YIL BİR EKİM 1964 SAYI BİR

YENİ DERGİ

AYLIK SANAT DERGİSİ

BERTRAND RUSSELL
İKİ BARIŞ KURUMU
OKTAY RİFAT
ELLERİ VAR ÖZGÜRLÜĞÜN
GUILLAUME APOLLINAIRE
REN GÜZÜ
JEAN-PAUL SARTRE
BİR UZUN, ACI, TATLI ÇILGINLIK
CLAUDE SIMON
KİMİN İÇİN YAZIYOR ÖYLEYSE SARTRE?
IGNAZIO SILONE
BAĞLANMANIN ANLAMI
JEAN VILAR
TİYATRONUN SIRLARI
WYLIE SYPHER
YENİ KOMEDYA ANLAYIŞIMIZ
ÜÇ ANADOLU — KONUR ERTOP
GÖLGELERİ KULLANMAK — DOĞAN HIZLAN
DERGİLER ARASINDA — MEMET FUAT

J. P. SARTRE, CLAUDE SIMON, IGNAZIO SILONE

SANATTA BAĞLANMA TARTIŞMASI

DE YAYINEVİ

İKİ BUÇUK LİRA

GELECEK SAYILARDA ÇEVİRİLER

1.

KARA MELEK
James Baldwin'in yazarlığı

2.

BALDWIN'LE KONUŞMA
Tektaş Ağaoğlu'nun
yaptığı konuşmanın tamamı

3.

YAZARIN SORUNLARI
Eugène Ionesco

4.

HER YARATIŞ BİR ELEŞTİRİDİR
Michel Butor

5.

CAMUS'NÜN YABANCISI
Jean-Paul Sartre

6.

ILYA EHRENBURG'LA KONUŞMA
Olga Carlisle

7.

FREUD, MARX VE KIERKEGAARD
Frederick J. Hacker

8.

BAUDELAIRE'DEN ŞİİRLER
Said Maden

BU SAYI

«Yeni Dergi», her şeyden önce, başka dillerdeki sanat olaylarını, düşünce tartışmalarını dilimize aktarmak amacını güdecek. Onun için de bu dergide daha çok çeviri yazılar okuyacaksınız. Ayrıca, sanatımızın sorunlarına yönelen, tartışma yaratacak nitelikte yazılara da geniş yer vereceğiz. Bu arada, toplu ya da paralel çalışmalar yapılmasını da destekliyerek çeşitli konularda özel sayılar düzenliyeceğiz. Şunu da açıkça belirtmek gerekli: «Yeni Dergi» yazarların içlerinden geldiğince yazıp gönderdikleri yazıların bir araya getirilmesiyle çıkarılmıyacak. Bir ön çalışmanın, bir görevlendirmenin ürünü olacak. Böyle bir işe gerekli kadronun kimleri kapsıyacağı şimdiden bilinemez, ama adlarını dergilerde görmiye alışık olmadığımız bazı bilim adamlarının bize yardım edeceklerini sanıyorum.

Bu sayının ana konusu Jean-Paul Sartre'ın «Le Monde» konuşması üzerine yeniden alevlenen «Sanatta Bağlanma» tartışmasıdır. «Bağlanma» sözcüğü İngilizcedeki «Commitment»e karşılık; Fransızcası «Engagé». Yazıların başına gerekli bilgiler eklendiği için burada yalnız şunu belirtmek istiyorum: Sartre'ın konuşmasının büyük bir bölümünü Sabahattin Eyuboğlu ile Vedat Günyol daha önce çevirip «Yeni Ufuklar» ın Temmuz sayısında yayımlamışlardı. Buradaki çeviriyi ben yaptım, ama onların çevirisindeki birçok cümleyi olduğu gibi aldım; yerini bulmuş cümlelerdi, başka türlü söyleme çabası gereksizdi. Böylece de çeviri ortada kaldı. Claude Simon'un yazısı da «çeviren»siz.

(Arkası 47'de)

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. Cağaloğlu, İstanbul. Abonesi: Bir yıllık 24 lira, iki yıllık 44 lira. İç baskı: Gün Matbaası. Kapak: İstanbul Matbaası.

İKİ BARIŞ KURUMU	4	Bertrand Russell
ELLERİ VAR ÖZGÜRLÜĞÜN	6	Oktay Rifat
TAN, REN GÜZÜ	8	Guillaume Apollinaire
BİR UZUN, ACI, TATLI ÇILGINLIK	11	Jean-Paul Sartre
KİMİN İÇİN YAZIYOR ÖYLEYSE SARTRE	15	Claude Simon
BAĞLANMANIN ANLAMI	21	Ignazio Silone
TİYATRONUN SIRLARI	24	Jean Vilar
YENİ KOMEDYA ANLAYIŞIMIZ	31	Wylie Sypher
ÜÇ ANADOLU	39	Konur Ertop
GÖLGELERİ KULLANMAK	41	Doğan Hızlan
DERGİLERDE	43	Memet Fuat

BERTRAND RUSSELL

İKİ BARIŞ KURUMU

Bertrand Russell'ın, 29 Eylül 1963'de, iki barış kurumunun kuruluşunu bildiren televizyon konuşması.

İki barış kurumunun doğduğunu sevinçle bildiriyoruz: Bertrand Russell Barış Kurumu, Atlantik Barış Kurumu. Atlantik Barış Kurumu bir yardım kurumudur. Bu kurum Bertrand Russell Barış Kurumu'na gereken incelemeleri sağlamayı amaç tutmaktadır.

Atom savaşına karşı girişilen hareketin geleceği böyle bir savaşın çılgınca amaçlarıyla ilgilidir. Değişik ülkelerdeki bütün kitle hareketleri, bütün dünya insanları önünde, temel bir düşünce ortaya koyamamaları yüzünden acı bir biçimde tepelenmiştir. Gerek hükümetler, gerekse insanlar arasında tehlikenin özelliği, yakınlığı, önemi konusunda inanılmaz ölçüde bir bilgisizlik sürüp gitmektedir. Savaşa-karşı direnmeler cılız çabalar olarak kalmıştır. Bu yoldaki en ufak bir düşünce kırıntısının bile çoğunluğa duyurulması, basına, filim yapımcılarına uzun uzun yüzsuyu dökmeyi gerektirmiştir. Atom savaşının sakıncaları, silâhsızlanmanın gerekliliği ile ilgili olarak bugüne dek gerçekleştirilebilen duyurular yalan-yanlıştır, yetersizdir, sınırlıdır.

Atom Silâhsızlanması Kampanyası ile 100'ler Komitesi'nin sorunları, gerçekte, örgütlenmiş sürü toplumlarda, atom savaşının sakıncaları konusunda ortaya sürülen kötü-niyetli, yalan bilgilerden doğmaktaydı. Burada önemli olan şey küçük ayrımlar, başkalıklar değil, insanları atom savaşının sakıncalarını anlamaktan uzak tutmak niyetiyle uydurulan yalanlar, insanları bu gerçeği görmekten alıkoymak için duyulan çok çabuk davranma zorunluluğudur. Bir ara Atom Denemeleri Yasağı Antlaşması'nın, atom savaşına karşı giriştiğimiz önceki çabaları değersiz bir duruma indirdiği, bu yoldaki çabaları sürdürmenin gereksizliği ileri sürüldü. Bundan büyük yanılma olabilir mi? Birleşik Devletler ile Sovyetler Birliği 320.000 milyon tonluk bir TNT (patlayıcı madde) yığınağı yapmışlardır. Bu ölüm cephanesi, her gün bütün İkinci Dünya Savaşı boyunca kullanılanın toplamı kadar patlayıcı madde kullanılsa, 146 yılda ancak tükenir. Neden bunu insanlığa açıklamıyorlar? Birleşik Devletler ile Sovyetler Birliği bir anda gezegenimizde bütün yaşamı kökünden kazıyabilirler. Atom Denemeleri Yasağı Antlaşması, bu sakıncayı giderme, ya da büyük hükümetlerin yıkıcı sistemlerine, silâh yığınaklarına karşı açılacak bir savaşın kaçınılmazlığını azaltma bakımından pek az şey sağlamıştır.

Bertrand Russell Barış Kurumu soğuk savaşın nedenlerini araştırmak, savaş sakıncasını azaltacak, yok edecek ölçüleri bulup çıkarmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Kendi bildirişme araçlarımızı — radyo, basın, filimler, gazeteler — kendimiz kurmak, denet altındaki kuruluşlardan, hükümetlerin gözdağından korkan basından hiçbir şey beklememek amacındayız. Çabamızı kimlerin desteklediğine dikkatinizi çekerim. Aralarında Birleşmiş

Milletler Genel Sekreteri ile yan-tutmıyan en büyük ülkelerden birinin önderi vardır. Sonunda, Kurum'un amaçlarına katılanlara, Soğuk Savaş'ın etkisi altında gözleri boyanmış ülkelerde işitilmesi gereken sesi yaratacak aracı da sunacağız. Bertrand Russell Barış Kurumu hükümetler ile uşaklarının, bir atom çağının en canalıcı ölüm kalım noktaları konusunda söyledikleri yalanlarla savaşmıya, bir etkileme ortamı yaratmıya elverişli olanaklar sağlıyacaktır. Şu anda dünyanın dört bir bucağından, böyle bir işin gerçekleşmesini sağlıyabilecek gücde bireylerden büyük destek görmekteyiz.

Tasarılarımızın temeli, Bertrand Russell Barış Kurumu'nun amacına ilişkin konularda bize gerekli araştırmaları, incelemeleri yapmak üzere kurulmuş olan Atlantik Barış Kurumu'dur: silâhsızlanma, barış, savaş sakıncası. Barış yolundaki çabaları değişmez ilkelere bağlamak zorunludur. İşte bu iki kurumun amacı da budur. Bu işin gelişigüzel yapılmasına, cılız kalmasına artık göz yummıyacağız. Düşüncelerimizle çabalarımız, gerçekte bu düşüncelerle çabalara diş bileyenlerin keyfine bağlı olmıyacak.

İnsan varlığı iki büyük gözdağıyla karşı karşıyadır. Dünya, nefretle dolup taşmakta. Nereye baksanız, önü alınmaz bir kardeş katilliği. Zorbalık almış yürümüş. Şu anda 23 ülkede işkence gören politika suçluları adına canla başla çalışmaktayım Doğuda, Batıda, yan-tutmıyan ülkelerde. Hükümetler ailelerin kavuşması, görüşmesi gibi en yalın sorunlara bile bir çözüm bulmıya yetersiz. Terbiyenin, hoşgörünün abc'sini öğrenmek için vakit çok az. Atlantik Barış Kurumu ırkçı, dinci, politik cezalara kurban gidenlerin durumlarını, bireysel insan haklarına gösterilen saygısızlıkları inceliyecektir. Bertrand Russell Barış Kurumu geçmişteki çabalarını Atlantik Barış Kurumu'nun incelemeleri ışığında daha da büyütecektir.

Yaşamın boyunca, özellikle 1914'den bu yana, yetkililerin sınır tanımaz zorbalığında gitgide bir artma gördüm. Dünyanın dört bir bucağından gelen boğuk çığlıklar, durmadan artan hoşgörüsüzlük insanı umutsuzluğa gömüyor nerdeyse. Güney Afrika'da Afrikalıların, Birleşik Devletler'de zencilerin, Sovyetler Birliği'nde Yahudilerin, Hindistan'da Nagaların durumuna, ya da insanlığın açlıktan kırılan üçte birine, yeryüzünü kaplıyan kapkara din çatışmalarına bakın, ne yana dönseniz yetkiciliğin verdiği gözdağlarını, soyumuzu ortadan silmek yolunda nasıl çaba gösterdiğini görürsünüz. İnsan yetkiyi elinde bulunduranlara soru sormak özgürlüğüne sahip değilse, bu yiğitliği gösterip ortaya atılanlar işkence görürlerse, insanlığın devam edeceğine pek az umut vardır. Tek bir kişiye işkence etmekle, yüz milyonlarca kişiyi bir anda silip ortadan kaldırmıya hazırlanmak arasındaki ruhbilimsel uzaklık sanıldığı ölçüde büyük değildir. Her iki davranış da acıma yoksunluğuyla, düşgücü kısırlığıyla ilgilidir.

Bütün ülkelerdeki, zengin, yoksul bütün insanların bu iki Kurumu destekliyeceklerine büyük umudum var. Bu girişme, şimdiye dek, bir hükümete dayanmıyan en büyük adımlardan biridir. Atom savaşına karşı direnmeyi, insan hakları yolundaki savaşı yeni bir etkinliğe, yeni bir başarı düzeyine ulaştıracağına da birçok kanıtlar vardır.

Çeviren Akşit Göktürk

OKTAY RİFAT

ELLERİ VAR ÖZGÜRLÜĞÜN

1

Köpürerek koşuyordu atlarımız
Durgun denize doğru.

2

Bu uçuş, güvercindeki,
Özgürlük sevinci mi ne!

3

Öpüşmek yasaktı, bilir misiniz,
Düşünmek yasak,
İş gücünü savunmak yasak!

4

Elleri var özgürlüğün,
Gözleri, ayakları;
Silmek için kanlı teri,
Bakmak için yarınlara,
Eşitliğe doğru giden.

5

Ben kafes, sen sarmaşık;
Dolan dolanabildiğin kadar!

6

Özgürlük sevgisi bu,
İnsan kapılmıya görsün bir kez;
Bir urba ki eskimez,
Bir düş ki gerçekten daha doğru.

7

Yiğit sürücüleri tarihsel akışın,
İşçiler, evren kovanının arıları;
Bir kara somunun çevresinde döndükçe

Dünyamıza özgürlük getiren kardeşler.
O somunla doğrulur uykusundan akıl,
Ağarır o somunla bitmiyen gecemiz;
O güneşle bağımsızlığa erer kişi.

8

Bu umut özgür olmanın kapısı;
Mutlu günlere insanca aralık.
Bu sevinç mutlu günlerin ışığı;
Vurur üstümüze usulca ürkek.

Gel yurdumun insanı görün artık,
Özgürlüğün kapısında dal gibi;
Ardında gökyüzü kardeşçe mavi!

GUILLAUME APOLLINAIRE

TAN

Koca Ren boyunca yıkıntılar
Güzel sevişilir gölgenizde
Uzaktan gözleyen denizciler
Sayısız öpücükler gönderir bize

Gece iner birden
Bu yıkıntılardaki aşk gibi
Çıkarırlar boyunlarını Ren'in derinlerinden
Nibelüngler ve su perileri

Hiç korkumuz yok sakallı cücelerden
Yeşil bağlarda sızlanıp inleyen
Yeterince içmediklerinden
Dinliyelim su perilerini türküler söyleyen

REN GÜZÜ

Oynamaya giderler çocuklar
Mezarlığa
Martin Gertrude Hans ve Henri
Bugün hiçbir horoz ötmedi
Kikiriki

Yaşlı kadınlar
Yola düzülürler ağlayarak
Anırırlar
Sevimli eşekler ai ia koyulup otlamaya çiçeklerini
Cenaze çelenklerinin

Ölülerin ve ruhlarının günüdür bugün
Çocuklar ve yaşlı kadınlar bütün
Yakarlar mumlar dikip
Her katolik mezarına
Yaşlı kadınların örtüleri
Gökyüzünün bulutları
Benzer keçi sakalına

Hava titrer alevlerden ve dualardan

Mezarlık güzel bir bahçe
Kaplı iğdeler ve külrengi söğütlerle
Çoğu kez gömülen dostlar gelir oraya
Ah! ne rahatsınız bu güzel mezarlıkta
Siz ölmüş dilenciler kafayı tutmuş birayla
Siz körler benzeyen kadere
Ve siz ölmüş çocuklar duada

Ah! ne rahatsınız bu güzel mezarlıkta
Siz belediye başkanları gemiciler
Ve siz saltanat naipleri
Siz de kafakâğıtsız çingeneler
Hayat eritir işkembesinde sizi
Haç bizi ayaklar arasına iter

Ren rüzgârı ulur bütün baykuşlarla beraber
Söndürür mumları çocukların durmadan yaktıkları
Ve solgun yapraklar
Ölüleri örtmeye yaklaşırlar

Ölmüş çocuklar konuşurlar kimi kez analarıyla
Ve ölmüş kadınlar kimi kez isterler yeniden gelmeyi

Oh! istemiyorum çıkıp gelmeni
Güzü dolduruyor kesik eller
Değil değil güz yaprakları bunlar
Sevgili ölülerin elleri bunlar
Senin bunlar bu kesik eller

Bunca ağladık bugün
Bu ölüler çocukları ve yaşlı kadınlarla
Güneşsiz gök altında
Alev dolu mezarlıkta

Bir rüzgâr içinde döndük sonra

Ayaklarımıza kestaneler yuvarlanıyordu
Dikenli yarılmış kabukları
Benzer madonnanın yaralı yüreğine
Derisi madonnanın
Güz kestaneleri rengindeydi belki de

Çeviren Ergin Ertem

JEAN-PAUL SARTRE'LA KONUŞMA

«BİR UZUN, ACI, TATLI ÇILGINLIK»

Jean-Paul Sartre'ın «Le Monde» da yayımlanan bir konuşması «Sanatta bağlanma» konusunu yeniden öne çıkardı, geniş yankılar uyandırdı. Bu arada iki solcu yazar, Claude Simon ile Yves Berger, «L'Express» de Sartre'a cevap verdiler. İspanya Savaşı'na katılmış, Nazilerin işkencesine uğramış olan Claude Simon'un yazısı özellikle ilginç görüldü. Aşağıdaki çeviri konuşmanın İngilizcesinden yapılmıştır (Encounter, Haziran sayısı). Çevirmen Anthony Hartley, Sartre'ın «Le Monde»a gönderdiği bir mektupta yaptığı düzeltmeleri de göz önünde tutmuş. Claude Simon'un yazısı doğrudan doğruya Fransızcadan, «L'Express»den çevrilmiştir.

SARTRE «Sözcükler»deki (Les Mots) tarih sıralamasında çelişmeler var, eleştirmenler onlara parmak basmakta haklıydılar. Kitabın büyük bir parçası 1954'de yazılmıştı da, on yıl sonra, yayımlanışından birkaç ay önce yeniden ele alıp bazı değiştirmeler yaptım. Tarih sıralamasına girişmedim.

— «On yıldır bir uzun, acı, tatlı çılgınlıktan uyanmaktaydım,» dediğinizde, bu değişikliğin gerçekten 1954'de mi başladığını anlamalıyız?

SARTRE Evet. O sırada, olayların itişiyle, büsbütün politikaya vermiştim kendimi. Eylem havasına girince, birdenbire, önceki eserlerimi avucuna almış olan nevrozu anlayıverdim. Hiç farkında değildim bunun daha önce içindeydim çünkü. Simone de Beauvoir benden önce sezdi bu nedenleri. Her nevrozun özelliği kendini doğalmış gibi göstermesidir. Yazmak için yaratıldığıma büyük bir rahatlıkla inanıyordum. Varlığımı doğrulamam gerekliydi ve bütünüyle edebiyata yaslanıyordum. Bu düşünüşten kurtulabilmem otuz yıl sürdü. Politikayla kurduğum ilgiler gerekli açıyı sağlamama yol açınca, hayatımı yazmıya karar verdim. Bir insanın kutsal bilinen edebiyattan entellektüelliğini yitirmeden nasıl eyleme geçebileceğini göstermiye çalıştım.

«Sözcükler»de (Les Mots) çılgınlığımın, nevrozumun kaynağını açıklıyorum. Yaptığım çözümleme yazı yazmayı düşliyen gençlere yardımcı olabilir. Bu özlem hayli tuhaf gene de, bir «çatlaklık» niteliği yok değil. Bir boks şampiyonu ya da bir amiral olmayı düşliyen genç gerçeği seçiyor. Eğer yazar hayalîyi seçerse, ikisini karıştırıyor birbirine.

— Yazdıklarınızı okuduktan sonra, edebiyatı seçmek zorunda kaldığınıza pişman olmuş göründüğünüzü söyliyebilir insan.

SARTRE : Doğrusunu isterseniz, 1954'de pişman olmak üzereydim. Başka bir dünyaya ayak basıyordum. Hayatımı elli yıl hesaplamıştım (şimdi elli dokuz olmak üzereyim). Ama, görüyorsunuz, «Sözcükler»de (Les Mots) iki ayrı ses var : biri yazarlığımı mahkûm edişimin yankısı, biri de bu sert yargının yumuşatılması. Hayat hikâyemi daha önce, o en atak biçimiyle yayımlamayışımın nedeni çok abartılmış olduğunu görmemdi. Yazı yazıyor diye bir mutsuz kişiyi çamura batırmak gerekmez. Ayrıca, bu arada, eyleme geçmenin de zorlukları olduğunu, insanın ona da bir nevroz yüzünden girebileceğini anladım. Politika da kurtarmıyor insanı, edebiyattan fazla.

— Ne kurtarır insanı?

SARTRE Hiçbir şey. Hiçbir yerde kurtuluş yoktur. Kurtuluş düşüncesi bir mutlak düşüncesini gerektirir. Kırk yıl mutlakla yaşadım, bir nevroz. Mutlak yok artık. Geriye sayısız çaba kalıyor ve edebiyat onların en imtiyazlısı değil. «Artık hayatımı ne yapacağımı bilmiyorum» sözümün böyle anlaşılması gerekir. Oysa eleştirmenler, Simone de Beauvoir'in «Aldatıldım» sözünü olduğu gibi, bunu da yanlış anladılar, bir umutsuzluk çığlığı sandılar. Beauvoir o sözü söylemekle hayattan beklediği ama bulamadığı bir mutlak'ı işaret ediyordu. Görüşümüz aynı. Benim umutsuzluğum da onunkinden fazla değil. Ayrıca, ben oldum olası iyimser bir insanım, belki de gereğinden çok...

— İlk Sartre evreni, «Bulantı»daki (La Nausée), hiç de gül-pembe değildi. Dünyayı o ışıkla görmüyor musunuz artık?

SARTRE Hayır, evren gene karanlık. Bizler bir belâya uğramış hayvanlarız... Ama, birden anladım ki, yabancılaşma, insanın insanı sömürmesi, gıdasızlık gibi kötülükler, bir lüks olan metafizik kötülüğü arkaya itti. Açıktır kötülük bugün. Bir Sovyet vatandaşı, görevli bir yazar, bir gün bana şöyle dedi «Yeryüzünde herkes rahata ulaştığı zaman, insan'ın tragedyası başlıyacak sınırlılığı.» Şimdiden bunu düşünmek gereksiz. Ben toplumsal ve ekonomik dertlerin giderilebileceğine inanıyorum, özlüyorum bunu. Biraz talihle o mutlu çağ gelebilir. Dünya değişince işlerin daha iyi gideceğine inananlardan yanayım ben.

— Öyleyse bir Beckett'in kötülüğe mahkûm evrenini kabul etmiyorsunuz?

SARTRE Beckett'e hayranım, ama bütün varlığımla ona karşıyım. O hiç gelişme yolu aramıyor. Benim kötümserliğim hiçbir zaman gevşekliğe düşmemiştir. «Bulantı»yı yazdığım günden beri hep bir ahlâk yaratmak istedim. Bendeki gelişme artık böyle şeyler düşlememem. Bugün «Dünya Nimetleri»ni (Les Nourritures Terrestres) korkunç bir kitap olarak görüyorum «Tanrıyı her yerden başka bir yerde arama.» Gidip bir işçiye, ya da

bir mühendise söyleyin! Gide bunu bana söyliyebilir birkaç seçkin kişiye iletilebilecek bir yazar ahlâkı. Onun için de beni ilgilendirmiyor artık. Her şeyden önce insanlar hayat şartlarını düzelterek insan olmalıdırlar ki evrensel bir ahlâk yaratılabilsin. Ben onlara, «Yalan söylemiyeceksin,» diyerek işe başlarsam, politik eyleme yer kalmaz ondan sonra. İlk iş insanın bağımsızlığını sağlamaktır.

— Bütün bunlar daha önce yazdıklarınızdan vazgeçmiye mi götürüyor sizi?

SARTRE Hiç de değil. «Sözcükler» de (Les Mots) bunun üzerine yazdıklarım yanlış anlaşıldı. Vazgeçtiğim bir kitabım yok. Ama bu onları iyi bulduğum anlamına gelmez. «Bulantı» da sonradan pişman olduğum şey kendimi işin içine bütünüyle sokmamış olmamdır. Kahramanımdaki hastalığın dışında kaldım, nevrozumdu koruyan, yazmak yoluyla, bana mutluluk veriyordu... Her zaman mutluydum. O sıra kendime karşı daha dürüst de olsam gene yazardım «Bulantı»yı. Bende eksik olan gerçeklik duygusuydu. Değiştim o günden bu yana. Yavaş yavaş gerçekliğin yaşantısına varmayı öğrendim. Açlıktan ölen çocuklar gördüm. Ölü bir çocuğun karşısında «Bulantı» ağır basamaz.

— Hangi eser ağır basabilir?

SARTRE İşte yazarın sorunu tam bu. Aç bir dünyada edebiyatın görevi, yeri nedir? Ahlâk gibi, edebiyatın da evrensel olması gerekir. Onun için de yazar çoğunluğun yanında yer almalıdır, iki milyar açın yanında, eğer herkese seslenmek, herkesce okunmak istiyorsa. Bunu yapmadıkça, seçkinler sınıfının hizmetindedir ve onlar gibi sömürücüdür. Büyük okur yığınına ulaşmanın iki yolu var yazar için birincisi kimi memleketlerde sosyalist yazarların yaptığı gibi, halkı eğitmek amacıyla bir süre edebiyattan vazgeçmek. Yönetici sıkıntısı çeken bir memlekette, Afrika'da örnekse, nasıl olur da Avrupa'da öğrenim görmüş bir yerli, öğretmenlik etmeyi kabul etmez, edebiyat uğraşını birlikte sürdüremiyeceğini anlasa bile? Avrupa'da oturup roman yazmayı yeğlerse, bu davranışı bana ihanete doğru bir kayma gibi görünür. Görünüşteki karşıtlık bir yana, bütün bir topluma hizmetle edebiyatın gerekleri arasında ayrım yoktur.

İkinci yol, ancak bizim devrimci-olmıyan toplumlarımıza uygulanabilir, herkesin okuyacağı günlere hazırlanmak, sorunları en atak, en kaçamaksız biçimiyle ortaya koymaktır. Alain Badiou'nun «Almagestes»de yaptığı budur, bir temizleme, bir arıtma amacıyla dili yargılıyor.

— Bir «Almagestes» herkesce okunabilir mi?

SARTRE Dikkatli olun. Ben en aşağı şeylere yönelen orta malı edebiyatı salık vermiyorum. Halk da bir yazarı anlamak için çaba göstermek zorundadır; çünkü bir yazar kapalılığı özlemese bile, yeni edinilmiş düşüncelerini her zaman açıkça, bilinen örneklere uyarak dile getiremez. Mallarmé'yi alalım. Onu Fransız şairlerinin en büyüğü sayarım, ve şiirleri-

ni anlamak için hayli zaman harcadım. Savunduğu kapalılık teorisi yanlıştır, ama söylediği şeyler güç olduğu zaman okunması da güçleşebilir. Hem halkın yalnız kolay anlaşılır şeyler istediğini de sanmamalıdır. Son cep kitapları denemesi bunu açıkça gösterdi. Kitaplarım daha küçük basılmıya başladığından beri benim de okurlarım değişti. Şimdi işçilerden, daktilolardan mektup alıyorum... Çok ilgi çekici mektuplar.

— Kısacası, edebiyatı sonunda sağlığa erdirecek genişlikte olmasını istediğiniz yazarla halkın buluşması her iki yan için de bir zafer olacak...

SARTRE Bu savaşın yapılması gerek. Yazar iki milyar aç insan için yazamadıkça hep bir tedirginlik duygusu altında ezilecektir.

— Kalemini ezilenlerin hizmetine vermesini mi istiyorsunuz?

SARTRE Evet, ama yazarın görevidir bu, yapması gerekeni yaptığı zaman bundan bir karşılık beklemez. Kahramanhk kalemin ucuyla kazanılmaz.

Benim yazardan istediğim, gerçekleri ve ana sorunları önemsemesidir. Dünyadaki açlık, atom tehlikesi, insanın yabancılaşması, nasıl oluyor da bunlar bütün edebiyatımıza renklerini vermiyor, şaşıyorum. Az gelişmiş bir memlekette Robbe-Grillet'yi okuyabilir miyim sanıyorsunuz? O kendinde hiçbir sakatlık görmüyor. Bence iyi bir yazar, ama rahata ermiş burjuvazi için yazıyor. Yeryüzünde Guinea'nin de bulunduğunu anlamasını isterdim. Guinea'de Kafka'yı okuyabilirim. Onda kendi rahatsızlığımı yeniden buluyorum. «Almagestes»i de, çünkü dil yoluyla gene bizim dünyamız yargılanan. Görüyorsunuz, çağdaş yazar kendi huzursuzluk bildirilerini yazmalı ve onları açmıya çalışmalıdır. Kendisini bütünüyle umutsuzluğa kaptırmıyan bir çeşit Beckett. Biçim o kadar önemli değil bence, isterse klâsik olsun, isterse de olmasın. «Harp ve Sulh»un ya da «Almagestes»in biçimi. Hepsi doyurucu. Bir eserin tek değer ölçüsü sağlamlığıdır: Hem kavrıyacak, hem de kalıcı olacak.

— Hayatınızı yazmıya devam edecek misiniz?

SARTRE Elbette, ama hemen değil. Şu anda Flaubert'in biyografisini bitirmiye uğraşıyorum.

— Niye Flaubert?

SARTRE Çünkü o benim tam karşıtım. Karşı düşünceler gerekli aydınlanmıya. «Sözcükler» de (Les Mots) yazdım «sık sık kendime karşı düşündüğümü.» Bu cümle de anlaşılamadı. Eleştirmenler onda bir mazoşizm itirafı gördüler. Ama insan böyle düşünmeli kafasına yerleştirilmiş ne varsa, hepsine isyan ederek.

— Tedirginlik, yargılama, tartışma, isyan, sağlık, bağımsızlık... Fazla değişmiş değilsiniz.

SARTRE Herkesin değiştiği gibi değiştim bir değişmezlik içinde.

CLAUDE SIMON

KİMİN İÇİN YAZIYOR ÖYLEYSE SARTRE?

«Resim» sözcüğü Cézanne'ın bir tablosunu, herhangi bir duvarın üzerindeki bir yağlıboyayı ve diyelim Mao Çe-tung'un bir portresini kapsadığı gibi, tek bir sözcük, «yazmak» sözcüğü de birbirinden adamakıllı ayrı faaliyetleri kapsamak için kullanılmaktadır.

İster sözcüklerin, ister biçimlerin, renklerin ya da seslerin dili sözkonusu olsun, genel olarak dilde, farklı imlem (signification) kategorilerinin — yani farklı bağlantı kategorilerinin — kurulabileceğini biliyoruz.

Chartres Katedrali, Poussin'in bir kompozisyonu, Plato'nun kaleminden çıkmış bir sayfa, Alban Berg'in bir konçertosu, bir fizik kitabı, Rimbaud'nun bir şiiri, genel yerlerde sarhoşluğu önliyen kanunun metni, çeşitli düşünce biçimlerini dile getirdikleri gibi, tikel (cüzi) alanlarla ilintili olan düşüncelerdir.

İlgi çekici bir denemesinde, Roland Barthes, yazarı yazıcıdan ayırıyor ve birincinin bir fonksiyon, ötekinin bir faaliyet gerçekleştirdiğini söylüyordu. Barthes'a göre yazar, faaliyetiyle öz aracı üzerinde, yani dil üzerinde etki gösteren kimsedir; yazar sözünü işler (sözü tarafından işlendiğini de belirtmek isterim), ve bu işi, dünyanın nedenini yazmanın nasıl oluru içine sindirerek yapar. Oysa yazıcı, yazarın dilini politik amaçlara elverişli kılmak için benimser.

Yazıcı için söz bir araçtır sadece: bir olayı kurup ortaya çıkarmaz, sadece taşır.

ZORLANMIŞ BİR KIZ

Yazdığım zaman (bunu gittikçe daha iyi anlıyorum) yazımdan daha önce varolan bir şeyi «dile getirmiyorum.» «Hareket noktası» diye adlandırılabilecek olan ve içimde taşıdığım belirsiz ve karmakarışık magma'nın varolmadığını söyliyecek değilim; bu magma'dan yararlanmadığımı da söyliyemem.

Ama yazdıkça garip bir olayın ortaya çıktığını görüyorum: kendisini kullanacağımı sandığım dil, öz eğilimlerini ve doğrultularını duyurmıya başlıyor. Sözcüklerin herbirinin doğurduğu imge bolluğu yüzünden (sözgelimi, kullandığım mürekkep mavi dediğim zaman, düşüncemdeki bu ortaklaşa nitelikten ötürü dünyanın bütün mavi nesnelerini ansızın hatırlıyor ve onların başlangıçta bulunmadıkları düşünme sürecimin içine girip yerleştiklerini görüyorum), ilk söylediklerimden uzaklaşıyorum ve böylece ilk söylediklerim, yazmıya devam ettiğim sürece çıkan engeller ya da her an ortaya çıkan yeni perspektivler dolayısıyla yozlaşıyor ve değişikliğe uğruyor.

Bundan başka, yazı etkisiz bırakarak ya da gereksizcesine sorguya çe-

kerek kendisinden faydalanmıya çalışan ya da herhangi bir biçimde kendisine kötü davranan kimseye boyun eğmez: sonunda kendini bırakır tabiî: ama bu bırakış zorlanan bir kızın kendini bırakışı gibidir; hareketsiz, duygusuz ve tatsızdır artık. Her sanatçı gibi, yazar da üzerinde çalıştığı madde kadar beslediği niyetler tarafından da yöneltilmektedir.

«Yapmak istediğim tabloyu hiçbir zaman yapamadım,» demişti Picasso; Raoul Dufy de, «başlanan tabloyu, ortaya çıkmakta olan tablo uğruna bırakmayı bilmek» konusunda öğütler vermişti bana.

Öte yandan, bana soracak olursanız, tasarladığım bir romanı hiçbir zaman yazamamış olmam bir yana, kalemimden çıkan romanların ilk tasarladığımdan çok daha zengin olduğunu da gördüm. Bu zenginlik tenisi hatırlatan acayip bir oyunun sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu acayip oyunda, yazar bir top gönderir ve dil bu topu beklenmedik bir biçimde hemen geri çevirir; bu sefer yazar, bu beklenmedik yanı düzeltmiye ya da ondan yararlanmıya çalışarak topu yeniden atar ve bu böylece sürer gider.

COLOMB GİBİ

Demek ki yazar elyordamı ile ilerlediği raslantı dolu bir serüven ve bir çeşit araştırmadan (keşiften) geçerek ortaya atılır.

Niçin ortaya atılır yazar? Herhalde bir şey yapmak için. Peki ne yapmak için? Yazar bunu gerektiği gibi bilmez. Yazar her şeyden önce yazmak ister; ressamın her şeyden önce resim yapmak istemesi gibi. Ressam neyin olursa olsun resmini yapmak ister: bir kadının, bir ağacın, bir elmanın. Kimi zaman herhangi bir şeyin de resmini yapmaz ve tuval üzerine belli birtakım renkleri yaymanın ve yanyana koymanın verdiği tatla yetinir. Ressam da, yazar da, Colomb gibi, bir dünya keşfetmek için yola çıkar, ama aklımdan bile geçirmedikleri bir başka dünyaya ulaşırlar.

Böyle bir deneyin, insanı yavaş yavaş nasıl bir alçakgönüllülüğe yönelttiği tasarlanabilir. Bu çeşit bir işe girişmiş olan, yolunu arayıp duran, karşısına çıkan çeşitli yollardan hangisine sapacağını kestiremiyen yazarın her an kuşku içinde bulunup sorular soracağı ve cevaplar vermekten çok soru sormıya karşı eğilim göstereceği apaçıktır.

Bundan ötürü yazarın eserinden çıkacak imlemler (significations) (başka bir deyişle, bu araştırma sırasında kurulacak olan bağlantılar) bulanık, belirsiz, sallantılı, tartışılan ve tartışılabilen imlemler olacaktır. Bu bakımdan yazarın eserindeki imlemler, ahlakî ve faydacı bir amaç göz önünde tutularak yazılan «genel yerlerde sarhoşluğun önlenmesi» kanununun imlemlerine taban tabana karşıt olacaktır. Kanunun yazılışında, kanun yapıcısı dili bir araç olarak kullanmış ve sözcüklerden yararlanırken, her seferinde onların kendisine sunduğu sınırsız perspektivlerden ve uzantılardan kaçınmıştır.

Bundan ötürü, yazarın eserinin ortaya çıkmasını sağlıyan mekanizmanın işlemesinden (bu eserin hareket-ettiricileri, «duraklamaları», eklentileri çoğu zaman basit ses uygunlukları, iki sözcüğün ton bakımından bağ-

daşmasıdır) hemen kullanılabilecek faydalı imlemler çıkması nasıl beklenebilir?

KANSIZ İŞ

Öfkeden deliye döndüğü ve «çıkış noktası» olarak korkunç bir gerçeği bombardıman edilmiş bir şehir, parçalanmış insan gövdeleri) ele aldığı halde. Picasso'nun, içinde düzen, denge ve güzellikten başka şey bulunmıyan bir tablo çizdiğini görüyoruz. Picasso başlangıçta tiksintiden başka bir şey duymamıştı, ama eline fırçayı alıp resmin diliyle karşılaşır karşılaşmaz, düşüncesi bir dilin buyruğuna girmiş ve başlangıçta duyduğu şey uyum, mimarlık ve ölçülü hatırlayışlara dönüşmüştü.

«Guernica» da insanı rahatsız eden dayanılmaz biçimlerin, anlamların bulunmayışı gerçekten şaşırtıcıdır. Tablonun siyah beyazı, yas tutmayı dile getirmekten çok, tek renkliliğin gerçekdışı havasından yararlanılmak için kullanılmıştır. Bu tabloda bir damla kana bile raslıyamazsınız. «Les Massacres de Scio»daki ezilmiş, parçalanmış, kanatılmış gövdeleri de göremezsiniz; «Guernica»nın alevleri, parçalanmış savaşçısı, kırılmış silâhları mermerlerin soğuk renksizliğini taşımaktadır. Bunlar alışverişe çıkmış köylülerin ölüleri değil, vandallar tarafından kırılmış heykellerdir.

Bundan başka, ressam konusunu «içinde-bulunduğu-durumdan-çıkarmak» istemiş (ya da çıkarmak zorunda kalmış) gibi, yaptığı bu tabloda müzelere ve geçmişe yönelmiştir. Kadının haykırışını ya da çiviye takılmış bir bebek gibi sallanan ölü çocuğun görüntüsünü «gerçeğe bakarak» değil, Poussin'in Hazreti Süleyman'ın ayağı dibine çizdiği iki anadan birine bakarak yaratmıştır.

Picasso'nun konu olarak ele almış olduğu bu cinayetin «tanıklığını yaptığını» da söyliyemeyiz, çünkü «bildiri haykırıştan çok çalışmayla ilintili değilse haykırışı işlemek mümkün değildir» (Roland Barthes).

Picasso'nun bu olayı hatırlatması, Pierro Della Francesca'nın, miğferleri, hareketsiz yüzleri ve boşlukları kullanarak, Constantin'in Maxence'e karşı kazandığı zaferi «hatırlatmasından» farklı değildir. Picasso, fotoğrafı görülse insanın midesini bulandıracak olan bir gerçekliği, tat alınan bir şey haline getirmektedir.

Picasso'nun yaptığı bu tablo karşısında, tuval üzerinde gördüğümüz bağlantıların, biçimlemelerin, karşıtlıkların ve arabesklerin güzelliğinden ötürü değil de, acılardan, gözyaşlarından, ve koskoca yaralardan dolayı heyecanlandığımızı kim ileri sürebilir? Bu belki de kutsallık dediğimiz şeye aykırı düşen bir gerçektir, ama gene de bir gerçektir: müzelerde gördüğümüz sayısız çarmıha-germe tabloları karşısında da aynı duygulara kapılırız; dinsel anlam taşımak amacıyla yapılan bir iş insana din-dışı tatlar verir.

YALAN VE GERÇEK

Picasso, böyle yaptığı için, Guernica'da ölenlere «ihanet etmiş», onla-

rı «kendi çıkarı uğruna harcamış» ve imtiyazlı bir sınıfa (çünkü Picasso'nun eserlerinin «sömürücüler» tarafından parası verilen bir müzede baş köşede bulunduğunu biliyoruz) hizmet etmiş midir?

Ahlâkçılar ahlâkı apaçık bir biçimde dile getirmiyen faaliyetleri damgalamaktan ve bundan ötürü öfkelenmekten geri kalmamışlardır. Ahlâkçıların her çeşidi gerçeğe öylesine sahip olduklarını sanırlar ki, ona yararı dokunsun diye yalanı kullanmaktan bile kaçınmazlar. Ahlâkçı, sanatçının çözmek istediği problemi, basit ekonomik bir fonksiyona indirger.

Sanatçının ve yazarın yarattığı besinin değerini kavrıyamıyan ahlâkçı (körler yararlanamıyor diye resmi suçlamıya kalkışmak gibi gülünç bir düşünce kimsenin aklına gelmediği halde), sanatçıyı ve yazarı lânetlemekten kaçınmaz. Çünkü ahlâkçının gözünde resmin ve yazının, resim ve yazı olarak bir değeri yoktur: bir senyörün resmini yapmak ya da bir düşesin evinde verilen ziyafeti anlatmak imtiyazlıların ya da güçlülerin hizmetkârı olmaktır.

Buna karşılık, içinde herhangi bir nesnenin görüntüsünü taşımayan nice renk yığınına «Devrim», ya da «Gelecek Güzel Günler» adı verilmiştir (ki bunları «Kırmızıların Uyumu» ya da «Şikago'da Bahar» diye adlandırmak aynı ölçüde kolaydır), ve bu bakımdan «lekeciler» de (tachiste) yürüyen Devrimin işgüzâr yardımcıları niteliğini kimi zaman benimsemişlerdir.

Bu yeni karşılaştığımız bir olay değildir. Anglo-sakson prütanizminin süsten korkmasının altında ne korkunç bir ikiyüzlülüğün saklandığını biliyoruz.

KAFKA'YI YAKMAK

«Dini-bütünler» kabiliyetleri mahkûm etmek ve bayağılığı, gücsüzlüğü, budalalığı haklı çıkarmak için «ahlâkî» delillerini her zaman ileri sürmüşlerdir.

Daha dün, komünistler, Ortaçağı hatırlatan bir öfkeyle, Kafka'nın eserlerini yakmak gerektiğini söylüyorlardı, Kafka'nın olumsuz kötümserliğini (bugün aynı şey Beckett için söyleniyor) gericilikle bir tutuyorlardı. Bugün de Sartre, aynı Kafka'nın, «insanların açlıktan öldüğü bir dünyada» okunabileceğini, ama bu aynı dünyada Robbe-Grillet'nin okunmasının imkânsız olduğunu söylüyor.

Robbe-Grillet'nin kitapları burjuvazinin imtiyazlı bir zümresine hitabediyormuş. Robbe-Grillet'nin kitaplarının pek yüksek olmıyan baskı sayıları ile Sartre'ın «Kirli Eller»den kazandığı paralar birbiriyle karşılaştırılırsa bu iddianın gülünçlüğü ortaya çıkar. Sartre'ın bu piyesinin, bir Bulvar tiyatrosunda oynadığını ve aylar boyunca her gece, cici bici burjuvaların, yemekten sonra bir çeşit üstlük yer gibi komünist yemek için bu piyesi seyretmiye geldiklerini de unutmamak gerekir.

KİMİN İÇİN

Gerçekten, Sartre, kendi kitaplarının kime hitabettiğini sanıyor acaba? «Sözcükler»i (Les Mots) ayın en fazla satan kitabı haline getirenlerin kötü-beslenen yığınlar olduğuna ve bu kitabın açlıktan ölmüş bir çocuğa karşılık bir «ağırlık» sayılabileceğine mi inanıyor yoksa — peki, ne zamandan beri, ölülerle edebiyat aynı terazide tartılıyor? Bunu öğrenmek isterim. Bu gerçekten böyleyse o zaman yazmanın da, yazılanı yayımlamanın da anlamı nedir?

Bundan başka, «imtiyazlı sınıfların» kültürel özelliklerini «halk»ın kültüründen ayırmak, bence, halka karşı derin bir küçümseme duymaktır ve bu şekilde düşünen «ilericiler» ile kapitalizmin elinde oyuncak olan radyonun ve kötü yayınların arasında büyük bir fark yoktur, çünkü kapitalistler de «yığınları ilgilendirmek» amacıyla onların en gelişmemiş yanlarını göz önünde tutarlar.

Ben, edebiyat konularında konuştuğum işçiler ve emekçiler ile gazeteciler, öğrenciler, profesörler arasında, belli bir eser söz konusu olduğu zaman soru sormak ve eleştiri yapmak bakımından hiçbir fark göremedim.

Robbe-Grillet hakkında şu ya da bu şekilde düşünülebilir. Sanatı karşısında duygusuz kalmak da mümkündür. Ben, Robbe-Grillet'nin düşüncelerinden çoğuna katılmıyorum. Ama, «Kıskançlık» ve «Labirent» gibi romanların herhangi bir tedirginliği yansıtmadıkları söylenemez. Çünkü, edebiyat tarihinde, alışılmış imlemleri (signification) bir yana itmek, bilinen yorumları kabul etmemek konusunda bu eserlerdeki kadar ileri gidilmiş olduğunu sanmıyorum.

Bu eserlerde, insanlığı uyutan mitlerin ötesinde tertemiz ve elle tutulabilir bir evren «bulmak» isteğiyle karşılaşıyoruz. Bu istek, tutarsız dünyası içinde yaşayan modern insanı, gözü yaşlı ve cafcaflı «ruh hallerinin» açıklanmasından daha gerçek bir biçimde dile getirmektedir.

Bazı eserlerin bu şekilde mahkûm edilmesi karşısında fazla heyecanlanmak doğru değildir. Her şey gibi «ahlâkın» da buyrukları zamanla değişikliğe uğramaktadır. Hem de çok hızla. Sözgelimi, daha dün, Stalin'i ve stalinciliği öven eserler yazılmasını istiyorlardı. Bugün aynı şeyin ahlâka aykırı olduğu, çünkü bu rejimin kendisinin ahlâkla bağdaşmadığı söyleniyor. Geçen yıl rasladığım bir sovyet şairi, yanındaki tercümanı zorlıyarak, bana, stalinciliğe-düşman bir şair olduğunu açıklamasını istiyordu. Ama ben, bu şairin stalinciliğe-düşman ya da ondan yana olmasıyla değil, sadece bir şair olmasıyla ilgilenebileceğimi kibarlığım yüzünden kendisine söyliyemedim.

KÖTÜ GÖZ

Devrimlerin erdemli ve püriten olduklarını biliriz. Hepsi de sanata kötü gözle bakarlar. Oysa sanat, tıpkı besin, elbise, ya da barınak gibi toplum hayatının vazgeçilmez bir parçasıdır. Sanat onların yerini tutamaz tabiî. Ama onlar da sanatın yerini tutamazlar.

Ben en korkunç açlığı yaşadım, gene de, Sartre inansın buna, herhangi bir kitabın benim için değerli olmak niteliğini kaybetmediğini gördüm. Kitap, duyduğum açlığı gidermiyordu. Ama burada «bambaşka bir şey» söz konusuydu. Kitap, üzerimde bir «afyon» etkisi de yapmıyordu. Çünkü, kaçma plânları yapmak ve elime geçen ilk fırsatta bu plânları gerçekleştirmiye çalışmaktan geri kalmıyordum. Bilisiz sefalet arkadaşlarımın ellerine her geçen kitaba tutkuyla saldırdıklarını gördüğüm zaman adamakıllı şaşırıyordum. Seçme imkânı olmadığı için arkadaşlarım, kendi eğitim düzeylerinin çok üstünde olan kitapları okumaktan geri kalmıyorlardı. Onlardan ne anlıyorlardı bilmem. Sadece bu kitapları tat alarak okuduklarını biliyorum.

SICAK DÖŞEKLER

Sanattan, bir an için bile yoksun kalacak bir dünya (yani, maddeselliğe indirgenemiyen boyuttan, imgeselin, harikulâdenin ve rüyanın yabancılaşmıyan ve her zaman özgürlüğünü koruyan alanlarına açılan boyuttan yoksun kalacak bir dünya), çalışmanın yorgunluk vermediği, besinin bol bol bulunduğu, odların ve döşeklerin sımsıcak olduğu, iyi düzenlenmiş, koskocaman bir toplama kampını hatırlatacaktır, hem de insanların değil, hayvanların yaşadığı bir kampı.

Sovyet Rusya'nın gençleri bunu çok iyi biliyorlar. Bir zenci yazar, tasarladığı romanları yazmak yerine Gineli çocuklara abece öğretmiye kalkarsa, abece öğrenen bu çocuklar kendi dillerinde roman okumak istedikleri zaman, romancının öğretmenlik yapmasından ötürü okuyacakları romanlardan yoksun kalmak durumuna düşmiyecekler mi? Yoksa o zaman, Sartre'dan yapılmış çevirileri mi okuyacaklar?

Marx'çı toplumun da, tıpkı burjuva toplumu gibi, aynı aptalca, korkak ve kaba savunma reflekslerini göstermesi gerçekten çok tuhaf. Biri Baudelaire'i, Flaubert'i, Lawrence'i mahkûm ediyor - öteki, Kafka'yı, Robbe-Grillet'yi ve başkalarını.

Baskı altındaki sınıflar, bu sınıfların düşünürleri ve yolgöstericileri, iktidara geçseler bile, etrafı çevrili yaşamış, aldatılmış ve eziyet görmüş canlıların şüpheci reflekslerini uzun zaman kendilerinde taşımıya devam ediyorlar: tehlike duygusu, kımıldıyan, kaynaşan, kurala uymıyan, beklenmedik şeylere karşı derhal harekete geçilmesine ve onların ortadan kaldırılmasına zorluyor, önce bütün gücünle vurmıya, sonra kime vurduğuna ve bu davranışının sonucunun ne olduğuna bakmıya itiyor. Korkunun ve bilgisizliğin karanlığında cana kıyılıyor.

Sonra bir kibrit yakılıyor ve bir hayalin cesedi seyrediliyor - kimi zaman bir dostun cesedidir bu. İşte o zaman «onuru-geri-veren» bir ÜBÜ ortaya çıkıyor. Bugün Rajk, Kafka, Slansky. Yarın Beckett, Trotsky, Robbe-Grillet...

Dünyayı «aydınlatmak» istiyenlerin kibriti önce, vurmadan «önce», yakmalarının zamanı gelmiştir artık. Böyle davranmak, kibriti söndürmek için üzerine durmadan üflemekten daha iyi olur sanırım.

IGNAZIO SILONE

BAĞLANMANIN ANLAMI

«Encounter» dergisinin Ağustos sayısında Maurice Cranston «Sartre'ın Bağlanması» adlı bir yazıyla tartışmayı özetliyor, Claude Simon'dan yana çıkıyor. Ona göre Sartre düşüncelere, Claude Simon ise yaşantılarına dayanmaktadır. Cranston, «Açlık çeken insanları görmek onların duygularını anlamak değildir,» diyor. Hayli sağdan baktığı için de Sartre'a iyice yükleniyor. Derginin gene o sayısında ünlü romancı Ignazio Silone'nin «La Scuola dei Dittatori» (Diktatörler Okulu) adlı kitabını tanıtan bir yazının yanına da aşağıda çevirisini okuyacağınız «The Meaning of Commitment» adlı yazı konmuş. Ignazio Silone «Fontamara», «Ekmek ve Şarap» adlı romanlarıyla memleketimizde de tanınan bir yazardır. «Fontamara»yı dilimize Sabahattin Ali çevirmişti.

Geçen Dünya Savaşı sonunda ortaya çıkan yazınsal yaşamın özellikleri olarak görülen bazı olaylar — hernekadar kimi insanlar hâlâ bunlar üstüne konuşmakta devam ediyorlarsa da — bugün için artık bir önem taşımıyor, bence. Savaş-sonu yazınının gerçekten sonuna gelmiş bulunuyoruz. Günümüzün sorunları 1945'in sorunları değil artık. Eğer bir savaş öncesi dönemine girmek üzereysek, adamakıllı büyük zorluklarla karşı karşıyayız. Durumun böyle olmamasını özlüyoruz elbette, ama ne olursa olsun, sorunları 1945'deki görünüşleriyle öne sürmek boşuna, bence.

Jean-Paul Sartre'ın ortaya attığı ve «bağlanma» diye tanımladığı sorun da bugüne dek önemini tüketmiş olmasını beklediğimiz konulardan biridir. Bu sorun çok daha eski bir olaya dayanırsa da, kabul etmeliyiz ki, Sartre ona yeni bir genişlik, bir anlam ve özel bir ses kazandırdı; son günlerde bu konu üstünde fazla konuşmaması sanırım nedensiz değildir — hele 1956'da Budapeşte'de olanlardan sonra. Şurada söylemek istediğim birkaç söz Sartre'ı özellikle ya da doğrudan doğruya ilgilendirmiyor. Düşündüklerimi kısaca, dört madde içinde özetlemek istiyorum.

Bağlanma konusunda insanların yapabileceği ilk yanlış, bence, bunu bir kural olarak ele almalarıdır — bağlanmıyan kimselerin yok edilmesi ya da bu gibi kimselerin aşağı görülmesi ilkesini de kapsıyan bir çeşit zorunlu hizmet saymalarıdır. Bazı memleketlerde şairlerle yazarlar «öncü birlikler» adı altında seferber edildikleri zaman, partinin ya da devletin o günkü buyruğuna yazınsal ya da şiirsel biçim vermek üzere yazarlar çiftliklerde, fabrikalarda çalışmıya gönderildikleri zaman bu önemli yanlış çirkin ve ürkütücü biçimlerde kendini gösterdi. O çok aşırı bir durumdu;

ama politik ya da toplumsal sorunlar yerine sevgiden, çiçeklerden, ya da özel düşlerinden söz eden şairler ya da romancılar için aşağılayıcı yargılara varmak da aynı sınıfa giren bir yanılmadır..

İkinci görüşüm azönce anlattığımız anlamda bağlanmış kişilerin düşeceği çeşitten bir yanılmayla ilgili: ülküseli, mutlak, iyi, doğru, güzel olanı bir kuruma bağlamak yanılgısı — yazın'ın, şiirin ya da gerçeğin amacıyla bir parti, bir kilise, ya da bir devletin amacını bir tutmak yanılgısı. Çağımızın en yaygın puta tapıcılığı budur; ancak Tanrı'ya ya da mutlak olana gösterilmesi gereken bir saygıyla eğilmek, sonra da bu puta tapıcılığı tarihsel ve gelip geçici şeylere yöneltmek. Bireyle ruhun dünyası arasında en ilkel, en bayağı bağlantı bir putun aracılığıdır...

Üçüncü görüşümde bağlanmayı kişinin özel uğraşı olarak savunacağım. Bu bağlanma kavramı insanın gençleri, uğraşını henüz kesinlikle bilmiyen gençleri, kendi ülkülerinin yolundan gitmeleri için yüreklendirmesini önlemez. Ama ondan öteye de kimse geçemez. Kişisel bir uğraş olarak bağlanma kavramı böylesine bir bağlanmadan kaçınan sanatçılara da saygı gerektirir ve o sanatçıların yapıtları kendi sanatları dışında kalan değer ölçüleriyle, toplumsal, politik bakımlardan, bir ulus ya da bir sınıf için yararlı olup olmadıkları bakımından yargılanmamalıdır görüşünü savunur. Bu bağlanma kavramında kültür özgürlüğüne karşı tüzecil bir saygı vardır. Çirkinle güzelin ayırımını yapacak, neyin iyi resim, iyi musiki, iyi şiir olduğuna karar verecek olan kişi polis müdürü, parti başkanı ya da kültür bakanı değildir. Bu (yazın, sanat, musiki) eleştirinin alanıdır...

Umarım benim gibi sımsıkı bağlanmış bir sanatçının — toplumsal bir itiş duymadan hiçbir yazınsal yapıt yaratamam — kendinden bu denli değişik, sanatlarının kaynağı yalnızca özel iç yaşamlarından gelen sezginin yansımaları olan yazarlarla sanatçılara duyulması gereken saygı üstüne böyle konuşması sizleri şaşırtmıyor. Bütün bir toplumun politik, ulusal ya da ekonomik görevler yolunda iş başına çağrılacağı dönemler olabilir. Tüm güclerini gereksiyen yoksul bir toplum «yeni bir ulusal birlik yaratma yolunda ortak çabaya katılmak üzere», yeni bir toplum ise halkı yeni düzenin yollarına göre eğitmek üzere aydınlarından yardım istiyebilir. Ama, bir daha söylüyorum, bu hiçbir zaman bir zorunluluk, bir yasa olmamalıdır. Böyle bir durumda bile, resimlerini sergiliyemiyen, şiirlerini bastıramıyan (basımevleri kabul etmediği için) kimselerin, köşelerinde kendi kişisel esinlerine göre çalışmalarını sürdürmelerini saygıyla karşılarım. Bir Alman şairi, insanların ipekli giyimlerinden sıyrılıp kendilerini düşmanlarına karşı koruyacak demir giyimlere bürünmeleri gereken gün gelebilir gene, diyor. Ama o zaman da ipek böceği ipeğini örmiye devam edecek.

Bağlanmayı kendi kişisel uğraşları olarak benimsiyen insanları ilgilendiren dördüncü görüşüm, bu insanların ülkülerini hiçbir zaman kurumlar ya da güclerle bağdaştırmamaları gereği üstüne. Burada bazan bir rasge-

liş olabilir: şu ya da bu parti bir insanın politik, ulusal ya da toplumsal ülküsünü en iyi bir yoldan temsil ediyor olabilir. Yargılarım böyle birleşmelere ya da rasgelişlere değil, yanlış özdeştirmelere karşı. Kimse Hıristiyanların Tanrı'sını Vatikan Devletiyle, sosyalizmi Sovyetler Birliği'yle, ya da Demokrasiyi Amerika Birleşik Devletleri'yle bir tutamaz. Bütün bu ülkülerin, bu Tanrı'nın, bu sosyalizmin, bu demokrasinin saydığım kurumlarla şu ya da bu yönden bir ilişkisi vardır, ama hiçbir zaman onlarla özdeş değildir. Böylece kaynağını dinde, sosyalizmde, ya da özgürlükte bulan şair de kendini bu kurumların kazanç ve amaçlarıyla özdeş bulursa yanılıyor demektir. Sanırım Sartre da böyle yanılmış, sonra 1956'nın Kasım'ında, Macaristan Başkaldırması'nda yanılgısını anlamıştı. İçten ve gerçek sosyalizm özlemini aşağı yukarı aynı ülkülerle başlıyan ama sonraları tarihsel zorunluluklar yüzünden 1956'da Budapeşte gazetelerinde okuduğumuz duruma düşen bir kurumla özdeş tutmuştu. Bir yanda kendini hâlâ «Sovyet» diye adlandıran bir ordu vardı ve bu ordu Macar Sovyet'lerini ezmek üzere Budapeşte'ye doğru yürüyüşe çıkıyordu...

Bitirişim oldukça kısa olacak. Bağlanan, bağlanma yolunda kişisel bir uğraşı olan yazar, Devletin değil, toplumun malıdır. Herhangi bir soruşturma kurulundan, ya da bir Zhdanov'dan, bir McCarthy'den gelen hiçbir zorunluluğu benimsememelidir. Uğraşı dolayısıyla içtenlikle bağlanan ve kendine karşı dürüstlüğünü yitirmemek istiyen yazar, insan'ın ya da insanlığın hizmetinde kalmalıdır...

Çeviren Murat Belge

JEAN VILAR

TİYATRONUN SIRLARI

Oyuncudan sahneye koyucuya / Racine'in şiirli söyleyişe pek kötü tutsak oluşu / Tiyatro; yalan söyleme, efsane hastalığı (mythomanie) sanatı / Yalan ile gerçek / Oyuncu, seyirci / Tiyatro ve açıklık / Ayna / Hayalgücü sonsuzluğunu sahnenin açıklığı karşılamalıdır / Bir oyuncunun ölümü üstüne / Tiyatro suçluyu değil, namuslu adamı sarsar.

Tiyatro sanatı, bir gün içinde, Yunanistan'daki bir dört yol ağzında, sevinç ve acılarını dile getiren o zavallı sarhoş adamcağızın yüreğinden doğmamıştır. Tiyatro sanatı aynı zamanda, kişiye göre sakin ya da taşkın olan şu bilme tutkusunun ürünüdür.

Bacchus'ün bizim oyuncu ve dram yazarları ile pek iyi anlaştığını bilirim. Ama, gerek oyuncu ve gerekse şair için, dramatik yaratış kontrol demektir. Oscar Wilde'm sözü bu meslekte bir yasa'dır: «Yalnız eleştirici akıl yaratıcıdır». Başarısızlığa uğramaksızm, yalnızca esinlenişe dayanan yapıt (yorumlama ve sahneye koyuş) yoktur. Esinleniş, bu kaçınılmaz hastalık, mimarideki gibi, tiyatroda da bir şaheserin ilk taslağından başka bir şey değildir: bundan sonrasını kurmak gerekir.

*

Dram yazarı olarak, romandaki tasvir ve anlatımın yardımından yoksunsunuz siz; hem küçük gerçek olaylar paleti, gerçekten ne işinize yarardı ki sizin? Oyun kişisi konuşur; ve siz de çok iyi bilirsiniz ki, ister şiir ister düzyazı olsun, onun etkili tek bir silâhı vardır: söz.

Dostoyevski'nin kahramanlarının konuşmasmda hep aynı titreşim vardır : ortak benzerlik yani. Balzac, kişilerinin konuşma biçimini değiştirmiye uğraşır: gerçekten gerekli miydi bu? Stendhal ise güler geçer bu gereksiz oyunlara.

Oysa, Alceste'in konuşma biçimi Dandin'inkine benzemez; Hamlet'in dilindeki ahenk, Macbeth'inki gibi değildir. Ve Racine'e yapılabilecek en önemli yergi, kadın ve erkek kahramanlarının dilinin, bir şiirli uslûp ustasının mutlak kontrolu altında kalışıdır. Hermione'un çığlığı Phèdre'inkinin aynıdır; Antiochus'un yakınmasını, Titus'un «tumturaklı sözlerinde» de buluruz; şiirli deyiş, ne yazık ki, her şeyden önce şiirli deyiş! Bu kusursuz Hellenist'in o dar sınırlı sözlüğü karşısında hayranlıkla şaşırırız: kullandığı ahenklerin düzenini bu denli az değiştirdi diye övmiyelim onu; bu pudralı canavarları, ister istemez, tek biçimli bir cümle yapısı kullanmıya zorladı diye de övmiyelim. Dram yazarı yalnız şair değildir.

Sahne, kusursuz bir uslûpçunun, pek kesin olarak uygulanan kuralların zor katlanır. Oyun kişisi, dram şairinin şiirli dili karşısında özgür olmalıdır hep.

*

Neyse, konumuza dönelim.

Demek, tiyatro sanatı, bilme tutkusuyla yönetilir. Şüphesiz dram yazarı, oyuncu, yönetici, Cuvier ya da Socrate değildir. Onlar akıllarını kurcalıyan hayalgücünün isterlerinden, ya da efsanecilik hastalığının şeytanlarından kurtaramaz hiçbir zaman kendilerini. Felsefecinin ya da laboratuar adamının toplayıcı kaygusunu hiçbir zaman duymadıkları bile söylenebilir. Yalan değilse bile, yanılgı meslek yaşamlarını düzenler onların.

Oyuncuların yaşayışı, her zaman neşeli olmıyan bir efsane hastalığının düzenlediği ruhsal musallat fikirler ve filimlerle doludur. Çok iyi söylemiş Malraux: «Tiyatro ciddî değildir; ciddi olan efsane hastalığıdır»; oysa oğlunun cenazesini mezarlığa götüren Talma, mezar açılınca, yol boyunca çocuğunun ölümüne üzülen bir babanın durumunu kontrollu olarak yaşadığını farkeder.

Bunun tam bir efsane hastalığı olmadığını biliyorum. Doğrusu aranırsa, daha fazla bir şey bu: bir hayalcinin denemeler yapması. Efsane hastalığına tutulmuş kişi, oyuncunun suçsuz bir suç ortağı değil midir yalnızca? Ve oyuncunun ruhsal yaşamıyla karşılaştırılırsa efsane hastalığı, tehlikeli bir oyundan başka bir şey midir acaba? Öyle oyuncular vardır, ve bunların sayısı da öylesine çoktur ki, belli bir yaşa geldikten sonra, gerçekle bağdaşamaz olmaktadırlar. Bilindiği gibi düşlerin yiyip bitirdiği kimileri vardır ki, sonları yoksullar evini boylamak olmaktadır.

*

Seyirci de bu hayal hastalığına tutulmuştur. Sinema, günümüz seyircisinin efsanesinin ne olduğunu ortaya çıkarmıştır. Mahalle sinemasından çıkan şu kambur, vücuduna Gary Cooper'in o yumuşak canlılığını vermektedir. Ve karısı, yatakta, adam arzulu olduğu anda kendini ona vermek istememekte ve eğer adam israr ederse, iç çekerek: «Eh! söndür öyleyse ışığı,» demektedir.

Evet, gülelim bunlara; ama unutmıyalım ki, gösteri sanatı, hayalgücleri cinsel oyunlardakinden daha sürekli bir zevk duyan kadınla erkeğe geçici bir güç verdiği ölçüde seyirciyi çekmekte ve bağlamaktadır kendine.

Güç ve zevk. Ve tıpkı hayal hastası gibi, yaygın, sürekli, gündelik bir yalan gereksinimi... Bu anlaşılması kolay çılgınlıklar içine düşmiyen seyirci pek enderdir: itiraf edelim ki, tiyatroya aşina biridir bu seyirci.

*

Evet, başkalarının bize karşı, bizim de başkalarına karşı aldatmacılığımızdır yaradılışımızdaki iblisler arasından bizi tiyatroya götüren şeytan. Ağırbaşlı ya da sinirli olmanın hiç önemi yoktur burada.

Çünkü gerek nesneler, gerekse insanlar hep aldatır bizi. Hem de, en sadık, en güvenilir olanlar aldatır.

Hayranlıklarımız, aşklarımız içinde, yanılsamalarla, yani yalanlarla değilse bile, yargı hatalarıyla yaralanmamış olanı yoktur.

Duygular ve hayalgücü alanına giren (yani sanatsal yaratış alanına giren) her şey, yanılmalar, belirsiz duraklamalar, belirsizlik'dir. Hiçbir ya-

pıt ya da insan yoktur ki, ele verici bir olayın ışığı altında, sonunda, içindeki gerçeklerin ters yönünde görülmüş olmasın.

Ve yanılsama ile gerçeği, tiyatro kadar birleştirmek zorunda olan bir başka sanat daha yoktur. Bu iş, seyirciye çaktırmadan, ama ışıklar altında yapılır. Suç ortağı seyirciler.

Yalanla gerçek demek ki. Sırlar ve buluşlar. Tiyatronun özü, bizim özümüzün aynı'dır. Ve hiç ölmiyecektir o.

*

Bu yüzden, çoğu kez düşüncelerimizi ve başımızdan geçenleri saklar, pek çok kez de gerçeği öğrenmek ve görmek peşinde ısrarla koşarız. Ve bu da dehânın keskin ve amansız silâhıdır işte. Gerçeği yüzlemek cesaretine sahip olmıyanlar için, çoğu kez insanlık dışıdır gerçek; çoğunlukla kaçarız ondan.

Bununla birlikte gerçek araştırısı, varlıkların en gizli yaşam derinliklerine inmiye karşı duyduğumuz bu doymak bilmez arzu, hem zehirimiz, hem de ilâcımızdır bizim. Oh, hayır! bu kışkırtmaları tanımadan iyi bir oyuncu olamaz insan. Ve sanatının isterleriyle, başkaları karşısında kendi varlığını araştırmıya, kimi zaman acılı olan bu soruya cevap aramıya; kendisi karşısında da başkalarının gizli kapaklı oyununu ortaya çıkarmıya zorlanmıyan büyük oyuncu da yoktur sanırım.

Tepki-yalan, davranış-maske; tiyatronun sırlarıyla birlikte kendini verdiği varlıkların tek durumları bunlar mıdır acaba? Herbirimizde bir başka tiyatro biçimi daha vardır: keşfetmek tutkusu. İtirafın, hele felâket yaratacak bir itirafın verdiği güçlü ve katkısız heyecanı duymamış insan var mıdır acaba? «Oyuncu her şeyi söyler,» diyor Hamlet. Evet, özellikle dram, hele bu dramı yaratan Shakespeare olduğu zaman, dram söyler her şeyi.

Biraz da seyirciden söz edelim.

Bizler kişiliğimizi, gerçeği araştırırken ve bu arada da başkalarının realitesini ve onların dürtü ya da tutkularını tanıyarak kurarız. Ve tanımak da bizim kendimize olan güvenimizi, yaşantımızın güvenilirliğini, yargılarımızın doğruluğunu, yani bir kelimeyle varlıklar ve nesneler üstündeki bilgimizi artırır. Ve bana öyle geliyor ki, bu bilgi dünyanın en yaygın bilgisidir; erginlik çağını aşan her insan elde eder bu bilgiyi — bu da bizim sanatın sürekliliği için çok yararlıdır. Her kadın ve erkeğin malıdır o; yalnızca olağanüstü bir zekâya vergi değildir.

Ve işte bunun için de, seyircinin doğal dehâsından hiç umut kesmemek gerekir. Ve işte bunun için de, pek olağanüstü gizli romanları bulunduğundan kuşkumuz yoksa, kadınların ve erkeklerin yargılama niteliğinden hiç umut kesmemeliyiz.

*

Anlamak. Evet, anlamak da var işin içinde.

Çünkü tiyatro, şaheserlerinde, yalnızca şiirsel deyişin, yavuzluğun, jest güzelliğinin büyülü toplanma noktası değildir.

Anlamak. Hem de kafayı kullanarak anlamak. Çünkü dehâ, kahramanlarının aslında olağanüstü olan dramını, herkesin anlıyacağı bir duruma getirmeyi bilir, öyle değil mi? Ders pek açık değilse, kendi kendinize: «Ama, yazarın dehâsı var,» demeyin. Her erkek, her kadın ortak sevinç ve acıları anlar. Geri kalan ise, okullarda öğretilen ipsiz sapsız lâflar, palavracılık, gösteriş, yersiz akıl yürütmeler, gözlere savrulan toz'dur.

Çünkü erkek de, kadın da, ne olurlarsa olsunlar, gereğince hazır gelirler tiyatroya ve onların gizli dünyaları, Eschyle'in ve Shakespeare'in çıplak hayaletlerinin dünyasından daha verimli bir tarladır.

Yaşam, onların yaşamı, yalnız ara vermeden nefret etmiye ya da bağışlamıya değil, anlamıya da zorlar onları. Acı çekmiye, sonra cezaya, alçaklığa, daha ne bileyim birçok şeye zorlar onları. Hepimizde bunları saklıyan bir bellek vardır. Biz bu bellekten meydana gelmişizdir. Bu bellek aynı zamanda, bir şaheseri kabullenmiye hazırlar ve zorlar bizi.

*

Demek ki tutkularımız gibi tiyatro da yanılsamalar ile yaşar. Ama, aynı zamanda da bir eylem'dir o.

Nasıl öncelikle eylem olmıyan duygusal oyun yoksa, gerçekte, şairin söylediği son sözle birlikte aldatıcı ve yok olup gitmemiş oyun da yoktur. Ve şüphesiz oyunun, yalnızca eylem de olmaması gerekir; ama yalnızca hayal alanından çıkmış da olmamalıdır. Her şaheser gerçeğe dayanır.

Söyleyin bir ayna getirsinler bana hemen :
Bakayım neye benziyor çehrem....

Tiyatro bu ayna'dır işte. Gerek şaheserlerinde, gerekse ancak günün eseri olan oyunlarında, derin yaşamımızı yansıtır bizim.

Yalnız görünüşte duru olsalar bile, kalb ve duygu tutkularının kendisinde yaşadığı kadın, varlığını bildiği şeyin bir kısmına katılır ve yok olmıya katlanmaz o zaman. Kadın, aynı zamanda, başkasının ağırlığını da bulur orada. Bu saygıdeğer baştan çıkmış kadınlar, bizim en sadık karılarımız tarafından görevlendirilmişlerdir. Roméo ya da Chimène'i sürekli olarak sever onlar, ama Roméo ya da Chimène'i oynıyan erkek veya kadın oyuncunun kişisel görünüşünü her zaman sevmezler.

Gerçek ve hayalet: demek ki ayna; budur işte tiyatro.

*

Tasarılar, ama sonunda gerçekleştirme; düşünce, ama sonunda eylem; ateşin karşısında düşlere dalış, ama sonunda yaşam kavgası (struggle for life); bizim talihimiz bu işte. Ve sürekli bir çabayla bir boşluk gibi bizi çeken yanılsamanın çekiciliğine karşı durmamız gerekir. Yanılsamayı, her günkü güneş ile bağdaştırmamız gerekir.

Evet, bilirim! Soğuk beyinler için yanılsama, hülya değildir. Bununla birlikte, Napoleon bize, alınyazımız yükseklerde uçmaksa, hesaplı davranmanın kuruntu alanına girdiğini hatırlatmaktadır: rüya pek uzakta değil-

dir artık. Hayalgücü, yalnızca sanatçının aracı değildir. Gerçekçi akıl, akşam olur olmaz, düşünceleri içinde uyur gider. «Evde, kütüphaneme daha sık dönerim... Bir kulenin üçüncü katındadır o... Benim yerim orasıdır işte. Onun üzerindeki hâkimiyetimi daha katkısız kılmıya ve hiç değilse bu köşeyi eşimle, oğlumla ve öteki insanlarla paylaşmaktan korumıya uğraşıyorum. Evinde, yalnız kendinin olabileceği, kendi kendine kur yapabileceği, kendini saklıyabileceği bir yeri olmıyan kimse zavallıdır bence.» (Montaigne.)

Hayalgücü, «yanılgıların anası» olsa da, eyleme geçişten önce, sonra ve eylem sırasında gereklidir gene de. Kardinal de Retz'in dediği gibi, bütün mesele «olağanüstü'yü olmaz'dan» ayırmak olacaktır. Hamlet'in «to be» sinden daha zor bir açmaz.

*

İnsanın aracı, sanatçının gök'ü olan hayalgücü, tiyatro sahnelerinin, evet, yalnız tiyatro sahnelerinin canlandırdığı şu sonsuz alan'dır.

Ve işte bunun için de, yukarki satırlardan çıkaracağım sonuç şu olacaktır ki, hayalgücü soyut ve sınırsız olduğuna göre sahne de sınırsız, kapanmamış ve, eğer mümkünse, çıplak olmalıdır. İşte o zaman hayalgücü kendinden hoşlanır ve zevkine varır. Hem şairinki, hem seyircininki, hem de oyuncununki...

Yalnızca edebi olmıyan büyük yapıtların bize verdiği ders de bu değil midir zaten? Yunan amfiteatrının, İspanyol salaş tiyatrosunun, Elizabeth devri platformunun, Fransız halk tiyatrosunun (le jeu de paume) bize öğrettiği de budur. Görüntülerin yan yana getiriliş biçiminin ve görüş alanlarının sonsuzluğu içinde çağdaşlarımızın zevki olan yeni zamanların sanatı sinemanın, kendine göre bize gösterdiği ders de budur.

Give me that glass and therein will I read.

Verin içini okumak istediğim şu aynayı bana.
Nasıl, daha derin değil miydi yüzümdeki çizgiler?
Yaman yaralar açmadan mı
bunca hırpaladı bu yüzü acılar?
Ah dalkavuk ayna... kandırıyorsun beni!

Ya insanın yarattığı bu ayna, tiyatro, ne fevkalâde bir ustalıkla kandırır bizi. Ama hem kandırması, hem de «dalkavukluk» etmesi gerekir bize. Lânetlenmiş olsa bile, kahramanın yüceltilmiş hayaliyle bitişleri boşuna değildir büyük sahne şiirlerinin.

Hem sonra oyun kahramanı, her zaman bir dev'dir. Başka birçok şeyle birlikte, karakter birliğinin yanında, düşünce, yani takınak (obsession) birliği istiyen sahne kuralları bunun böyle olmasını gerektirir. Chimène de, Shylock kadar korkunçtur.

Bizim aldatmacalara dönelim gene.

Hayalgücünün bizimle alay edişine, Kral II. Richard'ın tabutunun sah-

neye getirilip açılışından daha kesin bir örnek var mıdır acaba? Evet, işte o zaman seyirci kendi kendine oynar artık. Yanılsama almıştır kumandayı. «Imaginatio generat casum» (Hayalgücü yaratır durumu). Oyuncu gereksizdir artık. Ve cesedin gözükmesine de lüzum yoktur. Üç saatlik bir gösteriden sonra, kahraman öylesine efsaneleşmiştir ki, Tanrım, cisimlenmesine hiç gereksinim kalmamıştır! Tamam! Richard'ı oynıyan oyuncu o anda locasında ilk sigarasını yakmış, özel yaşamını düşünmiye başlamıştır artık. Oysa, aşağıda, sahnede kahraman devam etmektedir oyuna. Şaheserin bu yücelim noktasında, oyuncunun ne sesi, ne maskesi, ne de yeterliliği gereklidir. Her seyircinin hayalgücü kolaylıkla doldurur onun yerini. Yalnız sembol yetişir. Yalnız tabut yeter. Yani boşluk.

*

Tam bu notları yazmıya uğraşıyordum ki, nihayet, ölüm döşeğinde, bir oyuncunun donmuş maskesini görmek fırsatını verdiler bana.

Bir hastane odacığı. Boş, kireç badanalı duvarlar. Çıplak. Gerçek. Saldırgan. Çiçekler, bu sevilen ölünün çevresinde duyarlığımızdan, acılı kalblerimizin yaşamından bir şeyler saklıyordu hâlâ. O, boylu boyunca uzatılmış, çenesi ilerde, saçları hâlâ gür ve siyah, burun delikleri açılmış, dudakları her zamankinden daha ince, yatıyordu orada. Üzerinde her günkü elbisesi vardı. Ne kravat, ne gömlek yakası, ne de gömlek. Yeleği boynuna doğru toplanmıştı. Karnı üzerine bitiştirilmiş ellerinde bir demet menekşe vardı.

Tanıyamıyorduk onu.

Oysa yüz o yüz, eller o eller, vücut o vücuttu. O burun, o ağız, o çıkık kemiklerdi bu. Göz kapakları, bir zamanlar bu kalbin tercümanı olan o gözlerin üzerine kapanmıştı. Gülüş canlandırmıyordu artık bu yüzü. Önümüzde, yalnız bir manken vardı şimdi.

Çünkü ölüm yüceltmez oyuncuyu.

Bizim sanatımız harekettir, oysa ölüm dondurur bizi. Hayalin cisimlenişiyiz biz, oysa o öldürür bedenimizi. Bir oyun kişisinin ruhunu ele geçirmiye uğraşırız biz, oysa bizimki uçar gider ölümle. Kimi zaman, dilimizden daha iyi anlatır gözümüz bunalımları, sevinçleri; göz kapakları örter onu. Hareketli olsun olmasın, ellerimiz platoda oyun kişisinin kanıyla yaşar; ölümdeyse, sonsuza dek sertleşir onlar. Yumuşaklık, gevşeme, inceliktir bizim özelliğimiz; oysa işte kasılmış ve yüksek burunluyuz şimdi.

Nasıl ölüm oyuncunun yüzüne yanılsamasız, doğru sözlü bir maske geçiriyorsa, nasıl bu sert ve gerçek yüz rüyalarımızı yalanlıyorsa, çıplak gerçek de, tiyatroda, öylesine çöle çevirir yüreklerimizi. Bize gönül okşayıcı sözler söyliyen o hayalgücü gereksinimini, kendimizi olduğumuzdan başka sanma tatlı kaygusunu yaralar bu çıplak gerçek. Çünkü bana öyle geliyor ki, rüya, ruhsal büyü, efsane hastalığıdır tiyatro; bir yönüyle gerçek olsa bile, bizi uyuşturması, sarhoş etmesi, tiyatronun dışına kalbimiz canlı, ruhumuz harikalarla dolu, yüreğimiz ateşli olarak atması gerekir bizi.

Örtün öyleyse ölü oyuncunun yüzünü.

*

Hamlet yanılıyor. Teninin ateşin'den utanan, kocaman bir oğlan bu. Durumundaki trajediye güç inandırıyor bizi Hamlet. Trajedilerinin trajediliğine güç inandırıyor bizi. Onun özel dramı çok geniş. Ya da çok basit. Şöyle demiş Fresnay: «Sahneye niçin girdiğini, niçin çıktığını bilmem onun.» Büyük rollerin en karanlığıdır bu.

Demek, Hamlet aldatıyor bizi.

Tiyatro suçluyu mu sarsar dediniz? İtirafa mı zorlar dediniz? Hayır, Altesse. Alaya alınışı karşısında kendine ihanet etmiyecek kadar çok tanır suçlu suçunun gerçekliğini ve çok özel koşullarını. Hayır, sayın prens, namuslu adam — varsa tabiî — titrer bir hatanın ya da suçlu bir yaşamın verdiği ders karşısında. Ne tüm iyi, ne tüm kötü olmadığı için, yalnızca namuslu adam ihanet edebilir. Hatasının sahnede gösterilişi karşısında suçlunun pişmanlık acısı içine düşmesine gelince, sakın hayale kapılmayın bu konuda! Yalvarırım oyuncuyu övmeyin. Hepimiz kendini beğenmiş budalalar değiliz... Macbeth, Weidmann'ı ya da Landru'yu yarı yolda bırakırdı, buna şüphe yok. Ama, Saussaies sokağında hiçbir tiyatro gösterisi yapılmamıştır. Ve sevgili çocuk, sakın suçun yeniden canlandırılmasının tiyatronun işi olduğunu söylemeyin bana : kaatil bu canlandırılıştan sarsılır belki; ama itiraf etmez.

Evet, Prens'im, inanın bana, Himmler'e vızgeliyordu bizim jestlerimiz, makyajımız, tutkuyla ya da rimelle renk renk olmuş gözlerimiz. Shakespeare'i de sevmezdi o. Çok kanlı bulurdu onu. Ya da çok geveze. Bir kanaryanın ölümüne ağlardı. Macbeth'de bulunan incelikler değil bunlar.

Suçluluk duygusu körleşmemiş namuslu erkekle kadın, bizim kanlı kahramanlarımızın alınyazılarına heyecanla katılır. Çünkü biz çok iyi biliriz ki, onların bağışlatacakları bir suçları vardır her zaman: büyük oyunlarda, kendi günahlarının, kendi suçlarının, kendi gizli yaşamlarının pes perdeden titreşimlerini dinler onlar.

Sahnedeki hayaller, seyircilerin rüyalarının gerçekliği demektir.

Çeviren : Bertan Onaran

WYLIE SYPHER

YENİ KOMEDYA ANLAYIŞIMIZ

Belli ki, Meredith ve Bergson, on dokuzuncu yüzyılın ağır sağtöresel baskısı altında bunalmışlar ve kurtuluşu töre komedyasında aramışlardı. Gerçekten bunların ikisi de komedya anlayışlarını töre komedyası türü ile sınırlamışlar ve bize bu türün en güzel, en içli kuramını vermişlerdir. Bergson der ki, komedya bir oyundur, yaşamı taklit eden bir oyun. Meredith ise, «The Egoist»e yazdığı önsözde, komedyanın oturma odasındaki insanın doğası üstüne kurulu olduğunu düşünür, o odada «dış dünya ile çatışmanın zerresi bile yoktur, ne pislik, ne zorbalık baskısı.» Gerçi Bergson, gülme'den kalan tadın buruk olabileceğini de sözlerine ekliyor, ama ona göre komedyanın verdiği keyif, deniz kıyısındaki hafif bir köpüğün verdiği keyif gibidir, çünkü insana dış görünüşünden bakar komedya, «daha ileri gidemez.»

Oysa bugün bizim için komedya çok daha ileri giden bir sanattır... Nitekim eski komedyalarda da komiğin iğneleyici bir yanı vardı. Gerçekten de biz Bergson'u ve Meredith'i değerlendirmek için onlara yeni bir açıdan bakmalıyız, çünkü şimdi biz yirminci yüzyılın «baskısı ve pisliği» içinde yaşıyor ve korkunç belâları öğreniyoruz, bu belâlar bizi, insan yaşamının ta derinlerinde doğal bir saçmalık bulunduğu görüşüne götürüyor. Artık yaşamın trajik ve komik diye iki ayrı açıdan görülüşü pek de sürdürülemiyor, bunlar birbirlerine yaklaşıyorlar, birbirlerinden ayrılmıyorlar. Belki de modern eleştirinin en önemli buluşu, komedya ile tragedyanın akraba oldukları ya da komedyanın bizim durumlarımız üstüne tragedyadan daha çok şeyler anlatabilmesi gerçeğidir. On dokuzuncu yüzyılın ortasında Dostoyevski buldu bunu ve Kierkegaard sonsuzun saltık noktasında komik ile trajik'in birleştiklerini söylerken modern biri gibi konuşuyordu. Bu nokta, insan deneyimlerinin aşırı uclarındadır. Nitekim Paul Klee'nin saf sanatında komik ile trajik birleşmişlerdir. Onun «Küçük karalamalar»ı modern insanın gülünç acılarını anlatır. Klee, çocuk resimlerini benimsemişti, çünkü çocukların çılgın neşelerinde acı bir akıl vardır; çocuklar gerçi çok çaresizdirler, ama bize verdikleri örnekler çok yapıcıdır. Ruhu kuşku ile yıpranmış modern insanın özellikleri, Klee'nin şeytanca gravürlerinde (Perseus gibi) görülür; sanatçı bunlar için demişti ki, «Gülme ıstırabın en derin çizgileri ile karışmıştır ve sonunda ona üstün gelir. Yandaki Gorgon başının katışıksız ıstırabını saçmalığa indirir. Yüzde soyluluk yoktur... Kafatası, bütün süslemeleri kesmiştir, sadece gülünç olan biri kalmıştır.» Bizim yontumuzda da modern insan imgesi saçmalaştırılmıştır; sözgelişi Giacometti'nin figürleri, çıplak sinirler görünecek kadar inceltilmiş ve yalnızlıktan gerilmiş durumdadır.

Bizim töre komedyamız bir keder belirtisidir. Kafka'nın hikâyeleri korkunç birer töre komedyasıdır; bunlar yazarın şaşkın, beceriksiz, umutsuz

K. adlı kahramanının nasıl unulmaz bir «yabancı» olduğunu, bir çeşit anlaşılmaz, gizli bir otorite tarafından sarılmış, içine girilemiyen bir düzene katılmak için boş yere nasıl çırpındığını gösterir. Kafka, töre komedyasını, yabancı bir ruh açısından, görme, duyma yolu ile «pathos»a çevirir ve bu sanata, Dostoyevski'nin «yer altındaki adam»ının bakışı ile bakar. Onun kahramanları saçmadır, anlamsızdır. Çünkü onların bütün çabaları hem içerden, hem dışardan görülür. Kafka, karakterlerinin yaşam tarafından omuzlarına yüklenen sürekli yargıya katlanırken duydukları bunalımı şöyle tanımlar: «Yanıt, dikkat kesilmiş, korkmuş, umutlanmış olan yanıt, sorunun çevresinde gizlice dolanır, onun anlaşılmaz yüzüne umutsuzlukla bakar onu en çılgın yollarda izler, oysa bu yollar onu kendinden uzaklaştırır.» Kafka, çağdaş insanı saçma bir işkence mahkemesine sokan tecrit kamplarımızın inanılmaz -yozlaşmış- komedyasını peygamberce bir uslûpla yazmış, sıtmalı bir neşe ile gülen modern bir Yeremia'dır. Onun tragedyası, Lear'in düğmelerinden sıkıldığı zaman tragedyada olduğu gibi, dilsiz bir aşamaya erişir.

Bizim yeni komik anlayışımız, siyasal gücün, bomba yıkıntıları, engizisyonun çirkin acıları, çalışma kamplarının pisliği ve büyük yalanların etkisi ile yaraladığı modern bilinçteki karışıklıktan doğar. İnsan, içinde bulunduğu kötü durumu düşünebildiği an «saçmanın emişi» duygusuna düştü, başka bir deyişle saçmanın içine düştü. Kendisini zavallı görmiye zorlandı. En aklı başında olduğu anlarda, modern kahraman, kendisinin J. Alfred Prufrock, Osric, ya da ölüm gelip çattığında aşağılık zevkler arayan Sweeney olduğunun farkına varmıştır.

Kısacası biz, saçma'nın insan varlığında bulunduğundan daha da çok olduğunu benimsemiye zorlanmışızdır: Bu da akıl dışıdır, açıklanamaz, şaşırtıcıdır. Başka bir deyişle abuk sabuktur, komiktir. Saçmanın tanımlamalarından biri de, duygular arasında yakınlık bulunmamasından doğan «duygu çözülmesi»dir ve şimdi sanatçı, bir zamanlar Eliot'un dediği gibi yaşamamıza yardım eden chaos'u benimsemek ve basit insanın kaypak bilincini ölçmek zorundadır. «Bu basit adam âşık olur ya da Spinoza'yı okur, bu iki deneyim arasında hiçbir bağlantı yoktur, yemek kokusu ile yazı makinesi gürültüsü arasında olmadığı gibi.» Bizim bölük pürçük yaşadıklarımız, bir varoluş komedyasıdır, Dostoyevski'nin hasta karakterlerinin yaşamları gibi. «Karamazof Kardeşler» de İvan şöyle der: «Size saçmalığın yeryüzü için sadece gerekli olduğunu söyliyeceğim. Dünya saçmalıklar üstünde duruyor ve belki bu saçmalıklar olmasaydı, başka hiçbir şey olmazdı.» Bizim modern deneyimlerimizde sağtöresel «altın anlam» ın alaşağı edildiği görülmüştür ve insan abesle, saçma ile, anlaşılmaz ve canavarca olanla yüz yüze gelmiştir. Modern kahraman, uzlaştırılamaz şeylerin ortasında yaşar, bunları da, Dostoyevski'nin dediği gibi, sadece dinsel inançlar ya da komedya içerir.

Saçmanın anlamı, çağımızın karakteristik felsefesi olan Varoluşçuluk'un köküdür. Varoluşçu dinsel kahraman Kierkegaard şöyle yazar: «Hiçbir çağ, bizim çağımız denli komiğe kurban gitmemiştir.» Kierkegaard da, Kafka gibi, «Komik, yaşamın her aşamasında vardır, çünkü nerede yaşam

varsa orada karşıtlık vardır ve nerede karşıtlık varsa orada komik vardır,» diye düşünür. Dine bağlı kişinin, Tanrı ile insan arasında sonsuz bir ayırım olduğunu, buna karşın onun da kendisini Tanrıya adamak için sonsuz ve dirençli bir tutkusu bulunduğunu, Tanrı her şeydir, insan hiçtir diye düşündüğünden beri Kierkegaard'ın en üstün komedyası inanç komedyası olmuştur. Tanrı olmaksızın insan var olamaz; böylece «insan daha tam olarak var oldukça, komik olanı daha çok bulacaktır.» Sonlu insan, sonsuz Tanrı ile karşılaşmanın tehlikelerini göze almalıdır: «Varlık, var olma eylemidir, bir savaşmadır, hem acıklı, hem de komiktir.» İnanç «sonsuz ile sonlu, ölümsüz ile ölümlü arasındaki çatışma ve çarpışma» ile başlar. Öyle ise komedyanın en üstün biçimi «insanın içinde sonsuzun kendine bir eylem alanı bulabileceği, fakat hiç kimsenin bunu dışardan görmiye, anlamıya gücü yetmiyeceğidir.» Bir insanın inancının ciddiyeti, onun «komik olana karşı duygululuğu» ile ölçülür, çünkü Tanrı her şeydir ve insan hiçbir şeydir, öyle ise insan Tanrı ile sınırlıdır. Eğer insan, insan olarak varsa, saçmaya karşı aşırı duygusal olmalıdır ve en büyük saçma karşıtlık, o insanın her şeyi yitireceğine karşı hiçbir garantisi olmadan her şeyi tehlikeye atmasıdır. İşte genel olarak Hıristiyanların reddettikleri ve Kierkegaard'ın bulduğu şey budur: Hıristiyanlar kurtuluşun en «emin» yolunu, eziyet çekmeden Tanrıyı bulmak isterler ve inançlarını olabilir, aklî ve sağlam olanın üstüne kurarlar. İşte gülünç olan budur... Hattâ dinsel yaşamında bile insan saçma kılığında aşırı rastlantılarla çevrilidir.

İşte bu akıl dışı, iğrenç ve tehlikeli olanla çevrili bir yaşam anlayışını dramlaştıranlar Varoluşçulardır; propagandacılar bunu korkusuzca sömürmüşlerdir ve «büyük yalan» diyerek güclenmişlerdir. Bu da modern siyasal komedyanın en alaycı biçimidir. Çünkü biz bütün bilimimizi akıl dışı bir çağda yaşamış ve eğer saçmaya değilse, ihtimal dışı olana teslim olmağı öğrenmişizdir. Ve komedya Gautier'nin dediği gibi, saçmanın mantığıdır.

Kafka, notlarında, hep abartılmış durumları aradığını yazar, ta ki her şey aydınlığa kavuşsun. Dostoyevski'de de bu çeşit bir aydınlık, komik bir aydınlık vardır... Yaşamı tragedya kadar toptan azlaştırarak, her şeyi kısaltma açısının yardımı ile saçmaya indirerek verilmiş acaip ve gülünç olanın ürkünç bir aydınlığı. Çoğun Goya'da ve Picasso'da benimsenmiş olarak bulunan bu açıdan bakılacak olursa, insanlar kuklalar gibi çıkarlar ortaya ve onların savaşmaları acıklı bir durum alır. «Karamazof Kardeşler»in sonlarında, İluşa gömüldüğü zaman Snegiryov'un aklı başından gitmiştir, tabutun üstüne çiçekler serper, küçük mezarın üstünde serçelere ekmek parçaları atar. Bu sahneler öyle acı bir gülme doğurur ki, bu gülmenin getirdiği yüz çizgileri, tragedyanınkilerden güçlükle ayrılır. Bu komik sarsıntının gücü, tragedyanın yarattığı dehşet gibidir; bizi tragedya gibi sarsabilir. Melville'in kederli kaptan Ahab'ı, modern bir «batmada sevinç» duygusu ile rotasını gelişigüzel çizip «dışarı» vurur. Conrad'ın kahramanı Kurtz da «boş bir erek için amansız bir mantık»ın pençesinde bir delidir. Biz şimdi bu saçma felâketlere karşı, trajik durumlardan daha duyguluyuz. Kişileri soytarı gibi gösteren Rouault'yu değerlendiriyoruz. Picasso'nun kendi uslûbunda dev yapıtı olan ve topyekûn savaşı haber veren Guernica'-

sı, siyah beyazla yapılmış sarsıcı komik bir şerittir ve resmin röportajcılık gülünçlüğü içinde nasıl bir modern sanat uslûbu olabildiğini gösterir.

Guernica kötü bir düş, Kafka'nın hikâyeleri birer karabasandır. Düş anlamsız ve özgürdür, onda uyanıklıktaki temkin ve mantık yoktur. Düş dünyasının saçmalığı komiktir. Freud düşü ve şakayı, korkunç fizik gücün bir boşalışı, insan ruhunun derinlerini aydınlatan bir çakış olarak yorumlar. Düşlerimizi okuyarak gerçekten ne olduğumuzu öğrendik, çünkü biz şimdi bilinçli yaşamımızı ancak düşlerin altındaki bilinçsiz yaşamın kaosunu inceliyerek açıklıyabileceğimizi bulduk, (Banquo'nun Macbeth'de dediği gibi) karanlığın bize gerçekleri anlattığı zaman uyuyan benliğimizin dili dışında, dilsiz akıl dışı bilinçsiz yaşamın kaosunu. Düşleri kullanarak Gerçeküstücülük modern sanatın komedyasını, psikanaliz modern tıp pratiğini ele aldı.

Şakanın düş gibi bilinç dışından gelme ve aklın altında bulunagelen eski korkunç itici güclerin özgür kalma mekaniği olduğunu söyliyen sadece Freud değildir. Karikatürcüler ve gülünç sanat ustaları da, «mani» nöbetleri ile dolu bir çeşit düş tekniğini kullanagelmişlerdir; tıpkı yağmur oluklarının uclarındaki hayvan başları ya da Gruenewald'in, Bosch'un resimleri gibi... Bunlarda insan vücudunun yıkıntı haline gelmesindeki o şeytanca tat vardır. Van Gogh'un, Kokoschka'nın resimlerinde ve Michelangelo'nun bitmemiş yontularında olduğu gibi, ekspresyonist sanatta karikatürün en güclü biçimleri vardır. Karikatüristler ve ekspresyonistler, nevrozluların abartılmış sözlerinde bulunan çarpıklıkları kullanırlar. Di Chirico ve Yves Tanguy düş fantazyaları olan resimlerini yapmadan çok önce Bergson, komik otomatizmin düş otomatizmine benzediğini kestirmiştir: «L'absurdité comique est de même nature que celle des rêves» Bergson şunu da ekliyor: «Komik sahne kişisi mekanik olarak kendi tipini bulunca, artık onu düşte imiş gibi oynıyarak, konuşarak, düşünerek tamamlar.» Gerçeküstücü resim, örtülü yaşamın, «ihtimal dışı», «saçma» ve istenmeden özgür birliğini temsil ettiğinden beri Gerçeküstücülük bir «düş oyunu»dur. Bergson'un söylediği gibi, psikolojik otomatizm, fizik hareketlerin otomatizmi kadar komiktir.

Dickens, Uriah Heeps'i ve Bayan Gamps'i ile fizik otomatizmin büyük sanatçısıdır. Molière psikolojik otomatizmin tek büyük sanatçısı değildir, çünkü Dostoyevski'nin «bozuk» karakterlerinde de gerçeküstücü sanatın mekanizmi vardır. Onun insanları, bizim düşlerimizde yaptığımız gibi, istem dışı itici güclerle hareket ederler; «psikolojik davranışlarda» bulunurlar. Gerçeküstücülük bizi, İd'in denetimi altındaki beklenmiyen fizik hareketlerle şaşırtır.

Komik hareket, Macbeth'in cadılarla karşılaştığı karanlık toprağa, çoğun tragedyaya dönüşen bulanık bir dünya olan bilinçdışına kadar erişir. Şaka ve düş, bilinç düzenimizin «kesilimler»idir. Gene böyle, her gerçek yaratıcı sanat yapıtı, denebilir ki, aklın yüzey katına yazılı olan olağan konuşma ve görme tasarı ve ereklerimizin «kesilim» biçimleridir. Bu yüzey katın altı, görüş ve düşüncemize zorlanmış bilinç biçimleri ile anlatılamıyacak, bilinç dışı, başı boş kişiliğin özgür hareket alanıdır. Bundan

ötürü de sanatın en derin «anlamları», algı üstü davranışlarla algı altı güclerin karşılıklı bir alışverişte bulundukları yerde doğar. Böylece oturmuş anlamlar, büyük gücün oturmamış ve oturamaz anlamları içinde saçaklanacak, yarı aydınlık fakat zorla duyulacaktır. Sanat «biçim»inin ve mantığının düzenli kalıbı arkasında, bir an tragedyanın olduğu kadar, şakanın ve düşün karışık dilini kullanan bilinçsiz ben'in yabani sesi de fısıldayacaktır. Bu eğitilmemiş fakat bilmiş ben'i Nietzsche bir zamanlar «Dionysian» diye adlandırmıştı, arkaik tadı ve arkaik acıyı duyan ben. Sanat dünyasının dayanağı, Nietzsche'ye göre «Silenus'un korkunç aklı»dır; Silenus ise, her uygarlığın arkasında kök salmış olarak yaşıyan doğal varlıkların coşturucu, çıldırtıcı korosunu sürükliyen komedyanın satir-tanrısıdır. Şakanın ve düşün şaşırtıcı durumları, gün ışığını, aklı, Apollonian ben'i iter.

Şüphesiz tragedya deneyimi bizim yabani ben'imizi büyüliyerek ve arkaik korku ve savaşmalarımızın biçime girmemiş izlerini anlatarak, bilinçli yaşamın «kesilimler»ine değin derinleşir. Fakat Dostoyevski gibi bir sanatçıda da komik deneyim belki aynı derinliği bulur, çünkü burada sanatçı insan varlığındaki «ihtimal dışı» ve saçma olanı benimsemekle işe başlamıştır. Bu yüzden o, açıklanamaz ve tutarsız görüneni temsile trajik sanatçıdan daha az dayanıklıdır ve böylece sanat algısının düzeyini indirir. Her şeyden önce, tragedya değil, komedya, sanat ülkesine başı boş olarak dalar; acaip olan, akıl dışı bir odağa bağlıdır. Bizim çağımız başı boş ve akıl dışı bir çağdır.

Savaşlarımız, makinelerimiz ve nevrozlarımızla komedyada yeni anlamlar buluyorsak da komedya bizim kötü durumumuzu tragedyadan daha iyi yankılıyorsa bunda şaşacak ne var? Çünkü tragedya «soylu» olanı gereksinir ve biz «soyluluk»a pek seyrek olarak kullanılabilir bir anlam verebiliyoruz. Şimdi komik daha ilginçtir ya da en azından tragedyaya göre daha yatkındır. Mefisto'nun Tanrı'ya açıkladığı gibi, insan gülebilen bir yaratık olarak alınmazsa anlaşılamaz: «Çünkü insan didinmeli ve didinerek günah işlemelidir.»

İnsan, toplumsal hayvan, gereç yapan hayvan, konuşan hayvan, düşünen hayvan, dinsel hayvan diye tanımlanmıştır. Onu gülen hayvan diye de tanımlayabilirlz (Malraux yontulardaki «arkaik gülme»yi insan ruhundan gelen bir belirti olarak görmüştür). Bu tanım belki ötekilerden daha karanlıktır, çünkü biz gülmenin ne olduğunu ya da nereden doğduğunu gerçekten de bilmiyoruz. Denemesine «Gülme» adını koymuştur ama, Bergson da bu soruna hiçbir zaman derinliğine dalmaz. Biz, mekanizmin gülmeyi doğurduğu ve gülmenin niteliği üstüne olan kuramla hiç de birlik değiliz. Eski Yunanlılar, çoğun birinin talihsizliğini, biçimsizliğini ya da çirkinliğini görmekten doğan tiksintiyi anlatmak için gülerlerdi. Klâsik edebiyatın pek de hoş olmıyan sahnelerinden biri Troyalı Dolon'un zalimce ve kim vurduya gelen ölümüdür; Ulysses ile Diomedes onu karargâhlarının yakınında gözcülük ederken yakalarlar; Dolon önce işkence ile konuşturulup hayatı bağışlanır, fakat Diomedes tutsağının kafasını kırarken Ulysses, Dolon'un «korkudan yemyeşil» olmuş yüzüne bakarak gülümser, hiç şüphe-

siz, arkaik bir gülümsemedir bu. Gene bunun gibi topal Hefaistos'un karısı Afrodit'i savaş tanrısı pişkin Ares'le yatarken tuzağa düşürüp tanrılara göstermesi, Olimposlular arasında şaşkınlıktan gelme Homeric bir keyif yaratır. Eskiler arasında gülmek, kirletmekti.

Ortaçağda halk, acaip olana gülerdi; sözgelişi Chrétien de Troyes «Yvain» adlı romanında, nazik şövalyelerle leydiler arasına kaba saba «filinki gibi iri, yosunlu kulakları» olan bir köylüyü sokar; Dante'nin cinleri cehennemin diplerinde koşup oynarken çirkin sesler çıkarırlar.

Rönesans'da gülme çok çeşitli ve karışıktır, kimi zaman Cellini'nin «sprezzatura»sında olduğu gibi, kabadayılık biçiminde görünür. Machiavelli, «Mandrogola» adlı oyununda, boynuzlu yaşlı bir kocanın budalalığını göstererek hakaretle güler. Onun «Prens»inin biraz da Borgia gibi güldüğünü düşünebiliriz. Sonra Erasmus'un yumuşak ve yakıcı taşlaması var, Rabelaisnin korkunç neşesinden daha az gürültülü bir taşlama. Ben Jonson'un oyunlarında klâsik-burjuva tipleriyle eğlenilir, bu tipler Rabelais'nin mamutları gibi güldürücüdür. Shakespeare'in oyunları, bir anda tok, neşeli, anlayışlı kahkahalar yaratan Falstaff gibi hasta, «tuhaf» kişilerle doludur. Cervantes'in «Don Kişot»daki gülmesi daha ince ve daha derindir, Shakespeare'in Hamlet'inde olduğu gibi çürütücü değildir o.

Hamlet'in «rahatsız» gülmesi çok modern, Thomas Hobbes'unki gibi zorlama ve neşesizdi; Thomas Hobbes gülmeyi, başkalarının ayağı sürçtüğü zaman bizim kendimizi böbürlenerek emin görmemizden doğan «ani üstünlük» duygusu ile açıklar. Gene Hobbes, biyolojik gülmenin belirtisini ele alır, çünkü ona göre yaşam, «herkesin herkese düşman olduğu yerde»ki hoyratça bir çatışmanın dayanması gereken gücü elde etmek için savaşmadır. Ondan üç yüz yıl kadar sonra Anthony M. Ludovici, Hobbes'un kuramını Darwin'ci bir biçim içinde ele alarak gülmenin insanın dişlerini göstermesi yolu olduğunu ileri sürer. İnsan, başka hayvanlar gibi, yalnız korktuğu zaman dişlerini göstermeyi gereksinir. Kendimizi savunmak, çöken ruhumuzu güçlendirmek ya da tehlikeyi uzaklaştırmak ve aşağılık duygumuzun sızısını dindirmek için güler, dişlerimizi gösteririz. Gülme uzun yaşamak için bir çare ve sürü halinde yaşıyan hayvanlar arasında bir «üstün uyarlama» belirtisidir. Zayıf ve yabani, ikisi de gülerler. Ludovici, insanın acı vererek acılanabildiği için güldüğü kuramında Nietzsche ile birliktir; ve onun en korkunç, en derin hastalığı, isteminin bozulması, güçsüzlüğe düşmesidir.

Bu ikinci görüşte biz, şeytanca alayları ve romantik düşleriyle modern komedyanın bütün oyunlarını bulabiliriz. On dokuzuncu yüzyılın başlarında bütün büyük romantikler, Charles Lamb ile birlikte, gülmeyi bir sempati taşması, bir eşitlik duygusu saymışlardır. Carlyle, seven insan güler diye düşünmüştür. Ama bunların yanında iblis romantikler de vardı, İstem yolu ile Güç'e yönelmiş, içlerinin zehrini yiyen bu kimseler çılgınca gülerlerdi. Paris'in karanlık bohem dünyasında duyulan Baudelaire'in gülmesi, bir «sinir nöbeti, ani bir spazm», bir insanın düşkün durumunun tanıtlanmasıydı. Baudelaire'in kahramanının ateşli gülüşü dudaklarını kurutur ve canlılığını burkar; sonsuz bir soyluluğun ve sonsuz bir acının be-

lirtisidir bu. İnsan günahı ve acıyı öğrendiği zaman, dünyaya «Sürüldükten» sonra güldü; komik olan, başkaldırmanın, can sıkıntısının ve özlemin simgesidir. «Gülme şeytancadır, onun gibi de derinden derine insancadır.» On dokuzuncu yüzyıl düş kırıklığının acı sesidir o. Romantik alay'ı «Yer altındaki adam»ın kimsesiz gülüşünde ilk olarak tanımlıyan Schopenhauer'di: gülme, ülkülerimiz ve eylemlerimiz arasındaki «birden doğuveren bir uyuşmazlık algısı»ndan başka bir şey değildir. Byron, «Herhangi ölümlü bir şeye gülüyorsam / Ağlıyamadığımdandır,» der.

Bergson'un gülme kuramı demek ki eksik kalıyor, komedya yapıtlarının nasıl olup da «dış görünüş»den çıktığını açıklamak gerekiyor. Gerçekten komedya hiç de gülme yaratmıyabilir; buna karşılık kimi tragedyalar da bizde isterik bir gülme doğurabilir. «Kral Lear»de «evrensel, ülküsel ve üstün» olan komedyayı Shelley bulmuştu. Ben Jonson «Komedyanın sonunda ille de gülme gelmez» diye yazar. Hamlet ve Lear üzerinde duran Coleridge, dehşet'in gülünç ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu söyler ve, «Gülme de, gözyaşları da doğa'nın bize verdiği iki aşırı dildir», der. Hamlet böylece «gülüncün sınırına dokunmuş bulunacaktır», çünkü «gülme, neşenin olduğu kadar, aşırı korku ve acının da anlatımıdır.» Yüzdeki keyif çizgileri, acının doğurduğu çizgilere benzer; komik ve trajik maskelerde, benzer çarpıklıklar vardır. Artık biliyoruz ki bir komik eylem kimi zaman trajik anlamlar doğurur. Balzac'ın «İnsanlık Komedyası»ndaki yaşlı Goriot ve Cousin Pons yoksulluğun kahramanlarıdır.

Biz komedyayı «yüksek», «aşağı» diye ayırmıya alışmışızdır; ama bunun gibi «aşağı» bir tragedyadan söz edemeyiz. Bütün tragedyalar «yüksek» olmak zorundadır. Elbette trajik eylemin çeşitleri vardır, dram ya da «kahramanlık tragedyası» gibi; bununla birlikte tragedya, tragedyadan başka şeylere yöneldikçe o «yüksek» yerinden uzağa düşer. Tragedya gerçekten de «eski Yunanlılara özgü bir üründür» — ve insanın dünya ile alışverişinde özel bir görüşü gerektirir. Fakat komedya her yerde boy atar, «yüksek»den «aşağı» olana kadar korkusuzca ve gücünü azaltmaksızın bütün basamakları iner çıkar, bütün değerlerini, hattâ tehlikeye atarcasına ortaya koyar. Bir zamanlar Mme. de Stael şöyle demişti: «Tragedyalar (bir takım başyapıtları bir yana bırakacak olursak) insan kalbinin bilgisini komedyalardan daha az gereksinir.» Tuhaf düşünce, değil mi? Bununla birlikte Shakespeare'in oyunlarından hangisi babalarla çocukların kalblerini derinden derine gösterir: Lear ya da Henry IV., 1 ve 2, ve Henry V. mi? Lear'de korkunç buhranın aşırıya götürüldüğünü görmüyor muyuz? IV. Henry kişilerinde, Hal'da, Hotspur'da, Falstaff'da insanların içyüzleriyle karşılaşmıyor muyuz? Shakespeare'in Lear tragedyasında, yaşamı, Henry ile yabani oğlu arasındaki çekişmeden daha çok verdiğini söyliyebilir miyiz? Büyük tragedyalarda ortaya atılan birtakım sorunlar büyük komedyalarda çözülmemiş midir?

Biz komedya kuramlarından birini ötekine üstün tutabiliriz; ama hiçbirinden bütün bütün vazgeçemeyiz. «Kış Masalı»nda Autolycus kısmetini düşünür de, «Benim şimdi çifte kısmetim var,» der. Bu sözden, komedyanın çift fırsat, çift öncül, çift değer üzerine kurulu olduğunu anlatmak

için yararlanabiliriz. «İnsana özgü olan şeylerin hiçbiri bana yabancı değildir,» der Terencius'un kişilerinden biri. İnsana özgü olan şeylerden hiçbiri komedyaya da yabancı değildir. İki yanlı bir sanattır komedya. Eğer biz şimdi komedyayı tragedyadan ayırmakta güçlük çekiyorsak bu, tragedya ile komedyanın aynı şey olduklarından değil, daha çok komedyanın çoğun kendi varlığını yitirmeden trajik eylem dönencesi ile kesişmesinden geliyor.

Çeviren : Melih Cevdet Anday

KONUR ERTOP

ÜÇ ANADOLU

ÜÇ ANADOLU. Ercümend Behzad. Şiirler. Yeditepe Yayınları, İstanbul. 1964. 80 Sayfa, 3 lira.

Ercümend Behzad'ın «Üç Anadolu»su, Türk ülkesinin zaman boyunca hiç değişmiyen yönleriyle canlandırılmış ürpertici bir tablosudur. Hep vermesi istenen, ezilen, sömürülen halkımızın acılı yaşaması bu destanda yedi yüzyıllık bir serüvenin çizgileriyle bir kere daha anlatılmış oluyor.

Yeni topraklar üzerinde, yeni benimsenen inanla, yeni umutların baharı içindeyken Anadolu'nun uğradığı ilk felâketi, sarsan, koparan, kavuran Mogol akınını konu edinerek başlıyan destanda kapkaranlık levhalar birbiri üzerine yığılıyor :

Destanın ilk bölümü «Öl Yiğitim» başlığını taşımaktadır. Savaşlar, ayaklanmalar, taht kavgaları arasında felâkete ve zarara uğrıyan, yoksullukla kıvranan daima Anadolu insanı olmuştur. Ondan hep fedakârlık istenmiş fakat karşılığı hiç ödenmemiştir. Derlenip toparlanmıya, bilinçle karşı koymıya ve sadece kendi doğal haklarını elde etmiye hazırlanan hareketler ise en büyük şiddetle ezilmişlerdir. Ercümend Behzad bu ezilişin acısını «Baba Ahiler» ve «Sınır Boyu Kan İster» parçalarında ağırbaşlı bir çığlık halinde dile getiriyor.

İkinci bölüm «Hasta Adam»dır. Burada Avrupa'nın endüstri hareketleri ve pazar çekişmeleri karşısında Anadolu'nun yeni çıkmazlara gömülüşü, kara-baskı'nın sarsıntılı İmparatorluğu nasıl bürüdüğü, 19. yüzyıl İstanbul'unun halk yaşayışından çizgilerle birleştirilerek anlatılıyor. Cephelerde üstüste inen darbeler, birbirini kovahyan bozgunlar arasında ve ilk defa kendi çıkarını korumak için verilen savaşla hasta İmparatorluk yıkılır. «Cihad-ı Ekber» şiiri bu dağılış ve toplanışı sarsıcı bir ağıt diliyle konu edinmektedir.

«Ağamıza Devlet» destanın son bölümüdür. Bu bölümde de mağaraev'lerde tezek dumanları içinde, açlıklar, çıplaklıklarla kıvranan topraksız köylünün, sömürülen bezgin işçinin çilesi anlatılıyor ve değişen zaman arasında dertlerin nasıl değişmediği, birbiri üzerine eklendiği gösteriliyor.

Destan türü yeni edebiyatımızın yeterince başarılı örneklerini kazanamadığı bir türdür. Fazıl Hüsnü'nün «Çakırın Destanı», «Üç Şehitler», «İstanbul» gibi denemeleri, İlhan Berk'in «Köroğlu»su, Külebi'nin «Kurtuluş Savaşı Destanı», Attilâ İlhan'ın, Yılmaz Gruda'nın, Ahmet Oktay'ın bazı çalışmaları hep eksik, tıkız, çözük kalmış, yahut da romantizme ve söz kalabalıklığına tutulmuştur. Sanatçılarımız destan konuları bulmakta güçlük çekmiyor, fakat destan dilini ve destancı soluğunu bir türlü yakalıyamıyorlar. Bunda şiirimizin kendi geleneğinden kopmuş olmasının çok büyük payı vardır. Destan yalnız duyguda değil, gereçlerinde ve kuruluşunda da genelleşmiş olana muhtaçtır. Yeni destan ya eskiyle köprüler kuracak, kendi

ayıklamasını yaparak oradan bazı şeyler seçecektir ya da yeni geleneğin kurulması için gereken süreyi bekliyecektir.

Şiirimizin yenileşmesinde şimdi otuz beş yıl geride kalmış bir savaşın ilk kahramanlarından olan Ercümend Behzad bir destan denemesine girişirken şiirini gerekli yerlerde geleneğe yaslandırmak, gereken yerde de bütünüyle çağdaş kalmak yolunu tutmuş. Eski Anadolu türkçesinden aldığı sözler, kesik, kapalı sert heceler kullanarak sağladığı ritm, destanının bir tarafını meydana getiriyor. Bektaşi nefeslerinin ve doğrudan doğruya Pir Sultan'ın hüküm sürdüğü ikinci bir kesim, bunun ardında osmanlıca söz ve kuruluşların, uzun vokalli hecelerin, «Gülbank» ve benzeri alıntıların yarattığı klâsik kesim, tekerlemelerden, Anadolu halk ağızlarından alınan öğelerle zenginleştirilmiş çağdaş kesim destanın örgüsünü tamamlamaktadır.

«Üç Anadolu»nun birçok yerlerinde, destan edebiyatımızın şüphesiz ki en kuvvetli ürünü olan «Simavna Kadısı oğlu Şeyh Bedrettin Destanı»nın açık etkileri görülmektedir. Fakat Ercümend Behzad'ın duyarlığı daha az ve anlatışı daha kurudur. Konunun Bedrettin'in serüveni anlatılırken olduğu gibi tek çizgi üzerinde geliştirilmeyip meselâ Kına Gecesi, Karagöz, Direklerarası, Arap Memet gibi şiirlerle dağıtılması da Üç Anadolu hesabına eksikliklerdendir.

Kitabın iyi şiirleri arasında yukarda andığımız «Baba Ahiler», «Sınır Boyu», «Cihad-ı ekber» parçalarından başka, gene etki altında yazılmış olan «Öl Yiğitim», semaileri hatırlatan «Telli Haseki», bazı fazlalıkları olan «Mağara Adamı» sayılabilir, Ama Ercümend Behzad'ın iyice kişisel kaldığı, kendi sanat servüvenini devam ettirdiği «Cin Darısı», «Kara Yurt», «Ağamıza Devlet», «Keloğlan», «Ya Devlet Başa» gibi şiirler asıl dikkati çeken parçalardır. «Üç Anadolu» bugünkü şiirimiz için herhangi bir ilerilik merhalesi sayılamaz. Fakat Ercümend Behzad'ın şiir serüveni içinde uzun bir deneyin yetiştirdiği ustalıklı bir sentezdir.

DOĞAN HIZLAN

GÖLGELERİ KULLANMAK

GÖLGELERİ KULLANMAK. Ahmet Oktay. Şiirler. Dost Yayınları, Ankara. 1964, 96 sayfa, 2,5 lira.

Ülkemizde yayımlanan bir şiirin değeri ondan sonraki her geçen gün biraz daha azalmaktadır. Zaman, şiiri için için kemiren bir düşmandır edebiyatımızda. Bir şair şiirlerini yazdığı yıllardan çok sonra bir kitapta toplarsa bunların dergi yapraklarında çıktığında beğendiğimiz, övdüğümüz yanlarını zamanın erittiğini, hattâ hiçe indirdiğini görürüz. Bu aksaklığı ayırdeden değerlendirici, iki yoldan birini seçmek zorunluğunda kalıyor: Ya şiirlerin yayımlandığı günlerdeki değerini, o ortamda taşıdığı işlevi göz önünde tutacak, ya da dergilerde ne zaman yayımlanmış olursa olsun onu kitap durumunda değerlendirecek. Biri edebiyat tarihçisinin, diğeri de eleştirmenin olan bu iki davranışı bir kitap tanıtıcısı birleştirmiye çalışmalıdır. Sanırım, Mavi dergisinin çıktığı yıllar ve daha sonraları yayımladığı şiirlerini «Gölgeleri Kullanmak» adı altında toplıyan Ahmet Oktay'ın kitabına böyle bir giriş aykırı düşmez. Ayrıca bu girişin şairin hakkını yememek için yapılmış onurlu bir uyarma görevi taşıdığına inanıyorum.

Mavi çıkışında Attilâ İlhan'dan sonra en başarılı şair saydığım Ahmet Oktay'ın ilk uyandırdığı etki toplumcu eğilimdeki düşüncelerle şiiri bağdaştırabilmesidir. İkisinin, yazılanı şiir kılmak için ne dozda kullanılacağını bilerek tartarken (Ninni şiiri) bu işleyişi çok yerde özgün bir kişiliğe ulaştıramıyor. Oktay'ın şiirinde her şeyden önce bir insancıllık, bir yakınlaşma, bir içtenlik sezilir. Şiirlerinin teknik yanını eleştirin, onda eksiklikler, zayıflıklar bulabilirsiniz, ama sıcak, ezik, dünyayı şiirle değerlendiren bir yüreğin varlığını inkâr edemezsiniz. Temelsiz, dayanaksız biçim uğraşılarına dalmış şairlerin arasında, «Ölü» şiirini yazana az rastlarsınız. Ahmet Oktay'ın bazı şiirleri çok açık olarak — ritminden temasına, bu temanın işlenişine kadar — Ahmet Arif etkisi taşır. Halk şiirinin ritmini kullanan şairler — Oktay'la birlikte Mavi çıkışında yer almış diğer şairler — Ahmet Arif'e çok şey borçludurlar. Halk deyimlerini, o şiirin ritmini, genel kalıplarını özelliğe indiren başarılarda — hele bu ritmi toplumcu bir eğilim içinde veriyorsa — Ahmet Arif etkisi kaçınılmazdır. «Ay Vura» ve «Kan Taşı» şiirleri bu kanıtlarımı destekliyecek örneklerdir. Ne var ki bu tip yararlanmalarla neyin başarılmak istendiği, neden bunsuz edilemediği sorusu Oktay'ın bazı şiirleri için sorulabilir. Böyle yararlanmaların Oktay'a zarar verdiği, kurmak istediği imge düzenini baltaladığı söylenebilir. Bunu vazgeçilmez tek yöntem sayan Oktay, toplumcu eğilimini yansıtmadığı şiirlerde kendine özgü ayrı birtakım gereçlerin zorunlu olduğunu, ayrı nitelikteki biçim yapılarından yararlanması gerektiğini unutuyor. Kitapta öyle şiirler var ki onları Ahmet Oktay kişiliğinde bir yere yerleştiremiyorum. «Kan» da bunlardan biri.

«Kan»dan sonraki şiirler Oktay'ın yeni bir döneminin ya da başka bir deyimle yeni bir tür şiirinin ipuçlarını veriyor. Bu şiirler çok zaman durgun, içe kapanık, aşırı biçim denemelerinden uzak küçük saptamalarla yetinen, belki de şiirini bu küçük kavramlar üstüne kurmak istiyen asıl Ahmet Oktay kişiliğini bize iletiyorlar. «Çocuk» ve «Bun», bu açıdan bakıldığında sözünü ettiğim türün başarılı örnekleri sayılabilir. «Kan»dan «Gece Hepimizi Gizler»e kadar olan bölümü kapsıyan şiirler, Oktay'ın hiçbir yanını ve yönünü, eğilimini yansıtmıyan ayrıca bir kişilik damgası taşımıyan zayıf, başarısız kalem denemeleri. «Gece Hepimizi Gizler» de başarılı olmaktan çok, ilgi çekici ve değerlendiriciye ışık tuttuğu için önemli. Bu şiir kendinden önceki şiirlerin aksaklıklarından kurtulmuş, o şiirden sonra Oktay yeni baştan, bir kişilik — o dönemde yitirdiği kişiliği — kazanmıştır. İşte «Gece Hepimizi Gizler» bu dönemin başlangıç şiiridir. Bu şiirle yeniden belirmiye başlıyan Ahmet Oktay kişiliği önceki toplumcu — bazan toplumsal — eğilimini ve yeni biçim denemesini — daha doğrusu imge tekniğini — de birleştirerek «Gölgeleri Kullanmak»a varır. Oktay, söylemek istediğini (özü) şiirin bütününe yaymıyor da güzel mısra kurmakla yetiniyor, bu yüzden de ortaya nitelikli şiirler yerine nitelikli mısralar çıkıyor. Bu şiirimizin genel aksaklığı Oktay gibi toplumcu bir şairde daha belirginleşiyor. «Yangın Kulesi», «Kadınlar Çıkmazı» bu söylediklerimin uygulama örneği olabilirler.

Mısra kurma tekniğini ve içeriği çok başarılı bir dengeye ulaştıran «Sığınak» dan önceki üç şiir sanki o başarılı şiiri yazmak için Oktay'ın yaptığı kalem denemelerini yansıtıyor. Oktay'da yeni bir mısra yapımı, şiir kurma tekniği, kişisel bir biçim bulma endişesinin varolduğu söylenemez. Toplumcu şiir için başarılı sonuçlar veren bu davranış diğer tür şiirlerde karşıt etki yaratıyor. Salt biçim arkasında koşmamak Oktay'ı bugün de canlılığını sürdüren bir şair olarak saymamızı sağlıyor, böylece söyliyeceğini de engellere uğratmaksızın bize ulaştırıyor.

Etkilenme yönünden de «Gölgeleri Kullanmak»ı incelersek, Oktay'ı bilinçli, etkilendiklerinden, yararlandıklarından işe yarıyanı almasını, seçmesini bilen biri diye niteliyebilirim. O, şairlerin etkisi altında kalmaktan çok onların toplum sorunlarına nasıl baktıklarını, bu bakış açısındaki yöntemleri değerlendirir. Oktay'da bir Akdeniz şairinin tatlı, ezik duygululuğu vardır. Bu yönden Lorca'yı andırır. İmge dizgisi, bu dizgileri serbestçe ve yapaylığa düşmeden kullanması bence Lorca'dan edinilmiş yeteneklerdir. «Gül ve Ölüm» şiirinde olduğu gibi. Ayrıca Oktay; Eluard, Aragon, Neruda üçlüsünün kendi şiirine olan yakınlığını kabul etmekte bir sakınca görmemelidir. O konuları işlerken çok yerde özgünlük ve kişilik düzeyine eriştiğini, bunun üstesinden geldiğini bilmelidir.

Oktay'ı kendi türünde başarılı bir şair sayıyorum. Yukarıda dediğim gibi okuyucu o şiirlerin yazıldığı yılları, ortamı ve koşulları düşünürse bu yargımın haklılığına büsbütün katılacaktır.

DERGİLERDE

Yeni çıkmıya başlıyan «Yapraklar 64» dergisinin ilk sayısında (Ağustos 1964) ilgi çekici yazılar vardı. (Örnekse Goytisolo'nun «Bir Yıkıntı İspanya»sı.) İkinci sayısında ise bütün yazılar ilgi çekici; dergiyi eline alınca baştan sona okumadan bırakamıyor insan. Böyle giderse «Değişim»den boşalan yeri dolduracak «Yapraklar 64».

Demir Özlü «Az Gelişmiş Ülkelerde Hikâye-Roman Sorunu» üzerinde duruyor. Gerçi yer yer bir «savunma» kokusu geliyor yazısından, ama çıkmazları, çelişkileri gösterme amacı iyice baskın, onun için de çok yararlı düşüncelere ulaşmış.

Şöyle giriyor

«Apaçık ki az gelişmiş ülkelerde hikâye-roman sorununun temel çelişkisi, yazarda yarattığı, Balzac romanıyla, durmaksızın değişen çağdaş roman arasındaki seçme kararsızlığının taşıdığı çelişkidir. Birbirine hiç de uygun düşmeyen iki yol açık yazarın önünde Balzac romanını, başka bir çevrede, kendi ülkesinde uygulamak, bir de batıdaki, özellikle romanın merkezi olan Fransa'daki roman akımlarını izlemek, kendini bu yapıtlar içinde sayarak yapıtlar vermek. (...) Ama şu soruları da sormaktan çekinmemeli (çekinmek yazarı kendini aldatmaya götürür) Kendi ülkesinde Balzac romanını yeniden gerçekleştiren bir yazar yüzyıl önce yapılan şeyi yeniden yapmak durumuna düşmüyor mu? Öte yandan bütün yeni akımları izleyen, çağının anlayışları içinde yazan hikâye-roman yazarı öykünmeciliğe düşmüyor mu? Öykünmeciliğe düşmese de beslenememe, gelişememe sakıncalarıyla karşı karşıya değil mi?»

Demir Özlü bu soruları sorduktan sonra, ileri bir ekonomi dönemine erişememişlikten, eski kültür kalıtlarıyla bağların kopmuş olmasından, batı kültürü karşısındaki yeniklikten söz ediyor. Sonra yeni sorularla bir saptama

«Az gelişmiş ülke yazarı bugün yeni romanı, yarın da yeni eğilimleri başarabilir mi? Bu anlayışları edinip bu anlayışlar içinde özgün yapıtlar ortaya koyabilir mi? Biraz önce sözünü ettiğim toplumsal, kültürel engeller var önünde o sanayileşememiş, kapitalist ya da sosyalist ekonominin ileri bir dönemine erişememiş bir ülkenin yazarıdır, öte yandan ülkesinin eski kültürüyle bağı cılızlaşmıştır, bu ölü eski kültürden romancılığı için bir temel çıkaramaz. Demek ki ortada bir eğilim, bu eğilimin karşısında da çeşitli engeller var bu durumu olduğu gibi saptayıp bırakalım.»

Demir Özlü az gelişmiş ülkelerde hikâye-roman yazarının geleneğe bağlanması gerektiğini çeşitli yollardan ikide bir öne sürenlerin yanıldıklarına inanıyor:

«Sorun ortada bugün Meksika'da yaşayan romancı üzerinde yaşadığı toprağın eski kültürleriyle ya da Türkiye'de yaşayan romancı eski Arap ya da Türk-İslâm kültürüyle ne denli bağlantılar kurabilir, hikâyesi-romanı için bu eski kültür kalıntısından ne ölçüde yararlanabilir? Bir Türk yazarı çıksa da eski Arap hikâye geleneğine bağlı yazsa bu anlatım özgün bile karşılanmaz batılılarca, bireylerin bir başlarına yaptıkları yeni biçimler çoktan aşmıştır geleneksel eski biçimleri.»

Demir Özlü ekonomik etkenler konusunda şunları söylüyor

«Ekonomik olarak az gelişmiş olmamızın edebiyatımız üzerinde etkisi olduğunu ben de düşünüyorum. Toplumsal-ekonomik yapıyla, kültürel yapı arasında sıkı bir neden-sonuç bağlantısı olduğunu ileri süremem ama, ekonominin gene de belirleyici etkenlerin başında geldiğini, en azından bir toplum bir düzeye erişinceye değin en güçlü etken olduğunu düşünüyorum. Türkiye sanayi devrimini yapsaydı, elbette daha güçlü, daha diri bir edebiyatı olacaktı, edebiyatı bugünkü gibi kısır bir çıkmazda olmayacaktı. Ama edebiyatla ekonomik yapı arasındaki bu neden-sonuç ilintisi daha çok temel ekonomik değişmelerde görülüyor aristokrat sınıfın bulunması gibi, derebeylikten burjuvaziye geçiş gibi, sanayi devrimi ya da toplumsal ekonomiye geçiş gibi. Bugünkü Rus edebiyatı üzerine iyi bilgilerim yok ama, XIX. yüzyılda batı toplumları denli gelişmiş bir ekonomisi olmayan Rusya'nın büyük hikâye-romancılığı vardı. İspanyol dili konuşan birçok ülkeler de az gelişmiş ülkelerdir, buna karşın edebiyatları öteki az gelişmişlere göre daha güçlüdür. (...) Diyeceğim az gelişmiş ülkelerin edebiyatları incelenirken ekonomik temel değişimler açısından edebiyatla ekonomi arasında bir bağ vardır, ama bu bağlantıyı mekanik bir neden-sonuç bağlantısına vardırmamalı.»

Öykünme sorununa gelince

«Bugün yeni kuşak yazarları öykünmecilikle daha çok suçlanıyorlar. Onların başarıları ya da gelecek başarıları üzerinde bir şey diyemem ama bu suçlamaların nedeni, sözü geçen yazarların batılı kaynaklarla doğrudan doğruya ilişki kurmalarıdır. Kültür yaratmanın, edebiyat kurmanın da çıkış yolu budur. (...) Oktay Rifat bizim için batıya öykünmekten başka çıkar yol olmadığını açıkça yazmaktan çekinmemişti. Doğrusu yabana atılır bir düşünce değil. Ama genç yazar bir öykünmeci olmaktan çok, batıya çıkabilecek, batılılarla yarışacak bir yazar olmayı da düşünüyor, içinde bulunduğu toplumu etkilemek istediği gibi. Onun bu isteğini hor göremeyiz ama, gerçekleştirip gerçekleştiremiyeceği konusunda da bir şey söyliyemeyiz. (...) Yazdığımız yazılar kendi tehlikelerini kendi içinde saklamaktadır; çıkar yolun sözünü etmiyorum, bu edebiyatlar bir anda hiçliğe dönüşebilir.»

Demir Özlü yazısının sonunda «Çözüm yolu var mı?» sorusunu şöyle karşılıyor

«Asıl çözüm yolu şu bu ülkede düşüncenin doğması, giderek bu ülkenin de hikâyeciliğin-romancılığın merkezlerinden biri olması. Söylüyorum ama kendim de

inanmıyorum bir imgedir bu, başka bir şey değil, bugünkü durumda. Başkaca bir çözüm yolu gösteremiyorum ben. Bu karmaşık ve önceden kararlaştırılmış işin içinden pek çıkılacağını da sanmıyorum; yukarıda belirttiğim düşünceden ötürü toplumsal koşullar, ekonomik yapı, kültür kalıtıyla ilgili etmenler bizi aşıyor. Durumu saptamakla yetiniyorum. İmgeler içinde kendini aldatarak yuvarlanıp gideceğine kişi durumunu apaçık görmeli, daha iyi. (...) Böylece, az gelişmiş ülkede yazarın önünde salt, sonunun nereye varacağı pek de kestirilemiyen, bir deneyim alanı kalır.»

Demir Özlü'nün iyi kötü özetlemiye çalıştığım yazısı böylesine umutsuz bir yazı. Söyledikleri çeşitli yönlerden doğru görünüyor. Edebiyatımızdaki cansızlık, isteksizlik havası da düşünülürse umutlu olmak büsbütün güçleşir.

Ne var ki ben günümüzde kültürler arasındaki çizgilerin eskisi kadar kesin olduğuna inanmıyorum. Az gelişmiş ülkelerin insanları — ekonomi, kültür, toplum düzeni yüzünden — gelişmiş ülkelerin kültür ortaklığına ulaşamazlar, diyemeyiz. Ayrıca, Avrupa kültür ortaklığının dışından gelmemiz de sanıldığı kadar büyük bir engel değil. T.S. Eliot, Dante'ye yönelirken Avrupalı oluşundan yararlanıyor gerçi, ama Ezra Pound'un ya da Bertolt Brecht'in Çin'e yönelişlerinde, dıştan içeri olarak da örnekse İranlı Sadık Hidayct'in Kafka'ya yönelişinde bu sınırın aşıldığını görüyoruz. Yazısında bu noktaya açıkça dokunmamış, umutsuzluktan silkinememiş, ama Demir Özlü de biliyor bunu; öyle geldi bana. Ulusallık elden gidecek korkusuyla geleneğe dönüş, Faulkner ya da Joyce kopyacılığı yapmaktan daha soylu bir iş mi? Gelenek yanıbaşımızda olamadığı kadar yok demektir. Onun için de geleneğe dönmek diye bir şey düşünülemez, çünkü dönülen şey arkada kalmış, bizimle gelememiş, artık gelenek sayılamıyacak ölü bir gelenektir. Son yıllarda iyice karıştı kafalarımız; kültür emperyalizmi dediler, bu toprak dediler; biz de bunları kendi dışımızda olan, bir çabayla edinilecek şeyler gibi görmiye başladık. Yazılarımıza bu toprağın havası, bu ulusun düşünüşü kendiliğinden girmiyorsa, hiçbir çabayla girmez, dışta kalır — tıpkı Faulkner'i ya da Joyce'u kopya etmek gibi.

Bu sözleri Demir Özlü'ye karşı söylemiyorum. Sanatın ulusallıktan kat kat üstün evrenselliğini gözden kaçırmasa, o da böyle düşünecek, umutsuzluğa kapılmıyacaktı sanırım. Ayrıca, sanat (sonunda) tek insanın işi. Tek insanın sıyrılışları ise topluca sıyrılışlardan çok daha önce olabiliyor.

Demir Özlü bu konuya, örnekler üzerinde durarak, çeşitli yönlerden baksa, bu kadarla bırakmasa...

«Yapraklar 64»deki bir yazı da Ferit Öngören'in. Adı «Şu Bitmeyen Söyleşi». Nicedir konuşulan bir konuyu yumak sarar gibi yazışıyla uzattıkça uzatmış Öngören; bir çeşit söyleşi onunki de — kendi konuşma diliyle. Öfkelendiği yazarlardan pek uzakta durmuyor. Yedinci bölüme girerken, «Söyleşiye karşı yazılacak bir yazı uzun olmamalı,» demiş, doğru, a-

ma on birinci bölümden önce duramamış nedense.

Söyledikleri en uzun anlatılışıyla şu kadar

«Söyleşiye çatmayı, söyleşi ile yazanları düşünmek istememekle suçlamayı, sonunda söyleşiyi bir yazı dili olarak benimsiyenlerin kentin ortasında bir köy yaşamasını sürdürür gibi bir özentiye kapıldıklarını ileri sürmeyi...»

Bir de şu

«Kırkyıldır (...) yazı dili yerine bir konuşma dilini kullanmanın tuhaflığını hâlâ kavrayabilmiş değiliz.»

Ondan ötesi yumak sarmak. Hem de şöylesine sözlerle

«Söyleşi dilinde gerek şiirleri ile gerekse düzyazıları ile iyi bir ustalık gösteren, bütün edebiyat ve düşünü çalışmalarını söyleşi içinde gerçekleştiren saygı değer M. Cevdet ayarında aransa daha yavuz bir örnek bulunamazdı. (...) Ama ben saygı değer M. Cevdet'in yazılarında herhangi bir cümleyi içeren tek bir cümle bulunmadığını söylemekten çekinmemeliyim. (...) M. Cevdet'in yazılarında söylenilmek istenilen aslında bir tek cümleden başka bir şey değildir de, o cümle garip bir biçimde büyüyerek bir yığın paragraflara, klişe cümlelere ayrışarak sonunda orta uzunlukta bir denemeyi ortaya çıkarır.»

Ferit Öngören'in, anlattığı «Melih Cevdet»den ayrılığı «yarım» cümleden «büyük» uzunlukta bir deneme çıkarması...

Bir de şunu dinleyin

«Kendilerini nerdeyse ulu Zeus'un bacanakları olarak ilân edecek S. Eyuboğlu ile V. Günyol'u vb. burada hiç anmamak, çeviri ve yazıda yarıcı usulü ile çalışan bu Mavi Anadolcular'ın Eflâtun Cem Güney edası içinde çevire çevire çarmıha gerdikleri nice batılı düşünür ve yazarın kurbanlık kitapları ile başbaşa bırakmak gerekir.»

Bir zamanlar bu çeşit yazı «zekâ örneği» diye geçerliydi. «Pazar Postası» günlerinde! Şimdiyse yapış yapış geliyor insana.

«Dönem»in Eylül sayısında Bilge Karasu'nun «Tepe» adlı hikâyesinden bir parça, Hüseyin Cöntürk'ün iki yazısı, Asım Bezirci'nin bir çevirisi var. Ayrıca, Melih Cevdet Anday «Bizim klâsiklerimiz yok,» sözü üzerinde duruyor. Çok önemli bir konu. Eleştirmenlerin, incelemecilerin bu konuya eğilmeleri yararlı olacak sanıyorum.

Melih Cevdet Anday'ın, cevabını da içinde taşıyan, sorusu şöyle

«Bize dilimizin ilk örneklerini, sanatlarımızın ilk biçimlerini, aklın ışığında bulunan evrensel özü ve bunların tümünü birden vermiyen bir edebiyata klâsik demek kolay mıdır?»

Memet Fuat

(2. sayfadan)

Çeviriyi yapan arkadaş sevmedi o yazıyı, adını koymak istemedi. Bertrand Russell'ın «İki Barış Kurumu» konuşması geçen yıl yapılmış bir konuşma; 29 Eylül kuruluş yıldönümüydü bu kurumların, onun için bastık; bir yıl gecikmeyle de olsa bu konuşmayı aydınlarımıza duyurmak yararlı olur diye düşündük. Konuşmanın bir yerinde «Çabamızı kimlerin desteklediğine dikkatinizi çekerim,» diyor Russell. Kuruluşta «destekleyici» olarak adları anılanlar arasında okurlarımızın tanıyacakları şu kişiler vardı: Pablo Casals, Belçika Kıraliçesi Elizabeth, Jawaharlal Nehru, Albert Schweitzer. Bertrand Russell Barış Kurumu'nun adresi şöyle Bertrand Russell Peace Foundation, 3 and 4 Shavers Place, Haymarket, Londra SW 1, İngiltere. Jean Vilar'ın yazısı «De la tradition théâtrale» adlı kitabından alınmıştır. Wylie Sypher'in yazısı «Comedy - Laughter (Bergson) An Essay on Comedy (Meredith)» adlı kitabındaki bitiriş denemesinin ilk bölümüdür. Çeviriyi yapan Melih Cevdet Anday bir süredir tragedya-komedya ilişkileri üzerinde çalışıyordu. Bu konuda bir de kitap hazırladı. Dergide adlarını göreceğiniz öbür çevirmenlerden Akşit Göktürk şimdi Londra'da. Çevirdiği son kitap T.S. Eliot'un «Dante» adlı denemesi bu mevsim yayımlanacak. Daha önce Elif Kitabevi'nce iki çevirisi basılmış olan Bertan Onaran'ın Jean-Paul Sartre'dan çevirdiği «Baudelaire» adlı kitap da Ekim ayı içinde satışa çıkarılacak. Murat Belge çok genç bir çevirmen. Faulkner'in «As I Lay Dying» adlı romanını dilimize çevirdi. (M.F.)

Bertrand Russell

SOKRATES'DEN SARTRE'A KADAR
BATI DÜŞÜNCESİ

Dünya
Gazetesinde

DE : 1

YÖN

HAFTALIK DERGİ

25 EYLÜLDE YENİDEN ÇIKMIYA BAŞLADI

Doğan Avcıoğlu, İlhan Selçuk, Aziz Nesin, İbrahim Çamlı, Prof. Edip Çelik, Prof. Lûtfi Duran, Yaşar Kemal, Şevket Süreyya Aydemir, Âdil Aşçıoğlu, Tektaş Ağaoğlu, Fethi Naci, Mehmet Kemal.

YILLIK ABONESİ 60 LİRA
ALTI AYLIK 30 LİRA

Mollafenari Sokağı 32
Cağaloğlu

DE : 2

BLAISE CENDRARS

SEÇMELER



De Yayınevi okurlarına yurdumuzda gereğince tanınmamış büyük bir sanatçıyı sunuyor: Blaise Cendrars - hayatı, sanatı ve şiirlerinden seçmeler. Cendrars'ın caz müzliği çarpıcılığında olan şiirleri doludizgin yaşıyan, yaşadığı anı bütün yönleriyle tatma coşkunluğunu duyan bir insanın atak kişiliğiyle doludur. Çeviren : Said Maden.

7.5 lira

DE YAYINLARI

BİLGİ DİZİSİ :

1. DOSTOYEVSKİ'DEN SARTRE'A VAROLUŞÇULUK. Walter Kaufmann. 3 lira.
2. SARTRE, YAZARLIĞI VE FELSEFESİ. Iris Murdoch. 5 lira.
3. EPİK TİYATRO ÜZERİNE. Bertolt Brecht. 5 lira.

ELEŞTİRİ, DENEME, İNCELEME :

1. DÜŞÜNCEYE SAYGI. Memet Fuat. 3 lira.
2. ŞENLİKNAME DÜZENİ. Sezer Tansuğ. 3 lira.
3. TURGUT UYAR — EDİP CANSEVER. Hüseyin Cöntürk — Asım Bezirci. 2 inceleme. 3 lira.
4. DENEMELER. T. S. Eliot. 3 lira.
5. TİYATRO DENEYİ. Eugène Ionesco. 2 lira.
6. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK — I. (Surréalisme — Açıklamalar). 3 lira.
7. SANAT MESELELERİ. Suut Kemal Yetkin. 2 lira.
8. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK — II. (Surréalisme — Örnekler). Antoloji. 5 lira.
9. PYRRHUS İLE CINEAS. Simone de Beauvoir. Denemeler. 4 lira.

DÜNYA ŞİİRİ :
(iki dilde baskılar)

1. SEÇME ŞİİRLER. Arthur Rimbaud. Çeviren: İlhan Berk. (Fransızca — Türkçe). 3 lira.
2. FENER, GECE VE YILDIZLAR. Wolfgang Borchert. Çeviren : Behçet Necatigil. (Almanca — Türkçe). 3 lira.
3. CATHAY. Ezra Pound. Çeviren: Ülkü Tamer. (İngilizce — Türkçe). 3 lira.
4. AĞIZDA BİR SEVİ. Paul Eluard. Çeviren: Sabahattin Kudret Aksal. (Fransızca - Türkçe). 3 lira.

GÜNÜMÜZÜN ŞAİRLERİ :

1. BLAISE CENDRARS. Çeviren : Said Maden. 7,5 lira.

KISA OYUNLAR :

1. DON CRISTOBITA İLE DONA ROSITA'NIN ACIKLI GÜLDÜRÜSÜ. Federico Garcia Lorca. 2 lira.
3. DAĞ YOLUNDA. Anton Çehov. 1 lira.
5. TRENTON İLE CAMDEN'E MUTLU YOLCULUK. Thornton Wilder. 1 lira.
6. WOYZECK. Georg Büchner. 2 lira.
7. İSTİRİDYE İLE İNCİ. William Saroyan. 1 lira.
8. SWEENEY AGONISTES. T. S. Eliot. 1 lira.
9. ÇAĞRILMADAN GELEN. Maurice Maeterlinck. 1 lira.
10. PHILOTAS. G. E. Lessing. 3 lira.
11. KAPILARIN DIŞINDA. Wolfgang Borchert. 2 lira.
12. SAĞLIK YURDU. Sean O'Casey. 2 lira.
13. ÇÜRÜK ELMA. Atila Alpöge. 2 lira.
14. GİTGEL DOLAP. Harold Pinter. 2 lira.
15. AY DOĞARKEN. Lady Augusta Gregory. 1 lira.
16. LEONCE İLE LENA. Georg Büchner. 2 lira.
17. YEŞİL PAPAĞAN. Arthur Schnitzler. 2 lira.
18. ZAVALLI AUBREY. George Kelly. 2 lira.
19. DÖNEMEÇ. Tankred Dorst. 2 lira.

ANTOLOJİLER :

1. TÜRK EDEBİYATI 1963. Memet Fuat'ın Seçtikleri. 7.5 lira.
2. TÜRK EDEBİYATI 1964. Memet Fuat'ın Seçtikleri. 7.5 lira.

BRİÇ KİTAPLARI :

1. BRİÇ. Yeni sayı metodu. Charles H. Goren. 5 lira.
2. ULUSLARARASI BRİÇ YASALARI. 2 lira.

DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, KAT 2, No. 13 CAĞALOĞLU

Baskı Tarihi : 1.10.1964