers müzikallerine düşündüğü rakamlar (*42nd Street; The Golddiggers of 1933, ... of 1935, ... of 1937,* vb.) eğlenceli olmayı hedeflemez. *Camp*'çe davranmak (diyelim Noel Cowards'ın oyunları) eğlencelidir ama. Çoğu operanın olay örgüsünün melodramatik saçmalıkları bestecilerince ciddiye alınmamış olsa bile, geleneksel opera repertuvarının büyük kısmının tatmin edici ölçüde *Camp* sayılabilmesi ihtimal dışı görünmektedir. Burada sanatçının şahsi niyetlerini bilmeye gerek yoktur. Eserin kendisi durumu anlatır. (Tipik bir on dokuzuncu yüzyıl operasını, düşünülüp taşınılmış, hesaplanarak ortaya konmuş bir *Camp* ürünü olarak Samuel Barber'ın *Vanessa*'sıyla karşılaştırırsanız, farkı açıkça görürsünüz.)

20) *Camp*'vari olmaya niyetlenmek muhtemelen her zaman zarar verir. Şimdiye kadar çekilmiş en büyük *Camp* filmleri arasında yer alan *Trouble in Paradise* (Cennette Bela) ile *The Maltese Facon*'ın (Malta Şahini) kusursuzlukları, tonu muhafaza ederken herhangi bir çaba sarf etmemelerinden geliyordu. 1950'lerin *All About Eve* (Perde Açılıyor) ve *Beat the Devil* gibi ünlü müstakbel *Camp* filmlerinde aynı durum söz konusu değildir. Yakın dönemli bu filmlerde güzel kısımlar vardır, ancak ilki çok düzgün, ikincisi çok histerikçedir; o kadar kötü bir şekilde *camp* olma derdine düşmüşlerdir ki havayı sürekli ellerinden kaçırmaktadırlar. Yine de bu, bilinçli amaca karşı istenmeyen etki sorunu olmaktan ziyade, parodi ile *Camp*'deki kendine dönük parodi arasındaki hassas ilişkiyle alakalıdır. Hitchcock filmleri bu soruna bir vitrin oluştururlar. Kendinin parodisini yapmak coşkudan yoksun olup, onun yerine (ara sıra bi-

le olsa) temalara ve malzemelere küçümseme konduğunda (*Hırsızlar Kralı, Arka Pencere* ve *Gizli Teşkilat*'taki gibi), sonuçlar zorlama ve sıkıcı bir noktaya gelir, hatta nadiren *Camp*'e varır. Başarılı *Camp* (Carné'nin *Drôle de Drame*'ı [Tuhaf Dram] gibi bir film; Mae West ve Edward Everett Horton'un film gösterimleri; Goon Show'un bası kısımları), kendini alaya almayı ele verdiğinde bile kendine düşkünlük kokusu yayar.

21) Dolayısıyla, yine, *Camp* masumiyete dayanır. Bunun anlamı, *Camp*'in masumiyeti açığa vurduğu, ama aynı zamanda, bunu yapabildiğinde onu bozduğudur. Nesneler, nesneler olarak, *Camp* bakışla seçildiklerinde değişmezler. Ancak kişiler, izleyicilerine tepki verirler. Kişiler '*camp* yapma'ya başlarlar: Mae West, Bea Lillie, La Lupe, *Lifeboat*'daki Tallullah Bankhead, *Perde Açılıyor*'daki Bette Davis. (Kişiler, bilmeden onlarsız *Camp*'e bile yönelebilirler. Fellini'nin *La Dolce Vita*'da Anita Ekberg'i nasıl kendisiyle alay ettirdiğini düşünün.)

22) Biraz daha az kesinlikle bakıldığında, *Camp* ya tamamen naiftir, ya da (*camp*'vari olmak için oynandığında) tümüyle bilinçli. İkinciye örnek: Wilde'ın epigramları.

"İnsanları iyi ve kötü diye ayırmak saçmadır. İnsanlar ya çekicidirler ya da sıkıcı."

(*Lady Windemere'in Yelpazesi*)

23) Naif, yani saf *Camp*'de temel öğe ciddiyettir; olamayan bir ciddiyet. Elbette, olamayan tüm ciddiyet örnekleri *Camp* olarak tanınamaz. Yalnızca mübalağalı olanın, fantastik olanın, tutkulu olanın ve naif olanın doğru bir karışımına sahip ciddiyet örnekleri için söylenebilir bu.

24) Bir şey (*Camp* olmaktan ziyade) salt kötü olduğunda, bunun sebebini genellikle onun iddiasının vasatlığında aramak

gerekir. Sanatçı gerçekten garip bir şey yapmaya kalkışmamıştır. (*Camp* coşkusunun genelgeçer ifadeleri, "Bu çok fazla", "Bu çok fantastik", "Buna inanamazsınız" şeklindedir.)

25) *Camp*'in nişanesi, ölçüsüzlük ruhudur. *Camp,* üç milyon tüyden yapılmış bir elbiseyle sokakta yürüyen bir kadındır. *Camp,* gerçek mücevherleri, göze çarpan böcekleri ve dokularındaki çatlaklarla Carlo Crivelli'nin resimleridir. *Camp,* Sternberg'in Dietrich'le çektiği altı Amerikan filminin; hepsinin tabii, ama özellikle *The Devil is a Woman*'ın (Şeytan Bir Kadındır) öfkeli estetizmidir. *Camp*'de yalnızca eserin kendi üslûbunda değil, iddianın niteliğinde de ölçüsüz bir yan bulunur. Gaudi'nin Barcelona'daki uçuk ve güzel yapıları, hem üslûplarından hem de (en dikkat çekici eseri olan La Sagrada Familia Katedrali'nde) bir kişinin başarılması bir kuşağı alacak, bütün bir kültüre yüklenecek iddiasını ortaya koyduklarından dolayı *Camp*'dir.

26) *Camp,* kendini ciddi biçimde öneren, ama 'çok fazla' geldiği için tamamen ciddiye alınamayan sanattır. *Titus Andronicus* ile *Strange Interlude* (Araya Giren Garip Oyun) hemen hemen *Camp*'dirler ve *Camp* olarak oynanabilirler. De Gaulle'ün kamusal tavrı ve retoriği de sıklıkla saf *Camp*'e denk düşer.

27) Bir eser *Camp*'e yaklaşabilir, ama başarılı olduğu için onu üretemez. Eisenstein'ın filmleri nadiren *Camp*'dir, çünkü bütün abartılarına rağmen (dramatik bakımdan) fazlasız başarılıdırlar. Eğer biraz ölçüyü 'kaçırsalardı' büyük *Camp* ürünü olabilirlerdi – özellikle *Korkunç İvan I* ve *Korkunç İvan II.* Aynı saptama Blake'in acayip ve tavırlı çizimleriyle resimleri için de geçerlidir. Onlar *Camp* değillerdir, fakat Blake'den etkilenen Art Nouveau *Camp*'dir.

Tutarsız ya da tutkusuz bir şekilde savurgan olan şeyler *Camp* değildir. Bastırılamaz, fiilen kontrol edilemez duyarlılıktan fışkırıyor görünmeyen bir şey de *Camp* olamaz. Tutkusuz ancak sahte-*Camp* olunabilir; salt süsleme, emin, tek kelimeyle şık. *Camp*'in çıplak kenarı, çeşitli cazip şeylerde görünür: Dali'nin göz alıcı resimleri, Albicocco'nun *The Girl with the Golden Eyes*'ının (Altın Gözlü Kız) özgün yapmacıklığı. Fakat iki şey (*Camp* ile yapmacıklık) birbirine karıştırılmamalıdır.

28) Yine, *Camp* olağandışı bir şey yapmaya kalkışmaktır. Fakat genellikle, özel, cazibeli olma anlamında olağandışı. (Eğik çizgi, abartılı hareket.) Salt çaba sarf etme anlamında olağandışı değil. Ripley'in İnan-ya-da-İnanma parçaları nadiren *Camp*'dir. Bu parçalar, ya doğal gariplikler (iki başlı horoz, haç şeklindeki patlıcan) ya da muazzam emek ürünleri (elleri üstünde buradan Çin'e yürüyen adam, Yeni Ahit'i iğne üstüne kazımış kadın), bazı ölçüsüzlükleri *Camp* diye damgalayan görsel neşeden (gözalıcılıktan, teatrallikten) yoksundurlar.

29) *On the Beach* (Sahilde) gibi bir filmin, *Winesburg, Ohio* ve *For Whom the Bell Tolls* (Çanlar Kimin İçin Çalıyor) gibi kitapların gülünç bulunma derecesinde kötü olması, fakat keyif alınır derecede de kötü olmaması, fazlasıyla azimli ve gösterişçi olmalarından gelir. Onlarda eksik olan, fantezidir. *The Prodigal* ve *Samson ve Delilah* gibi kötü filmlerde, süper-kahraman Maciste'i gösteren İtalyan renkli gözlükler serisinde, çeşitli Japon bilim kurgu filmlerinde (*Rodan, The Mysterians, He-Man*) *Camp* vardır, çünkü onlar, görece iddiasızlıkları ve kabalıklarıyla, fantezi güçlerinde daha aşırı ve sorumsuz bir çizgide durup, seyirci gözünde dokunaklı ve oldukça keyif alınabilir yapımlardır.

30) Elbette *Camp*'in kanonu değişebilir. Bunun zamanla ilgisi vardır. Zaman, fanteziden yoksun görünen şeyleri, ona yaklaştığımız için, gündelik fantezilerimize çok yakından benzemeye başladığı için, algılamadığımız bir fantastik niteliğe büründüğü için güçlendirebilir. Kendimize ait olmayan bir fanteziden daha fazla fantezi keyfi alabiliriz.

31) Bu yüzden, *Camp* beğenisinin parlattığı nesnelerin birçoğu eski usul, vadesi geçmiş, demode şeylerdir. Genel olarak eskiye duyulan sevgiden bahsetmiyorum. Bu sadece, yaşlanma ya da bozulma sürecinin gerekli mesafeyi sağlaması, ya da gerekli sempatiyi uyandırması durumudur. Tema önemli ve çağdaş olduğunda, bir sanat eserinin başarısızlığı bizi kızdırabilir. Zaman işte bunu değiştirebilir. Zaman, sanat eserini ahlâki bağlarından kurtarır, *Camp* duyarlılığının ellerine teslim eder. ... Başka bir sonuç: Zaman, bayağılığın alanını daraltır. (Bayağılık, kesin bir dille konuşursak, daima çağdaş olanın kategorisidir.) Bayağı olan şey, zaman geçtikçe fantastik bir şeye dönüşür. İngiliz pop grubu The Temperance Seven'ın canlandırdığı Rudy Vallee tarzını sevinçle dinleyen birçok insan, en iyi günlerinde Rudy Valle'e ateş püskürüyorlardı.

Demek ki bazı şeyler, eskidikleri zaman değil, girişimin başarısızlığından, ya da doğurduğu hüsrandan dolayı değil, kendileriyle daha az ilgilenildiği ve daha az keyif alındıkları zaman *camp*'vari olurlar. Fakat zamanın etkisi önceden kestirilemez. Belki Metot oyunculuğu (James Dean, Rod Steiger, Warren Beatty) bir gün, şimdi Ruby Keeler'de olduğu gibi, ya da kariyerinin sonunda yaptığı filmlerde Sarah Bernhardt'ın olduğu gibi *Camp* görünecektir. Belki de görünmez.

32) *Camp*, 'karakter'in yüceltilmesidir. Açıklamanın önemi yoktur – elbette açıklamayı yapan kişinin (Loie Fuller, Gaudi,

Cecil B. De Mille, Crivelli, de Gaulle, vb.) gözünde taşıdığı önem haricinde. *Camp* gözün takdir ettiği şey, birliktir, kişinin gücüdür. Yaşlanan Martha Graham yaptığı her harekette Martha Graham olmaktadır, ve saire. ... Bunu açık biçimde, *Camp* beğenisinin büyük ciddi idolü Greta Garbo örneğinde görebiliriz. Garbo'nun bir *aktris* olarak beceriksizliği (en azından, derinlikten yoksun oluşu) güzelliğini parlatmıştır. O her zaman kendisidir.

33) *Camp* beğenisi 'ânlık karakter'e (bu elbette tam da on sekizinci yüzyıldır) tepki verir; bunun tersi olarak, heyecan uyandırmayan şey, karakterin gelişimi duygusudur. Karakter, sürekli parlaklık hali (bir kişi olma hali, çok yoğun şey) olarak anlaşılmaktadır. Karaktere karşı bu tutum, *Camp* duyarlılığında somutlaşan deneyimin teatralleşmesinin anahtar bir öğesidir. Ayrıca, opera ve balenin *Camp*'in zengin hazineleri olarak deneyimlenmesinin açıklanmasına katkıda bulunur, çünkü bu sanat biçimlerinin ikisi de insan doğasının karmaşıklığının hakkını kolayca veremez. Bir karakterin gelişmesi hangi yöne doğru olursa olsun, *Camp* azalır. Örneğin operalardan *La Traviata* (karakterin küçük bir gelişimi söz konusudur), *Il Trovatore*'den (karakter hiç gelişmez) daha az *camp*'varidir.

"Hayat, ondan ciddi olarak bahsedilemeyecek kadar önemli bir şeydir."

(*Vera, ya da Nihilistler*)

34) *Camp* beğenisi, sıradan estetik yargının iyi-kötü eksenine sırt çevirir. *Camp* şeyleri tersine çevirmez. İyinin kötü, ya da kötünün iyi olduğunu ileri sürmez. Onun yaptığı, sanata (ve hayata) farklı (tamamlayıcı) ölçütler sunmaktır.

35) Bizler olağan bir şekilde bir sanat eserine, tutturduğu ciddiyetten ve taşıdığı ağırlıktan dolayı değer biçeriz. Sanat ese-

rini (olduğu şey olmakta, ardında yatan niyeti yerine getirmekte) başarılı olduğu için değerli buluruz. Niyet ile performans arasında doğru, yani düzgün bir ilişki bulunduğunu varsayarız. *İlyada*'yı, Aristophanes'in oyunlarını, Füg sanatını, *Middlemarch*'ı, Rembrandt'ın resimlerini, Chartres'ı, Donne'nin şiirlerini, *İlahi Komedya*'yı, Beethoven'ın kuartetlerini ve -kişilerden- Socrates, İsa, St. Francis, Napoleon ve Savonarola'yı böyle ölçütlerle takdir ederiz. Kısacası, yüksek kültürün panteonu: hakikat, güzellik ve ciddiyet.

36) Fakat insanları değerlendirirken yüksek kültürün ve yüksek tarzın (hem trajik hem komik) ciddiyetinden başka yaratıcı duyarlılıklar da vardır. İnsan bir insan olarak, kurnazca başka nasıl davranır ya da hissederse hissetsin, yalnızca yüksek kültür tarzına *saygı duyarsa* kendini aldatır.

Örneğin, ayırıcı özelliği ıstırap, zulüm, kargaşa olan ciddiyet türü vardır. Biz burada niyet ile sonuç arasında bir açıklık bulunduğunun farkındayız. Açıkçası, sanatta bir tarz olduğu kadar bir şahsi varoluş tarzından bahsediyorum; fakat en iyi örnekleri sanattan seçebilirim. Bosch, Sade, Rimbaud, Jerry, Kafka ve Artaud'yu düşünün, yirminci yüzyılın önemli sanat eserlerinin, yani amacı uyum yaratmak değil de uğraştıkları aracı germek ve giderek daha şiddete eğilimli ve çözülemez konuları ortaya atmak olan sanatın çoğunu düşünün. Bu duyarlılık, eski anlamıyla (yine sanatta, ama hayatta da) *eserin* mümkün olmadığı ilkesinde de ısrarcıdır. Yalnızca 'fragmanlar', parçalar mümkündür. ... Açıkçası, burada geleneksel yüksek kültürden farklı ölçütler uygulanmaktadır. Bir şey başarılı olduğu için değil, insanlık durumu hakkında başka türde bir hakikati, insan olmakla ilgili başka bir deneyimi -kısacası, başka bir hayati duyarlılığı- ortaya koyduğu için iyidir.

Büyük yaratıcı duyarlılıklardan üçüncüsü, *Camp*'dir: başarısız ciddiyetin, deneyimin teatralleştirilmesinin duyarlılığı. *Camp* hem geleneksel ciddiyetin uyumlarını hem de aşırı duygu halleriyle tamamen özdeşleşmenin risklerini reddeder.

37) Birinci duyarlılık, yüksek kültürün duyarlılığı, temelde ahlâkileştiricidir. İkinci duyarlılık, pek çok çağdaş 'avangard' sanatta temsil edilen aşırı duygu hallerinin duyarlılığı, ahlâki ve estetik tutku arasındaki gerilimden güç toplar. Üçüncü duyarlılık, *Camp,* tümüyle estetiktir.

38) *Camp,* dünyanın tutarlı biçimde estetik deneyimidir. 'Üslûp'un 'içerik', 'estetik'in 'ahlâk', ironinin trajedi karşısındaki zaferini canlandırır.

39) *Camp* ve trajedi birbirlerinin antitezidir. *Camp*'de ciddiyet (sanatçının dahli derecesinde ciddiyet) ve genellikle pathos vardır. Dayanılmazlık da *Camp*'in tonlamalarından birisidir; yazılarında *Camp*'e geniş yer verdiği görülen Henry Jamés'in çoğu eserinde, örneğin *The Europeans* (Avrupalılar), *The Awkward Age* (Bir Garip Devir) ve *The Wings of the Dove*'da (Güvercinin Kanatları) dayanılmazlık özelliğine rastlanır. Ama asla, asla trajedi yoktur.

40) Üslûp her şeydir. Örneğin Genet'in fikirleri tam *Camp*'dir. Genet'nin, "Bir hareketin tek ölçütü, zarafetidir"* sözü, bir saptama olarak Wilde'ın, "Çok önemli meselelerde can alıcı öğe samimiyet değil, üslûptur" sözüyle birbirinin yerini tutamaz. Fakat son kertede önemli olan, fikirlerin taşındığı üslûptur. Diyelim *Lady Windemere's Fan* ve *Major Barbara*'da ahlâk ve siyaset konusunda ileri sürülen fikirler *Camp*'dir, ama bu, salt fikirlerin kendi doğalarından kaynaklanmaz. Bu fikirlerin özel, oyun-

*) Sartre'ın *Aziz Genet*'de bu cümleyle ilgili yorumu şöyledir: "Zarafet, en büyük haliyle varlığı, görünüme çıkaran bir davranış özelliğidir."

cul bir şekilde ifade edilmesine bağlıdır. *Çiçeklerin Meryem Ana*sı'ndaki *Camp* fikirler çok kıskançça muhafaza edilir ve yazmanın kendisi. Genet'nin kitaplarının *Camp* sayılması bakımından fazla başarıyla yüceltilmiş ve ciddileşmiştir.

41) *Camp*'in bütün derdi ciddi olanı tahtından indirmektir. *Camp* oyunculdur, anti-ciddidir. Daha kesin bir ifadeyle, *Camp* 'ciddi olan'la yeni, daha karmaşık bir ilişki taşır. Anlamsız konularda ciddi olunabilir, ciddi konulara omuz silkilip geçilebilir.

42) 'Samimiyet'in yeterli gelmediğinin farkına varıldığında *Camp*'e yönelinilir. Samimiyet basit dargörüşlülük, entelektüel darlık olabilir.

43) Tam ciddiyetin ötesine geçmenin geleneksel araçları (ironi, taşlama) bugün zayıf; çağdaş duyarlılığın eğitildiği kültürel bakımdan aşırı doymuş araç bakımından yetersiz görünmektedir. *Camp* yeni bir ölçüt getirir: bir ideal, teatrallik olarak yapıntı.

44) *Camp* dünyaya komik bir gözle bakmayı önerir. Fakat sert ya da polemikçi bir komedi değil. Trajedi bir hiper-dahil olma deneyimiyse, komedi de az dahil olma, uzakta kalma deneyimidir.

"Basit hazlara bayılıyorum, onlar karmaşıklığın son sığınağı."

(*Ehemmiyetsiz Bir Kadın*)

45) Uzakta durma, elitin ayrıcalığıdır; *dandy*'nin kültür meselelerinde aristokrat'ın on dokuzuncu yüzyıldaki vekili olması gibi, *Camp* de modern *dandyism*'dir. *Camp,* kitle kültürü çağında nasıl *dandy* olunur sorusunun cevabıdır.

46) *Dandy* aşırı büyümüştür. Duruşu, tepeden bakıcıdır, ya da usanmış. Nadir duyumların peşine düşer, kitlesel beğeniy-

le lekelenmemiştir. (Modeller: Huysmans'ın *A Rebours*'undaki Des Esseintes, *Marius the Epicurean*, Valéry'nin *Monsieur Teste*). Kendini 'iyi beğeni'ye vakfetmiştir.

Camp'in ustası daha yaratıcı hazlar bulmuştur. Latin şiirinde, ender bulunan şaraplarda ve kadife ceketlerde değil ama, en kaba, en sıradan hazlarda, kitlelerin sanatlarında. Sadece kullanmak, onun hazzının nesnelerini bozmaz, çünkü onlara ender bir şekilde sahip olmayı öğrenmektedir. *Camp* (kitle kültürü çağında *dandyism*) biricik nesne ile toplu üretimi yapılan nesne arasında ayrım yapmaz. *Camp* beğenisi, kopya bulantısını aşar.

47) Wilde bir geçiş figürüdür. Londra'ya ilk gelişinde kadife bere, dantelli gömlek, pamuklu diz pantolonu ve siyah ipek çorapla spor giyinmiş kişi, hayatında eski tarz *dandy* hazlarından hiçbir zaman uzaklaşamaz; bu tutuculuğu *Dorian Gray'in Portresi*'ne yansır. Fakat birçok tutumu daha modern bir şeyi akla getirmektedir. Mavi beyaz porselenlere göre 'yaşama' niyetini açıkladığında ya da kapı tokmağına bir resim kadar hayran olunabileceğini bildirdiğinde *Camp* duyarlılığının önemli bir öğesini (tüm nesnelerin eşitliğini) formele etmiş olan kişi Wilde'dı. Boyunbağının, yaka çiçeğinin, sandalyenin öneminden bahsettiğinde *Camp*'in demokratik *ruhunu* öncelemiş oluyordu.

48) Eski usul *dandy* vulgerlikten nefret ederdi. *Camp*'in âşığı olan yeni tarz *dandy* ise vulgerliği takdir etmektedir. *Dandy*'nin sürekli gücendiği ya da sıkıldığı yerde, *Camp*'in ustası sürekli eğlenmekte, keyiflenmektedir. *Dandy* burnuna kokulu bir mendil tutar ve baygınlık geçirebilir; *Camp*'in ustasıysa pis kokuyu alır ve güçlü sinirleriyle böbürlenir.

49) Bu bir marifettir elbette. Son kertede, sıkılma tehdidiyle körüklenen bir marifet. Sıkılma ile *Camp* beğenisi arasında-

ki ilişki abartılmamalıdır. *Camp* beğenisi doğası gereği ancak bolluk toplumlarında, bolluğun psikopatolojisini yaşayabilecek toplumlar ya da çevrelerde mümkündür.

"Hayatta anormal duran şey, sanatta olağan ilişkilere girer. Hayatta, sanatta olağan ilişkilere giren tek şey budur."

(*A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated*)

50) Aristokrasi, kültüre (ve keza iktidara) göre bir kurumdur ve *Camp* beğenisinin tarihi snob beğenisinin tarihinin parçasıdır. Fakat bugün özel beğenileri destekleyecek, eski anlamıyla tek bir sahici aristokrat var olmadığından, bu beğeninin taşıyıcısı kimdir? Cevap: bizzat beğeni aristokratları konumuna gelmiş, doğaçlama olarak kendilerini seçmiş bir sınıf, esas olarak homoseksüeller.

51) *Camp* beğenisi ile homoseksüellik arasındaki özgül ilişki açıklanmalıdır. *Camp* beğenisinin homoseksüel beğeni olduğu görüşü doğru değil iken, ikisi arasında özgül bir yakınlık bulunduğunda ve birbirleriyle örtüştüklerinde şüphe yoktur. Tüm liberaller Yahudi değildir, ama Yahudiler liberal ve reformist davalara özel bir yakınlık göstermişlerdir. Dolayısıyla, bütün homoseksüellerde *Camp* beğenisi vardır diyemeyiz. Fakat homoseksüeller büyük ölçüde, *Camp*'in öncüsünü (en belirgin izleyicilerini) oluştururlar. (Buradaki analoji öylesine seçilmiş değildir. Yahudiler ve homoseksüeller, çağdaş kent kültürünün parlak yaratıcı azınlıklarıdır. Yaratıcı, yani, en doğru anlamıyla: Onlar, duyarlılıkların yaratıcılarıdır. Modern duyarlılığın iki öncü gücü, Yahudi ahlâki ciddiyeti ile homoseksüel çilecilik ve ironidir.)

52) Homoseksüeller arasında aristokratça tutumların gelişmesinin sebebi de Yahudilerin durumuyla paralellik göstermek-

tedir. Çünkü her duyarlılık, onu besleyen gruba hizmet eder. Yahudi liberalizmi, kendini meşru kılmaya yönelik bir harekettir. İçinde kesinlikle propagandist yön barındıran *Camp* beğenisi de öyle. Söylemeye gerek yok ki, propaganda tam olarak zıt yönde işler. Yahudiler ahlâki duyguları beslerken umutlarını modern toplumla bütünleşmeye bağlamışlardı. Homoseksüeller ise estetik duyguyu beslerken toplumla bütünleşmeye bel bağlıyorlar. *Camp*, ahlâkın çözücüsüdür. Ahlâki kızgınlığı nötrleştirir, oyunculluğu besler.

53) Bununla beraber, öncülüğünü homoseksüeller yapmış olsa bile, *Camp* beğenisi homoseksüel beğeniden çok daha fazlasıdır. Açıkçası, *Camp*'in hayatı tiyatro sayan metaforu, homoseksüellerin durumunun belirli bir yönünün haklı gösterilmesi ve yansıtılması bakımından özellikle uygundur. (*Camp*'in 'ciddi olmak'ta değil, oyunculluktа ısrar etmesi de homoseksüelin genç kalma arzusuyla bir bağdır.) Ancak *Camp*'i şöyle ya da böyle homoseksüeller icat etmemiş olsalardı bile başka birileri nasılsa çıkardı. Çünkü kültür konusunda aristokratça duruşun ortadan kalkması mümkün değildir; giderek daha keyfi ve ustaca yollarla olsa da varlığını bir şekilde muhafaza eder. *Camp*, üslûbun benimsenmesinin -genel olarak- tamamen sorgulanabilir hale geldiği bir devirde üslûpla ilişkiyi (tekrarlamaktır). (Modern çağda her yeni üslûp, düpedüz anakronik kalmadığı müddetçe, bir anti-üslûp olarak sahneye çıkmıştır.)

"Küçük Nell'in ölümünü gülmeden okumak için taş kalpli olmak lazım."

(*sohbetten*)

54) *Camp* deneyimleri, yüksek kültür duyarlılığının incelik konusunda tekele sahip olmadığı yönündeki büyük keşfe da-

yanmaktadır. *Camp,* iyi beğeninin basitçe kendinden ibaret olmadığını, aslında kötü beğeninin iyi beğenisi olduğunu ileri sürer. (Genet *Çiçeklerin Meryem Anası*'nda bundan bahsetmektedir.) Kötü beğeninin iyi beğenisinin keşfi çok özgürleştirici olabilir. Yüksek ve ciddi hazlarda ısrarcı davranan insan kendini hazdan mahrum bırakıyordur; hoşlanabileceği şeyleri mütemadiyen kısıtlıyordur; sürekli iyi beğeniyle uğraşarak nihayetinde kendini, deyiş yerindeyse, pazarın dışına atacaktır. Burada *Camp* beğenisi, cesur ve incelikli bir hedonizm şeklinde iyi beğeniye müdahale eder. İyi beğenili kişileri, kronik bir hayal kırıklığına uğratma riskiyle yüz yüze gelmesinden önce neşeli hale getirir. Sindirime faydalıdır.

55) *Camp* beğenisi her şeyden önce, yargıda bulunma değil, bir hoşlanma, takdir etme tarzıdır. *Camp* cömerttir. Hoşlanmak ister. Bu sadece kötü niyetli, sinisizm gibi görünür. (Ya da, sinisizmse eğer, amansız değil tatlı bir sinisizmdir.) *Camp* beğenisi kötü beğenide ciddi olunmasını önermez; ciddi ölçüde dramatik olmayı başaran birine burun kıvırmaz. Onun yaptığı, bazı ateşli başarısızlıklarda başarıyı yakalamaktır.

56) *Camp* beğenisi bir tür sevgi, insan doğasına duyulan sevgidir. 'Karakter'in küçük zaferlerini ve garip yoğunluklarını, yargılamaktan ziyade hoşnutlukla karşılar. *Camp* beğenisi, hoşlanılan şeyle özdeşleşir. Bu duyarlılığı paylaşan kişiler, 'bir *camp*' diye niteledikleri şeye gülmezler, onun keyfini sürerler. *Camp, müşfik* bir duygudur.

(Burada, *Camp*'i, salt *Camp* olmadığı zaman ilintili, ama hâlâ çok farklı bir tutumu somutlaştıran Pop Art'ın büyük kısmıyla karşılaştırabiliriz. Pop Art daha düz ve daha kuru, daha ciddi, daha mesafeli, nihayetinde nihilistçedir.)

57) *Camp* beğenisi, belirli nesnelere ve şahsi üslûplara duyulan sevgiyle kendini besler. Bu sevginin yokluğu, *Peyton Place* (kitap) gibi kiç parçaların ve Tishman Building'in *Camp* olmamasının sebebidir.

58) Son *Camp* saptaması: *Camp* garip olduğu *için* iyidir. ... Elbette bu her zaman söylenemez. Yalnızca belirli, yukarıdaki notlarda çerçevesini çıkardığım koşullarda.

(1964)

BİR KÜLTÜR VE YENİ DUYARLILIK



Son birkaç yıldır, iki yüzyıl kadar önce Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesiyle beraber 'iki kültür' (edebi-sanatsal kültür ile bilimsel kültür) arasında bir uçurum meydana geldiği yönünde yapılan tartışmalar bir hayli çoğaldı. Bu saptamaya göre, zeki ve fikrini açıkça ifade eden modern insanların, bir kültüre yönelirken diğerini dışlamaları söz konusu. Yani, modern insan farklı belgelerle, farklı tekniklerle, farklı sorunlarla ilgileniyor olacak; farklı bir dilden konuşacak. En önemlisi, bu iki kültürde ustalaşmak için harcanması gerekli olan çabalar muazzam ölçüde farklılaşacak. Hem edebi-sanatsal kültür genel kültür olarak kavranıyor. İnsan bir kişi olduğu müddetçe ona hi-

tap ediyor; burada işaret edilen şey, kültür, daha doğrusu Ortega y Gasset'nin tanımladığı anlamıyla kültürün beslenişi: Bir insanın, okuduğu her şeyi unuttuğu zaman hâlâ zihninde saklıyor olduğu şey bu. Oysa bilimsel kültür, uzmanlara ayrılan bir kültür; hatırlamaya temelleniyor ve kavramak için gerekli çabaların sonucu olarak yerleşiyor. Edebi-sanatsal kültür içselleştirmeyi, sindirmeyi -başka bir deyişle, işlemeyi- hedeflerken, bilimsel kültür sorun çözmeye uygun karmaşık araçlarla ve ustalaşmayı sağlayan özgül tekniklerle, biriktirmeyi ve dışsallaştırmayı hedefliyor.

T.S. Eliot on yedinci yüzyılda 'duyarlılığın dağılışı'nı anlattığı ünlü bir denemesinde, iki kültür arasındaki yarılmayı modern tarihte daha uzak bir döneme dayandırmakla birlikte, bu sorunun Sanayi Devrimi'yle ilintisi belirgin gözükmektedir. Birçok edebi entelektüel ve sanatçıda, modern toplumu karakterize eden değişikliklere (öncelikle sanayileşmeye ve onun -muazzam büyüklükteki gayri-şahsi şehirlerin çoğalması ve kent hayatının anonim tarzının egemen olması gibi- herkesin yaşadığı sonuçlarına) karşı bir tarihsel antipati söz konusudur. Modern 'bilim'in yaratısı sayılan sanayileşmenin; on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında, doğayı kirletip kültürü standartlaştıran yapay süreçler şeklinde gürültücü, isli model olarak mı, yoksa yirminci yüzyılın ikinci yarısında baş gösteren temiz, otomasyona tabi teknolojiyle yeni bir model olarak mı göründüğü pek bir önem arz etmemiştir. Varılan hüküm çoğunlukla aynıdır. Yeni bilimin ve yeni teknolojinin insanlığın statüsüne meydan okuduğu kanısındaki aydınlar, bu değişimlerden tiksinmişler ve ıstırap duymuşlardır. Fakat aydınlar (aklınıza ister on dokuzuncu yüzyıldaki Emerson, Thoreau ve Ruskin, isterse modern toplumdan tamamen yeni bir

açıyla, kavranamaz, 'yabancılaşmış' şeklinde bahseden yirminci yüzyıl entelektüelleri gelsin) kaçınılmaz olarak savunmadadırlar. Bu aydınlar bilimsel kültürün, makinenin gelişinin durdurulamayacağını bilmektedirler.

'İki kültür' meselesine (ve çok önceleri, C.P. Snow'un birkaç yıl önce ünlü bir mektubunda bu sorunu kaba ve dargörüşlü bir açıdan gündeme getirmesine) verilen standart cevap, sanatların işlevinin (daha da belirsiz 'hümanizm' ideolojisi temelinde) yüzeysel bir savunusu ya da sanatların işlevinin erkenden bilime teslim edilmesi olmuştur. Aynı meseledeki ikinci cevap konusunda, sanatları eksikli, gerçekdışı, en iyi ihtimalle basit oyuncaklar sayan bilimcilerin (ve sanatçılarla felsefeciler arasında onların yanında yer alanların) dargörüşlülüğüne atıfta bulunmayacağım. Ben burada, tutkuyla sanata gönül verenler arasında baş göstermiş ciddi şüphelere dikkat çekeceğim. Bireysel sanatçının, haz vermek ve bilinçle duyarlılığı eğitmek amacıyla eşsiz nesneler yapma işindeki rolü tekrar tekrar tartışma konusu edilmiştir. Bazı entelektüellerle sanatçılar, insanın sanat yapma faaliyetinin nihayetinde sona ereceği kehanetinde bulunacak kertede ileri gitmişlerdir. Sanat, otomasyona dayalı bilimsel bir toplumda işlevsiz, faydasız kalacaktır.

Ancak ben, çıkarılan bu sonucun tümüyle temelsiz olduğunu ileri süreceğim. Çünkü, sanatlar insanın kadim işlevlerinin bazılarını (avunma? ahlâkı değiştirme? oyalanma?) yerine getirme bakımından durağan haldeyken, 'iki kültür' meselesi bilim ile teknolojinin hareket halinde, sürekli değişmekte olduğunu varsaymaktadır. İnsan ancak bu yanlış varsayımdan hareketle, sanatların eskiyip geçme tehlikesiyle yüz yüze olabileceği kanaatine varacaktır.

Sanat, bilim ile teknolojinin ilerlediği anlamda ilerlemez. Fakat sanatlar gelişir ve değişirler. Örneğin bizim çağımızda, sanat giderek uzmanların alanına dönüşmektedir. Çağımızın en ilginç ve yaratıcı sanatı, genel eğitimli kitleye açık değildir; özel bir çaba harcamayı gerektirir; uzmanlaşmış bir dile hitap eder. Milton Babbitt ve Morton Feldman'in müzikleri, Mark Rothko ve Frank Stella'nın resimleri, Merce Cunningham ve James Waring'in dansları, zorluğu ve çıraklık süresi en azından fizikte ya da mühendislikte master yapmanın güçlükleriyle kıyaslanabilir bir duyarlılık eğitimini talep ederler. (Sanatlar arasında yalnızca roman, en azından Amerika'da, benzer örnekler ortaya koyamamıştır.) Çağdaş sanatın çapraşıklığı ile modern bilimin çapraşıklığı arasındaki paralellik gözden kaçırılmayacak kadar belirgindir. Bilimsel kültürle başka bir benzerlik, çağdaş sanatın tarihsel akıl yürütmesidir. Çağdaş sanatın en ilginç eserleri, o sanat aracının tarihçesine referanslarla doludur; geçmişteki sanatın yorumlanması söz konusu olduğu müddetçe, en azından yakın geçmiş hakkında bilgilenmeyi gerektirirler. Harold Rosenberg'in işaret ettiği üzere, çağdaş resimlerin kendileri, yaratı edimleri olduğu kadar eleştiri edimleridir. Aynı saptama yakın dönemin sineması, müziği, dansı, şiiri ve (Avrupa'da) edebiyatının büyük bölümü için de yapılabilir. Yine, bilimin tarzıyla (bu defa, bilimin birikimsel yönüyle) benzerlik ortaya konabilir.

'İki kültür' arasındaki çatışma aslında bir yanılsama; derin ve şaşırtıcı bir tarihsel değişim döneminde doğmuş geçici bir fenomendir. Bizim tanıklık ettiğimiz, kültürler çatışmasından ziyade yeni (potansiyel bakımdan tekçi) bir duyarlılık türünün yaratılmasıdır. Bu yeni duyarlılık bizim deneyimlerimizde, insanlık tarihinde (aşırı toplumsal ve fiziksel mobilizasyon-

da; insan sahnesinin kalabalıklığında –gerek insanların gerekse maddi metaların müthiş bir süratle çoğalmasında; hız -uçak yolculuğu tarzı fiziksel hız, sinemada seyrettiğimiz görüntülerin hızı- gibi yeni algıların varlığında; sanat nesnelerinin topluca çoğaltılmasıyla, sanatlara karşı pan-kültürel bir perspektifte) yeni olan deneyimlerde kök salmıştır ve zaten salması gerekirdi.

Vardığımız nokta sanatların erimesi değil, sanatın işlevinin dönüşmesidir. İnsan toplumunda büyüsel-dinsel bir faaliyet olarak doğan ve seküler gerçekliği tanımlayıp yorumlamanın bir tekniğine dönüştürülen sanat, kendi çağımızda yeni bir işleve büründürülmüştür – bu, ne dinsel, ne sekülerleşmiş bir dinsel işleve hizmet eden, ne de salt seküler ya da dünyevi bir işlevdir (zıddı olan 'dinsel' ya da 'kutsal' eskidiğinde çöken bir görüş). Günümüzde sanat, yeni türde bir enstrüman, bilinci değiştirip yeni duyarlılık tarzlarını düzenlemeye uygun bir araçtır. Sanatı uygulamaya koymanın araçları da kökten genişlemiştir. Aslında sanatçılar, (açıkça telaffuz edilmekten ziyade hissedilen) bu yeni işleve karşılık, sürekli kendi araçlarına, kendi malzemeleri ve yöntemlerine meydan okuyan özbilinçli estetisyenler haline gelmişlerdir. 'Sanat-olmayan' dünyasından (örneğin endüstriyel teknolojiden, ticari süreçler ve imgelerden, salt özel ve öznel fantezilerle düşlerden) toplanan yeni malzemelerle yöntemlerin fethi ve sömürülmesi, birçok sanatçının başlıca çabası olarak görünmektedir. Ressamlar artık kendilerini tuval ve boyayla kısıtlanmış hissetmezler ve kıl, fotoğraf, mum, kum, bisiklet lastiği, kendi diş fırçaları ve çorapları gibi malzemeler de kullanırlar. Müzisyenler, dokunmalı enstrümanlara ve (genellikle kasette) sentetik seslerle endüstriyel

gürültülere başvurmak üzere geleneksel enstrümanların seslerinin ötesine geçmişlerdir.

Geleneksel kabul gören sınırların her çeşidine bu şekilde; salt 'bilimsel' ve 'edebi-sanatsal' kültürler arasındaki bir çatışma olarak değil, 'sanat' ile 'sanat-olmayan' arasındaki bir çatışma olarak da meydan okunmuştur; ayrıca, kültür dünyasının içinde başka birçok (biçim ile içerik, uçarı ile ciddi ve -edebiyatçıların pek sevdiği bir şekilde- 'yüksek' kültür ile 'aşağı' kültür arasındaki gibi) köklü ayrılık söz konusudur.

'Yüksek' kültür ile 'aşağı' kültür (ya da 'kitle' kültürü ile 'popüler' kültür') arasındaki ayrım, kısmen biricik nesne ile seri üretilen nesneler arasındaki farklılığın değerlendirilmesine dayanır. Toplu teknolojik çoğaltma çağında, ciddi sanatçının eseri eşsiz olduğu için, şahsi, bireysel imzasını taşıdığı için özel bir değere sahipti. Popüler kültür eserleri (hatta uzun süredir bu kategoriye dahil edilen filmler), imal edilmiş nesneler sayıldıklarından ve şahsi damga taşımadıklarından (yani, ayrım gözetilmeyen bir izleyici kitlesine sunulduklarından) pek değerli bulunmuyorlardı. Fakat sanatlardaki çağdaş uygulamalar ışığında bu ayrım artık son derece sığ kalmaktadır. Son onyılların ciddi sanat eserlerinin birçoğu kesinlikle kişisel-olmayan bir karakterdedir. Sanat eseri varlığını, 'bireysel şahsi ifade' olmaktan ziyade 'nesne' olarak (hatta popüler sanatlar temelinde, imal edilmiş ya da toplu üretilmiş nesne olarak) ortaya koymaktadır.

Çağdaş sanatta kişisel olmayan (ve kişisel-aşırı olanın) irdelenmesi, yeni klasisizmdir; en azından, günümüzün ilginç sanatlarının çoğunda romantik ruhun egemen sayılmasına karşı bir tepkidir. Günümüzün sanatı, serinkanlılıkta ısrarı, sentimental bulunan şeyleri reddetmesi, kesinlik arayışı ve 'araştır-

ma' ve 'sorunlar'a yaklaşımıyla, modası geçmiş anlamda sanattan ziyade bilime daha yakındır. Genellikle sanatçının çalışması yalnızca onun fikri, kavramıdır. Elbette mimarlıkta bilinen bir olguya işaret etmektedir bu. Bu noktada akla yine, Rönesans çağı ressamlarının sıklıkla tuvallerinin bir kısmını öğrencilerinin çalışmalarına ayırmaları; ilk hareketin sonunda, konçerto ve kadenzin yükseldiği dönemde icracı solistin yaratıcılı ve takdirine alan bırakılması gelecektir. Ancak benzer uygulamalar bugün, şimdiki post-romantik sanatlar çağında farklı, daha polemik içeren bir anlama sahiptir. Joseph Albers, Ellsworth ve Andy Warhol gibi ressamlar eserlerinin bazı kısımlarını, diyelim renklerin işlenmesini bir arkadaşlarına ya da yörenin bahçıvanına bıraktıklarında; Stockhausen, John Cage ve Luigi Nono gibi müzisyenler rastgele etkilere alan açarak, melodinin akışını değiştirerek ve doğaçlamalar suretiyle icracılarla işbirliği daveti yaptıklarında – çoğumuzun bir sanat eserini tanımakta başvurduğumuz temel kuralları değiştirmektedirler. Onlar sanatın ne olmaması gerektiğini söylüyorlardır. En azından, mutlaka ne olmaması gerektiğini.

Yeni duyarlılığın başlıca özelliği, model ürününün edebi eser, özellikle de roman olmamasıdır. Bugün, en edebi kalemlerin varlığının hiç farkında olmadıkları yeni, edebi-olmayan bir kültür öne çıkmaktadır. Yeni düzenin içinde bazı ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar, sosyal planlamacılar, film yönetmenleri, televizyon teknisyenleri, nörologlar, müzisyenler, elektronik mühendisleri, dansçılar, felsefeciler ve sosyologlar sayılabilir. (Birkaç şair ile nesir yazarı da bu sınıfa dahil edilebilir.) Yeni kültürel çerçevenin temel metinlerinin bazıları Nietzsche, Wittgenstein, Antonin Artaud, C.S. Sherrington, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, John Cage, André Breton,

Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Siegfried Gidieon, Norman O. Brown ve Gyorgy Kepes'in yazılarında bulunacaktır.

'İki kültür' arasındaki uçurumdan kaygılananlar (ki bu fiilen İngiltere ve Amerika'daki bütün edebi kalemler demektir), kesinlikle yeniden irdelenmeye ihtiyaç gösteren bir kültür anlayışını benimsemektedirler. Bu anlayışı herhalde en iyi ifade eden kişi, asıl kültürel edimi, kültür eleştirisi şeklinde anlaşılan edebiyat yapmak olan Matthew Arnold'dur. Başka sanatlardaki hayatî ve büyüleyici ('avangard' diye anılan) gelişmelerden bihaber durumdaki ve gözleri eski kültür anlayışının devam ettirilmesine şahsi katkılarıyla kör olmuş bu kişiler, yaratıcı ifade modeli olarak edebiyata sarılmayı sürdürmektedirler.

Edebiyata üstünlüğünü kazandıran şey, gerek röportaj gerekse ahlâki yargı anlamında 'içerik'in ağır yüküdür. (İngiliz ve Amerikalı edebiyat eleştirmenlerin çoğunun edebi eserlere esasen, -diyelim belirli bir romanın ya da oyunun, bir sanat eseri olarak özelliklerine yoğunlaşmaktan ziyade- toplumsal ve kültürel teşhislere uygun metinler olarak, hatta ön-metinler olarak başvurmaları bu yüzden mümkün olmaktadır.) Oysa bizim çağımızın model sanatları gerçekte çok daha az taşıyan içerik, çok daha serinkanlıca ahlâki yargıda bulunan -müzik, sinema, dans, mimari, resim ve heykel sanatlarındaki- eserlerdir. Hepsi de ziyadesiyle, doğallıkla ve hiç sıkıntıyla karşılaşmadan bilime ve teknolojiye yaslanan bu sanatların pratiği, yeni duyarlılığın yörüngesini oluşturur.

Kısacası 'iki kültür' sorunu, bugünkü kültürel durumumuzun eğitim dışı ve çağdaş olmayan bir kavranışına dayanmaktadır. Sorunun kaynağı, edebi entelektüellerin (ve bilimci-romancı C.P. Snow'un kendisi gibi sanatlar hakkında sığ bilgiye sahip bilimcilerin) yeni kültür ve ondan doğan duyarlılık hak-

kındaki cehaletleridir. Aslında bir yanda bilim ve teknoloji ile, öbür yanda sanat ve toplumsal hayatın biçimleri arasında bir ayrılıktan bahsedilemez. Sanat eserleri, psikolojik biçimler ve toplumsal formlar – bunların hepsi birbirlerini yansıtır ve birbirlerini değiştirirler. Fakat elbette çoğu insan da böylesi değişikliklere uyum sağlamakta -özellikle bugün; değişiklikler eşi benzeri görülmedik bir süratle gerçekleşirken- yavaş kalacaktır. Marshall McLuhan insanın tarihini, insan yeteneğinin teknolojik genişleme eylemleri şeklinde tanımlamıştır ve bu eylemlerin her biri, bulunduğumuz ortamda ve düşünme, hissetme ve değer biçme usullerimizde köklü değişiklikler meydana getirir. McLuhan'a göre, eğilim, "yeni koşullar yozlaşmış ve aşağılatıcı sayılırken" eski ortamımızı sanat formuna yükseltmek şeklindedir (bu yüzden Doğa, yeni endüstriyel ortamda bir estetik ve tinsel değerler vasıtasına dönüşmüştür). Tipik olarak, "çağlarının ortamıyla doğrudan temas halinde yaşayacak kaynaklara ve cürete sahip olanlar", sadece belirli bir çağdaki bazı sanatçılardır. "Bu yüzden 'kendi çağlarının ilerisinde' görünebilirler. ... Daha ürkek insanlar, devirlerinin süregen gerçekliği olarak eski ortamın değerlerini benimsemeyi tercih ediyorlar. Bizim doğal eğilimimiz, yeni şeyleri (diyelim, otomasyonu) eski etik düzenle uyum gösterebilecek bir şey olarak kabullenmeye doğrudur." Ancak McLuhan'ın eski etik düzen diye adlandırdığı çerçevede, 'iki kültür' sorunu hakiki bir sorun olarak görünecektir. Bu, çağımızın yaratıcı sanatçıların çoğu (ki aralarında çok az sayıda romancı da bulunabilir) açısından bir sorun değildir, çünkü bu sanatçılar, bilerek ya da bilmeyerek, tarihsel ve insani bakımdan eskimiş saydıkları Matthew Arnold'un kültür anlayışından kopmuşlardır.

Matthew Arnold'un kültür anlayışında sanat, hayatın eleştirisi şeklinde tanımlanır – bu da ahlâki, toplumsal ve siyasal fikirlerin ortaya konması olarak anlaşılır. Yeni duyarlılık, sanatı hayatın uzantısı olarak anlar – bu da (yeni) canlılık tarzlarının temsili şeklinde anlaşılır. Burada ahlâki değerlendirmenin rolünün zorunlu bir yadsınması söz konusu değildir. Sadece ölçek değişmiştir; büyüklüğü azalmıştır ve söylemsel açıklıkla feda edilen şey doğruluk ve bilinçaltı gücüyle kazanılmıştır. Çünkü bizler, kafamızda biriktirdiğimiz fikir stoğundan ziyade, daha güçlü ve derinlikli biçimde görebildiğimiz (işitebildiğimiz, tadabildiğimiz, koklayabildiğimiz, hissedebildiğimiz) şeyleriz. Elbette 'iki kültür' krizinin savunucuları, bir yanda anlaşılmaz, ahlâki bakımdan tarafsız bilim ve teknoloji ile, diğer yanda ahlâki bağlılığı olan, insan ölçeğindeki sanat arasında amansız bir zıtlık olduğunu gözlemeye devam etmektedirler. Oysa olay o kadar basit değildir ve hiçbir zaman da olmamıştır. Büyük bir sanat eseri asla basitçe (hatta esas olarak) fikirlerin ya da ahlâki duyguların bir aracı değildir. Büyük bir sanat eseri öncelikle, bilincimizde ve duyarlılığımızda değişiklik meydana getiren, tüm özgün fikirlerle duyguları besleyen toprağın -ne kadar zayıf da olsa- bileşimini değiştiren bir nesnedir. Öfkeli hümanistler, lütfen bunu not edin. Telaşa kapılmaya gerek yok. Bir sanat eseri, ahlâki vicdan bilincin işlevlerinden sadece biri olarak kavrandığında insanlığın vicdanına dokunmaktan çıkmaz.

Duygulanımlar, hisler, duyarlılığın soyut biçimleri ve üslûpları önemlidir. Çağdaş sanat da bunlara hitap eder. Çağdaş sanatın temel birimi fikir değil, duygulanımların çözümlenmesi ve genişletilmesidir. (Ya da bir 'fikir' ise eğer, duyarlılığın biçimi hakkındadır.) Rilke, sanatçıyı 'tekil duygu bölgelerinin

büyütülmesine yönelik' çalışan kişi olarak tanımlamıştı; McLuhan da sanatçıları 'duyusal bilinç uzmanları' şeklinde niteler. Çağdaş sanatın (en azından Fransız sembolist şiirden başlattığımızda) en ilginç eserleri duygulanım maceraları, yeni 'his karışımları'dır. Böyle bir sanat ilkesel bakımdan deneyseldir – ama çoğunluğa erişebilecek elitist bir horgörüden kaynaklanarak değil, kesinlikle bilimin deneysel olması anlamında. Böyle bir sanat ayrıca, kayda değer derecede apolitik ve hiç didaktik değildir, daha doğrusu ondan da aşağıdır.

Ortega y Gasset 1920'lerin başlarında *Sanatın İnsan-Dışılaştırılması* adlı ünlü denemesinde, modern sanatın (şahsi-olmamak, pathosu yasaklamak, geçmişe düşmanlık etmek, oyunculluk, kasti üslûplaştırma, etik ve siyasal bağlılığın olmayışı) niteliklerini, çağımıza egemen olduğunu düşündüğü gençlik ruhuna atfetmişti.* Geriye dönüp bakıldığında, bu 'insan-dışılaştırma'nın çocuksu masumiyetin geri getirilmesine değil, bilakis tamamen yetişkince, bilinçli bir karşılığa işaret ettiği anlaşılır. Çağımızın toplu katliamlarına ve toplumsal düzenliliğe ve -daha az bahsedilse de duyarlılıklarımız bakımından aynı derecede önemli biçimde- koşullarımızın anlaşılabilir ve görülür olandan, benzeri görülmemiş biçimde ancak zorlukla anlaşılabilir ve görünmez olana kaymasına tepki olarak, ıstırap çekmenin, onun arkasından duyu kaybının ve daha sonra şakaya vurma ile aklı duyguların önüne geçirmenin dışında hangi tepkiler gösterilmektedir? Benim duyarlılığı ve bilinci değiştirip eğitmenin bir aracı olarak nitelediğim sanat, artık duyularla kavranamayan bir ortamda etkili olmaktadır.

*) Ortega bu denemesinde şöyle der: "Sanat insanı kurtaracak olsaydı, bunu ancak insanı hayatın ciddiliğinden uzaklaştırarak ve beklenmedik çocukluğuna geri döndürerek yapabilirdi."

Buckminister Fuller'in yazdığı gibi:

> 1. Dünya Savaşı'nda sanayi aniden görünür olandan görünmez temele, raylı olandan raysız olana, kablolu olandan kablosuz olana, alaşımları görünür yapılardan görünmez yapılara geçmiştir. 2. Dünya Savaşı'nın büyük özelliği, insanın yeniliklere güvenmenin başlıca ölçütü olarak duyusal yelpazeyi tamamen bırakmasıdır. ... 1. Dünya Savaşı'ndan beri bütün yenilikler, elektromanyetik spektrumun duyuların üstünde ve altında frekanslarında gerçekleşmiştir. İnsanın günümüzdeki bütün önemli teknik işleri görünmez boyuttadır. ... Duyumsalcı olan eski ustalar, o zamana değin itibar edilmeyen, duyusal düzlemde kontrol edilemeyen fenomenlerin bulunduğu Pandora'nın kutusunu açmışlardır. ... Birdenbire onlar da gerçek ustalıklarını kaybeden bir duruma gelmişler, çünkü o ândan itibaren yaşanan gelişmeleri şahsen kavrayamaz olmuşlardır. Anlamadığınız şeyde ustalaşamazsınız. ... 1. Dünya Savaşı'ndan sonra eski ustaların soyu tükenmiştir artık.

Ama elbette sanat hep duyulara bağlı kalmaktadır. Tıpkı uzamda renklerin dolaştırılamaması gibi (ressamın bir tür yüzeye, ne kadar nötr ve dokusuz olursa olsun tuval benzeri bir şeye ihtiyacı vardır), bir sanat eserinin de insanın sinir sistemini etkilememesi söz konusu olamaz. Ancak insanın duyusal bilincinin salt bir biyolojisinin değil, özgül bir tarihinin de olması, her kültürün belirli duyuları öne çıkarıp, diğerlerini ketliyor olması önemlidir. (Aynı durum asal insan duyguları yelpazesi için de geçerlidir.) Sanatın (başka şeylerle birlikte) girdiği yer burasıdır ve aynı sebeple çağımızın ilginç bulunan sanatı bu konuda (ne ölçüde oyuncul, soyut ve ahlâki bakımdan nötr görünürse görünsün) yoğun bir ıstırap ve bunalım içindedir. Batılı insanın en azından, modern sanatın duyularımı-

zın gerek karışması gerekse açılması bakımından bir tür şok terapisi işlevi gördüğü Sanayi Devrimi'nden bu yana (Max Weber'in deyişiyle 'bürokratik rasyonalleşme' süreciyle birlikte) muazzam bir duyu kaybına maruz kalmakta olduğu söylenebilir.

Yeni duyarlılığın (Matthew Arnold'un kültür fikrinin bırakılmasıyla gelen) önemli bir sonucu, 'yüksek' kültür ile 'aşağı' kültür arasındaki ayrımın giderek daha az anlamsız gelmeye başladığı bir noktaya işaret etmektedir. Zira (Matthew Arnold'un aygıtından ayrılamayacak olan) böyle bir ayrım, duygulanımları programlamakla meşgul, sanatı ahlâki gazeteciliğin bir türü olarak ilgi duyulacak bir şey saymayan yaratıcı sanatçılar ve bilimciler topluluğunun gözünde herhangi bir anlam taşımaz. Gerçi sanat da her zaman bundan fazlası olmuştur.

En yaratıcı yönleriyle şu ândaki kültürel durumu tarif etmenin başka bir yolu, hazzı gözeten yeni bir tutumdan bahsetmektir. Bir anlamıyla yeni sanat ve yeni duyarlılık, oldukça sönük bir haz görüşüne sahiptir. (Büyük çağdaş Fransız besteci Pierre Boulez on iki yıl önceki önemli bir denemesine "Müzikte Hedonizme Karşı" adını koymuştu.) Modern sanatın ciddiyeti, bildiğimiz anlamıyla hazzı (konser salonundan çıktıktan sonra da mırıldanılabilecek bir melodiden; bir romanda ya da oyunda tanıyıp özdeşleşebileceğimiz, sonra da gerçekçi psikolojik dürtülere dayanarak irdeleyebileceğimiz karakterlerden; güzel bir manzaradan; bir tuvalde temsil edilen dramatik bir kesitten duyulabilecek hazzı) engeller. Hedonizm sanatta haz aldığımız eski usullerin (eski duyusal ve psişik kipliklerin) sürdürülmesi anlamına geliyorsa, yeni sanat

anti-hedonisttir. Bir insanın sinir sistemine karşı koymak ya da onu germek inciticidir. Yeni ciddi müzik kulakları tırmalar; yeni resim ona bakmayı ödüllendirmez; yeni filmler ve az sayıdaki yeni ilginç düzyazı eserleri kolayca sindirilmez. Antonioni'nin filmleri ya da Beckett veya Burroughs'un anlatıları hakkında ileri sürülen en yaygın şikayetler, onları seyretmenin ya da okumanın zor olduğu, izleyicisine 'sıkıcı' geldikleridir. Oysa sıkıcılığın yükü aslında iki taraflıdır. Bir anlamıyla sıkılma diye bir şey yoktur. Sıkılmak, belirli bir türdeki hayal kırıklığının sadece başka bir adıdır. Çağımızın ilgi çeken sanatının yeni dilleri de en eğitimli kişilerin duyarlılıklarını hüsrana uğratmaktadır.

Ancak sanatın amacı, her zaman için son kertede haz duyurmaktır – duyarlılıklarımızın, belirli bir çağdaki sanatın sunabileceği haz biçimlerini yakalamasının zaman alabilmesi bu gerçeği değiştirmez. Ayrıca, modern duyarlılığın ciddi çağdaş sanatın eski anti-hedonizmini dengeleyerek, bilinen anlamıyla hazza her zamankinden daha fazla ulaştığı söylenebilir. Yeni duyarlılık sanatta daha az 'içerik' talep ettiğinden, 'biçim'in ve üslûbun hazlarına daha açık olduğundan, aynı zamanda daha az snobça, daha az ahlâkçıdır – bu bakımdan, sanatta hazzın mutlaka ahlâkın yükselmesiyle ilintili olmasını gerektirmez. Sanat hislerin disipline edilmesinin bir biçimi ve duygulanımların programlanması olarak anlaşılırsa, o zaman bir Rauschenberg resminin uyandırdığı hisler (ya da duygulanımlar) Supremes'in bir şarkısının uyandırdıklarıyla benzer olabilir. Budd Boetticher'in *The Rise and Fall of Legs Diamond*'ının canlılığı ve zarafeti ya da Dionne Warwick'in şarkı söyleme üslûbu karmaşık ve haz duyulabilir bir olay olarak beğeniyle karşılanabilir. Bu eserler lütufsuz deneyimlenmişlerdir.

Belirttiğim bu son nokta benim gözümde altı çizilmeye değer görünüyor. Çünkü, birçok genç sanatçıyla entelektüelin popüler sanatlara duydukları yakınlığın (sıklıkla suçlamalara konu edildiği gibi) yeni bir dar görüşlülüğü temsil etmediğini, bir tür anti-entelektüalizm olmadığını ya da bir nevi kültürden çekilmeye işaret etmediğini anlamak önemlidir. Örneğin en ciddi Amerikan ressamlarından birçoğunun aynı zamanda popüler müzikteki 'yeni sound'un tutkunlarından olması, basit bir uzaklaşma ya da gevşeme arayışının sonucu *değildir*; keza bu, diyelim Schoenberg'in tenis de oynamasına benzetilemez. Bence bu, dünyaya ve dünyadaki şeylere, bizim dünyamıza bakmanın yeni, daha açık bir yolunu yansıtmaktadır. Tüm standartların kaldırılması anlamına da gelmez: Çünkü bol miktarda aptalca popüler müzik olduğu gibi, değersiz ve gösterişçi 'avangard' resimler, filmler ve müzik parçaları da vardır. Burada önemli olan yeni standartlar; yeni güzellik, üslûp ve beğeni standartlarıdır. Yeni duyarlılık meydan okurcasına çoğulcudur; hem ağır bir ciddiyete hem de eğlence, mizah ve nostaljiye tutkundur. Yeni duyarlılık ayrıca son derece tarih bilincine sahiptir; coşkularının (ve bu coşkuların yenilerinin) taşkınlığı son derece hızlı ve yoğun bir seyir halindedir. Bu yeni duyarlılık açısından baktığımızda, bir makinenin, bir matematik probleminin çözümünün, Jasper Johns'un bir resminin, Jean-Luc Godard'ın bir filminin ve Beatles şarkıcılarıyla müziğinin güzelliği aynı derecede erişilebilirdir.

(1965)



"Eleştiri metni yazmanın, entelektüel bakımdan kendini ifade etme imkânını sağlaması kadar, entelektüel yükten kurtulmaya yarayan bir eylem de olduğu görülmüştür. Dolayısıyla ben de kendi payıma bu yolla, bazı zorlu ve dikkat çekici problemleri çözmüş olmaktan ziyade, o problemlerle işimi bitirmiş olduğumu söyleyebilirim. Fakat tabii, bu düşüncemin yanılsamalı bir izlenim olduğuna da hiç şüphem yok. Problemler olduğu gibi ortada durmaya devam ediyor; üstelik başka meraklı ve bu sorunlara kafa patlatan insanların hâlâ bu konularda söyleyecekleri çok daha fazla şey var. İşte, sanatlar üzerine son dönemki düşüncelerimin bir derlemesini oluşturan bu kitap, belki bu yönde bir itilim sağlayabilir."

"Yoruma Karşı", "Üslûp Üzerine", "Örnek Çilekeş Olarak Sanatçı", "Kahraman Olarak Antropolog" "Sartre'ın *Aziz Genet*'si", "Trajedinin Ölümü", "Robert Bresson'un Filmlerinde Tinsel Üslûp", "Godard'ın *Hayatını Yaşamak*'ı", "Happening'ler: Radikal Bir Yan Yana Koyma Sanatı" ve "*Camp* Üzerine Notlar"...

Susan Sontag'ın yazarlığının ilk döneminde sanatlar ve çağdaş kültürü irdeleyen en kült denemelerinin toplandığı *Yoruma Karşı* çok kısa sürede modern klasikler arasına girmiş ve dünyanın birçok ülkesinde muazzam bir etki uyandırmıştır. Yukarıda sıraladığımız makaleleriyle birlikte Simone Weil, Georg Lukács, Lévi-Strauss, Antonin Artaud, Bertolt Brecht ve Samuel Beckett'in görüşlerinin de ele alındığı bu kitapta, 20. yüzyılın en verimli kalemlerinden ve en derinlikli düşünürlerinden birinin gözüyle sanatların; resimin, tiyatronun, edebiyatın ve sinemanın evrimine de yakından tanıklık edeceksiniz...



agora kitaplığı • 515
ISBN 978-605-103-340-2
9 786051 033402
edebiyat kuramı • 22
www.agorakitapligi.com