YENİ DERGİ

AYLIK SANAT DERGİSİ

ŞİİR		
ŞİİRLER	178	Oktay Rifat
ŞİİRLER	184	Behçet Necatigil
ŞİİRLER	191	Can İren
EDEBİYAT		
CAN İREN İÇİN	188	Rasih Güran
EDEBİYATTA BİLGİ	196	Nermi Uygur
RESİM		
RESMİN DEMOKRASİSİ	212	Ömer Uluç
TİYATRO		
MİKADO'NUN ÇÖPLERİ	216	Zihni Küçümen
SİNEMA		
SİNEMA GÜNLÜĞÜ	225	Ali Gevgilili
KİTAPLAR		
DEVLET ANA	231	Murat Belge
AMERİKA, DÂVA, ŞATO	236	Ender Erenel

YIL 4 MART 1968 SAYI 42

YENİ DERGİ

Yöneten : Memet Fuat

Aylık sanat dergisi. Sahibi : Metin Yasavul. Yazı işleri sorumlusu : Fuat Bengü. Yönetim yeri : De Yayınevi, Ankara Caddesi, Vilâyet Han, Kat 2, Nr. 13-14, Cağaloğlu, İstanbul. Abonesi : Bir yıllık 32 lira, iki yıllık 60 lira. Dış ülkelere bir yıllık 40 lira, Amerika'ya bir yıllık 50 lira. İç baskı : Gün Matbaası. Kapak : İstanbul Matbaası.

ŞİİR

ŞİİRLER 178 Oktay Rifat
ŞİİRLER 184 Behçet Necatigil
ŞİİRLER 191 Can İren

EDEBİYAT

CAN İREN İÇİN 188 Rasih Güran
EDEBİYATTA BİLGİ 196 Nermi Uygur

RESİM

RESMİN DEMOKRASİSİ 212 Ömer Uluç

TİYATRO

MİKADO'NUN ÇÖPLERİ 216 Zihni Küçümen

SİNEMA

SİNEMA GÜNLÜĞÜ 225 Ali Gevgilili

KİTAPLAR

DEVLET ANA 231 Murat Belge
AMERİKA, DÂVA, ŞATO 236 Ender Erenel

OKTAY RİFAT

AZ GELİŞMİŞ

Metin Eloğlu'ya

Geri kalmak, bilimde, sanatta; yapraksız
Çiçeksiz bahar gününde; acılı yıldız
Taşımak alında.

Geri kalmak, toprağın düşmesi sabanla;
Çeliği kâğıt gibi doğramak dururken,
Ütülmek zamana.

Geri kalmak, gömülü dinsel kovuklarda,
Eli böğründe, aç açına, sele karşı,
Ele güne karşı.

Geri kalmak, çakaldan korkar gibi korkmak
İnsandan, insanla kardeş olmak dururken,
Yılana sarılmak.

Geri kalmak, bilisiz, bilinçsiz ve bitli,
Sıkışmak yay gibi karanlık cenderede:
Boşanmak o hızla!

GÜN USULCA

Gün usulca karardı pencerede,
Gece oldu. Lambaya bakıyordum
Camda, yalnızlığı gördüm derinde.
Baktım ki başı boş bir sokak, mutsuz,
Taş kesilmiş yüzümde, ellerimde.

Vay benim alın yazım, ıssızlığım!

GÜNEŞLER AYLAR

Güneşler, aylar türettim, aşklar doğurdum.
Kırk yerimden kopuk, kırk yerimden yamalı,
Savruldum, özlemlere düştüm yaprak gibi.
Altımda martılar ve deniz, altımda gök,
Altımda ip, ha koptu ha kopacak, çürük.
Kadınlar, sokaklar, cenaze alayları
Yağdı üstüme döşeklerde, çırılçıplak.
Sevişir gibi havalar, güzel havalar!
Bulutlara baktım kaykılıp iskemlede.

Boş, boş! Sevgiler ucuz, kitaplar nafile!
Yel aldı hepsini harmanda birer birer.

GÜNDÜZE GECEYE ÖZLEM

Gitmez bu böyle, bu böyle yürümez! Bir gün
Durulur bu çalkantı, doğarsın güneşe.
Bakarsın gökyüzü eski bir resim gibi
Pencerede yeniden ve kitap masada,
Tasaların, kaygıların yunmuş, arınmış,
Peşkirin, çarşafın, gömleğin yanı sıra
Uçuşuyor çırpına çırpına rüzgârda.
Nerdesin alın teriyle gülen aydınlık,
Nerdesin güzel kokularla dolu gece!

BAŞKA BİRİ

Ölü bir kente sürülmüş, tutuk.
Sinsi bir sokakta tek başına.
Sorumsuz bir denizde gülümser.
Bencil renklerden uzak, benekli.
Külü eşildi mi ışıl ışıl.
Her türlü sevgide yaprak veren.
Dağıtmadan, bölüşmeden yana.
Özgürlükten, yoksullardan yana.
Başka biri durmadan ve kendi.

ŞEMSİYE

Şemsiyemin altında yürüyordum.
Yağmur bardaklardan boşanıyordu.
İki yanımdan seller akıyordu.
Aklımda aydınlık, güneşli günler,
Umutlar, özlemler, aşklar, denizler,
Yürüyordum şemsiyemin altında.
Mavi bir gök şemsiyemin altında.

AYLA GEZİNTİ

Ağaçlar ki atlar gibi ayak üstü
Uyurlar, başlarında düş torbaları,
Dalgın, ele ele geçiyorduk uykulu
Ağaçları. Bulutları geçiyorduk,
O yerde ben gökte, el ele, göz göze,
Ağır ağır kayıp giden bulutları.
Döküyordu akçıl, gümrah saçlarını
Denize, o yerde ben gökte, el ele;
Ve içiyordum ölgün, ölümsüz sütü
Dudaktan, omuzdan, en yüksek memeden.

KEDİLİ GECE

Gece on ikide bahçeye çıktım;
Kedi de arkamdan bahçeye çıktı.
Deniz çarşaf gibiydi, anlatılmaz,
Yıldızlar kedinin gözleri gibi.
Kara dut oracıkta duruyordu,
Gölgesiz, ürkek, hemen oracıkta;
Kedi üstünden bana bakıyordu.
Sizleri düşündüm, acımsı, buruk.
Kuşlar öttü, vapurlar düdük çaldı.
Yoksa bana mı öyle geldi!

GÜN DOĞUYOR

Bir karga ölüsü gibi kanadından
Dallara takılmış, dönüyor değirmen.
İniyor kınalı koyunlar sürüsü,
İniyor gün ışığı dağdan ovaya.

Ve dağların doruğunda Güneş-Çoban!

ELMA

Ben bu kentin tâ uzaktan görüneni,
Dile düşmüşü, hesapsız kitapsızı,
Eski bir resimde yaşıyorum, silik.
Ağ gibi gerdim günümü pencereye,
Kadınlar, çocuklar, topal dilenciler,
Saksağanlar, köpekler, tekir kediler,
Biraz ağaç, biraz ışık, biraz yosun,
Bakarsın düşü düşüverir içine.
Bakarsın kapı çalınır biri gelir,
Elimdeki elmayı yer!

ŞİİR İÇİN

Yıldızlar köye inince kurtlar gibi,
Ağılına koydum davarı, inceği.
Bugün bir buğday tanesi, yarın bir kuş
Kanadı, ırk beni en kutsal sabırla,
Künyem, kafa kâğıdım, kaburgam dölü!
Gülüşünün otlarını biçtiğimsin,
Otların gülüşüne yavrula beni!

GELEN

Kasabayla geliyordu ansızın, serçe
Parmağında bir köy, cebinde birkaç yıldız.
Kedimsi vavlar sarkıyordu heybesinden,
Lamelifler, tesbihler, acı zerdaliler.
Elleri gıcırdıyordu kağnılar gibi,
Ayakları ilk gecede, bitleri kansız.
Orda, azılı uykulara zincirlenmiş
Susuz tarla ve kandil gibi tüten öküz;
Burda, sinek bulutları, yırtık anılar,
Kırık lokum tabakları, oynak türküler;
İri lokmalarla şişiyordu avurdu.
Eski bir çağ kalıntısında yalın ayak,
Kılsız, yaşlı keçisiyle burun buruna,
Düşünmüyor, çiğniyordu. Sevilse güler,
Budansa yaprakla donanır baştan başa,
Taransa denizleri örter, saçları gür.
Turna avlıyordum elimle, sıkıntıdan.
Sarı üçgeninden sökmek için yüzünü,
Kerpiçleri devirdim en zorlu depremle.
Çarpık, isli duvarları çıktı karşıma,
Güneşte çömeldiğimiz, işediğimiz,
Resim aldırdığımız, dizilip önüne.

BEHÇET NECATİGİL

YARALAR

Biz ki bu yolda kır çiçeklerine ser - -
Küçükserler bırakırız.
Besler besinlerim üzüntü
Yıllarca yokuşları birden parlar atlarımız.

İrin gene bir yol akar, iner yere bilirim
Islak kutularda kibritler nasıl yanar
Kurumuştu boynumda köstebek yuvalarından
Çamur - - bir gün de bu yaralar.

Bitişleri düşünmekten başlatabildik mi
İlk bölümü hemen ölüm kitaplar getirdim
Düşer sular bir yardan - - bir gün de bu yaralar
İyi ki yoksunuz, şimdi çok çirkinim.

DEŞMEK

Gülerdi eskiden o bu saflığına
Tren gemi hava eski manzaralarsa

Madenlerin altta aydınlığa direnişi
Karanlık bu yüzden kazıya girişildi.

Çoğalır ses katlar yıkıntı yakınları
İnceldikçe duvar öderiz kadınları.

KAÇILIR YAŞLILARDAN

Akıyordu don saplandı kızak
Kuyu ağzında siz ve sallanır sarkaç
Öğretir korkuyu gelen ses yaşlılardan.

Küçülen daire dar ürkmüş yarın da siz
Ellerin de midir acırsınız bırakmış uykuları
Yaklaşıyorsa gölge kaçılır yaşlılardan.

EDEBİYATIMIZDA İNTİHARLAR

Türk Edebiyatında öne çıkmış, ünlü sanatçılar arasında intihar etmiş olanlar yok. Bu konudan söz açılınca ancak bir iki ad sayılıyor. Biri Sadullah Paşa. 1838'de Erzurum'da doğmuş, 1890'da Viyana'da havagazıyla intihar etmiş. Elçiymiş orada. Şiirleri, düzyazıları, çevirileri var. «İnsana, ilme ve tekniğe iman» tema'sını Batılı bir anlayışla işlemiş ilk şairimiz diye anılıyor. Mehmet Kaplan'ın «Şiir Tahlilleri» adlı kitabının birinci cildinde bu şairin de bir şiiri incelenmiş. İkinci, hem de oldukça önemli bir ad ise Beşir Fuat. Fransızca, Almanca, İngilizce sözlükleri, oyun, roman çevirileri olan bir eleştirmen. Tanzimat sonlarına doğru «müsbet ilim» görüşlerine yakınlık duymuş, romantizm, realizm, natüralizm üzerine incelemeler yapmış, Voltaire, Victor Hugo gibi yazarların monografilerini yazmış, realizmi, pozitivizmi savunmuş. 1887'de İstanbul'da intihar etmiş. İntiharının da notlarını tutmuş ayrıca... Belki daha başkaları da var bilmediğimiz. Öne çıkmış, ünlü sanatçılar olmadıklarından unutulup gidenler arasında... Daha işin başında olan gençlerden de biliniyor bir iki intihar eden. Birini Ece Ayhan «Şiir Sanatı» dergisinde tanıtmıştı: Rabia Bayraktar (1929 1955). «Ege'nin çeşitli dergilerinde görünmüş bir zamanlar. Şairler Yaprağı'nda da şiir yayımlamış.» Ece Ayhan'ın «ilkel bir şiir, ama bir çocuğun ürperişi» diye nitelediği «Denizde Şarkı»yı okuyalım:

Ben hep böyleyim işte köpüklü dalgalar
Şiir yazmak için gelip size bakarım
Güzelliğinizden iyiliğinizden bahsederim
Rüyalarıma da girersiniz benim

Ama bana hiçbir parçanız bir gün
«Güzel kız Merhaba» bile demediniz
Günler günü sahilinizde duran bu kızın
Hatırını bir defa olsun sormadınız

Sizin aklınız mı var sanki
Köpük köpük kendinizi taşlara vuruyorsunuz
İnsan kardeşlerim sizi sevdikçe
Siz neden öyle kuduruyorsunuz

Bakın ben niçin geldim bana baksanız ya
Ben balıkçı değilim balıklarınızı çalmam
Ben gemici değilim sizi çiğneyip geçmem
Ben yüzücü değilim kollarımla sizi döğmem
Ben fırtına değilim sizi sallayıp üzmem
Ben iyi kalpli şair bir kızım
Yirmi beş yıldır sizin dostunuzum.

Yirmi altıncı yılında da kendini öldürmüş Rabia Bayraktar. «Yeni Dergi»nin bu sayısında gene böyle yazarlığın başlangıcındayken, gene böyle yirmi altı yaşında kendini öldüren başka bir genç sanatçıyı daha tanıtmak istiyoruz: Can İren (18 Şubat 1941 30 Eylül 1967). Çok parlak bir öğrencilik döneminden sonra maden mühendisliği, Almanya'da dörtte üçü tamamlanmış bir doktora çalışması, İstanbul'a dinlenmek için bir geliş, bir gece önce Kafkas Balesi, güle şakalaşa anasını babasını evden uzaklaştırış, tertemiz bir mektup — ve siyanür dö potasyum... «Kimse suçlu değil. Hepsini kendim hazırladım. Kimse sorumlu değil.» Nedeni: «Bu dünyaya uyamıyorum.» Rasih Güran'ın yazısından anlayacağınız gibi, Can İren'in çıkmazı, «doğru»ların gelip saplandığı bir çıkmazdı; ölümü ise, «inançlar» ile «yaşayış»ın çelişmesindeki «gününü gün etme» küçülüşüne bir başkaldırma... (Bu sayımızda, genç sanatçının dokuz şiirini sunuyoruz. Şiirlere ad konmamış, ara vererek ayırdık birbirinden)

RASİH GÜRAN

CAN İREN İÇİN

Can toprağa verileli beş ay oluyor. Genç, taptaze ve pırıl pırıl kafası beş aydır toprağın altında Can'ın. Artık «bunalmıyor.» İsteyerek geride bıraktığı dünyasından uzak, sorunlarını çözmüş, rahat, Rumelihisar'da, sevdiği Orhan Velisi'nin yanında. Belki o da büyük bir şair olacaktı, belki ressam, belki de... mühendis. Ama, o bütün bu olanaklara boş verdi; bir çırpıda tekmeyi attı hepsine ve anlamını yitirdiği yaşamım kapatıp gitti bu dünyadan. Bu, onun kısa süren yaşamında son ve ne yazık ki başarılı bir denemesi oldu.

Yaşamın anlamsızlığını, saçmalığını durmadan yayan ve yazan, öte yandan salonlarda ve içki sofralarında bunalım felsefeleriyle çevrelerini kırıp geçiren aydınlar geliyor aklıma. Can'ın ölümünden beri onları daha başka türlü görüyorum: daha komik, daha bayağı, daha zavallı. Birer suçlu da diyebilirim onlara. Sartre'ına, Camus'süne de kızıyorum artık. «Doğru» adına da olsa bir genci ölüme sürüklemeye kimsenin hakkı yok, diyorum. Yazarın sorumluluğu nerede kaldı? İnsanları ölüme sürüklemek kolay, ama onlara yaşama gücü vermek zor. Milyonlarca genci savaş alanlarında harcayanları suçluyoruz da, neden bugünün gençlerini umutsuzluğa sürükleyen, onlara kendilerini harcatan «düşünceleri», «düşünürleri» suçlamıyoruz?

Nietzsche'nin dediği gibi, «İnsan saçma ile yaşayamaz.» Nitekim, Can İren de yaşayamadı. Çünkü tutarlı olmak, namuslu olmak istiyordu. Çünkü karamsar varoluşçu düşünceleri ciddiye almış, kendi yaşamının ayrılmaz bir parçası yapmıştı. Çünkü, yaşamın boş ve saçma olduğu sonucuna varan bir insanın yaşadığı süre, ya yalan söylediğine ya da bu açık çelişmeyi ergeç birtakım kaçışlar ve «efsaneler» içinde uyutacağına inanıyordu. O, yaşamın saçmalığına gerçekten inandığını belki de kendi ölümü ile doğrulamak istedi. Böylece yaşamı boyunca sürüp gidecek acı ve namussuzca ikiliğe, çelişmeye, gerilime bir anda son vermek, birliğe kavuşmak istiyordu belki de. Bu gerilim onu çok genç yaşında yoracak ve yere serecek kadar güçlüydü. Can İren'in kendisini öldürmesi, bir bakıma, bitip tükenmek bilmeyen bir gerilimden kaçış, bir bakıma da, yaşamına son bir kere kendi ölümü ile bir anlam katma çabasıydı.

Onu yakından tanıyordum. Yıllarca önce, «Dünyada Sputnikler atılıyor, siz uyuyorsunuz,» diye öğrencilerini uyaran, bu yüzden de bir öğrencisinin

saldırısına uğrayan, sonra komünizm propagandası yaptı diye aylarca hapiste yatırılan ve en sonunda suçsuzluğu anlaşıldığı halde mesleğine iade edilmeyen Vefa Lisesi İngilizce öğretmeni Lamia İren'in tek oğluydu. Tam gelişme çağında annesinin başına gelenler ve toplum duvarının bu olay karşısında gösterdiği vurdumduymaz tepki, onu çok erken umutsuzluğa sürüklemişti. Nasıl bir dünyada yaşadığını, bu dünyada yaşamak için ne kadar büyük bir katlanma gücü gerektiğini görüyor, ama bunun için bir neden bulamıyordu.

Bu olaylar içinde geçirdiği bunalımını, doğaya ve topluma karşı başkaldırmasını, çıkmazlarını çok iyi anlıyordum. O, bu sırada herkesden kuşkulanıyor, çekiniyor, kimseye inanmıyordu. Çok küçüklüğünden beri durmadan okumuş, büyük problemlere kendini kaptırmıştı. Aydınlık içinde yaşıyor, bu aykırılığı en ufak bir şekilde göstermemeye çalışıyordu. Gençlerin de, kendisine daha yakın bulduğu yaşlıların da yabancısıydı. Uysal görünüşünün altında başkaldıran bir insan geliştirmişti içinde. Ama yaradılışındaki yumuşaklık, gördüğü eğitim, sınırsız insan sevgisi, yakınlarına bağlılığı bu başkaldırmasını dışarıya vurmasına engeldi. Bir yandan çevresini severken, öte yandan onlardan tiksiniyor, kaçmak istiyordu. İçindeki bu çelişik itilim, bu uçurum, bu ikili yaşam, onu hiçbir şeye inanmayan, fikirlerle ve insanlarla yalnızca oynayan, alay eden bir genç yapmıştı. Ama o bunun da çıkmaz bir yol olduğunu erkenden farkedecek kadar olgundu. Bir tek kimseye, bir topluluğa, bir sınıfa bile inansa ya da düşmanlık duyabilseydi, bu duygularını açıklayabilseydi, yaşayabilirdi diyemeyeceğim, belki de katlanabilirdi aykırılığına, yalnızlığına. Bu davranışı aşırı alçakgönüllülüğünden mi, yoksa kendini beğenmişliğinden mi geliyordu bilmiyorum ama, bu kızgınlığını sonunda büsbütün kendine çevirdiğini biliyorum. Kendisinden tiksinir oldu. Mutsuzluğunun nedenini, alınyazısına, tanrıya, topluma, bir sınıfa, çağına ya da aşkına yorabilmeyi, gerçeklikten bir kaçış, bir avunma saydı; ne aldanmak ne de kimseyi aldatmak istedi. Onun bu çıkmaz içinde kendini yitirmesi, mutsuzluğunun nedenini sonunda yalnızca kendisinde bulmasına, kendisini yok etmesine değin vardı. Ölümünden önce yazıp bıraktığı düzenli ve tertemiz yazıda, «Bu dünya benim dünyam değil,» derken aslında yine dünyayı değil kendisini suçluyordu. Sonuna kadar tutarlı olmak, hem kendisine hem insanlara karşı namuslu kalmak, çelişmesiz, kusursuz yaşamak isteği götürdü onu buralara. İçinde bulunduğu toplumda uzun bir yaşamın aydın namusunu kısa zamanda yitirdiğini yakından görmüştü, biliyordu ve bundan korkuyordu.

Onun katlanamadığı başka bir şey de dünyada teknokratların gün geçtikçe örgütlenmesi, güçlenmesi, buna karşılık aydının, bireyin gün geçtikçe ezilmesi, özgürlüğünden vazgeçmesi, böylece birey direnmesinin ortadan kalk-

masıydı. Oysa uygarlığın ve yükselişin en büyük etkeni bireyin gücüydü. Bu yüzden sosyalizm de ona bir umut kaynağı olamadı. Kendi güçsüzlüğünü aydın sınıfın bugünkü yalnız durumunda görüyordu. Bu fikri çok seviyordu; acısını duyuyordu içinde bu çöküntünün. Başka bir deyişle, içindeki acı ve yalnızlık ve belki de kendi geleceği aydın sınıfının geleceğinde yansıyordu.

Bütün bunlar onunla yaptığım uzun görüşmelerin bende bıraktığı genel izlenimler. Yine de durumunu açıklamaktan çok uzak. Yeni Dergi'nin geçen sayısındaki yazılardan anlaşılacağı gibi intihar olayı o kadar kolay çözümlenecek bir olay değil. Hele Can'ın şiirlerini değerlendirmek benim büsbütün gücümün dışında. Ben yalnız onun ölümünden bu yana kendime şu soruyu sorup duruyorum: Acaba kurtarabilir miydim Can'ı? Evet. Hepimiz kurtarabilirdik onu. Bugün de aynı durumda olan binlerce genci de hâlâ kurtarabiliriz. Ama onlara, «umut»u yalnızca bir doktor reçetesi gibi, «umut» olsun diye vermekle değil, onları yaşadığımız dünyanın gerçekliklerinden uzak sanarak eski «efsaneleri» yutturmaya çalışmakla değil, gençlik itilimlerine, başkaldırmalarına ve namuslarına uygun yeni bir dünya görüşü sunmakla ve bu görüşe uygun bir eyleme girişmekle yararlı olabiliriz. «Tecrübeli» ve yaşını başını almış» birer insan olarak öğünürken yaşantılarımız ve düşüncelerimizdeki aykırılıkları sürdürmekte devam edersek, gençlerin yozlaşmasından ve intihara kadar gitmelerinden sorumlu olacağımızı, gençliğin içinde bulunduğu problemleri gereğince anlamadıkça ve onların dünyasına eğilmedikçe daha bir çok genç Can'ları kaybedebileceğimizi sanıyorum.

Can İren bize fazla bir şey bırakmadı. Kısa ve ezik yaşamında bunu yapacak vakit bulamadı zaten. Ama onun genç yaşantısı ve gerçek bunalımı, trajik sonu da bize bir şey demiyorsa o zaman onu bu gözüpek girişiminde haklı görmekten başka çare yok.

CAN İREN

ey doğuşu suçluluk olan
— bu
basit sevgilerin ekledikleri biçimlerle yetinmekse
sığınılan basit sevgilerin büyüklüğü
SENİ
unutturur onlara

sığınılanlarda eriyişlerin
NEFRET'i buldurduğu kez
sığınanlara

yine bitecekler kendilerinde
yaşayan
yiten
sığınan
sığınılan
bir başka SENİ

ama yalnızca bununla yetinebilmek
bunun onları
«BEN»
kıldığı gün

ey doğuşu suçluluk olan
artık olmayacağız SENİN suçluluğunda

yalnızım
— Biliyorum

bu
bunda kendimi bitirmek bile olsa
ve
«bir daha yalnız olamayacağım» hiç bitmese

— Biliyorum
HİÇ
bitiremez bunu

ve gelmek «yalnız olmamalıyım»
sadece «yalnız olmamalıyım» mı
'IM mı?

bilmek
o tortu... benim tortum
yıllardır orada yorgun... yenik
— yenik olan...
benim gücümü...

en olumlu «geçmiş»lerdeki
bir kısır döngü
kısır döngüLERİ şimdi'nin

VE ŞİMDİ
«geçmiş-bugün»ün desteğiyle
durmadan büyüyen nice belirsiz
«GELECEK-BUGÜN»leri

katılır yapay
incelip görünmez olurdu
için
E

yabancı diyecekken köle
kayar birden
giderdi yabancı
yani kalıntı
ları kazandı kazanacak
denir çıkardı büyü
tülmüş bir robot biçimine
yapay
ve artık ayrılmazdı
yeni köle
kanı kuruduktan sonra bil
e
susardı

uzak bir gelecek gibi geçmişten
ve yenilmişti
gülüyordu

yıllardır ıslak soğuk bunu saklayışı
yıllardır ama ıslak ama soğuk

uzak bir gelecek gibi geçmişten kaçışı
yavaş yavaş GÜLÜŞLERLE
geriye dönüyordu

yazsa ve çocuksalar
kaplumbağayı tersine çevirirler
BİLİYORDU

us..anmak..tan
usanır

ve gerilerden o
uzanıp yakalardı

yakalar hep «an» olur
ve daralırdı ansımalarda anı

o zaman çocuk
bir sankiçokluk...tan
uyurdu

DE ÖLÜ
(Göç böyle başlar
getirip getirilenlerle yığışmaya — Göç
böyle başlar)
YOKSA... DEN Mİ EY ÖLÜ
(Zamanla ?
diğerlerini oynamak
diğerlerinin süregelen oyunuysa
ZamanDA)
ARTIK... DE veya... DEN VE ÇIKAR
(ve
yalnızca kendinE kalan...
kendinDE kalan şey'in geçmesini mi
bekler)
BİLE BİLE YİNE DE Mİ BEKLER
(Bilmeden her zaman yaptıklarımız... gibi
tıpkı onlar gibi mi) EY ÖLÜ

ve ne yaptığını
bilmek mi
onlarölüm
nasıl ama
zamanDA donmuş olanların
akışkanlığını sürdürecek
İSYAN
mı
daha yeni isyanlara
giderek kurmak mı
...den'leri
varlığı kendinde bile olmayan
...den'leri
başkalarının
...da donmuş olanlarına

VE ne yaptığını
bilmek mi
benölüm
coşkun ve sonra silik yokluklarla

«unutmak»la hatırlatıyorlar
gömülü yaşamalarında
gömülü olmak'la

ancak böylelikle bir kez daha
— ne eksik ne de fazla —

bedenimden çıkıp
bedenimİ kemirecek
kurtlar'la

NERMİ UYGUR

EDEBİYATTA BİLGİ

Bir ozana, beğendiğimizi dile getirmek amaciyle, «Şiirlerinizden çok şey öğrendim,» demeye kalkışmayın, beklediğiniz yanıtla karşılaşmayabilirsiniz: «Beni bilgin sandı, bilgi mi benim şiirlerim, kimseye birşey öğrettiğim yok benim,» diye sözle ya da sessiz kızabilir size ozan. Başka bir ozanaysa, «Şiirleriniz bilgiyle ilişkisiz olduğu için beni sardı» mı dediniz, şaşırtabilir ozan sizi: «Şiirlerim bilgi vermiyorsa kimseyi saramaz» çeşidinden bir yanıtla çıkabilir karşınıza. Öykücü var, okul gözüyle bakılıyor öykülerine; öykücü var, «Bilgi arayan öykülerimi okumasın,» diyor çekinmeden. Bazı eleştiriciler bir romanı överken, romancının hiçbir bilgi vermeye yeltenmediğini söyleyerek kanıtlamak istiyorlar bu övgüyü. Bazı eleştiricilerse, bir romanın değerini belirtmek için, romanın bilgisel katkısı üzerinde uzun uzun duruyorlar.

Arapsaçına dönmüş bilgi ile edebiyat arasındaki ilişki. Okuyucular, yazarlar, eleştiriciler, filozoflar — hepsi de bölünmüş bu konuda. Kimi filozofa göre, gülünç birşey edebiyatı bilgi yönünden inceleyip değerlendirmek; bilgi başka, edebiyat başka. Kimi filozofsa, asıl bilginin yalnızca edebiyat ürünlerinde bulunduğuna inanıyor, kültür başarılarının doruğuna koyuyor edebiyatı. Yazarların çoğu umursamıyor ama filozofların ne dediğini. Filozoflardan da tümen tümen, yazar yargısına aldırmayan. Hep aynı konuda sık sık çatışıyor okuyucu ile eleştirici. Hep aynı konuda yazar ile okuyucusu anlaşamıyor zaman zaman.

Yüzyıllardan beri sürüp gidiyor tartışmalar; biteceği de yok. Düğüm şurda: iki kavram arasındaki bağıntı açığa çıkarılmak isteniyor. Gerçekten var mı böyle bir bağıntı? Kabataslak şöyle denenmiş çözüm: bir bölük düşünür kesinlikle evetlemiş bağıntıyı, öbür bölükse kesinlikle yadsımış. En önemli şey unutulmuş ama bu arada, unutulmasa bile gereken özenden yoksun bırakılmış: ne *bilgi* ne de *edebiyat* kavramını, kavram nitelikleri yönünden, yani içlemce ve kaplamca sınırlayan olmamış. Tanımlanmamış kavramlar arasında düzenlenmek istenen her ilişkide durum neyse o burda da: güvenilir bir sonuca varılmamış. Denecek ki: araştırıcılar n'apsın, tanımlanamıyor ana kavramlar. Benim de eğilimim bu. Sallantısızca belirtmeli ama bu gerçeği. Nedenini de belli etmek gerek bu gerçeğin. Gel gör ki yapılan şu: kırk yılda bir sorulduğunda, edebiyat nedir? bilgi nedir? diye, basmakalıp bir tanımla yetiniliyor. Gelsin sonra eksik saptamalar, kavgacı tümceler, doğru olduğu

sanılan (sanki doğru olabilirlermiş gibi) saplantılı özlem tümceleri.

İşimiz zor: kavramları tanımlamak zor da ondan. Edebiyatın ne olduğunu, bilginin ne olduğunu bilseydik zor diye birşey kalmayacaktı ortada. Sınırları iyice çizilmiş iki kavram arasındaki ilintilerin tam bir aydınlıkla belirmesini engelleyemez hiçbir mantıksal sakınca. Ben «bilgi» kavramı altında toplanan şeylerin özelliklerini açık seçik kılayım; «edebiyat» deyince hangi niteliklerin nesnelce gözönünde bulunması gerektiğini günışınına koyayım; «edebiyat» ile «bilgi» sözcüğünün nelere uygulandığını şaşırmadan söyleyebileyim de bu iki kavram arasındaki ilişkiler gene tartışmalara yolaçsın — olmaz öyle şey! Çeşit çeşit bilgi anlayışı, çeşit çeşit edebiyat anlayışı var. Öylesine karmaşık girdi-çıktısı olan gerçeklikleri yansıtıyor ki edebiyat ve bilgi kavramları, büyük bir haksızlık bu, bunların herbirini tek bir tanım içine kapamamak. Yapılacak en doğru şey: gerçekliklerdeki zenginliğe yaraşan bir hoşgörüyle, önemli açılardan birkaçına yerleşerek edebiyat ile bilgi arasındaki ilişkilerin bellibaşlı görünümlerini incelemek. Böylesine bir incelemenin, tartışmaları kesin sonuca bağlaması beklenemez. Demindenberi sözünü ettiğim ilişkide, belki sanıldığından çok daha dallıbudaklı güçlüklerin varolduğunu ortaya çıkarmaya iteleyecektir bu inceleme. Burda istenen güçlükleri bu yönden bilince ulaştırmak: kestirip atan bir çözüm vermektense çözümlemelerle güçlükleri belli etmek, bilinci elden geldiğince dolanıklıklardan kurtarmayı denemek.

Epeyce yaygın bir inanışa göre, birbiriyle bağdaşmayan şeylerdir edebiyat ile bilgi. Yazarlar, okuyucular, eleştiriciler, filozoflar kendi çevrelerinde ya da başka çevrelerde, kuşkuları hiçe sayan bir tutkuyla savunurlar bu inanışı. Akla yakın tutamaklardan biridir bu gerçekten:

Ne tür bir başarı olarak ortaya çıkarsa çıksın, öyküsü, romanı, şiiri, denemesiyle duygusal bir dildir edebiyat toptan bakınca. Belli bir «şeyi» (durum, davranış, özlem, olay, kurgu, süreç çeşidinden tasarımsal, gerçeğimsi, gerçek olabilen birşeyi) tekanlamlı, upuygun, keskince dilegetirmez edebiyat. Getirdiği sanılan yerlerde bile, sallantılı anlatımlarla, bildirmekten çok sezdiren araçlarla işini görür. Kişiselliğe kişisel değerlemeye dayanır edebiyat dili. Yantutmaz, nesnel bir kılığa da bürünse duyguyla, değerle yoğrulan bir tutumun ürünüdür bu.

Bilgiyse bambaşka bir dil yapıtıdır. Duyguyu, değerlendirmeyi, kişiselliği, katkat anlamlarla sezdirmeyi dışta bırakan; söylemek istediğini düpedüz bildirmeyi amaç edinen bir dildir bilgi dili. Nitekim tektek bilimler ken-

dilerine özgü, çok kez yapma, bunun için de belli bir çevrenin anlayabileceği «teknik» bir dil dizgesiyle özdeştirler. Zorunludur da bu, bilgi vermek için. Çünkü bilgi, varlık kesitlerini, elden geldiğince ölçüp biçilebilen, yorumlanırken kişiden kişiye değişikliklere uğramayan bir nesnellikle kavramak zorundadır. Konusu, yolu yöntemi ne olursa olsun büyük ağırlığıyla bildirsel kipten bir bağlamda sözedilebilir ancak bilgiden.

Biryandan edebiyat, öteyandan bilgi kavramı için bu tanımsal öndayanaklara yaslanan herkesin apaçık varacağı sonuç: Edebiyatta bilgi aramak, olmadığı, olamadığı yerde aramaktır bilgiyi. Tektek bilimlerdir bilginin yeri, edebiyat değil. Katkısız bilgiye erişmek isteyen, sırtını çevirmelidir edebiyata. Bilgi devşirmek kaygusuyla roman okumak, okumayı bozmaktır. Bilgi içerikleriyle bezenmiş bir öykünün edebiyatla ilişiği yoktur; bilim bağlamında yetalmak zorundadır böylesi öykü. «Bu şiir bilgi dağarcığımızı arttırıyor,» diyen herkes, o «şiirin» bilimsel yollarla denetlenmesine boyun eğmek zorundadır.

Azıcık deşelim durumu: geliştirilen düşüncelere dayangaçlık eden edebiyat anlayışı, edebiyat gerçekliğini tastamam kavrayamıyor. Edebiyatın kişisel-duygusal-değersel güclerle yüklü bir dil ortamı olmadığını söylemek, hakkını yemektir gerçekliğin. Ne var ki, böylesine bir dil dokusunun, bilgi diye birşey barındıramadığım söylemek de basbayağı aykırıdır gerçekliğe. Bu aykırılığı belgelemek için çağımızdan, çağımıza bitişik çağdan dünya edebiyatının önemli yapıtlarını birbir anımsayabilirdik burda. Batının en eski yapıtlarından biriyle yetinelim gene de. İşte Homeros'un *Odysseia*'sı: dizi dizi kuşaklara bilgi sağlamış bir üniversite. Hâlâ da öyle. Psikolojiden coğrafyaya, denizbilimden sosyolojiye, bilgilerle dolup taşıyor Homeros. Nasıl şey peki bu? Ne çeşit bilgiler bütün bunlar?

Geliştirilen düşüncelerin gerisindeki bilgi anlayışına yeniden gözatmak gerekiyor. Bu anlayış çerçevesinde bilgi, deneylere başvurarak doğal evrenin kuruluşunu kuşatıcı yasalarla açıklamakla görevli bir bilgi. Bilgilerin tümünü yansıttığı söylenemez ama bu anlayışın. Kimi salt akıldan çıkan, kimi genellikle dil çözümlemelerinden devşirilen, kimi doğa gerçekliğine değil de çok karmaşık ilişkileriyle insan varoluşunun içine sokulmaya çalışan bilgi uzanışlarımızın olduğunu yadsıyamayız. Bu bakımdan ortaya konan tümcelerin kimini doğru, kimini yanlış diye belleyip benimsemiyor muyuz? Bütün bu tümceler bilgi sağlıyor öyleyse. Bilgi kavramımızı dar tutmak sakıncalı birşey demek ki. Nitekim edebiyat ürünlerinin böylesine genişlemiş bir bilgi kavramına giren bilgiler kapsadığını öne sürenlere raslanır çok kez. Buna göre Homeros deneysel bir doğabilimci değildir ama onun da sunduğu doğrular

vardır.

Bilgi kavramını genişletmenin birçok bilim adamını ve bilgi filozofunu çileden çıkaracağı besbelli: Bilgi kavramım alabildiğine yayıp sulandırmakla elde edilen şey, sözün tam anlamında bilgi gücünden yoksun dil anlatımlarını olsa olsa zorla bilgi katına yükseltmektir. Bilime katkısı olmayan bir çabadır buysa. Yarı bilgilere, eksik bilgilere, yetesiye kotarılıp bilimselleşmemiş bilgilere raslanır belki edebiyat yapıtlarında. Günlük yaşamada da başka türlü değil durum. Örneğin, «Bu kapı kapalıdır,» diyorum şimdi, gerçekten de kapalı kapı. Evrenle, evrendeki bu kapıyla ilgili bir bilgi bu önerme. Bilimsel bir bilgi mi? Bu çeşit bilgiler mi bilim kitaplarının sunduğu? Bu çeşit bilgilerle dolup taşan günlük dil, bilimsel bilgilerle mi dolup taşıyor?

Tartışma daha bu kerteye varmadan edebiyat yazarlarının da çileden çıkacağına kalıbımı basarım. Bağıran bağırana: bilimlerin dili ile dağlar var edebiyat dili arasında. Bilim kitabı, uzmanlar okusun diye yazılır; edebiyatsa herkese seslenir. Gelgelelim herkese açık bir dilin bilgiye güçsüz olduğunu öne sürmek önyargıya kurban gitmektir. Neleri dile getirmiyor ki edebiyat! Upuygun bir dildir edebiyat dili. Gerçeği de düşseli de, herçeşit varlığın inceliğini yatsıtmaya yeten bir kıvraklığı var bu dilin. Beceriksizlerle oyalanmayıp ustalara bakmak gerek. Shakespeare'lere, Dostoyevski'lere, Camus'lere, daha da başkalarına. Doğrular barınağıdır her soylu yapıt. Bilgin değilmiş Camus — olmayı da istemez zaten. Önemli olan: pekçok doğrular öğrendiğimizdir Camus'den. Bilimselmiş, bilimsel değilmiş, bilgi bilgidir eninde sonunda.

Önemli aşamalarına değindiğim bu tartışmanın nerde ne zaman olup bittiğini söyleyemesem de şunu söyleyebilirim kesinlikle: nerde ne zaman edebiyatın bilgi vermediği, çünkü veremediği, bunun da dilsel yapısında köksaldığı sözkonusu edilse, anaçizgileriyle burda yansıtmaya çalıştığım tartışmayı andıran bir tartışmanın başgösterdiği kimsenin gözünden kaçmaz. Apaçık bilinmesi gereken bir özellik de şu: bütün benzer tartışmalarda olduğu gibi, bu tartışmada da, konuşmalar, doğruluğuna sıkısıkıya güvenilen tanımlar açısından sürdürülmekte; ne var ki, konuşma sürecinde, karşılıklı dirençlerin etkisiyle, tanımlar da, irili ufaklı değişikliklere uğramaktadır. Şöyle ki: Edebiyatın, dilinden ötürü belli bir kesinlik başarabileceğini savunanlar, giderek bu dilin, tekanlamlı bir dil örgüsü olmadığı için, bilimsel bilgi sağlayamayacağını yadsıyamamakta; bilgiyi salt bilimsel bilgiyle birtutanlarsa, bilimler dışında da bazı bilgilere raslanabileceğine ses çıkarmamaktadırlar.

Edebiyat yapıtlarının bilgi kapsadığını bağışlamak zorunda kalanların çoğu, bu bilginin başka kaynaklardan, özellikle bilim kitaplarından, yazılı bilimsel çalışmalardan aktarılmış olduğunda birleşirler. Bu kanıdaki kimselere göre: bilginlerin daha önce araştırıp bulduğunu halka yayan bir araçtan başka birşey değildir edebiyat. Coğrafya, fizik, gökbilgisi, sosyoloji, psikoloji, tarih, arkeoloji, felsefe — erişebildiği her kaynağa uzanır edebiyat yazarı. Belli sonuçları, bu sonuçlara götüren yöntemi halk için yorumlamak, halka açmakla görevlidir bu çeşit edebiyat. Halk diye nitelenenlerse, uzman olmayanların okuyucu çevresidir. Edebiyatta yapılan, bir dolaylamadır öyleyse. Bilgin önermelerini, bilimsel bir dildeki varsayımları, bilimce pekiştirmeleri bilim yasalarını, tüm sorun-bağlamıyla, elden geldiğince anlayıp anlatmak, halkça anlaşılmalarını sağlamak için kolaylaştırmaktır edebiyatçının başarısı. Bir bakıma çeviridir edebiyattaki bilgiler — bilim ortamından edebiyat ortamına. Bazı bilim adamlarının deyimiyle, bu çevirinin güvenilir bir çeviri olduğunu söylemek için, tektek bilimlerde yapılıp edileni gerçekten bilmek, bilime özgü gidiş ve amaçlardan haberli olmak gerekir. Bilimdeki özel işaretlere, bu işaretlerin yanyana dizilişine, bu dizgelerin varlık yapısını yansılayışına, kısaca, bilimlerin işleyişine azıcık dikkat etmiş olan, bilimde verileni edebiyata götürmeye çalışmanın bilimsel içerikleri ister istemez bozacağını gizleyemez kendinden. Gene de çeviride direnmek, çarpık ve eksik bilgilere katlanmaktır. Şurası apaçık: bilimdeki anlamların bilginliğini azaltmadan, bilimseli daha az bilimsel kılmadan edebiyatta sunmak kimsenin elinden gelmez. Öyleyse edebiyattaki «bilgiler», bilimdeki bilgileri uzaktan yakından benzemeyle anımsatan bilgilerdir olsa olsa. Gülünçtür uzmanın bunlara belbağlamasını beklemek.

Bu saptamalardaki doğru yanı örtemez kimse. Gerçekten de böyle edebiyat yapıtları var. Çağdaş bilimin her geçen gün bir öncekinden daha karmaşık, daha uzmanca aşamalara yönelmesi, kimini bu çeşitten yapıtlar yazmaya, kimini de okumaya iteliyor. Öylesine arttı ki bilimlerin girdi-çıktısı, ünlü bir bilim adamı bile, derinleştiği köşecik dışında neler olup bittiğini öğrenmek için, uzmanlıktan uzak kitaplar okumak zorunda kalıyor. Unutmamalıyız ki, bilimlerin ilerleyişi başlangıçlarında sayılır bugün. Desenize, arttıkça artacak bu gidişle uzmanca olmayan kitapların sayısı; üstelik bu kitapları yazanlar, gittikçe daha az uzmanca yazılmış kitaplara başvuracaklar; ne var ki, kendisini besleyen kitapları okuyup anlamak için, halkın az çok uzmanca bir donatıma kavuşması gerekecek zamanla.

Sözü edilen edebiyat yapıtlarındaki bilgilerin, bazı bilim çevrelerinin aşağılaştırıcı bir deyimiyle, «eldendüşme» bilgiler olduğu yadsınamaz. Gelge-

lelim bilgi veren bütün edebiyat kitaplarının eldendüşmeci olduğunu önesürmek, hele tümüyle edebiyatın böyle kitaplardan kurulu olduğunu söylemek yanlıştır bence — hem de ne yanlış. Edebiyatın durumuna azçok yabancı olmayanların bile kolayca sakınacağı bir yanlış bu. Gene de böyle bir yanlışta ayak direyenlere raslanıyor sıksık. Kendi alanında bilgin de olsa bu yanlışa düşenler, yanlış belirtildikten sonra da vazgeçemiyorlarsa bu yanlıştan (bazılarınca hakettikleri ağır deyimleri kullanmayalım biz burda), önyargılı bir davranışları var edebiyata karşı. Öyle ya, bilimsel bilgilere yer veren edebiyat kitapları toptan eldendüşmecilikle damgalanamaz. Ayrıca, yalnız bilimsel bilgilere bulaşmış bilgilerin alanı değildir edebiyat. *Geniş* bir kapsamı var edebiyatın; haber yazıları, uzay öyküleri, deneysel romanlardan başka, lirik şiirler, taşlamalar, düşsel anlatılar, tatlı mı tatlı denemeler de bu kavramın kuşatımında.

Ürünlerine eldendüşme bilgi aracı gözüyle bakılması, üzücü bir olgudur edebiyat yazarı için. Yaratma gündemine kaptırıp kendini suçlamaları susarak karşılasa da edebiyat yazarı, okuyucular, eleştiriciler, filozoflar susmaz. Sesini yükseltenlerin gerekçelerinden birikisini şöyle özetleyebiliriz:

İlkin, düpedüz bilgi ardından koşsaydı bilgi yazarı, çağrıldığı bilime vururdu işi, keserdi edebiyatla ilgisini. Her babayiğit kıviramaz ama bilimi, kıviramadığı içindir ki, edebiyattaki sözümona bilgilerle alır hevesini çeşidinden bir karşı söylemenin de geçerliği olamaz bu bağlamda. Bilimde her başaramayan gerçekten edebiyatçı olabilseydi, güdük bilginlerin barınağı olması gerekirdi edebiyatın. Dizi dizi edebiyat ustalarını anımsamasak bile, bundan saçma birşey düşünülemez.

Şu savunulabilir ikinci olarak: Kitaplarından bilgi sağlanan her yazar, yalnızca bilgi vermek amacıyla yazmamıştır kitabını. Doğrudan doğruya kitabının yapısından çıkarabiliriz bunu; böyle bir yapısı olduğunu, bir bakıma kitap kendisi, kendisine karşı davranışlarımıza buyurur. Yalınlaştırılmış bilgiden başka birşey vermeyen bir edebiyat yapıtını, bu bilgiyi öğrendikten sonra, her salt bilgisel kitap gibi, biryana atmamız gerekirdi. Kullandıktan sonra ilişiğimizi kestiğimiz bir gereç değildir oysa edebiyat yapıtı. Sanat yönünden taşıdığı değerden ötürü resim, müzik, yontu çeşidinden tektek sanat başarılarını nasıl birçok kez algılıyorsak, bir sanat ürünü olarak edebiyat yapıtı da, hep yeniden kendisine yöneldiğimiz bir çekicilik kaynağıdır. Bu tablodan edineceğim bilgiyi edindim, deyip ondan yüzçevirmek ne denli çarpık bir davranışsa, bir şiiri, ilk kez okuduğumuzda bildirdiği «bilgiler» anlaşıldığı için, o şiire böylesine bir bilgi aracılığından başka bir hak tanımamak, o denli anlayışsız bir davranıştır. Pekçok edebiyat yapıtında, bazı bilgiler verse

bile bu bilgileri aşan, bunların ötesine taşan, asıl bu *artıktan* ötürü hep yeni baştan ilgi uyandıran, okuyucularını bu ilgiyle kendine bağlayan birşeyler olduğunu görmemezlikten gelemeyiz hiçbir zaman.

Üçüncü olarak da şu önemli: edebiyat yalnızca eldendüşme bilgiler ortamı olsaydı, bu amaca en uygun donatıma bürünecek, bunun için artıksız katkısız düpedüz bildirecekti bu bildirdiklerini. Amacı bilgisel içerikler bildirmek olan bir insan, ne diye edebiyatla örterek, edebiyata bulayarak sunsun bildirdiğini? Hem tarihsel örgüdeki yeri, hem de çağlar boyunca uzanıp giden estetik değeri bakımından sevdiğim bir şiir benim *Georgica*. Teknik nitelemeyle bir öğreti-şiiri koyuyor önümüze Vergilius. Toprak nasıl sürülüp ekilir, tarla ne zaman gübrelenir, ağaççılıkta tutulacak en iyi yol nedir, davarı kırmamak için n'etmeli, arı yetiştirmenin en verimli koşulları hangileridir — bunları ya da benzeri konuları işliyor *Georgica*'da Vergilius. Roma çiftçisinin kuşaktan kuşağa aktardığı toprak görgüsünü, çağına göre en bilimsel bilgilerden yararlanarak değerli bir dizgeyle şiirleştiriyor. Dosdoğru bir elkitabı da yazabilirdi bunun yerine. Yazmamış ama. Yazsaydı, kaypaklık diye birşey kalmazdı yapıtta; çoktan unutulup gitmişti ama. Renk renk iğretilemeler, benzetmeler, düşler, özdeyişlerle bezenmiş bir *öğretici* şiir yazmış oysa Vergilius. (Lâtinceye yeni başladığım yıllardaydı; yaz ödevi diye *Georgica*'dan uzun bir bölüm düşmüştü bana. Marmara kenarında traktörlü, yapma petekli bir çiftlikteydik o yaz. Ev sahibimize yer yer parçalar çevirdim *Georgica*'dan. Öylesine işe yaradı ki Vergilius, verim arttı çiftlikte önerdiği yöntemle.)

Şöyle birşey gelebilir bazılarının aklına: Edebiyatlaştırılmış bilgiler ilgi ve hayranlık uyandırsın diye, bir bakıma takmış takıştırmış, bir bakıma da budanmış bilgilerdir; edebiyat dilinin bilim yeteneksizliği hesaba katılmasa bile, nesnelliğin, özel etki kaygısına kurban edildiği yapıtlardır bilgi veren romanlar, öyküler, şiirler, denemeler. Aradabir böyle bir izlenim uyandırsa da, beceriksiz yazarların elinde gerçekten böyle olup çıksa da, edebiyatça *etki gücü*, kendisinden bilgi *de* derlenen edebiyat ürünlerinin yüzkarası değil akyüzüdür aslında. Bilim dilini yüzüne gözüne bulayan sözümona bilginler varsa, bilgi veren edebiyat kitaplarında edebiyatı yüzüne gözüne bulayan yazarlar da var. Ne bilimi ne de edebiyatı suçlamak için yeter bir gerekçe olamaz ki bu.

Bir bakıma bilgilerle, hem de bilimsel bile demeye sakınca görülmeyen bilgilerle dolup taşar en gözde edebiyat yapıtları. Kaynağı doğrudan doğruya bilimdedir bu bilgilerin. Kopernikus'a, Darwin'e, Galilei'e, Marx'a, Freud'e, Einstein'a yaslanmıştır edebiyatın dorukları. Ptolemoios'un yer gök üzerindeki tasarımları olmasaydı kimdi acaba Dante? Newton'un fiziği ile hesap-

laşmasaydı öylesine eksik kalacaktı ki Goethe? Bergson'un bilinç psikolojisiyle tanışmasaydı n'apacaktı Proust? Günümüzün yazarlarındaysa daha belirgin bu durum: Brecht, Eliot, Silone, Malraux, Hemingway — sosyolojiyle, iktisatla, tarihle yüklü yapıtların yazarı değil mi bütün bu yazarlar?

Bana kalırsa yer yer bilim dünyasından bilgiler yansıtsa da *kendine özgü* bir bağlamı var edebiyat yapıtının. Kesinlikten çok dolaylamayla da kurulsa bilimlerinkinden ayrı, bilimce *olmayan* bir bağlam bu. Bazı yapıtların bazı yönleriyle kökü bilimde olduğu için, bilime benzer, bilimsi içerikler sağlasa da edebiyat, bu bilimsi önermelerde bile, hattâ bilim önermelerini düpedüz aktarsa bile, sunduğu anlamlardaki özellikten ötürü bilimle eşdoğru bir dil bağlamı olarak yorumlanamaz. Bilimsel bir gözlem, bilimde başka, edebiyatta *başka bir anlam değeriyle* ortaya çıkar, bilgi içeriği iki yerde tıpatıp aynı olsa da. Sözgelimi bir biyoloji kitabında, yaşlılık sorunlarını işleyen bir uzmanlık tümcesi okuyoruz: «İnsan genellikle kaplumbağadan daha az yaşar.» Aynı tümceyle M.Ş.E.'nin bir öyküsünde karşılaştık mı, bilimdekiyle eşbilgisel ama ortam başkalığında gene de onunla anlamdaş olmayan bir tümce bu. (Kozu ters çevirmek dileğiyle, sözü edilen bu tümcenin, bilimde raslandığında, öyleyse bir edebiyat tümcesi olarak değerlendirilmesi gerekeceğini söylemek safsata yapmaktır bence.)

Dokunmadan edemeyeceğim bir gerçek de şu: Bazıları eldendüşme diye varsın horgörsün edebiyattaki bilgiyi, en titiz bilim adamları, bir de bakıyorsunuz, kendilerinden etkilensin etkilenmesin, edebiyat yazarlarını anıyorlar. Süs diye değil hem. İşlerin en sarpa sardığı yerlerde, bilimsel bilgilere güç ve sağlamlık *katmak* dileğiyle. Ünlü bir atom fizikçisi Lucretius'la, devrimler getiren bir sosyolog Balzac'la, bir kimya Nobeli Novalis'le, bir sinir hekimi Cervantes'le zenginleştirip pekiştiriyor kanıt dağarcığım. Bir de şu var: bir gökbilgini, fizikçi, arkeolog kendisini halka *indirip götüren* anlatıcılardan, dramcılardan, ozanlardan, denemecilerden öğreniyor bir bakıma, nasıl bir tarihsel gelişme içinde *ne* yaptığını, neyi ne ölçüde başardığını. Ancak edebiyatla bilinç kazandığına inanmakta bazı bilginler. En büyük bilim adamları söylüyor bunu.

Bütün bunlar birşeyi apaçık ortaya koyuyor bence. Çeşitli doğruluğu, kaynağı dili ne olursa olsun edebiyata yapışık her bilgi, düpedüz bilimsel yönüyle değil, edebiyatta büründüğü nesnel-ötesi anlam ve değer yönüyle önemlidir. Edebiyat yazarlarını, uzman okullarına gidemeyenlere yardımcı ders veren bir öğretmen sananlar yanılıyorlar temelden. Edebiyatçının en soyut, en bilimsel konuları bile *öznel bir açıdan,* insanın kendisiyle, başkalarıyla ve evrenle ilişkileri yönünden, henüz bilimlerin kafaları ve gönülleri ay-

dınlatıp doyurmadığı bir yönden elealıp işlediği hiçbir zaman gözden yitirilmemelidir.

Tartışma konumuzda kafa yoranlardan bazılarının tanıdığı bir başarı var edebiyatta. Diyorlar ki: eldendüşme bilgilerin ötesine geçen, edebiyatçının kendi çabasına dayandığı için yaratıcılığı salt edebiyat alanında ortaya çıkan bilgiler *de* verebilir edebiyat. Gelgelelim sınırlı bir başarı gözüyle bakıyorlar çok kez buna: bu çeşit bilimlik bilgilerin hem nicelikçe az olduğunu, hem de gerektiğince işlenmediğini öne sürüyorlar. Böylece, bilgi verdiği kabul edilen edebiyat, aslında bilimin yaptığını yapmakta, ama bilimin gerisinde kalmaktadır; çünkü her bilim, bilimin tanımı uyarınca, elden geldiğince çok bilgiyi, elden geldiğince işleyerek sunar. Bunun için bilgiden başka bir kaygu gözetmez, eriştiği tektek bilgileri başka bilgilerle ilintili mantıksal dizgelerde toplayarak en son sonuçlarına götürmeye çalışır. Oysa edebiyatta etkili ve önemli bir dürtü durumunda değildir bu kaygılar. Edebiyat yazarı, çok kez başka amaçları gerçekleştirirken bilgiler derler. Yalnızca bilimsel bilgiyi derlemekle görevlenen edebiyat yazarı tasarlanamaz. Tektük bilgilere erişince de, bu bilgileri çepeçevre belgeleyip genişleten, edebiyatla ilgisini kesmek zorunda kalır.

Bu bakımdan edebiyatçıları tartaklamak isteyeceklerin başında gelir deneysel bilimciler. Gerçekliğin ancak deneylerle bilindiğine belbağlamış olan kişilerdir deneyciler; bu yönteme borçludurlar başarılarını; bu yöntemin ürünüdür dünyamızı daha yaşanır kılan teknik. Bu yönteme göre şunu sormak gerekir her bilgi savını öne sürene: nerden biliyorsun bunu? hangi deneyleri yaptın bu savına varmak için? Önerdiklerini bilgi diye niteliyorsa, edebiyatçıya da bu sorularla yönelecektir bilgin. Tuhaf bir durumla karşılaşılır o zaman. Bu soruları doyuran yanıtlardan yoksundur edebiyat. Kendi bulduğu hangi bilimsel doğrunun «hesabını» verecek durumdadır edebiyatçı! Edebiyat alanında ortaya çıkan doğrulara «bilgi» denemez öyleyse. Deneyci bilim tutumu uygulandıkta: ancak deneylerle pekiştirilen doğrular; evren gerçekliğini yansıtan doğrular; açıklama gücleri, yetesiye belginlikteki ortaklaşa ölçeklerle saptanan doğrular bilgi adına hak kazanan doğrulardır. Her doğruyu bu yönden kovuşturmakla görevlidir bilim adamı. Edebiyattaysa, bilimsel doğrulara raslansa bile, bu doğruların arkasındaki deneylerin, bu doğrulara ileten bilimsel koşulların, bunları güvenilir kılan mantıksal dayanakların sözünü edemeyiz edebiyatta. Gülünç olur insan buna kalkışırsa. Bir anlatıda, diyelim ki bir romanda doğruluğunu evetlediğimiz önermelerden bir tekinin

bilimce onaylanması için, romandan ayrılmak, belki de roman oylumunda bir belgeler zinciri ortaya koymak gerekecek. Edebiyat örgüsünde yeryer parıldayan doğrular, doğruluğu sezilen ama bilimce evetlenemeyen; dolayısiyle sözün tam anlamında bilimsel bilgi aşamasından aşağıda kalan doğrulardır. Bir dram düşünelim, kişilerine çeşitli doğrular söyletmiş yazar. Hangisini işlemeye vakti var bunlardan? Aralarındaki mantık bağı n'olacak peki bunların? Biri öbürünü tutmuyormuş gibi görünüyor nitekim. Deneyci açıdan her bilgi doğruluğuna inanılan belgeli bir saptama olduğuna göre, ister roman, ister dram, ister şiir olsun önümüzdeki edebiyat yapıtı, bu yapıtta kimin, neye, nasıl, neden inandığı hiçbir zaman bilimin ölçeklerine uygun bir açıklıkla beliremez.

Başka bir düşünür topluluğu da var, edebiyattaki doğrulara tam bilgi gözüyle bakmayan. Deneyci bilginlerinkinden ayrı bir tutumla edebiyata yöneliyor bunlar. Akılcıdır tutumları, ayırım kabataslak belirtildikte. Daha çok filozofların tutumudur bu. Bu filozoflara göre: bilgi, eksiksiz bilgi, aklın, ancak aklın sağladığı bilgidir. Bilgi dediğin duyu ve duyumun aşılmasiyle, aklın kendini kavram kavram dışlaştırmasıyla elde edilir. Örneğin Kant, edebiyattaki bilgileri kavramlarla sürdürülen bir oyun, kavramları düşünce ile canlandırıp renklendirmekten öteye geçmeyen bir eğlence diye yorumlar kabataslak. Hegel de söyle düşünüyor: Tümeli, yasayı kucaklar bilim, bilgi; duyguyu, duyulur şeyleri, tekilleri işler sanat, bu arada edebiyat. Kavramın kendisini kavramaktan başka şey olmadığına göre bilgi, yarı-bilgilerden fazlasını veremez edebiyat özü gereği; aklın tam kavramlaşmasından önce gelir de ondan. Bir Hegelci olan Croce'nin söylediği de bu bağlamda yeralır: özel bir algı, bir sezgidir edebiyat, genellikle bütün öbür sanatlar gibi; kavramlardan yoksundur sezgi; karşıttır kavramla sezgi birbirine; bilgi kavramdır ama; en çoğu ön-bilgiler sunabilir öyleyse edebiyat.

Deneyciler gibi akılcılar da tekyönlü bence. Gerçi yerden göğe hakları var, edebiyatın zaman zaman doğrular sağladığında; kendi bilgi anlayışlarına göre, bu doğruların gerek nicelik gerekse nitelik bakımından bilimsel bilgiler çerçevesindeki bilgileri gölgede bırakmayacağı da apaçık ortada. Yalnız ne var ki, deneycileri de akılcıları da, bir kez benimsedikleri edebiyat bilgilerini değerce aşağısamaya, bu bilgiler olmasa da olur gibilerden bir umursamazlığa kalkışınca, haklı göremiyorum ben. Belli öğretiler gereğince, tam gelişmemiş sayıldığı için az ve eksik diye damgalanan bu bilgilerin genellikle insan bilgisinin ilerlemesine etkili katkılarda bulunduğunu kimse yadsıyamaz. Değil acele, eksik, az bilgi önermeleri, yalapşap sorular bile, en gelişmiş, en sağlam bilgilere yolaçmakla bilimsel bir değer taşıyabilir. Bırakın ki, tümüyle bilgi-

lerimizi ya salt deneysel ya da akılsal bir başarı diye bellemek, uzun sürecek tartışmaları birlikte getiren öğretilerdir.

Rasgele bilgi değil, bilgilerin en üstününü, en yücesini, en soylusunu, en değerlisini verir edebiyat yapıtları: Yazarların, filozofların, eleştiricilerin, okuyucuların bir bölümü her çağda canla başla sarılır *bu* sava. Göze çarpan yanı bu savın, durum saptamaktan çok değer yargısı olarak ortaya çıkmasıdır. Abartıcı nitelemelerden belli bu. Övgüleri bir yana bırakıp övgülere hakkazandığı öne sürülen bilginin, edebiyattaki bilginin kendisine yönelelim biz şimdi. Sözü edilen bu bilginin bilimlerdeki bilgiyle birtutulamayacağı üzerinde anlaşmış gibidir herkes: eşsiz bir bilgi, bilimsel bilgiden *başka,* ondan *ayrı* birşey. Ne bilim doğrularını arttırmak, ne de halka yaymakla görevlidir edebiyatçı. Olayları saptamak, olup bitenin içyapısını günışınına çıkarmak, canlı ya da cansız evreni, bu evrendeki gidişi öngörecek biçimde yasalarla açıklamak çeşidinden bir bilgi *olmadığı* özellikle belirtilir edebiyatın.

Nasıl bilgi peki bu? Şöyle derlenip toplanabilir bu konuda söylenenler: Olan değil, *olması gereken* üzerinde bilgi sağlar edebiyat. Yaşamadır edebiyatın işlediği. Yaşamayı belli bir düzene ulaştıracak bilgiler üretir edebiyat. Erişilmesini istediği amaçları birbir gözönüne serer kimi romancı. Gerçekleşmesini dilediği değerlerin girdisini çıktısını anlatır kimi kısa öykücü. Kimi ozan da, insanların benimsemesini uygun bulduğu davranışları anlatır dizelerinde. Kuşatıcı bir adla «dünyagörüşü» bilgileridir bütün bu bilgiler. İnsan yaşamasını yoğurup değiştiren, bu yaşamayı (sözcüğün tam genişliğiyle) belli bir anlamla bezeyen bilgilerdir bunlar. *Pratik* bilgiler denebilir bir bakıma bunlara; rasgele beceriklilik, sözgelimi teknik yapabilirlik kazandırdıkları için değil, tektek kuramsal bilimlerin sağlamadığı bir ayrıcalıkla, genellikle yaşama pratiğine ilişkin katkılar sağladıkları için.

İşte bunun için edebiyatçının kupkuru bilgiyle uğraşmadığı öne sürülür. Duyudan arınmış, yantutmayan önermeler beklememeli ondan. Bu budur diye kesip atmak yok edebiyatta. Kafadan çok *yaşantılar* konuşur orda. Olması gerekeni örneklerle, düşlerle, uyduruk olaylarla tanıtır, sezdirir edebiyatçı. Deneysel kafalı kimseler, edebiyatı gerçekliğin bir aynası sanıyorlar. Böyle bir yanı olabilir edebiyatın. Gelgelelim gerçekliği aşan, düşsel yaşama kesimleriyle içli dışlı olan edebiyat ürünleri yok mu hiç? Varolmasını istediği bir dünyayı çekici kılacak hiçbir etkiyi esirgemez yazısından edebiyatçı. Çok kez eleştirileriyle hırpalar ya da gülünç kılar yazar beğenmediği yaşama koşullarını. Bir tarihçi açısından, bir politikacı, sosyolog, ya da psikolog tutumuyla nesnelce sürdürmez bu eleştirileri. Yerine göre, okuyucuyu belli yaşama biçimlerinden tiksindiren, yerine göre belli yaşama biçimlerine karşı

okuyucuda sevgi uyandıran, gönlü belli doğrultularda kımıldatıp eylemler boşandıran bir tutumdur edebiyatçının tutumu. Kişiseldir ister istemez edebiyatın yapısı.

Böylece edebiyatta bilgi, düpedüz bilgi türünün dışında kalmakta, *bilgelik* türünden bir başarı olarak belirmektedir. Nitekim çok kimse bu bakımdan edebiyat yapıtlarını bazı din ve felsefe yapıtlarıyla aynı düzeye koymak eğilimindedir. Yeni yeni yaşama olanakları *bulan,* yeni yeni değer dizgeleri *yaratan* bir güç olduğunu söyleyenler var bundan ötürü edebiyatın. Bir öncü olarak tekbaşına yaşantıda kurduğu, yaşantılarında tekbaşına deneylediği, yaşantıda tattığı bir dünya üzerinde bilgiler verir okuyucusuna ozan. Bu çeşit bilgilerinse bilimsel bilgilere özgü mantık sınırları ötesindeki bir bağlamda geliştirilebileceği apaçıktır.

Duralım şimdi burda. Edebiyatın bütün bu nitelikleri kapsayan bilgiler verdiğini söyleyenlerin ne demek istediğini yorumlamaya çalışalım: Edebiyatçının yapıtıyla yaşamayı etkilediği, bu arada yaşamayı değiştirmeye yolaçan bazı tutamaklar sunduğu, bazı insanların bu tutamaklara ayrıcalığı olan bir bilgi gözüyle baktığı kuşku götürmez bir olgu bence. Ne var ki edebiyatı en yüce bilgi diye saymak, tartışmalı birçok soruyu sürükler birlikte: Bilgi denebilir mi ama buna? Olması gerekenin bilgisi olur mu? Yaşamanın amaçlarına değğin bilgileri sağlayamıyor mu tektek bilgiler? Sağlayamıyorsa, bilimlerin sağlayamadığını nasıl sağlayabilir edebiyat? Bilgi midir bilgelik? Kişisellik damgası taşıyan bilgi olur mu hiç? Binyılların çözemediği öylesine çetrefil felsefe düğümleri ki bunlar, hiçbirini deşmeyeceğim burda. Düşündürücü bir noktaya dokunacağım yalnızca: Bazılarınca bilgilerin en önemlisi diye benimsenen edebiyat bilgilerinin, kavranıp anlaşılmasında pekaz uzlaşım sağlanabiliyor insanlar arasında. Diyelim ki, belli bir yapıtı okuyan beş okuyucudan beşi de, o yapıtta eşsiz güçte bilgiler olduğuna inanmakta. «Peki ne bu bilgiler» diye sorulunca, sözü edilen beş okuyucudan herbirinin apayrı, hattâ bazan birbiriyle bağdaşmaz bilgi savlarını, hep aynı yapıttan çekip çıkardığı sık sık raslanan birşey. Başka türlü söyleyeyim: «Bu yapıttan en yüce doğruları derledim,» diyen bu beş okuyucudan herbirinin yalnızca kendi derlediğine «doğru», başkalarınınsa hep o yapıttan derlediğini söylediği şeye de yanlış gözüyle baktığı, gözden yitirilmemesi gereken bir olgu. Mantıkça bundan, tıpkı bilim yapıtlarında olduğu gibi bir edebiyat yapıtında da, doğrular yanında yanlışlar bulunabileceği sonucu çıkarılabilir. Çıkarılabilecek tek sonuç bu değil ama. Şu da çıkarılabilir: her okuyucu edebiyatta kendi eğilimlerine, özlemlerine, dileklerine uygun düşen yöne «doğru», bu bakımdan kendisine aykırı görünen yöne de «yanlış» der. Gerçekte yaygındır bu davranış. Öyleyse

edebiyattaki «bilgileri» üstünlük nitelemeleriyle bezemenin tüm insan varoluşunda temellendiği söylenebilir. Gelgelelim bir edebiyat yapıtından derlenenleri özel inanç ve isteklere uydurarak, kimi doğru bilgi diye benimsemeyi, kimi yanlış diye atmayı nesnel bakımdan haklı göstermeye yetmez bu.

Bilgi verir mi vermez mi edebiyat? Ne gerekli ne de yeterli bu soruya yalın bir karşılıkla çıkmak. Zorlukları kestirip atmak istemeyen, ilk bakışta hiçbir sonuca vardırmasa da, dolambaçlı çözümlemelere girişmekten çekinmemelidir bu konuda. Bu yöntemi uyguladım nitekim ben de. Birkaç doğrultuda yürüttüğüm tartışmalarla çeşitli yönlerden aydınlatmaya çalıştım soruyu. İlk yönün savı şuydu: Edebiyat bilgi vermez, hele bilimsel bilgi hiç mi hiç. İkincisi: Edebiyat, bilimden devşirdiği bilgileri olsa olsa yayma aracıdır halka. Üçüncü yolun savı şöyle özetlenebilir: İlk elden (bilimsel) bilgi verse bile edebiyat, doyurucu değildir bu başarısı. Belirttiğim savlardan dördüncüsüyse: edebiyatın, bir bakıma, en yetkin bilgiler verdiğini öne sürmekte.

Bu savlardan herbirinde olumlu bulduğum düşünceler yanında olumsuzluğundan ötürü beğenmediğim düşünceler de var. Gene de ben gerekçe göstermeksizin yantutmaktan kaçındım elden geldiğince. Önceden benimsediğim kesin bir çözümle düşünceleri yanlış-doğru diye değerlendirmek değildi amacım. Kimi genellikle akla gelen, kimi benim dile getirdiğim biçimde olmasa da, başkalarınca şurda burda başvurulmuş olan düşünceleri birbir gözönüne serip soruya yapışık anlam olanaklarını bilince çıkarmaktı dileğim. Şimdiyse bu dilekle gerçekleştirdiklerimin sağladığı birkaç sonucu apaçık belirteceğim.

Herşeyden önce, konuyla ilgili soru-koymada kafaları karartan, duygu ve tutkuları allakbullak eden, insanı öfkeli davranışların içine sürükleyen bir aceleye kapılmamalı. Edebiyat mı, bilgi mi? Bilgi-*li* edebiyat mı, bilgi-*siz* edebiyat mı çeşidinden çekici, çekici olduğu ölçüde de, gerçekliği tam yansıtmayan bir ikilemden ötürü araştırmayı tıkayacak soru tuzağına düşmemeli. Edebiyat ile bilgi arasındaki bağıntı asıl konu, bu iki kavramın dile getirdiği şeyler arasında tekyanlı bir seçme değil. Yapma ikilemler kurmak güçlüklerden kaçmaktır. Soruların birlikte getirdiği nesnel ödevlere saygısı olan her araştırıcı; daha işin içine girmeden yantutmaya iteleyen, sorarken belli bir görüşü sezdirerek benimsetmek isteyen, beylik damgalamalarla onabuna çatma fırsatları hazırlayan sorulardan elçekmek zorundadır.

Şu da önemli olduğuna inandığım bir sonuç: Her iki kavram neyi gösterirse göstersin, bilgiden büsbütün arınmış bir edebiyat tasarlanamaz. Çeşitli nedenleri var bunun. Temelde bir dil başarısı olarak edebiyat dilsel anlam-

lardan kuruludur. Dilsel anlamlarsa, duygusal yönü ne denli ağır basarsa bassın, dilsel anlamların genel yapısı gereği, inceli kalınlı bilgisel katlar taşır. Yapıtların türüne göre değişir gerçi bu katların belirginliği. Tarihsel bir kişiyi işleyen bilgi dolu bir yaşama-öyküsü ile hiç bilgi vermek istemeyip yalnızca duygular dışlaştırmaya yönelen bir sevgi-şiiri arasındaki uzaklıkta, değişik tutumlarla yazılmış çeşit çeşit edebiyat yazıları yeralır. Ayrıca şu var: belli bir toplum-kültür ortamında sunduğu için yapıtını, her edebiyat yazarı bu kültür ortamındaki bilgilerle (ister bilimsel olsun ister olmasın bu bilgiler) bağıntı kurar zorunlukla. Yazma kaygısı, ilgisi, konusu, gücü ne olursa olsun, bir insan olarak edebiyatçı, belli bilgiler çevresinde yaşar; soyutlayamaz kendini bu çevreden; her insan gibi onun da bildiği şeyler vardır, hiçbirşey bilmediğine inansa da. Özellikle bilgilerin biriktiği dil hazinesinde çalıştığı için, bu hazinenin tektek bilimsel bölümlerine yabancı da kalsa, yaşamasını, çeşitli tanımları bilgi gözüyle baktığı dilsel anlamlara bağlamış bir insandır edebiyatçı. Şu da ilgi çekici; edebiyatçının dilce başarıları, salt bu dilce yönünden ötürü, okuyucuda bilgisel uyartılar uyandırabilir. Edebiyat alanında dile getirilen şeyin, bir bilgi, bir bilim ipucu, bilimsel çalışmalar için bir belge diye kullanıldığı sık sık raslanan bir olay.

Pekçok karışıklığı önleyeceği kanısındayım bir sonucun da: Genellikle bilgi edinmek için okumayız edebiyat yapıtlarını. Tektek edebiyat yapıtları karşısında benimsenmesi gereken özel bir davranış var mıdır yok mudur, kestirip atamayacağım burda. Sallantısızca söyleyebileceğim şu: bilimce zenginleşmek, bilgice ilerlemek istediğimizde başvurduğumuz yapıtlar değil edebiyat ürünleri. Çok edebiyat kitabı devirmiş olan anlayışlı bir okuyucuya «bilgin» denemez genellikle. Edebiyat kitaplarına bilgilerin bilimselliği, denetlenebilirliği, sağlamlığı yönünden yaklaşamayız. Gerçi bir romanın sevdiğimiz parçalarını «doğru» diye niteleriz zaman zaman. Bir romanda duygularımızı yansıtan, tutkularımızı kamçılayan, gerçeklik görüşümüzü pekiştiren, ahlâk inanışlarımıza uygun düşen yerlere «doğru» deriz çekinmeden. Kendini kötü denen eylemlere kaptıran bir insanın eninde sonunda mutsuz olacağına inanmışsak, bu inancı düşsel olaylarla sahne sahne gözönünde canlandıran her oyun «doğru» bir oyundur bizim için. Şiir okurken bir yerde durup «işte bu doğru» diye ayrıcalık tanıdığımız dizeyi, bilim içeriği yönünden inceleyip tartmış değilizdir. Edebiyat yapıtlarından pek çok şey edinip öğrendiğimiz yadsınamaz. Gelgelelim öğrendiğimiz herşeye bilgi, hele bilimsel bilgi diyemeyiz.

En sona kaldı en önemli sonuç. O da şu: Bilgi vermiyor diye değersiz değildir edebiyat. Şöyle açıklayayım: Sözün hiçbir anlamında bilgi ile bir ilişiği olmayan edebiyat yapıtı, salt bundan ötürü edebiyatça değerinden birşey

yitirmez. Bilgi sunmamak eksiltmez edebiyat yapıtının başarısını. Edebiyatın değerini, verdiği bilgiyle düz orantılı sayan, edebiyattan anlamadığını açığa vurmuş olur böylelikle. Edebiyat yazarının, bilginin, okuyucunun, eleştiricinin, çarpık bir sanıya kapılarak bilgiye insan kültürünün doruğu gözüyle bakması; her yapıtı, bu arada edebiyat yapıtını da kapsadığı bilgi ölçeğine vurması yanlış bir tutum bence. Anlayış ve değerlemeyi çarpıtır bu tutum. Bilgi sağlayamıyor diye üzülen yazar, aşağılık duygusunda boğulur giderek; edebiyattan bilimsel katkılar derleyemediğimize parmak basan bilgin, edebiyatı küçük gördüğü için, insan-olmanın en yüce doruklarından birine kör kalacaktır. Edebiyat değerlemelerinin güdücülüğünü bilgisel olup olmayışa göre ayarlayan her eleştirici, edebiyat sanatının bağımsızlığını kavrayamamıştır. Açıkça söyleyemeseler de, en yetkin edebiyat, bilim olmuş edebiyattır bu eleştiricilerin tasarısında — bilimleştiği ölçüde değerlidir edebiyat. Ne gülünç bir sav, değil mi bu? Okuyuculara gelince, Orhan Veli'nin şiirlerinden çıkardığı bilgileri, Emile Durkheim'ın toplumsal incelemelerindeki bilgilerin yanına koyunca hafif mi hafif bulan okuyucunun, güveni sarsılır genellikle edebiyata; şiiri nasıl okuyacağını şaşırmış durumdadır iyiden iyiye.

Edebiyat yapıtları ile bilgi yapıtları karşılaştırılmaz, demiyorum; neden karşılaştırılmasın. Yalnız ne var ki bu karşılaştırmayı, edebiyatı değerlendirirken temel diye benimsemek, edebiyatça değeri bilgice değerde aramaktır. Asıl yerinde aramamaktır buysa edebiyatı. Tektek ya da dizi dizi bilimsel önermeleri güzellikleri yönünden öbekleyerek bilgice değerlendirmek ne denli saçma birşeyse, edebiyatı doğruluk-yanlışlık açısından yorumlayıp kavramaya yeltenmek de o denli saçmadır. Bilginin bilgi değeri nasıl bilgililiğindeyse, edebiyatın edebiyat değeri de edebiyatlığındadır. Ustanın yazdığı tarih, yazar eğitiminden geçmiş bir matematikçinin matematik kitabı, sanattan, özellikle edebiyat sanatından derlenene benzeyen tatlar verebilir insana. Tıpkı bunun gibi, bilime açık bir yazar, edebiyat gücünü bozmuyorsa bu, bilgice katkılarla bağlayabilir okuyucuyu.

Bu bağlamda gözden yitirilmemesi gereken şu ama: edebiyat sanatının değerini sağlayan biricik etmen bilgi olsaydı, derlediğimiz bilgiler yönünden birbiriyle bağdaşamayan, bize birbiriyle çelişikmiş gibi gelen edebiyat yapıtlarının hepsini birden edebiyatça değerli bulamazdık. Yalnızca bilgi ağır bassaydı bir edebiyat yapıtında, Proust, Nâzım Hikmet, Dante, Şoholof, Hemingway, İbsen, Müsil gibi birbiriyle bağdaşamayan yazarların hepsini birden sevip değerli bulabilir miydik aklımız gönlümüz paramparça olmadan?

En salt ortaya çıktığı yerlere, bilim kitaplarına bakın, bilimsel bilginin ne kerte özel olursa olsun dile büründüğünü, dilsiz yapamadığını; ancak bil-

gide dilin, bilgi saklayan, bilgi ileten bir araç durumunda olduğunu görürsünüz. Salt bilgi sağlayan her dilsel yapıtın asıl görevi, nerdeyse biricik görevi, bilgi taşımaktır, taşıyıcılık etmektir bilgiye. En salt edebiyat yapıtlarına bakın bir de, bambaşka olduğunu göreceksiniz durumun: edebiyat dilsiz olamaz — dilde dille, dilce bir başarıdır edebiyat. Ne var ki edebiyatta dil, bilgi kurup iletmekle görevli değildir özde. Aracılık edebileceği bilgiden ayrı, bu bilgiden bağımsız, bu bilginin ötesinde bir özelliği var edebiyatta dilin. Şöyle de diyebilirim: bilgide dil bilgi içindir; edebiyattaysa edebiyat için; bilgide dili başka birşeyin buyruğuna sokmuştur bilgin; edebiyatta kendi başına buyruk eder dili sanatçı.

«Edebiyatta bilgi» başlığı altında topladığım karmaşık konuya verilebilecek yanıtların tümü gözüyle bakabilir bazı okuyucular bu sonuçlara. Bazıları da, sonuçların zaten herkesce bilinen şeyler olduğu izlenimine kapılacaktır. Bazı okuyucularsa, sonuçların kesin birşey söylemediğini, tam tersine yeni yeni tartışmalar başlattığım öne sürebilir. Öyle ama, bunlar işte benim çetrefil konuyu aydınlatmada vardığım duraklardan birkaçı. Bütün bu okuyucu tepkilerinden az çok sorumlu olduğumu biliyorum. Hepsine hak vermekle birlikte, bu denemede vardığım sonuçlardan en sonuncusunun, beni öbürlerinden daha çok sevindirdiğini gizlemeyeceğim.

ÖMER ULUÇ

RESMİN DEMOKRASİSİ

Resim çerçevelenmiş, kapalı estetik bir düzen değil, daha büyük, daha geniş bir biçim verme, biçimlendirme olgusunun en yalın, özgür ve dolaysız parçası, böylece belki çekirdeğidir. Biçimlendirme, insanın dünyayı başlıca anlama, ele geçirme, kazanma yollarından biri ise, resim bu özellikleri ile, bu çabanın merkezinde süregelmiştir. İlk âlet, yontulmuş ilk taş yanında resim, biçim ülkesinde, iki boyutu ile ilk soyutlama, aşamadır. Biçimlendirmenin tasarısı, desenidir. Dolayısıyla gerçeklikle ilişkileri daha karmaşık bir düzeyde, daha keskin olmuştur.

Resim bir bakıma özgür ve dolaysızdır ama ayrıca günün insan koşulları ile sınırlanmakta, insanın gerçekliğin bütünüyle olan ilişkilerini bu yolla aydınlatmakta, insanın genişleyen gerçekliği ele geçirme çabasında, bu ilişkilere bağlı olarak, biçimini bulmaktadır. Bu bağımlılık resmi, insan anlatımının vazgeçilmez ana yollarından biri olarak yararlı ve anlamlı kılmaktadır. Ancak böylece resim insana, insan koşullarına, doğaya, insanın öbür biçimlendirme alanlarına, öbür sanatlara açılan geçerli işaretler taşır. İşaretlerin geniş ölçüde değişmesi, insanın gerçeğin bütünü ile olan ilişkilerinin değiştiğini belirtir. Resim bu dönemlerde ana sanatlardan biri olduğunu yeniden ortaya koyar, gücünü gösterir. Resmin artık bir zevk, estetik bir genişleme, ressamın da sadece bir usta olmadığı bu tarihi anda yaratmanın simyasını açıklamak kolay değil. Ancak kabaca, resmin dünyada olan biteni ele geçirebilmek için, dışa yönelmek yerine, kendi içindeki en ele gelmez gücü işlettiği, en fazla özgür, dolaysız ve yalın olmaya gittiği söylenebilir. Sartre «Gerçeğin bir anını dile getiren olay bunu ancak karanlık olarak yapabilir,» diyor. Bu bir çelişme gibi görülmemeli; resim ilişkilerin değiştiğini aydınlatmak, yeni niteliklerini bulmak ve gene bir bütünleşmeyi gerçekleştirmek için kendi ana özelliklerine döner, onları harekete geçirir. Aydınlığa çıkarmak için karanlığın çalışması gerekir. Böylece beliren ilk işaretler başta anlaşılmaz.

Geçen yüzyılın sonlarında, insanın temel ilişkilerinin büyük değişme döneminde, burjuva akademik sanatının sonunda resmin keskin hesaplaşma gücü yeniden ortaya çıktı. İşaretler geniş ölçüde değişti. Bazı ressamlarda, örnekse Van Gogh'da bu gücün özel biçimlerinden biri görünür. Onda gerilim resmin önüne çıkar, sonu ölümü ile biten kendini atış, bütünleşme isteği önce anlaşılmaz. Sanki ressam değildir, tarihi anda, çelişmeler içinde yakalan-

mış insandır ve bu anda uyanan, canlanan insan duyarlığının sözcüsüdür... Böylece günümüzün ana tiplerinden biri, ressam olmayan ama resim yapan, daha doğrusu bir şeyler anlatmak, daha çok anlatmak isteyen kişilerden biri görünür. Bu dönemden sonra, birkaç yüzyıllık yerinden edilen resim, doğayı bilimsel yaklaşmalarla kopye etmekten çıkarak doğayı bozmaya, parçalamaya, soyutlamaya, yok etmeye, kendini kaldırıp atmaya kadar gitti... Bütün bunlar, resmin son yüzyılda, gerçeklikle ilişkilerinin canlı kaldığını, devrimci özelliğini yeniden kazanıp koruduğunu gösterir. Aslında en eski örneklerden bu yana, bazı belli dönemler hariç, devrimci geleneğini sürdürmüştür resim.

Batı'da, burjuva akademik resmi devrimciliğin körletilmesinde en anlamlı örnektir. Bu resim, dünyayı anlama ve kazanmayı, doğanın dış görünüşüne uygunluk olarak alıyordu. Bu uygunluk deneysel, bilimsel, optik kurallarla gerçekleştiriliyordu. Giderek sonunda iş doğayı daha güzel daha ince kılmaya kadar gelişti. Doğadan seçilip resmi yapılan şu bu, yeterince güzel, ince değilse, ressam bu zevki sağlamak onları hoşlaştırmakla görevli oldu.

Burda asıl altta yatan mesele, sessizleştirme, söz konusudur... Sessizleşmiş burjuva dünyasında resim ince bir denge, dilsiz bir estetik haline dönüşmüştür. Avrupa resminin kaynaklarındaki etkiler, Avrupa halklarından, daha önceki büyük dönemlerden gelen etkiler susturulmuş, iyice eğitilerek, değiştirilmiştir. İtalyan primitifleri, Uçello, Greco gibi çarpık ölçüsüz olanlar, bugün bize büyük, yakın gözükenler burjuva estetiğinin dışında kalmışlardır. Bu sessizleşmiş, tehlike istemeyen burjuva dünyasının içindeki katılığı, bizim, buradan, bugün anlamamız güç... Ancak küçük akademik çevreler, bizdeki gibi, uzaktan da olsa bir fikir verebilir.

Geçen yüzyılın başlarında batı Avrupa'da bir atölyede ressam ile burjuva alıcı, en incelmiş bir dille konuşuyorlar, sessizleşmiş dünyalarına yalnız ressam tarafından «düzeltilmiş doğa»yı kabul ediyorlardı. Çocuk, deli, naif, pazar ressamı, halk ressamları gibi eski-yeni Afrika, Asya, Mısır, Meksika, Uzak Adalar ve başka yerlerin, zamanların resim, heykel biçim yapıcıları, büyük bir kalabalık, bütün çarpık, kaba, sert, donuk, soyut ve gürültülü biçimleriyle bu dünyanın dışında bırakılmışlardır... Aslında, resmin batı Avrupa'da son yüzyıllık serüveni, bu kalabalığın dünyada insan yaşantısının en geniş ve sahici tanıkları olarak, resmin günlük alanına girişi, bu alanı bütün gürültüleri ile kapsayışıdır. Bu bir devrimdir. Bir çeşit resmin demokrasisi...

Geçen yüzyıldaki toplumsal değişmeyi, burjuvazinin korumaya çalıştığı sessizliğin bozuluşunun nedenlerini vb. anlatmayı başkalarına, ustalarına bırakalım. Burda önemli olan, toplumsal değişme sonucu, resmin kendi ana özelliklerine dönüşü ve böylece o zamana kadar görülmeyen başka bir sana-

tın, başka bir yaşama, sanat yapma biçiminin görülmeye, sezilmeye başlamasıdır. Değişme ile beraber, batının dışındaki sanatlar görüldü ve resmin kendi özelliklerine dönüşü bu sanatların potasında bir aşama olabildi. Roger Fry'ın Çin resmi için dediği gibi, bu sanatlarda dünyanın dış görünüşüne, dokusuna uygunluk zorlanmıyordu. Aralarındaki farklara karşılık, ortaklıkları, genellikleri böyle tanımlanabilir. Doğanın dış görünüşüne uymamak, başka bir gerçekçilik anlayışı demektir. Sanat eseri, insanla doğa arasında, insana daha yakın olmaktadır, en soyutlarında bile. Böylece insanî güçleri, duyarlıkları daha büyük bir zenginlik içinde verebilmiştir.

Öte yandan batı Avrupa resminde, doğaya uygunluk, doğadan seçkin olanı alma, bunu ustalıkla zarif ince kılmaya kadar gitmişti. Dolayısıyla ilkin, ancak uzak doğu sanatının incelmiş örnekleri görülebilmiş, bunu ötekiler izlemiştir.

Müzeleri dolduran yerlerinden edilmiş, Afrika, Asya, heykel resim ve eşyalarının ilân edilen bu yeni gerçeklikliği karşısında, batı burjuvalarının duyduğu şaşkınlık ve tepkiler geniş olmuştur. Tutucu çevrelerde tepki bugün de sürüyor, başka bazı çevrelerde ise, daha kötüsü, yeni bir zevk ve estetik yaratılarak, belki hiçbir zaman tam anlaşılmamış olan bu sanatlar teker teker silâhsızlandırıldı, süs eşyaları haline getirildiler.

Ressamlar ise batı dışı sanatların anlatım gücünü, batıda değişen insan ilişkileri ve genişleyen gerçeklik için, zengin, büyük karşılıklar taşıyan gücünü, geçerli, çağdaş kıldılar. Picasso, «Bir sanat eseri ancak her zaman çağdaşsa önemlidir — Yunanlıların, Mısırlıların ve başka zamanlarda yaşamış ressamların sanatı, geçmişin sanatı değildir, onlar belki bugün her zaman olduğundan daha fazla canlılar,» diyor.

Bu olayın başka sanatlarda pek görülmeyen, benzersiz ölçüsünü belirtmek için Gaugin, Van Gogh, Picasso, Klee, Matisse, Kandinsky gibi isimleri hatırlatmak gerekli. Resim böylece devrimci niteliğini yeniden kazanmış, herbiri derin anlamıyla devrimci olan bu ressamlar, içine sıkışıp kaldığı çerçevesini kırarak resmi yeniden hayata açmışlardır.

Açılış kolay olmadı, çatışmalar, gürültüler içinde burjuva düşünüşüne, ahlâkına, estetiğine karşı çıkıldı. Onlar kendilerini dünyanın hakimi sandıkları anda, bütün değerlerine karşı yeni güçlerce başkaldırıldı.

Öte yandan bir ressamlar ordusu kurallar ve teoriler bularak, bu güçleri küçük burjuva aklı için kabul edilebilir kılmaya uğraştılar. Batı dışındaki sanatların gücünü anlayanlardan ve çağdaş düzeye getirenlerden birinin, Picasso'nun resminden birçokları şu ya da bu yönde kurallar, küçük formüller çıkardılar. Sonuç kötü bir biçimcilik oldu. Örnekler çoğaltılabilir, Matisse için,

Kandinsky için de durum böyle. Kötü biçimcilik yaygınlaşan bir zevke dönüştü.

Acıklı olan, bizim çevrelerimizde de bu zevkin, formüllere bağlı bilgiç bir resim olarak, yaygın hale getirilmesidir. Aslında bütün bunlardan alınacak ders, mutlak olarak başka bir şeydir. Sözünü ettiğim batı dışındaki güçlerin, bizim kaynaklarımızdan da gelen başka bir gerçekçiliğin, bir de bizim tarafımızdan anlaşılması ve çağdaşlaştırılması gerekiyor.

MİKADO'NUN ÇÖPLERİ ÜZERİNE

Şimdi ben, «*Mikado'nun Çöpleri*'ni 1946'dan beri bekliyordum,» dersem, aklınıza ne gelir? Anday'la o günlerden bu yana süren bir dostluk mu? Öyle değil oysa.. Bir okuyucusu olarak, yazdıklarının dostuydum, o kadar... Hattâ bir ara, 1953'lerde o Vatan'ın, ben de Dünya'nın sanat sayfasında yazdığımız günlerde, «Edebiyatımız romantik mi, değil mi?» tartışmasına da girişmiştik.

Diyeceğim bunlar değil. Bugün kırkına merdiven dayamış bizler 1946'larda Mikado'daki erkeğin ağzından konuşur dururduk. Çevremize, topluma, gelenek ve göreneklerimize hep onun gözlüğü ile bakardık. Henüz mistik devrine ulaşmamış, yıkıcı-alaycı Huxley'e, yeni keşfettiğimiz Sartre ve Camus'ye, hattâ kafa yapısının kökünü Hıristiyanlık humanizmine dayandırdığını sezemediğimiz Duhamel'in Salavin'ine bayılırdık. Sait Faik ve Orhan Veli'nin şaşkın hayranlığı ile doğaya bakar, Gide'in içgüdülerimize boşalma borusunu çeken *Dünya Nimetleri* ile *Yeni Nimetleri*'ni elimizden düşürmezdik. Bir bakıma Sartre'ın Mathieu'sü ve Roquentin'i, Camus'nün Meursault'su bizim kişiliklerine çok özendiğimiz temiz, — geniş anlamda — büyük ahlâklı insanlardı. Bunların toplum içindeki yeri ve işleri bize vızgeliyordu. İçimizi kasıp kavuran huzursuzluğumuzu, onların yaşama kendilerini sereserpe koyuvermiş kişilikleriyle yatıştırmaya çabalardık. Ama hiçbirimizi bu proje-insanların kalıbına bürünerek yaşamak da doyurmuyordu.. *Le Repos de Guerrier*'nin o umursamaz adamı olabilseydik, belki öylece yaşayabilirdik. Oysa huzursuzluğumuzu hiçbir şey yatıştıramıyordu. Hattâ bir gün içimizden biri, «Ben ömrümün sonuna kadar böyle yaşayamam, ölürüm. Girip bir yerinden yaşamaya alışacağım... Ötekiler gibi olacağım! Seyretmekten bıktım, aksiyona geçeceğim,» dediydi de hepimiz onun bu davranışını adamakıllı yadırgamıştık. Şimdi yirmi yıl sonra arkama baktığımda kimini Sartre'ın o ünlü «Salaud»larından biri olmuş, kimini de hiçbir şey yapamadan erimiş gitmiş görüyorum. Kendimize has bir duygu ve davranış eylemi sandığımız o günkü yaşantımızı, her kuşaktan bilinçlenmek buhranları içinde karabasanlarla bunalmış kaç bin kişi yaşadı, yaşamakta, yaşayacak oysa. Bunu on yedi yaşından çok sonraları anladık. Çarlığın çökmeye yüz tuttuğu o uzun yıllar boyunca Rus nihilistlerinin arayışı bile gözümüzü açamamıştı... Ta ki Sartre'ın «Seçme-

menin de bir seçim olduğunu, insanoğlunu seçme eyleminin değerlendirdiği» sözünü iyice anladıktan sonra...

Bir ülkenin bazı kişileri bu tür olumsuz bunalımlara düşüyorsa bunun da psiko-sosyal nedenleri olmalıydı... Ama kimse durmadı bunların üstünde. Tarihî bir gereksinmesi de yoktu... *Mikado* yirmi yıl önce boy gösterseydi, hiçbir iz bırakmadan geçip giderdi. Belki bizler kendimizi sahnede gösteren sayın Anday'ı kutlardık o kadar. *Mikado*'nun bize göre geç gelişi sayın Anday'ın yazarlık serüveninin çeşitli nedenlerine bağlanır. Hiç değilse arz-talep kanunu hiç ekini belli etmeden yazarın elini kolunu bağlar, ürkekleştirir. Sonra bir gün ortamı hazır görür ve koyuverir dizginlerini.. Bir Billetdoux, bir E. Albee'nin geçtiği yerden yazarlarımızın da geçmesi ayıp mıydı? Böyle kayıtlayıcı yasaklar mı yaratıyoruz?

Ama biz tiyatrocu olarak, Nâzım Hikmet'e yetişememiş, Cevat Fehmi oynamak bahtsızlığına ermiştik! İnsanı yalın halinde yakalamaya çalışan Ahmet Muhip'in *Gölgeler* ve *O Böyle İstemezdi* çizgisine bile razıydık. Bu düşüncelerimizi yazılarımızda belirttikçe, edebiyatımıza felsefe ve metafizik bulaştırmakla suçlandık. Oysa bizim istediğimiz ne Necip Fazıl mistisizmi, ne Peyami Safa ruhçuluğuydu. Biz etrafını sımsıkı çevreleyen formel ahlâk kalıplarından fırlayıp, bütün değerler tablosunu didik didik edecek bir *yeni insan* getiren edebiyatı arıyorduk.

Ulusların tarihinde de böyle değil mi? Septik ve nihilist aşamalardan sonra girilir sosyalizme. Değerleri eleştirme gücünden yoksun olanlar o değerlere mutlak gözü ile bakıp sürüye katılmazlar mı? Yapmak için yıkmak birinci koşul değil midir? Kaldı ki *Mikado*'nun adamı düpedüz bir anarşist değildir. Bunun böyle olmadığını, onun ne kadar içten insan sevgisi ile dolup taştığını, oyunun son repliklerinde bulmak o kadar zor mu? Hırçınsa, inançsızca, bugünkü toplumun şartlandırdığı insanları beğenmiyor, onların değerlerine küfürü basıyorsa onları şartlandıran düzene baş kaldırıyor demektir.

Bugünkü düzenin şartlandırdığı insanların ilişkilerini en ince, en kopası yerinden ustaca yakalayan *İçerdekiler* ve *Mikado'nun Çöpleri*'ni eleştirmek için Sartre'ın *L'Etre et le Néant*'ını sindirmiş olmak, hiç değilse *En-Soi, Pour-Soi, Cellât-Kurban,* sorunlarını bilmek gerekir.

Bu notları almamın nedeni, *Mikado*'yu seyrettikten sonra okuduğum eleştiri yazıları. Biri «Akis»de S. Günay Akarsu, öteki «Milliyet»de Günay S. Akarsu, bir başkası «Ant»da İnci Özgüden imzasıyla çıktı. «Milliyet» yazarı, Melih Cevdet'i diyalektik materyalizm anlayışına — isimlendirmeye nedense çekinerek — aykırı buluyordu. Üstelik de kendi düşüncesini sağlama bağlamak için yazarın program dergisindeki yazısını anlamadan kanıt gös-

tererek. Melih Cevdet: «Bir oyun karşıtlıkları, ikiuçlulukları, çözülmezlikleri taşımalı...» diyor, G. S. Akarsu: «Gerek dış, gerekse iç dünyamız bu zıtlıkların, çelişmelerin sonucuna varır... M. Cevdet yazısında bu görüşe katılıyor,» diye tam tersini söylüyor. M. Cevdet, Aristo mantığıyla doğanın, yaşamın bağdaşmadığını yazıyor, G. S. Akarsu: «Zıtlaşmaların sonu mutlaka bir çözüme varır,» diyor. Kısacası yazar, çözüldükçe düğümlenen, içinden çıkılamaz durumları yazdığını söylerken beriki büyük bir vurdumduymazlıkla çelişmelerin sonucundan dem vurarak yazarın da bu görüşe katıldığını, ama oyununda bunu yapamadığını ileri sürüyor.

Şimdi bu eleştirmedeki başka savlara ve cevaplarına geçelim.

1) «Çözümsüz zıtlaşmalar Yunan trajedileriyle birlikte yok olmuştur. Çağımız umutlu, çözümü bilinen zıtlaşmalar çağıdır.»

Sanatı, sanatçıyı Amerikan Happy End'ciliğinden, Stalin'in ortodoks Happy End anlayışına götüren yanlış, zorlama, gülünç bir yargı.. Çağımızda hangi peygamber-yazar oyunu, romanı, öyküsü, şiiriyle böyle mutlu bir çözüme varabilmiş pek merak ediyorum.

2) Melih Cevdet yazısında: «Bu oyunun en doğru yorumu, saçma bir inanıştır» demiş ya, beriki hemen Camus'nün olumsuz saçma anlayışıyla bağlıyor onu... M. Cevdet iyiyle kötüyü çatıştırmadığını, oyununda etikanın olsa olsa acı çekmenin herhangi bir biçimi gibi ortaya çıkacağını açık açık söylerken, onu ille çözümü bilinen zıtlaşmalara çağırmak, sadece modaya uymak hevesinden başka bir şey olmasa gerek. Kaldı ki, yazar böyle bir savda bulunmasa bile «Erkek»in olumlu bir başkaldırışa yöneldiğini gösterecek sağlam kanıtlar da var elimizde. Örnekler:

> «Erkek — İnsanın başına gelen değildir önemli olan, başına gelenlere karşı ne yaptığıdır.» (s. 31)

Oysa ne tuhaftır, toplumcu denilen oyunlarımızda hep başımıza gelenlerin öyküsü anlatılır.

70. sayfada erkek, klâsik bir Türk düğünündeki insanların bilinçsiz davranışlarını anlatırken, «Kutsal aile» kavramını alaya aldığında, kendisini yıkıcılıkla suçlayanların ahlâksızca davranışlarına ne güzel kusuyor öfkesini... Neresi bunun olumsuz? Hattâ fazla olumlu, fazla etik! Diyalektik materyalizmden nasibi olmayanlar, irrasyonalistler, anarşistler böyle mi konuşur.?

3) «Oyun, bütünüyle belirsizlik, karanlık içindedir. Oysa bir oyun yazarının ilk görevi, seyircisine söylediğini, gösterdiğini ya da sorduğunu açıkça ortaya koymasıdır.» Adam «Karar verilemeyenlerin karşı karşıya gelmesini» doğa ve yaşam paralelindeki tutarsızlığı bilhassa ele aldığını söylerken,

yukardaki engizisyon yargısına nasıl şaşmazsınız. Hani biraz daha tutamasa kendini, «Niçin tezli piyes yazmamış!» diyerek bizi bu yüzyılın başına döndürmeye yeltenecek. Şimdi acaba yazar mı çağ dışı kalıyor, yoksa «Çağından geri kalmış bir yazar düşünülemez!» diyen eleştirici mi? Hele bu yargılarla Aziz Nesin'in o canım oyunları büsbütün hapı yutacak ha!..

4) «Melih Cevdet oyununda bir çözüme varmış görünüyor»müş. Bu yargı daha da şaşırtıcı! Hani görünmüyordu? Efendim, amaç başka. Kadın değişiyormuş ama, nedeni belli değilmiş. Hemen kitabı açalım ve oyunu tekrar okuyalım. Melih Cevdet belki de istemeden 72. sayfadan 81. sayfaya kadar on sayfalık pek klâsik değil ama biz tiyatrocuların anladığı mânada, hattâ Aristoteles'in bile anladığı mânada koskoca bir final yazmış. Daha ne olsundu? İzahlı müzik saati mi yapılıyor, şerhli, hâşiyeli kanun kitabı mı yazılıyor? Yoksa *Mikado* ille prologlu epiloglu bir oyun mu olsun isteniyor?

«Erkek — Kal daha, bekle. Bu odanın penceresi yok, ama sabah olurken elektriği kapatırız, bakarsın ki bir mavilik dolmuş içeri, deniz dibi gibi. Sanki duvarlardan süzülüp girmiştir gün mavisi. İçimizi de kaplar bakarsın. Beklemeli maviliği. Acele etme.»

O öfkeli adam 78. sayfada böyle bir değişime geçiyor. Buna umutsuzluk değil, umut denir. Elden kayıp gidiverecek «Kaşıntısının nerden başlayacağı» belirsiz bir mutluluğun — belki biraz ölçülü, ihtiyatlı ama bal gibi — umudu.

«Kadın — Bana sıra geldiyse sana da gelmiştir. Çünkü bu oyun tekbaşına oynanmaz. İkimiz de kazandık.

«Erkek — Bak bak! Mavilik girmeye başladı odaya, görüyor musun?»

İki buçuk saat didişen iki insanın bu sözleri, didişmenin sonucuna vardıklarını göstermiyor mu? Artık sujet ile objet'nin, seyredilenle seyredenin kaynaştığını görüyoruz. Bunu doğuran nedenler de öyle birdenbire çıkmıyor ortaya. Kadın ve Erkek dokuna dokuna, bir çeşit deneme-yanılma metoduyla birbirlerini tamamlar oluyorlar. O kadar ki, kadın maviliği gösterecek gücü kendine verdiği için erkeğe teşekkür bile ediyor. «İkimiz de kazandık,» diyor. Artık «Hangi güçlerin çatışması sonunda kadın bir çözüme varmıştır?» diye sormanın bir anlamı kalıyor mu? Açık açık söylüyor kadın: «Var olmam başkalarının istemine kaldı hep. Ama bir defa, yalnız bir defa kendim olmak istedim. Dün akşam istedim bunu.» Çünkü ilk defa kendi özgürlüğüne seslenen bir insanla karşılaşmıştır.

4) «Melih Cevdet oyununu teknik bakımdan sağlam bir yapıya oturta-

mamıştır.» Acaba tekniği sağlam bir oyun yapısından ne anlıyor Günay S. Akarsu? Her yazarın bir tekniği vardır. Tekniksizlik ise ayrı bir tekniktir. Hem çağdaş olmaktan dem vuran Akarsu'nun, oyun yazarlarını belirli kalıplar içine oturtmaya yeltenmesi çağdaşlığa sığıyor mu? Beceriksiz yazar vardır, zevksiz yazar vardır, tekniği de beceriksiz ve zevksiz olur. Ama önceden var sayılan bir sağlam teknik kalıbından sözetmek kural dışı çağdaş tiyatroya hiç yakışmıyor.

5) «Çağdaş anlamıyla zıtlaşmalar yerine en bayat mantık oyunlarıyla seyirciyi oyalamaya yönelmiştir.» İnsanın, «Hay aklınla bin yaşa» diyesi geliyor. Seyirciyi oyalamak isteyen bir yazar böyle mi oyun yazar? Kitabı bir daha okudum. Bir tek bayat mantık oyunu göremedim. Bir gazete eleştirisinde uzun örnekler yer alamaz ama böylesine karaküşî yargılar verilince de insan örnek ister.

6) «Bu gerilimsiz oyunda düşünce cambazlığı, diyalog kurmada gövde gösterileri seyrederiz; ama bir tiyatro oyununun bütünlenişinden doğan etkiyi bir türlü bulamayız.» Anladınız ya lafı nereye getirmek istiyor! «Başı, ortası, sonu belli oyunlar oyundur» demode yargısının kaçamak ifadesi, insanı «Neresini düzelteyim» lâfına götürecek bir yargı bu. Bir defa «oyunlar gerilimli olmalıdır» diye bir kural yok. Sonra oyun baştan aşağı iki insanın gerilimi üzerine varyasyonlar. Aforizmalar, paradokslar «düşünce cambazlığı» diye küçümsenecekse hiçbir oyun bu yargılardan kurtulamaz. Hem çağdaşlık savında bulunanlara bu tür gerilik kokan yargılar da biraz tuhaf kaçıyor. Bizim bildiğimiz, oyun her şeyden önce diyalog sanatıdır. Film değil ki bu, görüntüyü ilk plâna alabilsin. İyi diyalog yazan bir yazarın, «gövde gösterisiyle» küçümsendiğini de ilk kez duyuyorum. Bilmeyen de Melih Cevdet yazarlar arası seçim propagandasına çıkmış zannedecek. Akarsu, etkilenmemiş ya, bunu oyunun bütünlenemeyişine bağlıyor. Çok şükür onun gibiler azınlıkta ki *Mikado* afişte uzun süre kalıyor. Dedim ya Akarsu «bütün» den Strindberg, İbsen oyunları gibi öyküsü başlayıp, gelişip, biten oyunların bütününü anlıyor. Melih Cevdet bu kurala uymazsa Akarsu'ya yaranamaz tabiî..

7) «Cinsiyet seyircinin ilgisini çeken bir konudur; ama bu etkisinin yanında oyunun yapısı, akışı içinde vazgeçilmez bir yeri de olmalıdır.»

Bir adam, yalnız bir adam, sokakta bir kadın bulacak, evine getirecek, sabaha kadar onunla kalacak ve cinsiyetle ilgili vazgeçilmez bir yeri olmayacak bu durumun? Hele «Ateşle barut bir arada durmaz» diye annelerimizin daha çocukken kulağımıza fısıldadıkları bizim toplumumuzda. Hele cinsiyet tabu'sunun edebiyatımızda ele alınmasının pek yeni olduğu toplumumuzda. *Mikado*'nun kadını ile erkeği, o odada cinsiyete hiç yanaşmasalardı, asıl

o zaman yalancılık etmiş olurdu Melih Cevdet. Üstelik 37. sayfayı bir daha okursak anlarız ki, kadın minnet borcu altında kalmamak için sevişmeyi yeğliyor. Burada cinsiyet bir bahane değil, bir zorunluluk olarak çıkıyor ortaya.

8) «*Mikado'nun Çöpleri* Kenter'lerin oyunuyla ayakta duruyor.»

Tiyatrodan anlamayan biri söylese, biri yazsaydı bunu, hiç durmazdım üstünde, Kenterlere övgü değil, hakaret bu düpedüz. Kenter'ler Nâşit, Kel Hasan, Dümbüllü, Muammer gibi *Komik-i şehir* midirler ki ayakta duramayan bir oyuna koltuk değneği olsunlar? Yehudi Menuhin'e ayakta duramayacak bir partisyon verseniz, mucize yaratarak alkışlatabilir mi onu?

9) «*Mikado'nun Çöpleri* adıyla yazarın çeliştiği bir oyun, Mikado oyununda olduğu gibi, bütün değerlerin, çevreyi kımıldatmadan, uyandırmadan kaldırıldığını ileri sürüyor. Bu çok kesin bir yargı değil mi?»

Tutarsızlık dediğiniz bu kadar olur işte. Baştan beri çözümsüzlükten, karanlıktan belirsizlikten yakınan eleştirici, bu kez yargının çok kesin olmasından şikâyetçi.. Oysa gene yanılıyor. Erkeğin, Mikado'nun Çöplerine benzettiği şeyler, çevreyi uyandırmadan kaldırılan değerler değil. Toplumun kutsal saydığı kurumları kımıldatmadan kişisel çıkar adına toplum zararına çalışmak, ahlâktan yana çıkıp kaşla göz arasında ahlâksızlık yapmak. Buna çok kesin bir yargı değil, onun aşılmasını sağlamak üzere bir gerçeğin sadece ismini koymak derler.

«Akis»deki yazıya gelince, S. G. Akarsu kadınla erkeğin dış görünüşteki bilinmezliklerini — ne demekse — köklü nedenlere dayanmamakla suçluyor. Yalın, basit bir olaymış bu. «Melih Cevdet, aslında karmaşık ve karanlık olmayan bu durumdan bilinçaltı derinliklerine inmeye çalışmış» ama inandırıcı bir neden bulup çıkaramamış. Hep aynı plâk! Sanatçıyı bilim adamıyla, gerçek peşinde koşan eski zaman filozofuyla karıştırmak! Sanki Mikado'nun kadınıyla erkeği birbirlerinin hüviyetini soruşturan polislermiş gibi dış görünüşteki bilinmezlik! Sanki iki buçuk saat boyunca objet-subjet, en-soi pour-soi çatışması, dış benle iç benin, olanla olmak istenenin zıtlaşması köksüzmüş gibi, köklü nedenlere dayanmayan bilinmezlik! Sonra gene çözümlenemezlik savı. Yazar istediği kadar çözümlenemezin trajiğini yazdığını, bunda taraf tutmanın yazarı yok edeceğini bağırsın dursun.

Bu yazıda bir başka sav da «iğretilik ve yabancı yazarları andıran özenti havası»... Düpedüz aşağılık duygusu bu! Bu tür oyunları ancak yabancılar yazar, biz yazarsak bu salt özenti olur! Biz sadece orta, kuzey, güney, doğu, batı Anadolu'da olan biteni konu edinmeliyiz! Perişan köylüyü, ağa, tefeci sömürüsünü ele almalıyız. İş bir kez bu yola döküldü mü, artık günlük emirnamelere niçin kızmalı? «Solcu yazarların oyunları oynanmayacak, kahraman-

lık oyunları, ulusal duyguları kamçılayan oyunlar oynanacak!» Tıpkı, bir vakitler, 23 Nisan, Cumhuriyet Bayramı şiirleri ısmarlanması gibi.

«Ant»da, İnci Özgüden'in yazısı da, hazır kalıplara *Mikado*'nun uymayışına bir öfke! Oyun bireyciymiş, toplum sorunlarından uzakmış, dar bir çevreye sesleniyormuş, söylediklerini açık seçik ortaya koyamıyormuş, titiz ve tutarlı çalışmadan yoksunmuş, aynı konuda yapılan denemelerin başarısız bir kopyasıymış vb...

Marx'çıların, Sartre'ın insanı toplum-dışı, tarih-dışı, bir birey gibi ele alıp içeriksiz (muhtevasız) bir özgürlük peşinde koştuğunu ileri sürdükleri gibi. Melih Cevdet Anday'ı da bireyci bir oyun yazmakla suçluyorlar. Ama unutmamalı ki Sartre, varoluşçuluğun alfabesi *Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır*'da, «Kendim için özgürlük istersem, başkaları için de aynı anlamda özgürlük istemeliyim,» demiştir.

Mikado'da «Erkek» ve «Kadın» tıpkı *İçerdekiler*'in «Komser» ve «Adam»ı gibi birbirlerinin özgürlüklerine karşı kâh kurban, kâh cellât kesilirler. Diktatya, totaliterliğe başkaldırışın ana tem olduğu her iki oyunu da nasıl gerici bir bireycilikle damgalayabiliriz. Sonra şu «toplum sorunu» klişesine de çok tutuluyorum. Bir oyun «toplum sorunlarına» değinir, hattâ oyununu böyle bir sorun üzerine kurar da gene toplumcu olmayabilir. Bir oyun salt bir insanın en gizli duygularını, düşüncelerini yansıtır da gene bireyci olmayabilir.

Daha açık konuşalım: Bir oyun apaçık gerçekleri tersine çevirerek yutturmaya kalkışmamış, ya da insan ilişkilerini bilinçsizce, en yüzeysel tarafından en kaba klişelerle işlememişse, nabız şerbetçiliği yapmıyorsa, kısacası kötü edebiyat değilse, onu salt sanat dışı ölçülerle yargılamak son derece tehlikeli, ters tepen bir polis silâhı olur.

Sanki *Mikado*'nun «Erkek»le «Kadın»ı doğuştan Robenson'muş! Sanki nasıl şartlandıkları, zıtlıklarla da olsa, gösterilmiyormuş! Sanki toplumla ilgisiz soyut diyaloglara girişmişler! Bir nedensiz davramş (acte gratuit) bile yok bu oyunda? «Erkek»in çocukluk anılarının nedensiz gibi görünen davranışlarında ise bir bütünün çözümü vardır:

«Erkek — Öldürdü o çocuk kendini.

«Kadın — Sen öldürmüşsün onu. Nefret ettiğin şu insanlardan daha baskın çıkmışsın kendine karşı.... Sevginin kökünü kazımışsın içinde... Sade yalnızlığın için çalışmışsın, büyük duvarlar örmüşsün çevrene, ama sonra bir de bakmışsın ki duvarların içinde kimse yok...»(s. 63)

Bireyciliğin savunması böyle mi olur? Toplum-dışı insanın hiç olduğuna bundan güzel kanıt bulunabilir mi?

Gene Sartre yazarın sorumluluğundan söz ederken, «Yazarın eserinde ortaya koyduğu özgürlük. somut bir şey isterken kendi kendini isteyen özgürlüktür. Bizden istediği, belli bir olay dolayısıyla somut bir öfke, belli bir kurumun değişmesine çalışmaktır,» der.

*Mikado'*nun «Erkek»i de kurumlara öfkelenirken, onların değişmesine çalışmış olmuyor mu? Toplum düzenine öfkelenen bir yazar, mutlaka o toplumun kendisine başkaldıran bir anarşist midir?

Keşke herkes «Erkek» gibi rahatsız, tedirgin (non-conformist) olaydı. Bakın toplumun düzeni o zaman nasıl herkesi rahatlatacak bir raya otururdu. Nelere öfkeleniyor erkek? Önce çağdaş insanın düştüğü açmaza.

> «Erkek — Milyonlarca hesaplanan bir yok etme plânı içinde ben sadece tek bir sayıyım. Bir ad bile değil... Nasıl olsa ölecekmişim. Sen karışamazsın ona.....» (s. 72)

Erkek, «Her şey benden gizli olup bitiyor. Ülkenin yönetimi, dünyanın yönetimi» (s. 72) dediği zaman seyircilerin alkışlamasının bir nedeni olmalı. Çağdaş insanın açmazını, çağdaş bir yazar böyle dile getirebilirdi ancak. Vietnam savaşı Amerikan Ulusunun tamamının isteği ve bilgisi altında mı sürdürülüyor? Demokrasi, bireyi toplum adına tehdit etmeye başladı mı, toplumculuğa leke sürmemek için bireyi savunmamak namuslu bir iş olamaz. Bakın daha nelere öfkeleniyor «Erkek». İnsanların kendi sorumluluklarını toplumun sırtına yüklemeye çalışmasına (s. 25-26), faşistlere (s. 12), kişisel boş gururlara (s. 19), halkı kedi köpek görüp, «halkın karnını doyurmalı» zihniyetine (s. 23), soylu soysuz ayırımı yapanlara (s. 24) kahvehane emeklisi ağzıyla sosyal oyun yazdıklarını sananlara (s. 25-26), bugünkü ekonomik koşullarda kadının evliliği bir geçim yolu diye alarak meşru orospuluk yapmasına (s. 32-49-70).

Bilmiyorum toplumcu olmayan bir yazarın uğraşacağı sorunlar mıdır bunlar? Melih Cevdet'i aslında farkına varmadan Yeni-Hegel'cilik ile suçlamaya kalkışıyorlar. Çünkü Yeni-Hegel'ciler «mahiyeti icabı olarak hayatın altedilmez antagonizmalar dışında tasavvur edilemeyeceğini, beşer hayatının bu *trajik diyalektik*'i sebebiyle insanların hiçbir zaman cemiyeti parçalayan ezelî ve edebî tezatların üstesinden gelemeyeceklerini iddia ederler.» (Bak. Diyalektik Materyalizm. Sosyal Yayınlar, s. 101, 1965)

Ama yanıltıcıdır bu da. Anday «karar verilemeyenlerin karşı karşıya» getirilmesini, «içinden çıkılmaz» durumları arayacağını, «verilen her ilişki

durumunun karşıtlığı, anlaşmazlığı, çıkılamaz, çözülemez olanı» sakladığını söylerken umutsuzluğa kapılmıyor ki. Aksine bunu maddenin canlılığına, hareketine yoruyor. Diyalektik materyalizmin esası da bu değil midir?

Mikado'yu seyrederken ben en çok Billetdoux'nun *Çin-Çin* isimli oyununu ansıdım. Mutluluk arayan bir kadınla erkeğin rastlantısı üzerine kurulmuştu o oyun da. Ama Paris'de oyun eleştirilirken şöyle dendi, böyle dendiydi de, hiçbir *aklıevvelin* ağzından, «Billetdoux, çağdaş düşünceli bir yazar olsaydı, toplumcu oyunlar yazardı,» gibi inciler dökülmediydi.

«Mutluluk-Mutsuzluk» terazisi üzerinde Anday'ın önemle durduğu yadsınamaz. Ama bu, onun bireycilikle suçlanmasına bir neden teşkil edemez. Bir defa bu kadınla erkeğin yeri, yurdu, içinde yaşadıkları toplum apaçıktır. Türkiye'de, İstanbul'da bulunuyorlar. Mutsuzlukları, mutlulukları bu toplumda şartlanmıştır. Başka bir düzende bu kadınla erkek aynı ruhsal durumda mı bulunacaklardı acaba? Sonra insanın en önemli sorunu mutluluk değil midir? Bütün insanlık hep aynı konu üzerinde kafa patlatmakta değil midir? Bir insan mutsuzsa orada bir dram, bir çatışma yatıyor demektir. Sanatçı, Türk sanatçısı mutlu mudur? Elbette eğilecek, önemle eğilecek bu konuya. Bir oyunda mutsuzluğu doğuran nedenleri dramatik ya da epik olaylar dizisiyle açıklamayı kimse emredemez. Bu mutsuzluk hiçbir olaya bağlanmadan da düpedüz verilebilir. Diyalogların altında yatanı açık-seçik anlatmayı bir denemeciden, bir düşünürden, bir eleştiriciden istemek hakkımızdır. Ama sanatçıyı da bu kayıtla bağlamaya kalkıştınız mı onu boğmaya çalışıyorsunuz demektir ki, propaganda nazırlarının marifetlerini görmüş geçirmiş olanların dehşetle irkileceği bir başka felâket çıkar ortaya.

Sanatçı, durumları, sanatının gerektirdiği, yaradılışının, yeteneklerinin elverdiği biçimde koyar ortaya. Onun etkisi ise, «bu böyledir» diye altını karakalemle çizerek açıklamasından daha güçlüdür.

Toplumunu, çevresini, insanlarını olayların mekanik düzeni içinde dış görünüşleriyle ele almaktan öte gitmeye kültürleri, yetenekleri el vermeyen yazarların oyunlarından sonra, o insanların ilişkilerine, formel ahlâk anlayışı ve kahvehane mantığıyla bakmayan Anday'ın gerçekçiliğinin, her yazarın aynı çarktan çıkma, birbirinin benzeri olmasını özleyen fabrikasyon anlayışınca beğenilmeyişine şaşmıyor, ama esef ediyoruz.

Zihni Küçümen

SİNEMA GÜNLÜĞÜ

DOĞULU BİR SİNEMA

Aralık, 1967

Edgar Allan Poe'ya yaklaşan bir güzellik bu. Masaki Kobayaşhi'nin *Kwaidan*'ında (1964) Japonya'nın binlerce yıllık korku masalları çağdaş bir yorum elde ediyor ve bir halk kaynağı, görel bir dille yeni zenginliklere ulaşıyor. Lafcadio Hearn'ün öykülerinden düzenlenen dört bölümlük *Kwaidan,* doğuda insan davranışlarının belirlenişinde ayrı bir gerçeklik bulan gizli güçleri, usdışılığı aşıp, insanın kendi evreninde inanılır ve açıklanılır bir olay katına yükseltiyor.

Kendisine ölümsüz bir sevgiyle bağlanan eşini, salt şan ve zenginlik uğruna bırakan genç bir samurayın öyküsü ile başlıyor *Kwaidan*... Yıllar sonra eşine yeniden dönen Samuray, o sabah uyandığında eşinin yerine bir iskeleti, upuzun siyah saçları bulacaktır. Bir daha elde edilememek üzere yitirilenin, simgesel ve korkunç bir görünümüdür siyah saçlar... Yıkılan yüreğin, sevginin, insancıl duyguların, görünür dış evreni de yıktığı bir cehennem.

Kör bir Japon şarkıcısının, Hoiçi'nin öyküsünü anlatan ikinci bölüm, doğu duyarlığını kavrayacak anahtarlarla doludur. Deniz kıyısındaki bir tapınakta yaşayan Hoiçi, belirli bir hüzünle, geçmiş bir deniz cenginin türküsünü söyler. Geçmiş kültür verilerinin çok yanlı kullanılışı bakımından sınırsız güzellikte bir bölüm... Türküyü bir anlatıcı öğe olarak kullanmak; derinliksiz Japon resim geleneğinden yola çıkarak, o korkunç deniz cengini boyalı fonların perspektifsizliği aracılığıyla verebilmek... Minyatürden, halk resimlerinden, türkülerden ya da derinliksiz bir gösteri olan karagözden kendisi için görel bir kullanış değeri yaratmayan Türk sineması için, batılı olmayan bir anlatım yolunun somutlaştırılışıdır bu biraz da... Hoiçi'nin görel olarak geleneksel sinemanın ölçüleri dışında, derin bir incelikle anlatılan öyküsü, usdışılığa gerçeklik katan us'un gücünü gösteren yeni bir dehşet sahnesiyle bitecektir.

Doğulu korkunun gizlerini açığa vuran *Kwaidan,* hiç kuşkusuz, bir başyapıt...

«FİRAVUN» YA DA YİNE BATILI OLMAYAN BİR TOPLUMSAL YAPIYI KAVRAMAK...

Ocak, 1968

Tarihsel bir kesitin, içinde gelişen ve çatışan güçleriyle yeniden elde edilmesi, Griffith'in ünlü *Hoşgörüsüzlük (The Intolerance,* 1916) denemesinden bu yana sinemada bazan soylu çalışmalara kaynaklık etti. Polonyalı Jerzy Kawalerowitz *Firavun*'da *(Faraon,* 1966), XIII. Ramses'in kısa yaşantısına değinirken, özellikle Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı, Ekim* gibi filmlerle çağdaş olaylar ya da *Alexander Nevsky* ve *Korkunç İvan* ile geçmiş üstünde başarıyla uyguladığı bu yeniden değerlendirme çabasına, daha değişik bir biçimde yöneliyor.

İki buçuk yıllık bir çalışmanın ürünü olan *Firavun,* salt geçmişi yeniden elde etmeye çalışmakla kalmaz; sinemasal deyişin özel kullanılışlarıyla, yapı olarak da bu geçmişin ortamına yaklaşır. Akdeniz'in kıyı uygarlıklarında daha halkın «karışan» bir güç olarak belirmediği Tarih Öncesi döneminde, merkezî yönetim ile dinin siyasal ve ekonomik alandaki soğuk ama derinden savaşı, *Firavun*'u, kaçınılmaz bir biçimde, durgun bir yapı içinde dolaylı yollardan beliren dinamikleri kavramaya zorlar. Film bu niteliğiyle Hollywood sinemasının yüzeysel hareketliliğinden olduğu ölçüde, Eisenstein'ın yığınsal bir destan elde etmeye yönelmiş devrimci dinamizminden de uzaktır.

Firavun'u azgelişmiş sinemalar için öylesine ilginçleştiren de bu yanıdır aslında. Kawalerowitz, bazılarına tiyatroyu düşündürten oysa bütün anlamıyla sinema olan duru anlatımıyla, saray ya da tapınak içlerinde hazine labirentlerinde, piramitlerde ya da çölde konuşmalarla, jestlerle usul usul oluşup ancak belirli bir an için şiddet aşamasına geçecek bir diyalektiği deyimler. Çağdaş Batının ya da ileri toplumların görünür yığınsal dinamiklerinin çok ötesindeki bir toplumsal yapıyı, standart batılı olmayan bir görüş açısıyla kavrama çabasıdır bu aslında...

Kawalerowitz, gerçekte uydurma bir tip olan Firavun Ramses XIII aracılığıyla tarihin o döneminin, ileride halkı çok daha büyük ölçüde içine katacak olan çelişmelerini ustalıkla yeniden elde eder. Osmanlı sarayının uzak geçmişi ile ulemânın çatışması, değişik kökenleri olsa da, bu bölümlerde yeniden yaşanır gibidir. Ramses XIII, kendi olanakları içinde, tarihin o günkü ölçüleriyle bir çeşit Selim III deneyine girişir ve fanatizmin gölgelerinin kararttığı bir toplumsal ortamda, kendi egemenliğini ileriye doğru pekiştirmek için, dinin karşısına halkı bir güç olarak çıkarmayı dener. Zıtlaşmaların keskinleştiği anda, ekonomik koşullar, halka umulmadık bir devrimci dinamik

de katar. Tapınakların kapılarını zorlar halk; tanrıya adanmış hazineleri, yaşayan insanların hazinesi yapmak için...

Bundan sonrası biraz garip. Firavun, kendisine benzeyen bir kaatille boğuşurken, sarayın dev sütunları arasında, bir serüven adamı gibi yitip gider. Saray dışında biriken halk, karanlık dehlizlerden, istedikleri yöneticinin gelmesini boşuna bekler.

On beş bin yıllık bir geçmişin, durgun görünümü altındaki derin çelişmeleri yakalayabilmek... Çevreyi ve insanı tarihsel bulgulara en uygun biçimde kullanmak. Alabildiğine güzel ve çıplak Mısır ya da İsrail kadınında bile erotizmi değil ancak tarihsel çatışmaların bir görünümünü elde etmek... *Firavun*'u da bir başyapıt katma yükseltiyor bunlar. Toplumsal yapıların kendilerini ancak özleriyle uyumlu bir anlatımla ortaya vurabileceklerini Visconti'de ya da Eisenstein'da değil, ele aldığı değişik tarih ve toplumsal yapı kesitiyle Kawalerowitz'de daha somut olarak seziyoruz.

«PROFESYONELLER» VE «ÂSİ KABADAYI»

Ocak, 1968

Richard Brooks'un bir Amerikan liberali olarak yıllar süren yarım çabaları *Profesyoneller (The Professionals)* ile ilginç bir yere geliyor. Film, 1910'ların Meksikasında, bir ABD kapitalistinin kaçırıldığını öne sürdüğü güzel karısını (C. Cardinale) aramaya çıkan, parayla tutulmuş dört profesyonel adamın serüveni. Özellikle de ikisinin... Daha altı yıl önce Meksika devriminin kan ve ateşi arasında, köylü devrimci Raza (Jack Palance) ile özgür bir Meksika için omuz omuza savaşmış ama şimdi yorgun ve yabancılaşmış iki adam (B. Lancaster ile Lee Marvin), nice yazlar sonra, bu kez, kaçırdığı söylenen kadını kurtarmak için Meksika'ya yeniden dönecek ve Raza'ya karşı çıkacaktır.

Sinema bakımından, heyecan öğelerini ayakta tutmak için alabildiğine zorlanmış bir filmdir *Profesyoneller*. İlk görüşte soluk kesici, ama ikinci görüşe çok az şey bırakan bir yüzey biçimciliği... Brooks bu heyecan ortamında bazan soylu ve derin bir şeylere de yaklaşır. Meksika köylülerinin, devrimcileri «tedip»le görevli ihanet birliğini tek tek kurşunladığı bölümde. Kaçırdı denilen Raza ile Meksika asıllı genç kadının derin bir sevgiyle birbirlerine bağlandıklarının anlaşıldığı bölümde. Meksikalı bir devrimci kadının, ölürken, kendisine «bebeğim» diyen Amerikalı silâhşöre, yitirilmiş sürenin son acısıyla bakışında. Bir de filmin en son bölümünde. Para ardındaki dört umutsuz adamın, yurttaşları olan sermayeci karşısın-

da yabancılaşmalarını aşıp, Raza ile sevdiği kadını Meksika'ya devrimin yurduna geri götürürken, içlerindeki insancıl, yaratıcı değeri yeniden buldukları bölümde. Brooks'un *Profesyoneller*'ini öteki filmlerinden ayıran özellik de bu. Çokluk özgür görüşlerle filme giren Brooks yarıdan sonra gerilerken, *Profesyoneller*'de işe devrime karşıymış gibi başlar ve devrimcilerin haklılığıyla bitirir. Ama, bir Guevara'nın yalnız ve inançlı, bir dağda ölebildiği bir çağda, devrime böylesine zorlama ve dolaylı dönmek!... Salt bunun için sıradan ABD liberalliğinin bir örneği olan *Profesyoneller*'e ayrı bir önem verebilir miyiz? Sinemada yüzey biçimciliğine karşıyım üstelik.

Martin Ritt'in *Âsi Kabadayı*'sı da *(Hombre)* liberal ama daha yalın ve tutarlı bir film. Ritt, kızılderili melezi olduğu için beyazların aralarına sokmak istemediği yalnız bir adamın (Paul Newman), bir soygun olayı çevresinde gelişen serüvenlerini anlatıyor. Bir kızılderiliye karşı ayrılıkçı ama kendi aralarında sınırsız insancıl olan Hıristiyan mistizismidir yargılanan... Kabullenmek istemedikleri melezden, güzel bir beyaz kadını kurtarması için ölümü göze alması istenir sonunda. Melez önce direnir; sonra, yaşantılarının en büyük çelişmesini yaratmak için genç kadını kurtarır ve karşılığında ölür. Gözlerinde öleceğini bilmenin pırıltılarıyla; küçük kentsoylu insancıllığını aşan o son yücelişiyle...

Brooks'un anlatım zorlamalarına karşılık, Ritt'in de yalınlığı sağlamak için giriştiği çaba olumsuz yönde bir başka zorlama niteliğine düşmeseydi, *Âsî Kabadayı*'yı daha çok sevecektiniz.

CHAPLIN, SEVGİLİ CHAPLIN...

Ocak, 1968

Yetmiş yedi yaşında 90'ıncı filmini çeviren bir yönetmen salt bunun için bile kutlanabilirdi. Ama o yönetmen Charlie Chaplin olursa... *Hong Kong'lu Kontes*'in *(The Countess From Hong Kong, 1966)* batılı eleştirmenlerce neden sevilmediği anlaşılabilir ancak.

ABD dışişleri bakanı olma umudu içindeki genç bir petrol milyonerinin (Marlon Brando), yolculuk ettiği gemi Hong Kong'a uğradığı sırada karşılaştığı düşmüş bir Rus soylusu (Sophia Loren) ile, kendi düzeninin gereklerini tanıma serüvenidir Chaplin'in anlattığı, ya da ABD'nin egemen sınıflarının bir başka yargılanışı... Amerika'ya sığınmak isteyen kontesin kaçak girdiği milyonerin kamarasında geçirdiği birkaç gün boyunca, kamaraya gelip giden garson, uşak, gazeteci ya da konuklara görünmemek için odadan odaya, dolaptan tuvalete bir kaçıp saklanma dalgası arasında, üstelik Şarlo filmlerinin

çoğu oyunları da tekrarlanırken, 77 yaşında bir halk sinemacısı bütün bu küçük ayrıntıların ötesinde, savunduğu kavramlarla korkunç çelişmeler içindeki ikiyüzlü, yabancılaşmış bir Amerikalı politikacı-milyonerin portresini bütünler. Filmde çağdaş anlatım olanaklarından yeterince yararlanmadığı için, öze yönelmiş bir sanatçı olarak kim suçlayabilir onu?

Chaplin salt insandan yana bir romantik değil, devrimcidir de. Bazan eski kalmanın da bir devrim olacağını bilecek ölçüde. Sinema insan ve devrim içindir. Chaplin ile bir kez daha anlaşılır bu.

«MUTLULUK» DENEN MUTSUZLUK...

Ocak, 1968

Mutluluk (Le Bonheur, 1965) Agnes Varda'nın kentsoyluların beynini yıkama denemesidir. Işıl ışıl renkler içinde, belirli bir estetizmle, çağımızın yarı yarıya kentsoylu töresinin kendine köle ettiği sıradan insanların düşleri gerçekleşir perdede. Genç bir marangoz (Jean-Claude Drouot), şirin karısı ve iki çocuğu, günebakan çiçeklerinin güneşle birlikte döndüğü yeşil tarlalarda, korular altında bir düşü andıran mutluluklarıyla, kentsoylu töresinin daha doğuştan itibaren insanlara çizmek istediği görünümün gerçekleşebilir olduğu duygusunu vermek isterler. Kamera aileyi sonra evlerinde, işlerinde, bahçelerinde de yakalar. O iyi, güzel ahlâklı kişilerin okuduğu dergilerdeki cicili bicili resimler gibi, öyküler gibi...

Bu «gösterilmiş» mutluluk, marangozun tatlı ve sevişmesini biraz iyi bilen bir posta memuresiyle (Marie-France Boyer) tanışmasıyla yeni bir döneme girer. Sevimli marangoz artık karısıyla da, yeni dostuyla da mutludur. Estetik, bu kez, sevişen kadının kıvrımlarını, sinemanın en ölçülü sahnelerinden biri içinde yakalar.

Tarlaların yine öylesine güzel, korulukların gölgeli ve şirin olduğu bir başka günde, marangozun karısı öteki kadının varlığını öğrenir ve kocası çimenlerde uykudayken, göle atıp öldürür kendisini. *Mutluluk*'un belki de tek gerçek sahnesi budur. Yapay ve *«salt estetik»* olmayan.

Marangoz bir süre acı çeker. Sonra, bu kez, sevişmesini biraz iyi bilen postacı kızla, iki çocuğunu da yanına katarak yine o koruluğa gider. Mutluluğa... Filmin son çekimleri yine de bir şeyi sezdirmeye çalışmadan edemez: Marangoz yaşantısının ilk döneminde mutlu olduğunu sanır, ikinci döneminde ise mutlu olmadığını bilir ama mutlu görünür...

Varda'nın usta bir alayla, kentsoylu yaşantısından yanaymış gibi çekilmiş filminin, zayıflığı da bu inceliğinde gizlenir. Sıradan kentsoylu film bi-

terken erkeğin «sadakatsızlığını» suçlar da, kurum olarak aileyi yargıya çekemez. Bir masal mutluluğunun yitirilişine karşı, masalın kendisi gerçekmiş gibi ona özürler arar ve Varda estetiğinin olanca güzelliği içinde beyin yıkama denemesini yitirir böylece...

«EL» YA DA İNSAN TÜKENMEZ

Şubat, 1967

«Bundan sonra hiç kimse dilediği gibi düşünemez. Kurban geçmiş çağların bir kişisi, Galileo Galilei ya da Oppenheimer olabilir. Bu bir şeyi değiştirmez...»

Çek kukla filmcisi Jiri Trnka *El*'i *(Ruka,* 1965) bu sözlerle sunuyor. Kendi kapalı evreninde çömlek yapan bir kukla ile canlı bir el'in simgesel serüvenidir bu. Kukla bir çeşit adacık olan evine kapanmak ister; kapısını, penceresini kapar dıştan geleceklere karşı. Ama bir el her kez açar kilitleri. Kuklayı dilediği çömleği değil de, kendi istediği şeyleri yapmaya zorlar. Bir eldir o, ama yine de bir varlık olarak kuklayı zorlar ve onu bir ele çevirmek ister.

Nedir *El?* Eşyanın fetişi mi, yabancılaşmanın bir simgesi mi, insancıl olmayan bir totaliterlik mi?

Hiç kuşkusuz tümünün bir karması ve toplumcu bir hümanizmaya erişilemedikçe aşılamayacak bir engel... Minik odasında kuklanın giriştiği yalnız savaşın trajik sonu bunu deyimler. Trnka'nın çalışması özüyle de, kukla filminin sınırlarını çok yanlı olarak zorlayan teknik özellikleriyle de dost bir film.

Ali Gevgilili

DEVLET ANA KAFKA VE AMERİKA'SI

DEVLET ANA. Kemal Tahir. Bilgi Yayınevi, 20 lira.

Devlet Ana'nın eleştirisine geçmeden önce, bir iddiayı ele almak gerekiyor. Çünkü bu iddia, esere yöneltilecek birçok eleştirinin önünde bir engel gibi duruyor. Kitabın arka kapağında romanı anlatan şöyle bir söz var: «... gerek öz, gerek biçim bakımından batı romanından ayrı bir özellik taşıyan...» Bunu kimin söylediği belli değil. Ama gene aynı yerde Kemal Tahir'in ağzından aktarılan şu sözler bu iddiayı yazarın da paylaştığını kesinlikle belirtiyor: «Türk romanı 1945'lere kadar batı romanı kopyacılığı çizgisinde gelişmiştir. Oysa Türkiye batıdakilere hiç benzemeyen bir topluluktur. Anadolu insanı batılıların geçirdiği tarihsel aşamalara uğramamıştır. Bu sebeple, dünya görüşleri, olaylar karşısındaki davranışları batılılara benzemeyen insanlarımızın romanı da gerek biçim gerek öz bakımından değişik olmak zorundadır.» Kemal Tahir 1945 diye bir tarih vermiş, oysa hayranları bunu da geçip *Devlet Ana* için ilk Türk romanı diyorlar.

Şöyle demek istiyor Kemal Tahir: «Osmanlı İmparatorluğu'nda Asya tipi üretim vardı. Feodaliteden burjuvaziye ve oradan da büyük sermaye kapitalizmine geçen Batı'nın iktisadî tarihi bizimkine uymaz. Temeldeki iktisadî ilişkiler ve üretim tarzları mânevi etkinlikleri de belirlediklerine göre, bizim sanatımız, *bizim* olmak için, Batı'nınkinden ayrı bir özellik göstermelidir.» Bu görüşün mantıklı sonuçlarına götürüldüğünde ne gibi şeyler ima edebileceğine sonradan değineceğim. Yazarın görüşü, bugüne dek çok tartışılmış, bugünden sonra da çok tartışılacak sorunları içeriyor. Bunlar bizi *Devlet Ana*'dan alıp çok uzaklara götürür. Şimdilik, romanın biçimi konusu üzerinde duralım. Kemal Tahir'in sözlerinde bir çeşit ön savunma seziliyor. Hani biri çıkıp, «Bu nasıl roman!» diyecek olsa, «Sizin kafanız Batı romanlarına göre koşullanmış, benimkisi Türk romanı, elbet başka türlü olur,» deyiverecek yazar. Ama romanlar yazarlarının uyrukluk durumuna göre değişmez. Roman bir tanedir ve Batı'da doğmuş bir türdür. Japon romancısı kendi ulusal anlatı edebiyatı kaynaklarından, Türk romancısı Evliya Çelebi'sinden,

Naima'sından yararlanabilir, ama yazdığı, roman olmalıdır. Örneğin Rus insanı Fransız insanından çok ayrıdır, ama Flaubert'in yazdığına da, Dostoyevski'nin yazdığına da roman deriz. Aradaki farklar konulardan, yazarların mizacından, uyguladıkları tekniklerden ortaya çıkar. Anlattıkları insanların ulusal özellikleri romanların biçimlerini değiştirmez. Aynı ulustan iki yazarın eserleri birbirlerine taban tabana karşıt, ama bir başka ulus yazarınınkilere çok daha yakın olabilirler. Dünyanın neresinde yazılırsa yazılsın, romanın, hangi üretim biçiminin ürünü olursa olsun, sanatın, kendi varoluş tarzları, kendi iç kuralları vardır. Bunlara uymayan roman — ya da herhangi bir sanat eseri — başarısız sayılır. *Devlet Ana,* roman denilen türün gerektirdiği kurallara uymayan bir kitaptır.

Uymamasının ana nedeni, belli bir çağ üzerine bilgi vermek için, romana özgü olmayan yöntemlere başvurması. Bu yüzden, K. Tahir'in sözleri de gerçekleşmiyor. Bir talan düzeni içinde aşiret hayatı yaşayan Türkler'in «dünya görüşleri, olaylar karşısındaki davranışları» romanda verilmiş olsa mesele kalmazdı. Ama görüşler, davranışlar verilmiyor (sayfalarca konuşmak bir davranış örneği değilse), boyuna düzen anlatılıyor.

Sözün burasında, edebiyatla bilgi ilişkisine değinmek gerekiyor. Sanat, şekilci (formalist) edebiyat kuramcılarının dediği gibi bilgiden uzak bir şey değildir elbette. Ama sanatın verdiği bilgi, tarih ya da sosyoloji kitabının verdiği bilgiye benzemez; ansiklopedik değil, yaşantısaldır (experiental). Duygunun içinde erimiş olarak iletilir. Sanatın bize öğrettikleri, bilgi hazinemizi değil, yaşantımızı zenginleştirir. İnsanlar üzerine, hayat üzerine, başka hiçbir yerden edinemeyeceğimiz bilgiler ediniriz, hayat karşısında daha bir olgunlaşırız. *Devlet Ana*'dan, bilginin ansiklopedik olanı çıktıktan sonra, geriye ikinci çeşitten pek az şey kalıyor ve bu da altı yüz küsur sayfayı haklı göstermeye yetmiyor.

Roman, altmış sayfa kadar tutan bir karşılıklı konuşmayla başlıyor. K. Tahir'in romanları hemen her zaman birtakım kişilerin ağzından anlatılır. Ama *Devlet Ana*'da kişiler sadece olayları anlatmıyor, daha çok toplum üzerine, gelenekler, görenekler üzerine uzun uzun konuşuyorlar. İlk bölümde çağ üzerine, Anadolu'nun ve Batı'nın düzenleri üzerine hayli bilgi veriliyor. Konuşmanın uzunluğu, dilin canlılığına karşın hareket yoksunluğu, zaman zaman iyice sıkıcı oluyor; gene de bu girişi, romanın atmosferini belirlemek için yazarın başvurduğu yarı başarılı bir teknik olarak görebiliriz. Ama kitap devam ettikçe bilgi verme işi de sürüp gidiyor. Artık her şeyi öğrendik, birazdan roman başlar, diye diye, kitabın sonu geliyor roman başlamadan.

Romanda görünen bütün tipler çağın belli bir kurumunu anlatmak için

varoluyorlar; bu da roman kişisine yakışan bir varoluş biçimi değil. Örneğin esir... Her ortaya çıkışında esirlik diye bir kurum olduğunu, bu kurumun nasıl işlediğini görüyoruz, ama bu kurumun içinde bir insan tekinin yaşantısını öğrenemiyoruz. Öbür kişiler, örneğin cavlaklar, ahîler, dervişler de böyle. Hepsine dışarıdan, uzaktan bakılıyor. Dolayısıyla bir canlılık kazanamıyorlar. Alegorinin bir başka çeşidi bu.

87. ve 97. sayfalar arasında Ahîliğe giriş törenini görüyoruz. Bu da, romanın gelişme çizgisi dışında (pek titrek ve cılız bir çizgi o zaten), bilgi vermek için konmuş bir bölüm. Bir de teknik araç kullanılmış burada; tören, sonuna doğru birden kesiliyor ve çocukların oynadığı bir oyun olduğu anlaşılıyor. Bu tekniğin benzerini K. Tahir *Göl İnsanları*'nın «Gelin-Kadın Oyunu» hikâyesinde kullanır. Samanlıktaki cinsel konum içindeki kişilerin sekiz, dokuz yaşlarında iki çocuk olduğu, bölüm bitince ansızın belirtilir. O hikâyede bu teknik bence başarılıydı, çünkü geçerli bir işlevi (fonksiyon) vardı. Çocukların geleceği önceden bildiriliyor, köyde cinsel oyunların ne küçük yaştan başladığı, bu durumun sağlıksızlığı gösteriliyordu. Oysa *Devlet Ana*'da çocuklara ahîlik oynatmanın işlevi yok, çünkü törenin romanda yeri yok. Ama yazar bunu da anlatılmaya değer bulmuş, çocukları da az sonra sahneye çıkarması gerek, iki işi bir araya getirivermiş. Sonuç, tedirgin edici.

Roman çağla ilgili her konuda bilgi vererek devam ediyor. Ağıt yakma, yaylaya çıkış gibi folklorik özelliklerin anlatılması büyük yer tutuyor. Ve bu çeşit bölümler çoğu kere kendi başlarına, bağımsız olarak duruyorlar romanda. Yani, bir geleneğin anlatılmasına sıra geliyor, her şey duruyor, gelenek anlatılıp bittikten sonra roman yeniden ilerlemeye başlıyor. Ayrıca İlhanlılar, Selçuklular, Tekfurlar, Batılı derebeyleri, Bizans İmparatoru üzerine tarihî ve politik bilgiler, Batı ve Doğu düzenleri üzerine iktisadî ve toplumsal bilgiler, yorumlar birbirini kovalıyor. Bütün bunların arasında kişiler eziliyor, K. Tahir'in tarih görüşünü yansıtan kuklalar olmaktan öte bir anlam, bir canlılık kazanamıyorlar. Ve o kadar uzun konuşmalara giriyorlar ki, gevezelik Asya tipi üretimin bir «yan etkisi» mi diye düşünüyor insan.

Sanat, ne kadar uğraşırsa uğraşsın, hayatı ancak ikinci elden kopya edebilir. Bir gerçeklik yanılsaması (illusion) yaratmak için türlü yöntemler uygular sanatçılar. Kemal Tahir de roman görenekleri arasından, olayları, toplum koşullarını roman kişilerine konuşarak anlattırma yolunu seçmiştir. Böylece, bu bilgileri yazar olarak kendisi vermeden, daha dramatik bir tarzda sunmaya çalışır. Eskiden beri romanlarında insanlar çok konuşur ve bazı eleştirmenler buna karşı çıkar. Bence her edebî görenek geçerlidir — yeter ki amacı gerçekleştirebilsin. *Köyün Kamburu* veya *Yedi Çınar Yaylası*'nda kişilerin

çok konuşması tedirgin etmiyordu, çünkü anlattıkları, romanın gelişmesini sağlıyordu. Ama *Devlet Ana*'da kişilerin konuşmaları gerçekliği yansıtacak bir görenek olmaktan çıkıyor. Bir tarih kitabına gidecek gereçleri roman görünüşü altında gizlemenin başarısız bir aracı oluyor.

Devlet Ana'nın en belirgin özelliklerinden biri dili. Yazar her şeyi kişilerine konuşturduğu bu dil yoluyla iletmeyi istiyor. Örneğin, 484. ve 501. sayfalar arasında, Karacahisar savaşının kazanıldığını önce kendisi bildirdikten sonra savaşın betimlenmesini kişilerine bırakıyor. Böylece de hikâye, kişilerin konuştuğu dille, abartmalar, ünlemlerle anlatılmış oluyor. Pek iyi gizlenmiş bir araç değil bu — bir savaşın bu dille anlatılması için ayrıntılı bir ziyafet sahnesi yaratmak gerekmiş. Ama sırf bilgi veren öbür konuşmalardan çok daha iyi. Edebâli yolunda Osman beyin Kerimcan'a anlattıkları, Yunus'la Kaplan'ın konuşmaları, Alışar'la Hopop kadının, Osman beyle Edebâli'nin konuşmaları, daha birçokları, hangi üretim tipinden doğmuş olurlarsa olsunlar, bir roman örgüsü içinde yer almamaları gereken bölümler.

Bu bilgilerin hepsi tarih, iktisat, sosyoloji kitaplarından edinilebilir. Bütün romanı onlara ayırmakla Kemal Tahir yazının başına aldığım önerisini gerçekleştirmekten de uzak kalıyor. Yani, ele aldığı çağ ve toplumda yaşayan insanların «dünya görüşlerini» ve «davranışlarını» yansıtacağı yerde, o insanları çağ ve toplumun özelliklerini anlatmak için kullanıyor. «Tarihsel aşamaları» anlatmaktan, insanları anlatmaya zaman kalmıyor. Ve bu tutum yanlışı, baştan sona bütün romanı zedeliyor.

İnsanların ele alınış yetersizliği, inandırıcı olmamalarıyla sonuçlanıyor. Örneğin Rodos şövalyesi Gladyüs ile Katolik keşiş Benito, birer kötülük temsilcisi olarak sunulmuşlar. Bunun dışında hiçbir özellikleri yok. Kötülük, yanında başka hiçbir insanî nitelik, huy, davranış şekli olmadan gösterilince, inandırıcı olamıyor. İki tipin de ahlâkî boyutları var: kötülük. Ama hiçbir psikolojik derinlikleri yok. Üç boyutlu roman kişisi değiller yani. Kartondan kötülük maskeleri gibi, karşıdan bakınca bir korkunç surat, şöyle yandan dolaşıp bakınca görüyorsunuz ki derinliği, üçüncü boyutu yok, kartondanmış.

Kişiler arasında özellikle Alışar, bir romancı için çok iyi geliştirilebilecek bir tip. Önceleri dürüst bir yönetici olan bu sancak beyinin kişiliğinin bir zayıf yanı yüzünden ve çevre zoruyla, birtakım ters raslantılar sonucunda gitgide yozlaşması zengin tragedya olanakları sunuyor. Ama onu da en kabataslak çizgilerle vermekle yetinen K. Tahir bu olanakları hiç kullanmıyor. Hem de, Alışar'a bir hayli sayfa ayırdığı halde. Alışar, Gladyüs, ikinci derecede kişiler; dolayısıyla cansızlıkları bir bakıma hoş görülebilir. Ama kitabın merkezinde yer alanlar da onlardan daha canlı değiller.

Kişilerden başka, bazı temalar da gelişme olanağı sunuyor. Örneğin, bataklık. Başta ve sondaki batağı geçme sahneleri epey güçlü yazılmış. Buralarda bataklık bir kötülük simgesi gibi büyüyor, korkunçlaşıyor. Ama ortalarda, bataklık sadece bir topoğrafya özelliği.

Kişiler yaşamayınca, fazla bir olay zenginliği de olmayan bu roman, bütün o sanatdışı bilgileri sıkmadan verebilmek için kıvrak bir dil kullanma yoluna gidiyor. Ama dilin güzelliği yalnız başına bir romanı kurtaramaz. Ayrıca, bu romandaki dilin de birtakım sakıncaları var. Dede Korkut dili, Mercimek Ahmed'in, Evliya Çelebi'nin dillerinin bileşimi. Bazan kişiler şaka olsun diye Dede Korkut diliyle konuşuyor. Esir Ali savaşı anlatırken Evliya Çelebi üslûbu iyice ağır basıyor. Bunların anakronik olması da hiç sakınca sayılmaz bence, ama bir «özümlenmemişlik» havası sık sık belli oluyor. *Devlet Ana*'da kullanılan dilin başlıca özelliği, bugünkü edebiyat dilinin dışına düşen normlar kullanması. (Edebiyat dili, derken, yapay bir dili değil, gene konuşmaya dayanan dili, örneğin Yaşar Kemal'in, Orhan Kemal'in, Fakir Baykurt'unki gibi bir dili kasdediyorum.) *Devlet Ana*'daki, kolayca anlaşılabilen, gene de değişik bir dil. «Güldü ki ne kadar»lar, «vay ki hey vah»lar, «yapabilemez, edebilemez»ler tatlı ama geliştirilmez örnekler. Dilin normlarına aykırılıklarıyla güzel hepsi, çok yöresel. Yaşanan bir dil değil, incelenmiş bir dil kullanıyor yazar.

Romandaki olayların dikkatı çeken özelliklerinden biri de kadınların oynadığı rol. Bütün savaşlar kadın yüzünden çıkıyor, diyebiliriz. Bala Hatun ve Nilüfer Hatun için Osmanlılar'la öbür sancak beyleri ve Tekfurlar birbirlerine giriyor, Osmanlılar'ın gelişme yolları da böyle açılıyor. Ama bunlar belki, Birinci Dünya Savaşı'nınki gibi, kökü derinde toplumsal koşulların yüzeydeki gelişme bahaneleri sadece.

Kitapta Asya tipi üretimin sürekli olarak Batı sistemi ile karşılaştırılarak övülmesi bir çeşit şovenizm yaratıyor. Bizim sistem mert ve âdil bir sistem şüphesiz, ama sadece basit bir topluluğun yaşayışı için yeterli. İçinde pek fazla gelişme tohumu taşımadığı da Osmanlı devletinin sonraki serüvenlerinden anlaşılıyor. Yalnız kendi değerlerimizle yetinme çabası, Dede Efendi Bach'dan, Bâkî Shakespeare'den, minyatürler Rönesans resminden, Şeyh Bedreddin de Marx'dan üstündür, demeye kadar varabilir. Kemal Tahir kendisi bunları söyler mi bilmem, ama roman söylediği izlenimini bırakıyor.

Kemal Tahir önemli romanlar yazmış bir yazar. Yazık ki bu, üstünde en fazla titizlikle çalıştığı belli olan eserinde, daha öncekilerin başarı çizgisi altına düşmüş. Bu başarısızlığının nedeni de, gereçlerini işleyişindeki güçlülük ya da güçsüzlükten çok, sorunu, yani romanın kurallarını ve yerli roman

yazmanın yolunu ele alışında bazı açmazlara girmesi. Romanın tasarlamışı ve kuruluşu, yazarın yazarlık gücünü de iyice azaltıyor.

Murat Belge

AMERİKA, DÂVA, ŞATO VE İKİ ÇEVİRİ ANLAYIŞI

Dâva ve *Şato*'dan sonra *Amerika*'nın da Türkçeye çevrilmesiyle Kafka'nın üç temel yapıtı dilimize kazandırılmış oldu. Kafka'nın iç gelişmesinin ve olgunlaşmasının basamakları sayılan bu romanlar arasında Max Brod'un *Amerika*'nın sonsözünde belirttiği gibi «içten bir ilişki» vardır. «Bir Yalnızlık Trilogyası'nı bu romanlarla bize bırakmıştır Kafka. Yabancılık, insanlar ortasında bir yalnızlık bu eserlerin ana temasını oluşturur.»[1]

Bu üç temel yapıtın ilki olan *Amerika, Dâva* ve *Şato*'ya oranla, daha her bakımdan olgunlaşmamış yazarın bir denemesi niteliğindedir. Kafka, *Amerika*'yı 1912 yılında yazmaya başlamış, 1913'e kadar romanın ilk yedi bölümünü tamamlamıştır. Bundan sonra Kafka bir daha *Amerika* üzerinde çalışmamış ve sonunu getirmemiştir.

Romanın kahramanı Karl Rossmann bir hizmetçi kız tarafından baştan çıkarılır, bunun üzerine ailesi de onu Amerika'ya gönderir. Burada Karl uzun yıllardır Amerika'da bulunan dayısına rastlar, bir süre onun evinde yaşar, ama dayısının prensiplerine uymayan bir davranışta bulunduğu için onun yanından da ayrılmak zorunda kalır. Bu koca ülkede yalnız kalan Karl'ın başından birtakım tatsız olaylar geçer. Sonunda bir ayrım yapılmaksızın herkesin bir yer, bir iş bulabileceği «Oklohoma Tabiat Tiyatrosu»na teknik işçi olarak «kabul edilir». Karl bir tiyatrodan çok trompet çalan melekleri, ilginç bazen de gülünç kişileri, işçilerin alınmasında izlenen alışılmamış düzeni, başı sonu belli olmayan muazzam örgütüyle sanki cennetsel bir ülkeye girer. Böylece onun çaresizliğinin ve karşılaştığı zorlukların bizde uyandırdığı karamsar duygular kaybolur, *Dâva* ve *Şato*'dan farklı olarak roman umut dolu bir sona yönelir.

Karl çok temiz yüreklidir. Ruhunun bu arılığı, saflığı onu çevresinde yeteri kadar bol olan kötülüklerden korumaktadır. Aslında suçsuz olmasına

[1] *Max Brod, «Amerika»nın sonsözü.*

rağmen pasif ve kendini kolayca kötülüğün çekiciliğine kaptırmaya yatkın karakteri başının hep derde girmesine sebep olur. Kafka güncesinde her ne kadar: «*Ateşçi* tasarladığım romandan çok düpedüz bir Dickens taklidi» ve «Amacım, şimdi gördüğüm gibi, sadece, zamandan aldığım parlak ve kendi içimden çıkardığım donuk ışıklarla zenginleştirilmiş bir Dickens-romanı yazmaktı,» diyorsa da romanda taklit denecek kadar büyük bir Dickens etkisi belli olmamaktadır. İçinin arılığı, ruhunun saflığıyla Karl Rossmann, Kafka-ruhunun en sevimli yansımalarından biridir.

Kafka *Amerika*'dan sonra 1914'de *Dâva*'yı yazmaya başlamıştır. *Dâva*'nın kahramanı Josef K.'da, Karl Rossmann'ın aksine Kafka-ruhunun karanlık yanı belirir. Josef K. kendini toplumdan ayırır, kimseyi beğenmez, kimseden, hattâ hayatından bile memnun değildir. Sevimsiz ve soğuktur. İnsanlardan uzaklaşarak yalnız yaşamakla en doğru, en uygun şeyi yaptığına inanmaktadır. Her yerde, herkeste yanlış, gülünç bir yan bulur. Kendini yargılayan organlardan, yargıçlardan şikâyetçidir. Hiçbir zaman başındakileri tanıyamadığı bu yargı organları onu hep izlerler, ama o da zaten bunlardan kurtulmak için bir çaba göstermez. Çoğu kez küçümsediği, aslında kabul ettiği bu yargı organları vicdanıdır. Josef K. yavaş yavaş durumunu, yanıldığını anlar. Yargılama aynı zamanda bu anlayışı, gerçeğe yaklaşmayı göstermektedir. Sonunda cezalandırılmadan önce bir pişmanlık duyduğu belli olur, ama dönmek için geçtir artık; karşı koyacak gücü de yoktur. Zaten Josef K. bir bakıma kendi kendini cezalandırmış, harcamıştır. Korkunç son âdeta bir intihardır.

Amerika'daki suçsuz, saf, hayata dönük gençle, *Dâva*'daki karamsar, suçsuzluğunu ortaya çıkarmak için isteksizce uğraşan, daha doğrusu hemen hemen hiçbir çaba göstermeyen, toplumdan uzaklaşmaya çalışan Josef K.'dan sonra *Şato*'nun kahramanı K. ortaya çıkıyor. Kafka bu sonuncu romanının kahramanını da otobiyografik K. ile adlandırarak aynı kişinin daha yüksek bir olgunluk basamağına eriştiğini göstermek istemiştir. K. ne *Amerika*'daki Rossman gibi şaşkın, saf, çaresiz, ne de *Dâva*'nın kahramanı Josef K. gibi gücünü yitirmiş, toplumdan kaçan bir tiptir. Köye yerleşmek, aile kurmak ve toplum içinde namuslu bir yoldan ekmek parasını kazanmak istiyor. Çaresizliğinden ve yeteneksizliğinden çok karşılaştığı çevrenin direnci yüzünden büyük bir çaba göstermesine rağmen bu amacına ulaşamıyor. K.'nın bu çabaları yahudi ırkının öbür ırklar arasına karışma, toprağa yerleşme, bir memlekete sahip olma isteğini hatırlatıyor. *Amerika* ve *Dâva* da yahudi ırkının alınyazısına işaret ederler.

Dâva ile *Şato* arasında bir dış benzerlik vardır, ama bunlar ana düşün-

celeri bakımından birbirlerinden farklıdırlar. *Dâva*'da başındakiler bilinmeyen yargı organları, *Şato*'da gene başındakiler bilinmeyen şatoyu hatırlatır. Ne var ki, *Dâva*'da yargı organları Josef K.'nın peşinden giderler, *Şato*'daysa K. hep şatoya ulaşmaya çalışır. *Dâva*'da kahraman pasif, hattâ tembeldir, K. ise durmadan uğraşır, çabalar. Josef K. kendini toplumdan uzaklaştırır, K. ise topluma kendini kabul ettirmeye, aile kurmaya, topluma yararlı bir işe girmeye çalışır.

«Her üç romanda da önemli olan bireyin toplumda, en yüce adaletin söz konusu olması bakımından da Tanrı ülkesinde yer almasıdır. Özellikle iyi ve adil bir kimsenin karşılaştığı engeller bu romanlarda göz önüne serilir.»[2] Her üçü de ayrı ayrı konuları işlemelerine rağmen bir bütün meydana getirirler. *Amerika, Dâva* ve *Şato,* ana düşüncelerinin, özellikle belirtmek istediği düşüncelerin altını kalın kalın çizen yazarlardan olmayan ve anlaşılmak için bir ipucu vermeyen Kafka'nın çeşitli yönlerden tanınmasını, iyice anlaşılmasını sağlayacak belgelerdir.

Amerika romanının çevirisine geçmeden önce kısaca Kafka'nın yapıtlarında kullandığı dile değinelim.

Kafka, Prag'da doğup büyümüştür. Prag'da yaşayan Almanların konuştukları Almanca, yazı diline çok yakın, deyimsel biçimlerden, halk ağızlarından yoksun kuru bir Almancadır. Prag'daki Almanların eşsiz buldukları bu Almanca hem telâffuz, hem de yapı bakımından yüksek Almancadan oldukça uzaktır.

Kafka'nın dilindeki karakteristik basitlik, yalınlık, cümlelerinin çekingen yapısı ve kelime yoksulluğu Prag Almancası göz önünde tutularak açıklanabilir. Bu kuru Almanca genel olarak konuşulan dilin akıcılığını, bir diyalektin samimiyetini vermekten uzaktır.

Kafka, az denebilecek bir kelime dağarcığı, kendine özgü üslûbuyla çok yönlü ve renkli etkiler yaratmıştır. Hiçbir zaman dilin tarihî derinliklerini karıştırmamış, dile yeni kelimeler, yeni deyişler sokmamış, kelimeleri anlamları dışında kullanmamıştır. Yeni sözcükler yaratma, yeni cümle biçimleri bulma gibi yollara başvurmamıştır (birkaç özel isim dışında). Diyalektlerden gelen sözlere, halk deyimlerine hemen hemen hiç rastlanmaz yapıtlarında. Düzgün, yalın, resmi yazışmalarda kullanılan cümleleri hatırlatan cümleler kurar. Okurla arasına belirli bir uzaklık koyan, metne yaklaşılmasını önleyen bu cümleler Kafka'nın anlaşılmasını ve başka dillere çevrilmesini güçleştirmiştir. Kelimeler, cümleler arasındaki bağıntı, meydana gelen melo-

[2] *Max Brod, «Amerika»nın sonsözü.*

di ilk bakışta görülmez. Max Brod biraz ileri giderek Kafka'nın dili için: «Gökteki melekler espri yapsalardı bu Franz Kafka'nın dilinde olurdu,» demiştir. Bir başka yargısı da şöyle: «Bu dil is bırakmayan bir ateştir.»

Büyük bir raslantı sonucu olarak *Amerika* iki ayrı yayınevince[3] hemen hemen aynı zamanda yayımlandı. Kâmuran Şipal ve Arif Gelen'in yaptığı çeviriler için örnekler vererek ayrıntılı bir çeviri eleştirisi yapmak isterdim, ama elde iki ayrı çevirinin bulunması Almanca bilmeyenlere bile bir karşılaştırma yaparak romanın çevirisi üzerine bir fikir edinme imkânını sağlamaktadır. Böyle bir karşılaştırma yapanlar iki çeviri arasında büyük farklar göreceklerdir. Aslında, her iki çevirmen de değişik çeviri anlayışlarıyla romanı Türkçeleştirmişler ve ortaya birbirinden farklı, Kafka'dan uzak iki *Amerika* çıkmıştır.

Kâmuran Şipal çevirisi: Sayın Şipal Kafka'nın birçok yapıtını dilimize çevirmiş, âdeta bir Kafka çevirmeni haline gelmiştir. Yalnız, Sayın Şipal'in *Amerika*'ya olduğu gibi çevirdiği öbür Kafka yapıtlarına da uyguladığı çeviri anlayışı bize Kafka'yı vermekten uzaktır. Örneğin, her sayfada bol bol rastlanan, «a canım» (11), «adam sen de» (8), «yakıncağızında» (12), «A, ben ne diye...» (13), «şuncacık» (37), «yavaşçacık» (41), «ayol» (63), «vallahi» (63), «kımıl kımıl» (69), gibi sözler[4] çeviriye samimi, sıcak bir hava vermektedir. Kafka'nın dilinde kelimelerle verilmiş böyle bir sıcaklık, samimiyet yoktur. Anlaşılan, Sayın Şipal bu eksikliği, devrik cümleler, gerekli yerlere tatlı sözler ekleyerek ya da bazı kelimeleri çıkararak gidermektedir. Tatlı tatlı anlatılmış, kolayca anlaşılan bir çeviri de okurun hoşuna gitmektedir. Ne var ki Sayın Şipal Kafka'nın anlatımından uzaklaşarak, romanın estetiğini bozmaktadır. Dili zorlamadan Kafka'yı Türkçeye çevirmek belki imkânsız, ama Sayın Şipal bu yönde en ufak bir çaba göstermiyor. Çeviri altındaki orijinali gösterecek kadar şeffaf olmalıdır. Ne kadar şeffaf olursa o kadar başarılı sayılır. Şu günlerde, yazarın anlatımına uygun çeviri yapma çabaları Faulkner, Joyce, Salinger çevirileri gibi olumlu ürünler vermektedir. Ne yazık ki görünüşe bakılırsa Kafka daha uzun yıllar böyle bir anlayışla çevrilemeyecektir.

Arif Gelen çevirisi: Sayın Gelen'in de bambaşka bir çeviri anlayışı var. Kafka için karakteristik olan uzun cümleleri Sayın Gelen küçük ve basit

[3] *«Amerika», Bilgi Yayınevi, çev. Arif Gelen.*
«Amerika», Cem Yayınevi, çev. Kâmuran Şipal.

[4] *Bu sözler yazarın «Amerika» çevirisinden alınmıştır. Yanlarındaki sayılar sayfa numaralarını gösterir.*

cümlelere bölmüş ve bazı zor cümlelerin kolayca anlaşılmasını sağlamış. Kendi gerekli gördüğü yerlere paragraflar açmış ve böylece romanın Almanca aslından iyice uzaklaşmış. Cümleleri istediği gibi bölüp biçimlendirdiğinden hep düzgün cümleler kurmuş. Türkçeyi Kafka üslûbunu yüklenmeye hiç zorlamamış ve romanı kolay okunur, kolay anlaşılır bir hale getirmiş. Sayın Gelen böyle yanlış bir çeviri anlayışıyla çalışmayıp metne bağlı kalsaydı, çevirisi başarılı olabilirdi. Ama bu haliyle Sayın Gelen'in çevirisinde de Kafka'yı bulmak güç.

Ender Erenel

DE YAYINEVİ ÖVÜNEREK SUNAR

NÂZIM HİKMET

MEMLEKETİMDEN İNSAN MANZARALARI

Baskıya Hazırlayan Memet Fuat

ŞİMDİ BEŞ KİTAP DA VAR

Son ayların en çok satılan eserlerinden biri olan bu eşsiz destanın, basılması geciktiği için nicedir okurlarımızın ısrarla sordukları beşinci kitabı yayımlanmıştır. Bu kitaba müsveddeler üzerinde şairin yapmış olduğu değişiklikler, çıkardığı parçalar, ayrıca «Memleketimden İnsan Manzaraları» için yazdığı mektuplar da eklenmiştir. Tükenmeden alınız.

Tükenmiş olan İkinci ve Üçüncü kitapların ikinci baskıları yayımlanmıştır.

Birinci kitap 6 lira, İkinci kitap 8 lira,
Üçüncü kitap 6 lira, Dördüncü kitap 5 lira,
Beşinci kitap 8 lira

★

DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU

DE YAYINEVİ ÖVÜNEREK SUNAR

JEAN-PAUL SARTRE

EDEBİYAT NEDİR

Çeviren Bertan Onaran

Memleketimizde yıllardır basılması özlenen, zaman zaman sanat dergilerinde içinden parçalar yayımlanan bu kitap edebiyat anlayışınıza yeni açılar getirecek niteliktedir. «Yazmak Nedir», «Niçin Yazıyoruz», «Kimin İçin Yazıyoruz» başlıklarını taşıyan üç bölümde Sartre edebiyat sorunlarını çeşitli yönleriyle ele alıyor.

6 lira

★

HENRY MILLER

MERDİVENİN DİBİNDEKİ GÜLÜMSEYİŞ

Çeviren : R. Tomris

Dünya edebiyatının ünlü yazarlarından Henry Miller'in bu uzun hikâyesini bir çırpıda okuyacaksınız. De Yayınevi'nin cepte taşınıp her yerde okunabilecek küçük kitaplarının ilki olan «Merdivenin Dibindeki Gülümseyiş», çevirisinin güzelliğiyle de ayrıca ilginizi çekecek sanıyoruz.

2 lira

★

DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU

DE YAYINEVİ ÖVÜNEREK SUNAR

WILLIAM FAULKNER

AYI

Çeviren Murat Belge

Dünya edebiyatının en büyük romancılarından biri olan Faulkner'in dilimizde yayımlanması aylardır özlemle beklenen kitabı. «Döşeğimde Ölürken», «Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi» gibi romanları büyük bir başarıyla Türkçeye çevirmiş olan Murat Belge'nin bir uslûp denemesi niteliğine yükselen çevirisiyle.

6 lira

★

CARSON McCULLERS

KÜSKÜN KAHVENİN TÜRKÜSÜ

Çeviren İpek Tümerdem

De Yayınevi her zaman cebinizde taşıyabileceğiniz, her yerde okuyabileceğiniz minik, tatlı kitaplarının ikincisini sunuyor. Çağdaş Amerikan edebiyatının şiir dolu küçük romanlarından biri, «tekdüzelikten kaçısı sevgide arayan» üç kişinin türküsü.

4 lira

★

DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU