YENİ ROMAN

A.ROBBE-GRILLET

deneme

Çeviren: Asım Bezirci

yazko



YENİ ROMAN

Denemeler

YAZKO
Nuruosmaniye caddesi
Atasaray, 206.
Cağaloğlu — İstanbul

Asım Bezirci'nin öbür çevirileri :

ÜÇ HİKÂYE (G. Flaubert) / 2. basım
BELÂLI YER (E. Caldwell), H.L. Ak'la / 3. basım
VAROLUŞÇULUK (J. P. Sartre) / 4. basım
SEÇME ŞİİRLER (P. Eluard), A. Kadir'le / 2. basım
SOSYALİST GÖZLE SANAT VE TOPLUM (G. Plehanov) / 3. basım
PYRRHUS İLE CİNEAS (S. de Beauvoir) / 2. basım
SOSYALİZMİN IŞIĞINDA BİLİM VE DİN (M. Cachin) / 2. basım
EDEBİYAT ÜSTÜNE (Alain)
DİDEROT (A. Cresson)
SOSYALİZMİN FELSEFESİ (R. Maublanc) / 2. basım
DÜNYADA SENDİKACILIK (G Lefranc)
SEÇMELER (J. Jaures)
ÖZGÜRLÜK SORUNLARI (R. Maublanc), V. Günyol'la
HALKIN EKMEĞİ (B. Brecht), A. Kadir'le / 4. basım
YENİ ROMAN (A. R. Grillet)

Bu kitap Ağaoğlu Yayınevi Tesislerinde
dizildi, basıldı, ciltlendi.
Kapak: Seckin Yasar
İstanbul, 1981

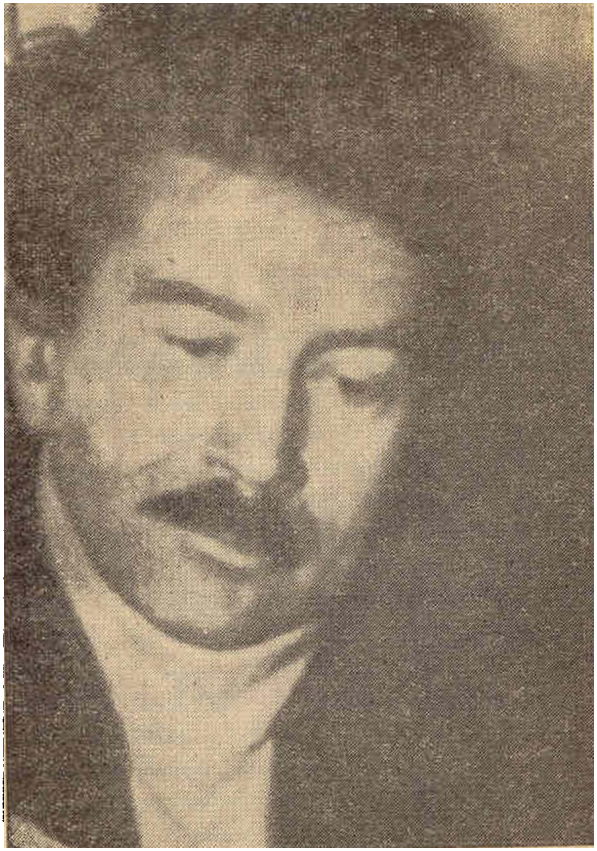
ALAIN ROBBE - GRILLET

YENİ ROMAN

Çeviren
Asım Bezirci



Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim
Kooperatifi



YENİ ROMAN
ALAIN ROBBE-GRILLET
VE
KÜÇÜK BURJUVA AYDINI

Maurice Nadeau
Edouard Lop, André Sauvage
Asım Bezirci

ALAIN ROBBE-GRILLET'NİN HAYATI

Asım Bezirci

Çağdaş Fransız yazarlarından Alain Robbe-Grillet 18 Ağustos 1922'de Brest'te doğdu. Liseyi orada okudu. Doğa bilimleri bölümünü bitirince Paris'e gitti. 1942'de Ulusal Tarım Enstitüsü'ne girdi. 1945'te tarım uzmanı oldu. 1948'e değin Ulusal Statistik Enstitüsü'nde çalıştı. Ardından, biyoloji dalında araştırmalar yaptı. 1950-1951 yılları arasında Sömürge Ürünleri Enstitüsü'nde mühendis olarak bulundu.

Görevi dolayısıyla Fas'ı, Gine'yi, Martinik'i, Guadelup'u gezdi.

1953'te ilk romanı *Silgiler* çıktı. Kitap büyük bir ilgi ve şaşkınlıkla karşılandı. 1955'te ikinci romanı *Gözetleyici*'yi yayımladı ve Eleştirmenler Ödülü'nü kazandı. Aynı yıl Editions de Minuit yayınevinin edebiyat danışmanlığına getirildi. *Kıskançlık* (1957), *Dehlizde* (1959), *Geçen Yıl Marienbad*'da (1961), *Ölümsüz Kadın* (1963), *Buluşma Evi* (1965), *New York'ta Bir Devrim Tasarısı* (1970) romanları ile *Enstantaneler* (1963) adlı hikâyelerini de bu yayınevinde bastırdı.

Adı geçen eserleriyle Yeni Roman akımının önde gelen yazarlarından biri oldu. 1953'ten 1963'e kadar La Nouvelle Revue Française ve La Ravue de Paris dergilerinde bu akımın özelliklerini açıklayıp savunan ilginç yazılar yayımladı. Daha sonra, bunları *Yeni Roman İçin* (1963) başlığı altında bir kitapta topladı.

Romanlarından çoğu beyaz perdeye aktarıldı. Kendisi de birtakım senaryolar yazdı. *Trans - Europ*

Express (1966) ile *Yalan Söyleyen Adam* (1968) filimlerinin çevrilmesinde görev aldı.

Gerek bu filmleri, gerekse sözü geçen roman, hikâye ve yazılarıyla basında geniş yankılar yarattı. Aşırı övgü ve yergilere hedef oldu. Kişiliği ve ürünleri üstüne incelemeler, kitaplar yazıldı. Eserleri yabancı dillere çevrildi.

YENİ ROMAN VE ALAIN ROBBE-GRILLET

Maurice Nadeau

YENİ ROMAN NEDİR?

«Yeni Roman» gazetecilerin bulduğu yerinde bir ad; bireysel araştırmaların kargaşası içinde, bazı roman biçimlerine sırt çeviren birtakım girişimleri belirtmek için kullanılıyor. Bununla, ruhbilimci ya da çözümleyici romana, tutku ya da hareket romanına karşı, türün koşullarından çok, anlatılacak özel gerçeğe önem veren bir söz sanatı düşünülüyor. Acaba, hangi özel gerçeğe? Burada görüşler çatallaşıyor. Onun için, aynı şeye sırt çevirmede birleşen genç «Yeni Roman»cıların, aynı amacı güttüklerini sanmak yersiz olacak. Nitekim, Nathalie Sarraute ya da Alain Robbe-Grillet görüşlerini kuramlaştırmağa (nazariyeleştirmeğe) kalkınca, yalnızca bu görüşlerin değil, vardıkları sonuçların da birbirinden epey ayrı oldukları ortaya çıktı. Bir Michel Butor'un eseriyle bir Claude Simon'un, bir Robert Pinget'nin, bir Claude Ollier'nin eseri arasında da aynı ayrılık göze çarpıyor. «Yeni Roman» ne bir okul, ne de bir akım oluşturuyor.

Nathalie Sarraute, denemelerini derlediği *Kuşku Çağı (L'Ere* du Soupçon) adlı kitabında, XIX. yüzyıl yazarlarının tasarladıkları romanı kuran geleneksel öğelerin gittikçe çürüdüğünü inandırıcı bir biçimde ortaya koyar. Eskilerin özenle kurdukları entrika, «canlı» olmasına çabaladıkları «kişiler», bu kişilerden çıkardıkları «tipler» ya da «karakterler», kaya gibi sağlam bir yer ve süre içinde kahramanlarının

evrimini incelemede ya da onları ayrıcalı anlarında (tutku bunalımları, kötü yola kaymalar, olayların ve durumların sürükleyişi gibi anlarda) yakalayarak anlatmada gösterdikleri özen günden güne önemini yitirdi; nitekim, yüzyılımızı açan büyük öncüler bunları hiç umursamadılar. Örneğin Joyce, *Odysseia*'nın[1] kahramanının serüvenlerini Bloom'un serüvenlerine uydurarak, hikâyeyle eğlenir; Kafka'nın *Dava*'sı[2] ile *Şato*'sunda[3] hemen hemen hiç entrika yoktur; kişilere gelince, bunlar da çoğu zaman, yazara benzeyen ve hiç değilse olduğu gibi görünen çok şahıslı bir tanrıya dönüşürler. Bildiri (message) sözcüğünün de, bazı doğruları temsil ettiği için, uzun süre modası geçmedi. Çünkü kendi «hikâye»si, kişilerinin hikâyesi ve serüvenleri aracılığıyla yazar, bize kendinden haberler göndermekteydi. Bir ara, bizi en çok ilgilendiren de yalnızca bu haberler oldu. Sonraları yazarlar da, okurlar da romansı buluştan gitgide daha az zevk aldıklarını duyurmağa koyuldular, daha çok romanın sakladığı ya da açıkladığı şeye bağlandılar: Bir insanın dünyada kendine göre varoluş biçimine... Böylece, doğal bir evrim sonucu roman; dünya ile tutkuların ansiklopedik tasvirinden bu dünyanın ayrıcalıklı bir kişisince —yazarca— ahlâk, şiir, felsefe ya da metafizik açısından düzenlenmesine, kendine mal edilmesine geçti. Günümüzde yazarın ««yaratış»ından çok, kişisel «görüş»ü önemli bizim için. Evren ve onunla kurduğu ilişkiler üstüne eserinde bize sunduğu orijinal ve gerçeğe yakın anlatım önemli. Yazar kimi kez kendini tümüyle eserinde ortaya koyar: Joyce aldatıcı mektuplarından çok *Ulysses*'te kendini belirtir; Kafka gizli güncesindeki notlarından çok *Dava*'da ve *Şato*'da kendini açığa

(1) Homeros — Odysseia, çeviren Azra Erhat / A. Kadir, 1970, Sander Yayınevi

(2) Franz Kafka — Dava, çeviren Kâmuran Şipal, 1964, Ataç Kitabevi

(3) Franz Kafka — Şato, çeviren Kâmuran Şipal, 1966, De Yayınevi

vurur. Öznelliğin zafere ulaştığı böyle bir sınırda, tür olarak roman, katkısız bir anlatım kazanır.

Gerçi, Alain Robbe-Grillet bu tarihçenin doğruluğu konusunda Nathalie Sarraute'la birleşir; o da onun gibi, romanın yalnız entrika ve kişiler üstüne kurulamıyacağını düşünür; «kişilerin ölümü»yle birlikte, onların hapsedildiği yer ve zaman gibi ruhbilimsel ya da felsefî kategorilerin de kaldırılmasını ister; ama, öte yandan, roman türünü gitgide aşırı bir özneliğe doğru götüren evrimle çatışmayı da ister. İster ki romancı göstermeği dilediği şey uğruna kendini unutsun, hatta ortadan kaldırsın. Roman kişilerinden kurtulsun. Neden derseniz, kişiler çok kez romancının yerine geçerler de ondan, romancı çok kez kişilere davranışlarına aykırı «anlamlar» yükler de ondan. Üstelik, nesneleri oldukları gibi göstereçek yerde, onlara kendi kişiliğinin kafesi arkasından bakmak hatasını işler. Oysa bir tarihle, bir çevreyle, bir uygarlıkla şartlanmıştır yazar: «Kendisini çevreleyen dünyaya özgür gözlerle bakamaz.» Daha genel bir deyişle, nesneleri «canlılaştırır» (yani onları bir ruhla kaplar), «insancıllaştırır». Saf varlığı içinde dünya ise sağlam, dayanıklı ve sürekli bir biçimde karşımıza çıkar. «Kendilerine yakıştırdığımız canlılaştırıcı ya da evcilleştirici sıfatlara meydan okuyan nesneler işte orada, yöremizde durur. Yüzeyleri lekesiz, parlak, *dokunulmamış*. Ama saydam ya da bulanık değil.» Robbe-Grillet'ye göre roman, dışımızda var olan bu dünyanın duyularımıza geldiği gibi, kılı kırk yaran bir sayımı olmalıdır: Katkısız nesne dünyasının, «kendinden eşya» dünyasının sayımı. Grillet, roman dünyasına bu dünyanın sağlamlığının ve açıklığının aktarılmasını diler.

Elbette, bir düştür bu. Çünkü, romancının salt bir yansıyan-bilinç olmaya ve «toplumsuzlaşma»ya çalışması ne istenebilir, ne de olabilir. Romana özgü anlatım ve yazı, belli bir amaçla romancının «kişiselleştirmiş» olduğu araçlardır. Nesneler dünyası in-

san ve tarih dünyasına katılınca, gereksizlikten nasıl söz edilebilir? Ayrıca, bu dünya yerden ve zamandan nasıl soyulabilir, her değişime ve evrime karşı olduğuna nasıl inanılabilir onun? Yoksa, Robbe-Grilet'nin dostlarından birinin, Roland Barthe'ın, «tespit edebiyatı» dediği şey, «hareketsiz bir dünyanın edebiyatı» olup çıkar.

ALAIN ROBBE-GRILLET

Robbe-Grillet'nin romanlarında bu «nesnel» edebiyatın ilk ürünleri sunulmağa çalışılır. Örneğin *Silgiler*'de (Les Gommes, 1953) bir şehir sokakları, evleri ve kanalıyla apaçık belirtilir. Kişiler ise siluet halinde gösterilir, yakalanmaz yaylarla kımıldayan gölgeler gibi... Romanda asıl göze çarpan şey, bir saat sistemi kadar düzenle işleyen o kusursuz mekanizmadır. Hareketlerle davranışların arada bir tekrarlanması sırasında, bu mekanizma yardımıyla yazar, oyuna kendisini de sokan bir «zaman» yaratmaya yönelir. Gelgelelim, insan edimlerinin ve duvar saatlerinin zamanı değildir bu, Robbe-Grillet'nin zamanıdır. Hareket bu zamanı doldurur ve eseri bir çeşit polis romanı gibi canlandırır. *Silgiler* yeni bir roman türünü değil, yeni ve zorlu bir yeteneği gösterir. Romanın yayımlanmasından sonra, yazarı ile Roland Barthe, onun kuramını (nazariyesini) kurmaya girişirler.

Gözetleyici'de (Le Voyeur, 1955) aynı hareket birtakım davranışlar ve durumlarla parçalanır, böylece dikkatimiz çelinmiş ve asıl önemli olay gizlenmiş olur: Bir ticaretevinin gezici memuru bir küçük çoban kızını öldürmüştür. Bu olaydan önceki ve sonraki bütün gidiş gelişler bir kronometre titizliğiyle belirtilir. Ama olay anlatılmaz. Sanki bu olay bizden saklanmasa *roman* var olmayacak! Aslında bu; parlak ve «dokunulmamış» yüzeyini bozduğu dünyaya eski düzenini kazandırmak üzere katilin, bir çukuru

birkaç dakkada doldurmak için gösterdiği çabaların hikâyesidir. Romandaki nesneler sanki onun bütün gücünü kullanarak oyalanması için varolmuşlardır. Evrenin sağlamlığı ve değişmezliği suçluluğunun izlerini silmesine yardım eder, sorumluluktan sıyırır onu, suçsuzluğunu bildirir. Böylece o, evrenin basit bir birleşeni, bir bütünleyeni olmaktan çıkar; bize gösterdiği «yüzey»iyle, yani hareketleri ve halleriyle tanımlanabilir olmak için dünyadan silinmek ister. Acaba, öldürme olayı da kişilerin öbür eylemleri gibi tasvir edilseydi olmaz mıydı? Olayın bizden gizlenmesi — yazar bakımından — basit bir yapım «ustalığı» değil midir?

Kıskançlık yahut *Perde*'de (Jalousie, 1957) Robbe-Grillet'yi kişilerin bağdaşıklığından, hatta açıkça tanınabilirliğinden olduğu gibi, hikâyenin tutarlığından da vazgeçer buluruz. Bu kez bize, bir çiçek dürbününde görüldüğü üzre, belirsiz bir zamanda oluşan eylemler, daha doğrusu, gerçek ya da düşsel eylem *görümleri* sunar. Kişiler ancak aralarındaki yalın ilişkilerle belirlenirler: Bir koca, bir karı, bir de onun aşığı. Yaşadıkları yer: Herhangi bir sömürge ülkesi. Bu eksikleri gidermek, bu boşlukları doldurmak dileğiyle yazar, metreyi eline alır, yerlerin, nesnelerin ve durumlarının geometrik tasvirine girişir, değişik saatlerde güneşle gölgenin yürüyüşünü izler; sık sık aynı tasvirlere, aynı ara olaylara, aynı edimlere ve sözlere geri döner. Bundan ötürü, kitabın okuyan üzerinde tuhaf bir etkisi olur: İnsan, sahnesinden ve dekor dayanaklarından başka bir şeyi bulunmayan bir gölge tiyatrosunda sanır kendini; önüne sürülmüş alabildiğine eksik belirtilere göre düzenlenen bir oyunu seyreder. Nesnelerin sağlam dünyası bir görümün ya da sanrının (hallucination) sonucu gibi gelir ona. Eğer olaylar ve olgular yazarının tanımadığı bu «derinlik»ten yoksun iseler, gerçekte, kendi varoluşlarını inandırıcı kılabilecek niteliklerden de yoksundurlar demektir. Bundan dolayı, aşırı bir nes-

nellik düşkünlüğü kötünün kötüsü bir öznellikle karışır: Dünyayı kıskanç bir kocanın gözleriyle görürüz. Kitap bütünüyle buna göre kurulmuştur.

Gelgelelim, bundan, Robbe-Grillet'nin ne yaptığını bilmediği, ayakları üstüne oturtmak istediği dünyayı yaratmakta başarısızlığa uğradığı ya da başvurduğu araçların kendisine ihanet ettiği sonucunu çıkarmamak gerekir. Sağır eşyanın diline uymayan bir dil kullanıldığı ölçüde, nesnelliğin elde edilmesi de bir düş olmaktan kurtulamaz. Buradaki dil ise bir insanın dilidir: Romancının dili... Romanını *Jalousie* (Kıskançlık, Perde) diye adlandırmakla yazar, hem bir duyguyu, hem de bir nesneyi belirtiyor; hem bir kıskancı, hem de perde aralığından görülen bir evreni bize göstermeği üstleniyor. Gerçekte, Robbe-Grillet'nin sayıp döktüğü bu dolu dünya boş bir dünyadır. Üstelik, insanoğlu onunla karmaşık ve diyalektik ilişkiler kurmamışsa, bir anlamı da yoktur, çünkü dünyayı insancıl kılan bu ilişkilerdir. Bu yüzden birey eşyanın ve nesnelerin dünyasında kaybolmak ve emilmek ister. Ama bu kaybolma ve emilme isteği de gene öznelliğe yol açar.

Bunun parlak bir örneğini *Dehlizde* (Dans le Labyrinthe, 1959) romanında buluruz. Eser, manyak bir tasvirin aracılığıyla, bir sanrıya dönüşür. Bir asker, ölmüş arkadaşlarından birinin ana babasına, içinde mektuplar ve değersiz şeyler bulunan bir kutuyu teslim etmeyi üstlenir. Bu amaçla, evleri birbirine benzeyen, karla kaplı bir ölü şehrin sokaklarında dolaşır durur. Fenerler, araba kapıları, geçitler, merdivenler... hiçbiri eksik değildir bunların, ama hepsi de, gerçeküstücülerin resmettiği yeri yurdu anlaşılmayan ve resmin gerçekdışı yanına eklenen nesneleri andırırlar. Yazar yalnızca imgeler sunar bize, ardarda gelmeleri gerekirken üstüste gelen, birbiri içine giren, savrulan, uçuşan, karışan imgeler... Bu imgelerle romancı gerçeği dile getirecek yerde, bulandırır onu, temel veri olmaktan çıkarır. Bundan ötürü

de anıların, düşlerin ve sanrıların nesnelce sayımının buradaki görevi nedir, anlaşılmaz. Sanki, sahici bir ayna oyunu seyredilmektedir. Fakat aynalar imgeleri yansıtmakla kalırlar, yaratmazlar. Böylece, Robbe-Grillet kuramıyla elde etmeyi tasarladığının tam tersi bir sonuca ulaşır. Neyse ki kuramcının bu yenilgisi romancının zaferiyle kapanır. Robbe-Grillet, sonunda, nesnellikle öznelliği dünyayı kavrayış biçiminin birbirini tamamlayan iki yüzü haline getirmeği başarır. Öyle ki, bunlardan birinin aşırılaşması öbürüne dönüşü sağlar[1].

(1) Maurice Nadeau, Le Roman Français Depuis La Guerre, Editions Gallimard, 1963, s. 160-167.

KÜÇÜK BURJUVA AYDINI VE YENİ ROMAN

Edouard Lop — André Sauvage

ROMANDA YENİLİK

Yeni Roman yararına öncelikle şunu söyleyebiliriz: Yeterince güçlü ve yetenekli her edebî girişim, özelliklerini ve sınırlarını belirtmeğe çalıştığımız bir biçimsel zenginleşme getirir bize. Herhalde roman bu girişimden yararlanacaktır. Bununla birlikte, pek hayale kapılmamak ve bu çeşit girişimlerin orijinalliğini de, verimliliğini de abartmamak uygun olur. Söz konusu yöntemlerin yeniliği tartışılmaz da olsa, onların, romanda aynıyla kullanılabileceği kesin değildir. Edebiyat tarihi bu konuda bize şunu gösteriyor: Çok vaadli görünen deneyimler bile uygulamada tiyatronun, romanın, şiirin her zaman yenileşmesini sağlamamış, tersine, kısa bir süre sonra yalnızca müze koruyucuları ile birkaç araştırmacıyı ilgilendirmişlerdir.

YENİ ROMAN

Hakçası, Yeni Roman için durum biraz tartışmalıdır. Yeni Roman'ın değeri, çağdaş burjuva romanının aşağılık biçimlerine karşı bir tepkiyi temsil etmesidir. Yeni Roman'cıların eserleri, gücünü yitiren yöntemler içinde kireçleşmiş yalınkat bir edebî uzlaşmacılığa olduğu kadar, ondan daha yalınkat bir uzlaşmatanımazlığa, örneğin bayağı bir erotizme yaklaşan bir sözde uzlaşmasızlığa karşı da bir protestodur...

Çağdaş romanların çoğunda aşırı bir düşünce ve

duyarlık çözülmesi, bozulması sergilenmekte, bö-bürlenme ya da sızlanmayla donanmış bir umutsuzluk — ama hoşgören, gerçek olmayan bir umutsuzluk — ortaya konmaktadır. Robbe-Grillet ise yalnızlık, umutsuzluk ve mutsuzluk romanını eleştirir. Bu eleştiri, onun ideolojik aldatmacayla beslenen bazı edebiyat olaylarının bilincine vardığını kanıtlar. Bundan ötürü de önemsiz bir eleştiri değildir bu. Yeni Roman'cıların eserlerinde gördüğümüz edebî güçlülük ve ödünsüzlük (tavizsizlik) alkışlanması gereken dürüst, aydınca bir tavırdır. Örneğin, Michel Butor'un «Ben satmak için değil, hayatımda bir birlik sağlamak için roman yazıyorum,» demesi bu yazarların görevlerine ilişkin doğru ve yüksek bir görüş taşıdıklarını gösterir.

GERÇEKÇİLİK

Güç bir uğraşın kültür değerlerini, sanat ve ahlâk kaygularını taşıyan bu aydın kişilerin davranışı, elbette, anlamını hâlâ sürdürüyor. Ama bu davranış, gerçekçi yazarlar ya da gerçekçiliği yenileyen sanatçılar katına yükseltmeye yetmiyor onları. Gerçekçiliğin, onlar, ancak ilk aşamasını tanıyorlar: Yani, somut donukluğu yahut —iç durumlar söz konusu olunca— silik değişkenliği içinde yakalanmış nesnenin dış görünüşlerinin tasvirini... Nesnenin içeriği ile gerçek ve derin tanımı onların yargı alanına girmiyor, olayların ve insanların açıklanması onları ilgilendirmiyor, güçleri eşyanın yöresini aşmıyor. Bu tutanak, tespit edebiyatı doğalcılığın (natüralizmin) sahte tarafsızlığından pek ayrılmıyor. Daha doğrusu, ancak tasvirlerini daha zengin kılan, ama onların derin içeriğini daha iyi anlamaya yaramayan şairce tonu ve somut duyarlığıyla doğalcılıktan ayrılıyor. En düşkün doğalcılarınkiyle dahi karşılaştırılsa, bu yazarların roman alanı epey dar görünüyor. Gerçi doğalcı roman taraf tutmayı yasaklıyordu, ama hiç değilse temsil ettiği gerçekliği kesip bozmaya da

çalışmıyor, tersine, kahramanlarını tarihin ve insanların gerçek dünyasındaki eylemleriyle vermeye uğraşıyordu. Yeni Roman ise bu gerçek dünyayı sistemli olarak dışarda bırakıyor, kişilerinin toplumsal belirlenimlerine ve niteliklerine boş veriyor. Böylece, yalnızca yayılma bakımından değil, derinlik bakımından da gerçekçiliğinden bir şeyler yitiriyor. Oysa, tasvirleri Yeni Roman'cıların eserlerinde sayfalar dolduran maddî nesneler ile cansız doğa gibi toplum da insan için bir ana çevredir. İnsanları bütün toplumsal bağlarından koparark göstermek yahut nesnel içeriğinden boşaltılmış bir iç «ben»i tasvir etmek, incelemesini derinleştirmek amacıyla kendini nesneden ayıran bilimsel gözlemcinin durumuna benzemez; aslında bu, bir yazarın yalnızca soyutlamalar üretmeye kendini mahkûm etmesi demektir. Robbe-Grilet'nin söylediğinin tersine olarak, her sanat türü gibi roman da her şeyden önce «özcü»dür, yani sanatsal oluşumun gereklerine (bu gerekler ne olursa olsun) karşın, onu asıl değerli kılan derin içeriğidir, «öz»dür; özü ortaya koyacak araçlardan yoksun kalmak, başka bir deyişle, nesneyi temel belirlenimlerinden yoksun bırakmak güçsüzlüğe yol açar. Gerçi, isteyerek kendini mahkûm ettiği bu güçsüzlüğü, Yeni Roman'cı verimli bir efsane katına yükseltir.

TOPLUM

Fakat, soyutlananın omuzlarına örtülen bu kutsal 'entellektüalizm' mantosu kaldırılınca, geleneksel özellikleriyle yoksulluktan başka bir şey görülmez. Bu bilgince (ustalıklı) teknikler, bu biçimsel kurgu sanatı, bütün bu tarafsızlık ve nesnellik görünüşü bize içinde sahte simgeleştirmenin sahici bağlantıların yerini aldığı bir biçimle küçük burjuvanın toplumsal yaşantıdan koparılmış ve kendi çelişkileriyle, özel önyargılarıyla sınırlanmış dünyasını sunar. Acaba, bu çeşit bir gerçekçiliğin gelişmiş uzlaşmacı romana oranla içeriğe yeni bazı şeyler getirdiği ve içe

girme (nufuz) bakımından ona üstün olduğu söylenemez mi?

Yerinde bir soru...

«Romantizmle doğalcılıktan daha tümel» olduğu söylenen bu edebî devrim üzerinde düşünmek gerekiyor. Gerçekte, ayrıntılar bir yana bırakılırsa, bu yazarlar, özellikle sunma, anlatma formüllerini yenileştiriyorlar. Elli altmış yıldır açık bulunan bir yolu izliyorlar. Bu yolu ise doğalcılığa yaslanarak, hem de ona tepki göstererek XIX. yüzyıl burjuva romanının çerçevelerini iyice kıran birtakım adamlar açmışlardı. Daha sonra Kafka, Joyce, Gertrude Stein ve belli bir ölçüde Proust gibi «tethişçiler»in 1900 / 1919 arasında koydukları mayınlar Birinci Dünya Savaşı»nın ertesinde patladı ve onların tahrip edici etkileri William Faulkner ile Thomas Wolfe'un eserleriyle Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar uzadı, Fransız edebiyatına geçti. Usdışıcılıkla (Yeni Roman' da ihtiyatlı bir bilinemezcilikle), öznelliğin egemenliğiyle, tarihin inkârıyla, toplumsal özelliklerinden soyulmuş kişisel çatışmaların «sonsuz (ebedî) insan» planına aktarma eğilimiyle ve toplumdaki çelişkilerin dışında biçimsel ama tutarlı (uyumlu) bir dünya kurma kaygısıyla bu yazarlar Yeni Roman'cıların ataları oldular.

Gerçi Joyce ile Nathalie Sarraute'un yahut Kafka ile Robbe-Grillet'nin eserleri arasında bir ayrım vardır, ama bu, adı geçen yazarların isimlerini roman girişiminde birbirine yaklaştırmamıza engel olmaz. Ne denli yetenekli oulrlarsa olsunlar, bu yazarlar devrimci değillerdir, ama tükenmiş bir damarı devrimciden daha iyi işleten torunlardır.[1]

(1) Real Ollier — Les Critiques de Notre Temps et Le Nouveau Roman. Paris, 1972, s. 43-47, Editions Garnier Frères.

ALAIN ROBBE-GRILLET İÇİN KAYNAKÇA

Asım Bezirci

A. R. GRİLLET'NİN ESERLERİ

Romanlar :

— Les Gommes (*Silgiler,* Paris, 1953, Les Editions de Minuit)
— Le Voyeur (*Gözetleyici,* Paris, 1955, Les Editions de Minuit)
— La Jalousie (*Kıskançlık/Perde,* Paris, 1957, Les Editions de Minuit)
— Dans le Labyrinthe (*Dehlizde,* Paris, 1959, Les Editions de Minuit)
— La Maison de rendez-vous (*Buluşma Evi,* Paris, 1965, Les Editions de Minuit)
— Projet pour une Révolution à New York (*New York'ta Bir Devrim Tasarısı,* Paris, 1970, Les Editions de Minuit)

Senaryolar/Sinema Romanları :

— L'Année dernière à Marienbad (*Geçen Yıl Marienbad'da,* Paris, 1961, Les Editions de Minuit)
— L'Immortelle (*Ölümsüz Kadın,* Paris, 1963, Les Editions de Minuit)

Hikâyeler :

— Instantanés (*Enstantaneler,* Paris, 1963, Les Editions de Minuit)

Denemeler :

— Pour un Nouveau Roman (*Yeni Roman İçin,* Paris, 1963, Les Editions de Minuit)

— Jean Alter: *La Vision du monde d'Alain Robbe* Grillet (*A. R. Grillet'nin Dünyayı Görüşü*, Genève, 1966)
— Olga Bernai: Alain Robbe-Grillet, le roman de l'absence (*A. R. Grillet, Yokluğun Romanı*, Paris, 1964, Gallimard)
— Elly Jaffe-Freem: Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste (*A. R. Grillet ve Kübist Resim*, Amsterdam, 1966)
— Jean Miesch: Alain Robbe-Grillet (*A. R. Grillet*, Paris, 1965, Editions Universitaires)
— Bruce Morrissette: Les romans de Robbe-Grillet (Robbe-*Grillet'nin Romanları*, Paris, 1963, Les Editions de Minuit)

TÜRKÇEDE YENİ ROMAN
Ve A. R. GRILLET

— Roman Özel Sayısı, Türk Dili dergisi, Temmuz 1964, S. 732-737, 744-757
— Yeni Roman Özel Sayısı, Yeni Dergi, Kasım 1965
— Jean Mister: «Yeni Bir Romanı Var mı?» Çev. Ö.İ., Türk Dili dergisi, Temmuz 1961
— Emel Dilman: «Yeni Bir Romana Doğru, Alain Robbe Grillet», Ataç dergisi, Mayıs 1962
— Philippe Sénart: «Yeni Roman Üzerine», çev. Birsel, Türk Dili dergisi, Mayıs 1962
— Özdemir İnce: «L'Immortelle Ve A. R. Grillet», Türk Dili dergisi, Nisan 1963
— Pierre Henri Simon: «Alain Robbe - Grillet Yargılanıyor», Türk Dili dergisi, Mayıs 1964
— Maurice Vouzelaud: «Yeni Roman Nedir?», Yeni Ufuklar dergisi, Temmuz 1965, çev. Leylâ Gürsel
— Roland Barthes: «Nesnel Edebiyat», çev. Süheylâ Bayrav, Varlık dergisi, 1.8.1965
— Madelaine Chapsal: «A. R. Grillet İle», çev. Adli

Moran, Yeditepe dergisi, Aralık 1965
— Berke Vardar: «Yeni Roman Ve Yeni Sinema Üstüne A. R. Grillet Konuşuyor», Dünyaya Açılan Pencere dergisi, 1.8.1967, sayı 10
— A. R. Grillet: «Roman Anlatımında Devrim», çev. İnci Gürel, Varlık, Eylül 1971
— Jenny Weil: «A. R. Grillet Kendini Anlatıyor», çev. Ayşe Gürkan, Varlık, Nisan 1973
— Demir Özlü: «Yeni Roman Üzerine Çeşitli Görüşler», Politika gazetesi, 16.12.1976
— Marie Noelle Goldsborough: «A.R. Grillet: Sevi Bir Oyundur», çev. Bertan Onaran, Soyut dergisi, Ağustos 1976, sayı 94.
— Tahsin Yücel: «Betimleme Ve Eğretileme», Türk Dili dergisi, Haziran 1975.
— Tahsin Yücel: *Yazın Ve Yaşam*, İstanbul, 1976, s. 25-32
— Ayşe Kıran: «Goldmann'ın Oluşumsal Yapısalcılığı Ve Yeni Roman», FDE Yazın Ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi, Kış 1978, Sayı 2
— Enis Batur: «Deneyselin Sınırlarında Bir Dil Yolcusu», FDE Yazın Ve Dilbilim Araştırmaları Dergisi, Kış 1979, Sayı 4

YENİ ROMAN
POUR UN NOUVEAU ROMAN

Alain Robbe - Grillet

Açıklama

Bu bölüm, Alain Robbe-Grillet'nin *Pour Un Nouveau Roman* adlı eserinin çevirisidir. «Elements d'un anthologie moderne» (Yeni Bir Antolojinin Öğeleri) başlıklı yazının dışında kalan ve Yeni Roman akımıyla ilgili bulunan öbür yazıların tümünü kapsamaktadır.

Çeviren

KURAMLAR NEYE YARAR?

Bir roman kuramcısı (nazariyecisi) değilim ben. Bütün romancılar gibi, dünün olduğu kadar bugünün romancıları gibi, benim de yazdığım, okuduğum, yazmayı tasarladığım kitaplar üzerinde birkaç eleştirici düşüncem var. Bu düşünceleri bana çokluk şaşırtıcı ya da akıl almaz birtakım tepkiler getirdi, kitaplarımın basında doğurduğu olumsuz tepkiler...

Romanlarım yayımlanınca, hiç de ortaklaşa bir coşkunlukla karşılanmadı. Çok az iyi kabul gördüm. *Silgiler'in* içine düştüğü kınayıcı bir yarı sessizlikten sonra, ikinci eserim *Gözetleyici* de büyük basının geniş ve sert tepkisine uğradı. Hiçbir ilerleme yoktu, ancak, basım sayısı göze batacak ölçüde artmıştı, o kadar... Doğrusu, şurda burda, birkaç övgü çıkmadı değil, ama onlar da bazan beni büsbütün şaşırtıyordu. Yergilerde olduğu gibi övgülerde de beni en çok şaşırtan, hemen hemen hepsinde, kapalı —hatta açık— olarak, genç yazarın gözlerini hiç ayırmaması gereken birer model diye hep geçmişin büyük romanlarının öne sürülmesi idi.

Dergilerde çokluk daha ciddî şeyler buluyordum. Gelgelelim, başından beri beni yüreklendiren uzmanlarca, yalnız onlarca tanınmak, beğenilmek, incelenmek hoşuma gitmiyordu; «büyük halk» için yazdığıma inanıyordum. «Güç» bir yazar sayıldığımdan ötürü üzülüyordum. Sabırsızlanmalarım, şaşırmalarım belki de yetişmem dolayısıyla hiç tanımadığım edebiyat çevreleri ve onların alışkanlıkları kadar canlıydı. Onun için, yazılarımı, çok basan bir siyasî-

edebî gazetede, «L'Express»te yayımlıyordum. Bu kısa yazılarda bana pek açık seçik gelen birtakım düşünceler ortaya atıyordum. Sözgelişi, «Roman biçimleri canlı kalmak için gelişmek zorundadır,» diyordum; «Kafka'nın kahramanlarıyla Balzac'ın kişileri arasında pek az ilişki vardır; toplumcu gerçekçilik ya da Sartre'cı bağlanma, bilmem hangi sanatta olduğu gibi, edebiyatın kuşkulu yaşantısıyla da zor bağdaşır.»

Bu yazıların sonucu beklediğim gibi çıkmadı. Gerçi çok gürültü kopardılar, ama, aşağı yukarı herkesçe de basitlik ve çılgınlık diye yargılandılar. Çevreyi inandırmak isteğiyle, anlaşmazlık yaratan belli başlı noktaları yeniden ele aldım, *La Nouvelle Revue Française*'de yayımlanan daha uzun bir yazıda işleyip geliştirdim. Yazık ki sonuç yine iyi olmadı. Anlaşılan, yeniden suç işlemiştim. Yazım bir «bildiri» sayıldı. Ayrıca, bir roman «okul»unun kuramcısı olarak karşılanmama yol açtı. Bu okuldan iyi hiçbir şey umulmuyordu. Nereye konulacağı bilinmeyen yığınla yazar gelişigüzel bu okula sokuluyordu. «Göz Okulu», «Nesnel Roman», «Geceyarısı Okulu» gibi değişik adlandırmalar birbirini kovalıyordu. Bana yakıştırılan amaçlara gelince, doğrusu, baş döndürücü idi: İnsanı dünyadan kovmak, kendi yazış biçimimi öbür romancılara zorla kabul ettirmek, kitapların kuruluş düzenini yıkmak vb...

Yeni yazılar kaleme alarak işleri düzeltmeye çabaladım. Eleştirmenlerin gölgede bıraktığı ya da yolundan saptırdığı parçaları daha çok aydınlatmaya giriştim. Bu kez de eski düşüncelerimden dönmekle, kendimi inkâr etmekle suçlandırıldım... Böylece, gerek kendi kişisel araştırmalarımla, gerekse beni çekiştirenlerin baskısıyla, edebiyat üstüne düşündüklerimi yıldan yıla yayımlamaya devam ettim. İşte elinizdeki kitap bu yazıların toplanmasından oluştu.

Elbette, bu yazılar bir roman kuramı (nazariyesi) ortaya atmıyorlar. Çağdaş edebiyatta bence çok önemli olan birkaç evrim çizgisini ortaya çıkarmayı deniyorlar. Eğer çoğu sayfalarda *Yeni Roman* de-

yimini kullanıyorsam, bir okulu adlandırmak için değildir bu, aynı yolda çalışan belirli bir yazarlar topluluğunu göstermek için de değildir; salt şunun içindir: Bu deyim; yeni roman biçimleri arayan, insanla dünya arasındaki yeni bağlantıları anlatabilen (ya da yaratabilen) yeni bir roman bulmaya, yani yeni bir insan bulmaya karar veren kişileri kapsıyor, hepsine uygun bir ad oluyor. Nitekim, onlar da biliyorlar ki, geçmişten gelen biçimlerin düzenle tekrarı yalnızca saçma ve boş bir uğraşma değildir, zararlıdır da: Eğer bugün dünyadaki gerçek durumumuza gözlerimizi kaparsak, bu, sonunda dünyayı da, yarının insanını da kurmamızı önler.

«Stendhal gibi» yazıyor diye bir genç yazarı övmek, çifte bir namussuzluk olur. Çünkü, böylesi bir ustalık, hem hayran olunmaya değmez; hem de sanıldığı kadar olanaksız değildir: Stendhal gibi yazmak için, her şeyden önce, 1830'da yazmak gerektir. Bir yazar, pek ustaca bir benzek (pastiche), Stendhal'in bile imzalıyacağı ölçüde ustaca bir benzek yaratsa, hatta, Charles zamanındakini andıran sayfalar döktürse, yine de bir değeri olmaz bunların. Onun için, J. L. Borgés'in «Fictions»da bu konuda geliştirdiği düşünce aykırı sayılmamalıdır: XX. yüzyılın romancısı *Don Kişot*'un[1] sayfası sayfasına kopyasını çıkarsa, yine de Cervantes'inkine benzeyen bir eser yazmış olmaz.

Zaten bugün hiç kimse bir müzisyeni Beethoven'e, bir ressamı Delecroix'ya benzediği, bir mimarı gotik bir kilise tasarladığı için övmeyi düşünmez. Çoğu romancılar da bilir ki edebiyat gibi roman da ancak yeni olduğu sürece canlıdır. Hem, yöresindeki her şey son yüz elli yıldır hızla gelişirken, roman yazımı hareketsiz, donmuş kalabilir mi? Nasıl kalabilir? Flaubert 1860'ın yeni romanını, Proust 1910'un yeni romanını yazmıştı. Yazar kendi tarihini kıvançla kabul etmelidir artık; bilmelidir ki, ölümsüzlük içinde

(1) Cervantes — Becerikli Şövalye Mancha'lı DON QUIJOTE, çeviren Bertan Onaran, Cilt I, 1967, Cilt II, 1970, Bilgi Yayınevi

şaheser diye bir şey yoktur, yalnızca tarih içinde eserler vardır; bu eserler de ancak geçmişi arkalarında bıraktıkları ve geleceği duyurdukları ölçüde yaşarlıdır.

Ne de olsa, eleştirmenler sanatçıların düşüncelerini açıklamasına katlanamıyorlar. Ama ben, iyice açığa vurdum düşüncelerimi, sözü geçen gerçekleri ve başka gerçekleri anlattıktan sonra, üçüncü romanımı, *Kıskançlık*'ı çıkardım. Eserim yalnızca hoşa gitmemekle ve edebiyata karşı garip bir suikast sayılmakla kalmadı, önceden tasarlanarak meydana getirildiği itiraf edildiğine göre, şu tiksinç noktanın doğal (tabiî) olduğunu da gösterdi: Demek ki yazar, kendi uğraşı üstüne düşünceler taşıyabilirdi. — Ne rezalet!

Burada bir şey daha ortaya çıkıyor, o da şu: XIX. yüzyılın efsaneleri hâlâ güçlerini sürdürüyor: Büyük romancı, —dehâ—, insanüstü bir yaratıktır; bilinçsiz, sorumsuz, uğursuz, hatta biraz da aptal bir yaratık; çözmeleri için okurlara «bildiriler» gönderen bir yaratık. Yazarın yargısını karartabilecek her şey — eserinin oluşumunu kolaylaştırdığı kabul edildiğinden — yararlı görülüyor. Bundan olacak. içki, ilâç, mutsuzluk, çılgınlık ve mistik tutku sanatçıların aşağı yukarı romanlaştırılmış biyoğrafilerini dolduruyor. Onları okuyunca, sanırsınız ki, 'mutsuz yaşama' sanatçılar için olağan bir zorunluktur ve yaratışla bilinç arasında her zaman bir çatışma vardır.

Oysa, dürüst bir incelemeye dayanmayan bu davranış, bir metafiziği açığa vuruyor: Buna göre, yazarın kendi bilinmezliğini ışığa kavuşturan bu sayfalar, bu eşsiz harikalar, bu kaybolmuş sözler onları yazdıran üstün bir kuvvetin varlığını gösterir. Böylece, artık, özel anlamda bir yaratıcı olan romancı, ölümlüler topluluğu ile karanlık bir kuvvet arasında salt bir araçı, insanlığın geleceği, ölümsüz bir ruh, bir Tanrı haline gelir.

Gerçekte ise, geçmişin büyük eserlerindeki en önemli yanı yaratıcı bilinçle, iradeyle, dayanmayla açıklamak için örneğin Kafka'nın güncesini ya da

Flaubert'in mektuplarını okumak yeter. Sabırlı çalışma, yöntemli kuruluş, kitabın bütününde olduğu gibi, her tümcesi üzerinde uzun boylu düşünülerek meydana getirilmiş bir mimari bütün çağlarda hüküm sürdü. Gide'in *Kalpazanları*'ndan[2], Sartre'in *Bulantı*'sından[3] ve Joyce'tan sonra insanoğlunun gittikçe bir uyduru, bir kurgu (fiction) çağına doğru yol aldığı görülüyor. Bu çağda romancı yazma sorunlarını açıkça gözden geçirecek ve eleştiri kaygıları, yaratışı kısırlaştırmak şöyle dursun, tersine, onu daha çok kışkırtacaktır.

Gördüğünüz gibi, bir kuram ortaya atmak değil amacım. Geleceğin kitaplarını dökmek üzere uygun bir kalıp hazırlamayı da düşünmüyorum. Her romancı, her roman kendi biçimini bulur, bulmak zorundadır. Hiçbir reçete bu durmayan araştırmanın, bu düşünmenin yerini tutamaz. Çünkü, yaratılmış bir kitabın kuralları yalnız kendisi için geçerlidir. Nitekim, yazma eylemi çoğun bu kuralları tehlikeye düşürür, hatta başarısızlığa uğratır, çatlatıp kırar.

Her yeni kitap, değişmez biçimleri aşarak, hem kendi yasalarını kurar, hem de onların yıkımını hazırlar. Bir yol eser bitmeye görsün, yazarın eleştirici düşünüşü hemen onunla arayı açmaya girişir, yeni araştırmalara koyulur, yeni bir harekete başlar.

Kuramsal (teorik) görüşlerle eserler arasındaki uyuşmazlıkları göstermeye kalkışmak hiç de ilgi çekici olmayacaktır. Çünkü, ikisi arasında bulunacak bağlantılar hep diyalektik bir özellik taşıyacaktır: İki yönlü bir uyuşmalar ve ayrışmalar oyunu... Onun için, burada okuyacağınız metinlerde, bir denemeden ötekine geçerken, karşılaşacağınız evrimler sizi şaşırtmasın! Bunlar, dikkatsiz ya da kötü yürekli okurların haksız inkârları değildir; sorunları değişik bir planda yeniden ele alma, yeniden gözden geçirme-

(2) André Gide — Kalpazanlar, çeviren Reşat Nuri Darago, 1942, Maarif Vekâleti / çeviren Samih Tiryakioğlu, 1963, Güven Yayınevi / çeviren Tahsin Yücel, 1963, Varlık Yayınevi

(3) Jean Paul Sartre — Bulantı, çeviren Selahattin Hilâv, 1961, Ataç Kitabevi

dir, aynı düşüncenin ikinci yüzünü gösterme, bir çeşit bütünlemedir. Bu bakımdan, bir yorum yanılgısına düşmekten sakınmak söz konusu değil burada.

Ayrıca, şurası da açıktır ki, düşünceler eserlere göre daha kısa ömürlüdür, hiçbir şey eserlerin yerini alamaz. Romanın salt bir kuralı resmeden bir gramere benzemeye kalkışması —bunu eşsiz bir biçimde de yapsa— yararsızdır: Kuralın anlatımı yeter. Yaratışındaki beceriden ötürü yazara hakkını verirken ve araştırmasındaki bilinçlilikten ötürü yazarın uyandırdığı ilgiye parmak basarken, biliyoruz ki, bu araştırma özellikle yazış düzeyinde oluşmaktadır ve karar anında her şey apaçık değildir. Bu yüzden, romancı eleştirmenlerin epey keyfini kaçırır. Ama, tasarladığı edebiyat üstüne konuşurken, aynı eleştirmenler ona şunu sorunca bozuluverir: «Öyleyse, açıklayın bakalım, niçin yazdınız bu kitabı? Kitabınız neyi anlatıyor? Ne yapmak istediniz onunla? Falan sözcüğü hangi amaçla kullandınız, filan tümceyi neden bu biçimde kurdunuz?..»

Bu türlü sorular karşısında artık zekâsı da ona yardım edemez. Yapmak istediği tek şey, bu kitabı yazmaktı, işte yazmıştır. Elbette, bu demek değildir ki, yazdığı kitap her zaman memnun edecektir onu. Belki memnun etmeyecektir, ama kitabı tasarısının her zaman için geçerli tek ve en iyi anlatımı olarak kalacaktır. Zaten, onun daha basit bir tanımını çıkarmak ya da iki üç yüz sayfayı açık bir bildiriye indirmek, eserin sözcük sözcük kuruluşunu göstermek elinden gelseydi, kitak yazmak ihtiyacını da duymazdı. Çünkü, sanatın aörevi. önceden bilinen bir doğruyu anlatmak ya da bir soruyu cözmek değildir; ortava henüz bilinmeven sorular atmaktır (va da, sonucta, cevaplar aetirmektir .

Romancının eleştirici bilinci kendisine ancak seçmeler düzeyinde yararlı olabilir, seçmelerin doğrulanması, haklı kılınması düzeyinde değil! Romancı şu biçimi kullanmak, şu sıfatı atmak, şu parçayı şu yolda düzenlemek gereğini duyar. Bütün gücünü en uygun sözcüğün aranmasına ve yerine konulmasına

harcar. Fakat, sözü geçen gereklilik, hiçbir dayanak doğurmaz. Romancı kendisine inanılmasını, güvenilmesini bekler durur. Kitabını niçin yazdığı sorulunca, vereceği bir tek karşılık vardır: «Neden yazmak isteğini duyduğumu anlamak için!»

«Roman nereye gidiyor?» sorusuna gelince, elbette, kimse kesinlikle cevaplandıramaz bunu. Çünkü, roman için, her zaman çeşitli yollar vardır. Bununla birlikte, aralarından biri öbürlerinden daha çok göze batar. Flaubert'den Kafka'ya kadar bir oluş, bir zincirlenme kendini gösterir. İkisini de canlandıran bu yazma tutkusu, bugünkü yeni romanda bulunmaktadır. Birinin doğalcılığı ile ötekinin doğa ötesi düşçülüğü dışında, görülmedik biçimde bir gerçekçi yazışın ilk öğeleri belirmektedir. Bu öğeler artık gün ışığına çıkmak üzeredir.

İşte, elinizdeki derleme, bu yeni gerçekçiliğin bazı yanlarını göstermeye çalışacaktır.

GELECEĞİN ROMANINA GİDEN YOL

Baştanbaşa yeni bir edebiyatın bir gün — sözgelişi şimdi — kurulabileceğini düşünmek, ilk bakışta, insana hiç de olası gelmiyor. Çünkü, anlatı sanatını kurallarından kurtarmak için otuz yıldanberi birbiri ardına yapılan sayısız girişimler, «tek başına» kalmış eserler doğurmaktan öteye geçemedi. Ve — bize durmadan söylendiği gibi —uyandırdığı ilgi ne olursa olsun, bu eserlerden hiçbiri okurlarınca burjuva romanları kadar benimsenmedi. Bugün dahi yürürlükte olan tek roman anlayışı, Balzac romanıdır.

Hatta, çekinmeden, Madame de La Fayette'e kadar uzanabiliriz. Nitekim, kutsallaşan ruh çözümlemesi, bu çağda bile, hâlâ her çeşit düzyazının temelidir: Kitap anlayışında, kişilerin canlandırılışında, olayın belirtilişinde hep bu tutumun sözü geçmektedir. Dolayısıyla, «iyi» roman denince, bir tutkunun — ya da bir tutkular çatışmasının, bir tutku yokluğunun — belli bir çevrede incelenmesi akla geliyor. Günümüzün geleneğe bağlı romancılarından çoğu — alıcıların ilgisini çekenler de zaten bunlardır — *Princesse de Cleves*'in[1] ya da *Goriot Baba*'nın[2] uzun

(1) Madame de La Fayette — Prenses de Cleves, çeviren Yusuf Tavat, Milli Eğitim Bakanlığı

(2) Honoré de Balzac — Goriot Baba, çeviren Haydar Rıfat, 1934, Dün Ve Yarın Tercüme Külliyatı / çeviren Nahit Sırrı Örik, 1943, Maarif Vekâleti / çeviren Nasuhi Baydar, 1961, Varlık Yayınevi / çeviren Vedat Gülşen Üretürk, 1968, Ak Kitabevi / çeviren Cemal Süreya, 1969, Altın Kitaplar Yayınevi / çeviren Nesrın Altınova, 1972, Remzi Kitabevi

parçalarını yeniden kopya edebiliyorlar; öyleyken, yazdıklarını oburca yutan geniş okur kitlesinde hiçbir kuşku uyanmıyor. Kimse, bazı biçimleri değiştirmek ya da bazı kuruluşları kırmak, yeni bir sözcüğün, cesurca bir imgenin, düşürülmüş bir tümcenin yardımıyla özel bir deyiş sağlamak zahmetine katlanmıyor. Hepsi de, yazarlık anlayışlarının yüzyıllardır süregeldiğini korkusuzca itiraf ediyor, bunda hiçbir aykırılık görmüyorlar...

«Şaşılacak ne var bunda?» deniliyor. Gereç —yani Fransız dili— üç yüz yıldır pek az değişmeye uğradı. Belki toplum yavaş yavaş başkalaştı, sanayi teknikleri önemli gelişmeler geçirdi, fakat kafa uygarlığımız olduğu gibi kaldı. Nitekim ahlâk, din, beslenme, cinsiyet, sağlık, aile vb. alanlarda hâlâ aynı alışkanlıklarla, aynı yasaklarla yaşıyoruz... «İnsan yüreği»ne gelince, —bildiğimiz gibi—, o da ölümsüz; onunla ilgili her şey daha önce söylenmiş; biz çok geç kalmışız...

Bu çeşit zırvaların tehlikesi, şöyle bir düşünce öne sürerseniz, daha da artar: Yeni edebiyat artık sözde kalmıyor, gün ışığına da çıkıyor, romantizmle doğalcılıktan (natüralizmden) daha geniş bir devrimi gerçekleştirmeye doğru gidiyor.

Şuna benzer bir söz ettiniz mi gülüyorlar: «Şimdi her şey değişecek!» Soruyorlar: «— Acaba değişmek için ne yapılacak? Nereye gidilecek? Hem, neden *'şimdi'* değişecek?»

Günümüzün roman sanatı karşısında, —eleştirinin de belirttiği ve yorumladığı gibi— öylesine yaygın bir yorgunluk, bir bıkkınlık var ki, insan bu sanatın, uzun süre köklü hiçbir değişikliğe uğramadan yaşayacağını sanıyor. Bundan, çoğu kimseler şu basit sonucu çıkarıyorlar: Değişme olanaksızdır, roman sanatı ölmek üzeredir. Oysa, ortada henüz kesin bir şey yok. Tarih bu sarsıntıların bir can çekişmeyi mi, yoksa bir yenilenmeyi mi gösterdiğini yıllarca sonra söyleyecek...

Ne olursa olsun, bu türlü sarsıntıların güçlüklerini de küçümsememek gerekiyor. Önemli güçlüklerdir bunlar. Çünkü, yayımcıdan en alçakgönüllü okura ve kitapçıdan eleştirmene kadar uzanan edebiyat örgütü, kendini kabul ettirmeye yeltenen bilinmedik, alışılmadık biçimlere hep karşı koyar, onlarla savaşmaktan başka bir şey yapamaz. O kadar ki, zorunlu bir değişiklik düşüncesine *en* yatkın zekâlar, bir araştırmanın değerini tanımaya en hazırlıklı kimseler dahi, her şeye karşın, geleneğin mirasçısı olmaktan kurtulamazlar. Bu yüzden, her yeni biçim, — kutsal sayılan biçimlere göre ve bilinçsizce yargılandığından —, oldum olası bir «biçim yoksunluğu» gibi görülür. En ünlü ansiklopedik sözlüklerin birinde, Schönberg maddesinde şunu okursunuz: *«Hiç kural tasası çekmeyen, gözü pek eserlerin yazarı»!* Kuşkusuz, bu kısa yargı, bir müzik uzmanınca kaleme alınmıştır!

Bir bebek mırıldanmaya başlarsa çok yadırganır. Görmüş geçirmiş kimseler bile çocukçağıza bir «hilkat garibesi» gözüyle bakarlar. Öyledir, insanoğlu geleceği hep merakla, ilgiyle, ihtiyatla karşılar. Yürekten gelen övgülerini de, çoğunca, değişen zamanın kalıntılarına adar. Okuduğu yeni eserin geçmişten büsbütün koparamadığı bağlantılardan hoşlanır, eseri umutsuzca geriye çeken bu bağlantılara ilgi gösterir.

Çünkü, geçmişin düzgüleri (normes), şimdiyi değerlendirmeye olduğu kadar, kurmaya da yardım eder. Özgürlük yolundaki çabasına, bağımsızlık istemine karşın, yazar, geçmişten gelen bir düşünce uygarlığı içinde, bir edebiyat dünyası içinde bulunur, var olur. İçinden çıktığı bu geleneklerden çarçabuk sıyrılamaz. Hatta, kıyasıya çarpıştığı öğeler (unsurlar) bazan daha çok serpilmiş, kesin bir darbe indirmeyi tasarlarken, tersine, eserinde daha çok gelişmiş görünebilir! Ve yazar, sözü geçen geleneksel öğeleri, böyle bir çabayla geliştirdiğinden ötürü kutlanabilir!

Onun için, romanla uğraşan kimseler (yani romancılar, eleştirmenler ve titiz okurlar) eski düzenden koparken epey zahmet çekerler.

Koşullara en az bağlı bir gözlemci bile, kendisini çevreleyen dünyayı özgür gözlerle göremez. Hemen belirtelim ki, (öznel) ruhun çözümleyicilerini güldüren uydurma, alıkça bir nesnellik söz konusu değil burada. Alışılan anlamıyla nesnellik — bakışın tümüyle kişiliksiz oluşu — bir hayaldir. Gelgelelim, var olması gereken, ama olamayan özgürlük de bir hayaldir. Kültür saçakları (ruhbilim, ahlâk, metafizik vb.) her an eşyaya eklenir, onlara daha az yabancı bir görünüş, daha anlaşılır, daha güvenilir bir yön verirler. Arada bir, tam bir örtme görülür: Yapmacık coşkulara kapılırız; bu coşkular doğuracakları hareketi zihnimizden silerler, bir görünümün yalnızca «durgunluğu» ve «duruluğu» kalır kafamızda; belli başlı öğelerini, hatta tek bir çizgisini bile hatırlayıp söyleyemeyiz. Kalkar, «edebiyat yaptığımızı» düşünürüz, ama bir türlü başkaldırmaya da girişemeyiz. Alışmışız: Edebiyatın (bu söz de bayağılaştı artık), değişik renkte camlarla kaplanmış, algı (idrak) alanımızı birbirine benzer küçük karelere bölen bir demir parmaklık gibi kullanılmasını yadırgamıyoruz.

Eğer bir şey bu sistemli uygunlaştırmaya karşı koyarsa, eğer dünyadan bir cisim bu yorumlama parmaklığında kendisine bir yer bulamaz da camları kırarsa, o zaman, —hizmetimizde bir saçmalık kabı vardır— bu can sıkıcı döküntüyü onun içine atıveririz.

Oysa dünya ne anlamlıdır, ne de anlamsız. *Vardır.* O kadar. En dikkate değer yanı da budur. Nitekim, bu açık gerçeklik, ansızın öylesine çarpar ki bizi, ona karşı hiçbir şey yapamayız. Bir tek vuruşla o güzelim yapı çöküverir: Birdenbire gözlerimiz açılır, işin sonuna geldiğimizi sanırken, bu inatçı gerçekliğin bir kez daha bizi çarptığını duyarız. Nesneler, canlandırıcı ya da destekleyici sıfatlarımıza aldırmaksızın,

yöremizde bulunurlar, orada vardırlar. Yüzeyleri açık ve düzdür, el değmemiş, karanlıksız, saydam... Yazık ki, bütün edebiyatımız şimdiyedek bu nesnelerin hiçbir köşesine dokunamamış, hiçbir çizgisini düzeltememiştir.

Oysa, perdelerimizi dolduran, filme çekilmiş sayısız roman —istersek— bize bu meraklı denemeyi yaşamak fırsatını verebilir. Gelgelelim, romandaki ruhbilimci ve doğalcı geleneğin mirasçısı olan sinema, çokluk, bir hikâyeyi imgelerle canlandırmaktan öteye gitmiyor: Okurun gönlünce yorumladığı sözleri, iyi seçilmiş birkaç sahnenin aracılığıyla, seyirciye zorla kabul ettirmekten başka bir amaç gütmüyor. Bunun sonucu, filme alınmış hikâye bazan huzurumuzu kaçırıyor, romanda ya da senaryoda bulunmayan bir kuvvetle bizi önümüze koyduğu dünyaya doğru çekiyor.

Yapılan değişikliğin niteliğini herkes görebilir. Eski romanda entrikayı destekleyen nesneler ve hareketler iyice silinir, yerlerini salt imlemeye (signification) bırakırlardı: Örneğin, boş iskemle yokluk ya da bekleyiş demekti, omuza konulan el yakınlık ya da içtenlik demekti, pencerenin demirleri dışarı çıkamamak demekti... Şimdi ise yalnızca iskemle görünüyor, yalnızca elin hareketi ve demirlerin biçimleri göz önüne konuyor. Açık imleme var gene, ama dikkatimizi çelecek kadar değil, daha çok bir veri olarak. Çünkü bize ulaşan, anımızda yerleşen, zihnin kavram dalgaları önünde bozulmadan kalan yine bu hareketler, yine bu nesnelerdir; onların dolayları ve yer değiştirmeleridir. İşte, imge bütün bunların gerçekliğini bir çırpıda (hem de istemeden) belirtiverir.

Sinema (bilmeden), bu kaba gerçekliğin parçalarıyla bizi çarpar. İşin tuhafı, günlük yaşayışımızda karşılaştığımız aynı sahneler bizi körlükten kurtarmaya yetmez, gözümüzü açmaz. Fakat, fotoğrafın bağlantıları (iki boyut, ak ile kara, çerçeveleme, planlar arasındaki ölçek ayrımları), kendi bağlantı-

larımızdan sıyrılmamıza yardım eder. Fotoğrafla yansıtılan dünyanın —az da olsa— alışılmamış görünümü, bize, çevremizdeki dünyanın da *alışılmamış* yanını gösterir: Bu yan, kavrayış alışkanlıklarımıza ve kurduğumuz düzene uymadığı ölçüde alışılmamış sayılır.

Bundan dolayı, bu toplumsal, ruhbilimsel, işlevsel (fonctionelle) imlemeler evreni yerine, daha sağlam, daha araçsız, daha dolaysız bir dünya kurmaya çalışmak zorundayız. Öyle bir dünya ki, artık nesneler, hareketler orada bulunuşlarıyla kendilerini kabul ettirsinler, ve bu bulunuş, onları herhangi bir sistem içine kapamaya kalkışan bütün açıklayıcı kuramların (duygucu, toplumbilimci, Freud'cu, metafizikçi ya da başka kuramların) üstünde egemenliğini sürdürsün.

Geleceğin roman yapısında hareketler ve nesneler «bir şey» olmazdan önce, «var» olacaklardır. Hem orada katı, değişmez bir biçimde sonsuza değin var olacak, hem de kendilerini geçici birer avadanlık gibi kullanmaya çabalayan anlayışla eğlenerek var olacaklardır...

Böylece, nesneler yavaş yavaş değişmezlikten kurtulacak, sırlarını yitirecek, sahte esrarından ve bir denemecinin «eşyanın romantik yüreği» dediği o kuşkulu içsellikten vazgeçecek, giderek, kahramanın belirsiz ruhunun belirsiz yansıtı (aksi), uğradığı acıların bir imgesi ya da isteklerinin bir gölgesi olmaktan çıkacaklardır. Eğer, nesneler bir an için insan tutkularına dayanak olurlarsa bu da uzun sürmeyecektir. Eğer, nesneler imlemelerin boyunduruğunu bir an için kabul ederlerse bu, ancak görünüşte —alay olsun diye— yapılacak ve onların insana ne denli yabancı kaldıklarını daha iyi göstermeye yarayacaktır.

Roman kahramanlarına gelince, onlar da, sayısız yorumlarla zenginleşebilecek; herbiri, kendi kaygılarına göre, ruhbilimsel, toplumsal, siyasal ya da dinsel açıklamalara yer sağlayabilecektir. Ama, kah-

ramanların bu sözde zenginliklere nasıl ilgisiz kaldıkları çok çabuk anlaşılacaktır. Yazarın öne sürdüğü bu yorumlarla aralıksız izlenen, güdülen ve yıkılan geleneksel kahraman, kaypak ve madde dışı bir dünyaya, gitgide daha uzak ve daha silik bir yere doğru itilecektir. Buna karşılık, geleceğin roman kahramanı olduğu yerde kalacaktır. Yorumlar dışa atılacaktır. Neden derseniz, kahramanın söz götürmez varlığı önünde yorumlar artık yararsız, gereksiz, hatta zararlı görünecektir de ondan...

Bir polis dramındaki suç delilleri, bu durumun —ters yönden— oldukça doğru bir tasvirini vermektedir. Müfettişlerin topladığı belgeler —suç yerinde bırakılmış bir eşya, fotoğrafla tespit edilmiş bir hareket, tanıklarca duyulmuş bir söz— her şeyden önce bir açıklama getirir. Belgeleri aşan bir olayda ancak onların yardımıyla elde edilen bir açıklamadır bu. İşte, kuramlar burada belirmeye başlar: Sorgu yargıcı veriler arasında zorunlu ve mantıklı bir bağ kurmaya uğraşır. Beylik birtakım nedenler ve sonuçlar, amaçlar ve raslantılar örgüsüyle her şeyin çözüleceği sanılır.

Gelgelelim, evdeki hesap çarşıya uymaz, hikâye üzücü bir biçimde büyümeye koyulur: Bakarsınız, tanıkların sözleri birbirini tutmaz, suçun işlendiği sırada sanığın başka yerde olduğu öğrenilir, önceden hesaba katılmayan yeni belgeler ortaya çıkar... Bulunan ipuçlarını durmadan gözden geçirmek gerekir: Bir mobilyanın gerçek durumu, bir izin biçimi ve olağanlığı, bir mektupta yazılı bir söz vb... İnsan gitgide her şeyin *doğru* olduğu izlenimine kapılır. Çünkü, her şey bir sırrı gizleyebildiği kadar çözebilir de. Varsayımlara yol açan bütün belgeler ciddî ve belirli bir tek özellik taşırlar: Var olmak.

Bizi çevreleyen dünyadan böylece uzaklaşılır. Ona bir anlam vermekle insanoğlu işinin bittiğini sanır. Özellikle roman sanatına da böyle bir ödev yüklemeyi uygun bulur. Fakat, bir aldanıştır bu; roman bu

aldanışı aştıkça daha açık, gerçeğe daha yakın bir durum kazanır, yoksa romandaki dünya yavaş yavaş canlılığını yitirir. Madem ki gerçekliği varoluşunda bulunuyor, öyleyse, şimdi bu varoluşu anlatan bir edebiyat kurmak söz konusudur.

Evrenle kurduğumuz ilişkilerde değişen, —hem de bütünlükle ve kesinlikle değişen— bir şeyler bulunmazsa, bütün bunlar belki de çok kuramsal ve düşsel görünecektir. Öyle olmadığı içindir ki, şu alaylı soruya verilecek karşılığı sezebiliyoruz: «Niçin şimdi?» Çünkü, «şimdi» yeni bir öğe doğdu. Bu öğe bizi Gide'den, La Fayette'ten olduğu gibi, Balzac'tan da iyice ayırıyor: Eskinin «derinlik» efsaneleri artık yıkılıyor.

Oysa, bilindiği gibi, geçmişte roman sanatı bu efsanelerin, salt onların üstüne kurulmuştu. Yazarın görevi, gittikçe daha gizli tabakalara ulaşmak ve sonunda, şaşırtıcı bir sırrın kırıntılarını bulmak amacıyla, geleneğe dayanarak Doğayı kazmak, orada derinleşmekti. İnsan tutkularının uçurumuna indikten sonra, görünüşte (yüzeyde) durgun olan dünyaya, parmaklarıyla dokunduğu sırları belirten zafer bildirileri gönderiyordu. Bunun üzerine okuru bulantı ve bunaltı yerine kutsal bir başdönmesi sarıyor, yeryüzündeki egemenlik gücü pekişiyordu. Gerçi, derin uçurumlar da vardı, ama gözüpek dalgıçlar onların da dibine inebilirlerdi.

Onun için, bu koşullar altında, edebiyatın tam anlamıyla nesnelerin bütün gizli ruhunu, bütün iç özelliklerini bir araya getirmeye çalışmaktan öteye geçememesine, tek ve büyük bir sıfat içinde takılıp kalmasına şaşılmamalıdır.

Yapılan devrim geniştir: Artık dünyayı yalnızca ihtiyaç ve hizmetlerimizde kullandığımız bir özel mülkiyet —yani kendi malımız— gibi görümüyoruz, gitgide onun derinliğine de inanmaz oluyoruz. insanın özcü anlayışı yıkıldıkça, «doğa» düşüncesinin yerini «durum» düşüncesi alıyor; nesnelerin «yüzey»i artık,

bizim için, onların yüreğini örten bir maske olmaktan çıkıyor. (Çünkü, yürek yani duygu, oldum bittim, metafizik «öte»lere kapı açmıştır.)

Bundan ötürü, bütün edebiyat dilinin değişmesi gerekmektedir ve değişmektedir. İçe dokunan, benzetmeye yaslanan, büyüleyen sözcükler karşısında bilinçli kimselerin duyduğu tiksinme günden güne artıyor. Buna karşılık; ölçmekten, yerleştirmekten, sınırlandırmaktan, belirlemekten hoşlanan tasvir edici, ortaya koyucu sıfatlar yeni bir roman sanatının yürüyeceği güç yolu gösteriyor.

YENİ ROMAN, YENİ İNSAN

Birkaç yıldır «Yeni Roman» üstüne çok yazıldı. Yazık ki, bu konuda çıkan yergiler kadar övgüler de çokluk aşırı basitleştirmeler, yanılmalar ve yanlış anlamalarla doluydu. Bu yüzden, geniş halk topluluğunun kafasında «Yeni Roman», bizim anladığımızın tam tersi bir kimliğe büründü, bir çeşit korkunç efsane kılığına girdi.

O kadar ki, hareketimizin gerçek akışını derli toplu ve dosdoğru göstermek için, onunla ilgili olarak kalemlerle ağızlar arasında dolaşan saçma düşüncelerden belli başlılarını gözden geçirmek yetecektir: Halkın dedikodusu ile onu yansıtan ve besleyen uzman eleştirmenin bize yakıştırdığı amaç, bizim güttüğümüz amacın tam karşıtıdır, bunu büyük bir yanlışlığa düşmeden kesinlikle söyleyebiliriz.

Amaçlar için söyleyeceğim bu kadar. Kaldı ki, eserler var ortada, önemli olan da onlar. Gelgelelim, yazarlar kendi eserlerini yargılayamazlar pek. Öte yandan, bizi hep amaçlarımızdan ötürü suçluyorlar: Kimine göre romanlarımızın kötü oluşu tehlikeli kuramlarımızın sonucudur; kimine göre ise romanlarımızın iyi oluşu, kuramlarımıza aykırı yazıldıkları içindir!

Halk arasında «Yeni Roman»ın yasaları olarak şunlar yayılıyor: 1) Yeni Roman, geleceğin roman yasalarını koyuyor. 2) Yeni Roman, geçmişin üstüne sünger çekiyor. 3) Yeni Roman, insanı dünyadan kovmak istiyor. 4) Yeni Roman, eksiksiz bir nesnellik ardında koşuyor. 5) Yeni Roman, güçlükle okunduğun-

dan, yalnızca uzmanlara sesleniyor.

Bu tümcelerden herbirinin tam tersini söylemek daha akıllıca olacaktır:

«Yeni Roman» Bir Kuram Değil, Bir Araştırmadır

Öyleyse, Yeni Roman hiçbir yasa koymamıştır. Çünkü, deyiminin dar anlamıyla, bir edebiyat okulu söz konusu değildir burada. Eserlerimiz arasında —sözgelişi, Claude Simon'unkilerle benimkiler arasında— büyük ayrımlar bulunduğunu ilkin biz gördük. Bunun da çok iyi bir şey olduğunu düşünüyoruz. Yoksa, aynı şeyi yazdıktan sonra, ikimizin birden yazması gereksiz olurdu.

Peki ama, bu çeşit ayrımlar bütün okullarda varolmamış mıdır? Tarihimizdeki edebiyat hareketlerinde, bireyler arasında görülen ortak yan, özellikle bir katılaşmadan kaçma istemidir, başka şeye duyulan bir ihtiyaçtır. Zorla kabul ettirilmeye çalışılan köhnemiş biçimlerin atılması uğrunda değilse, sanatçılar oldum olası neyin uğrunda birleşmişlerdir? Her sanat alanında ve her çağda biçimler yaşarlar ve ölürler. Onları durmadan yenilemek gerekir: XIX. yüzyıl roman tipinin bileşimi, yüz yıl önceki yaşayışın bir yankısıydı; ama bugün için boş bir formüldür artık, ancak can sıkıcı yansılamalara yarayan boş bir formül...

Demek ki, başkalarına ya da kendimize kurallar, kuramlar, yasalar koymak için bir araya gelmiş değiliz; tersine, o katı yasalara karşı savaşmak için birbirimizle buluşmuşuz. Özellikle Fransa'da herkesin üstü kapalı kabul ettiği bir roman kuramı vardı ki —hâlâ da var ya— yayımladığımız kitapların önüne bir duvar gibi dikiliyordu. Bize şöyle deniliyordu: «Kişileri yerlerine oturtmuyorsunuz, öyleyse yazdıklarınız gerçek roman değil. Bir hikâye anlatmıyorsunuz, öyleyse yazdıklarınız gerçek roman değil. Bir karakteri, bir çevreyi incelemiyorsunuz, tutkuları çözümlemiyorsunuz, öyleyse yazdıklarınız gerçek ro-

man değil...»

Doğrusu, kuramcılıkla suçlanan bizler romanın, gerçek romanın nasıl olması gerektiğini bilmiyoruz. Bildiğimiz bir şeye varsa, o da şu: Günümüzün romanı, bizim yazacağımız romandır; ödevimiz, dünün romanlarının benzerini çıkarmak değil, onları aşmak, daha ileri gitmektir.

«Yeni Roman»ın Yaptığı, Roman Türünün Sürekli Evrimini İzlemektir.

«Gerçek Roman»ın Balzac çağına vergi katı ve kesin kurallar içinde donup kaldığını sanmak yanlıştır. Romanın evrimi daha Balzac sağken başlamış ve XIX. yüzyılın ortasından bu yana çığ gibi büyümüştür. Balzac'ın kendisi de, Stendhal'in *Parma Manastırı*'ndaki[1] tasvirlerin «çapraşıklık»ını belirtmemiş miydi? Stendhal'in bize anlattığı Waterloo savaşının Balzac düzenine girmeyeceği açıktır.

O günden sonra evrim daha da hızlandı: Flaubert, Dostoyevski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett... Geçmişi ortadan kaldırmak şöyle dursun, üstünde kolayca anlaşacağımız tek nokta, bizden önce gelmiş olan bu romancıların adlarıdır; en büyük dileğimiz onları sürdürmektir. Onlardan daha iyisini yapmayı değil, —çünkü bunun bir anlamı yoktur—, onların ardında şimdiki yerimizi almayı düşünüyoruz.

Yirmi, otuz, kırk yıldır silinmiş ya da iyice zayıflamış öğelerin (karekterler, tarih sırası, toplumbilimsel incelemeler gibi öğelerin) izini aramakta direnilmezse, romanlarımızın yapısı hiç de şaşırtıcı sayılmaz. Yeni Roman, sonunda, oldukça yaygın (ve gittikçe artan) bir topluluğu roman türündeki genel evrimin bilincine vardıracaktır. Oysa, bu yüzyılın başında yaşayan büyük romancılar —Kafka, Faulkner

(1) Stendhal — Parma Manastırı, çeviren Hüsamettin Arslanöz, 1943, Arif Bolat Kitabevi / çeviren Hamdi Varoğlu, 1949, Remzi Kitabevi / çeviren Hayri Esen, 1968, Ak Kitabevi / çeviren Samih Tiryakioğlu, 1969, Hayat Neşriyat

ve öbürleri— uzun süredir kuşkulu bölgelere itiliyor ve sözü geçen genel evrim inkâr ediliyordu.

Yirmi yıldanberi evrimin hızlandığı su götürmez, ama hızlanma yalnız sanat alanında olmadı, bunu herkes biliyor. Okur arada bir kendini yeni romanın içinde bulmaktan tedirginlik duyuyorsa, aynı şekilde, yaşadığı dünyada da arada bir kendini kaybediyor, çünkü o zaman, çevresindeki eskimiş düzgüler (normes) ve yıpranmış kuruluşlar çökmüş oluyor.

«Yeni Roman« Yalnızca İnsanla ve Onun Dünyadaki Durumuyla İlgilenir

Kitaplarımızda, sözcüğün geleneksel anlamıyla, «kişiler» yoktur. Bundan ötürü, «İnsan» diye de bir şey bulunmadığı yolunda acele bir yargıya varıldı. Bu yargı, eserlerimizin iyi okunmamasından geliyor. Çünkü, onların her sayfasında, her satırında, her sözcüğünde insan vardır. Romanlarımızda çok yer tutan ve inceden inceye tasvir edilen nesneler varsa, unutmamalı ki, onları gören bir insan gözü, hatırlayan bir insan düşüncesi, değiştiren bir insan tutkusu da vardır. Kitaplarımızdaki nesnelerin gerçek ya da düşsel algılarımız dışında bir varlıkları yoktur. Bunlar, günlük yaşayışımızda her an zihnimizi uğraştıran nesnelere benzer nesnelerdir.

Genel anlamıyla alınırsa, kitaplarımızda yalnızca nesnelerin (sözlükte *nesne* için, «duyulara çarpan her şey» deniliyor) bulunması olağandır: Kendi hayatımda bu nesneler odamın döşemesi, duyduğum sözler, sevdiğim kadın ya da onun bir hareketidir. Daha geniş anlamda (sözlükte *nesne* için, «zihni etkileyen herşey» deniliyor), anı (geçmiş nesnelere onun yardımıyla dönerim), tasarı (geleceğin nesnelerine beni o götürür: yüzmeye karar verirsem, önce deniz ve kumsal gözlerimin önüne gelir) ve her türlü imgelem de birer nesnedir.

Daha kesinlikle «nesne» diye adlandırdığımız şeylere gelince, bunlar, ötedenberi romanda bol bol var-olmuştur. Örneğin, Balzac'ı ele alalım: Romanların-

da evler, mobilyalar, elbiseler, mücevherler, aletler, makineler öyle bir özenle tasvir edilmiştir ki çağdaş eserlerde onları bir daha tekrarlamak isteği kalmamıştır. Balzac'ın romanlarındaki nesneler —söylendiği gibi— bizimkilerden daha «insancıl» iseler, —buraya yine döneceğiz— bunun nedeni tasvirlerimizin çok tarafsız, çok nesnel oluşunda (hiç de öyle değildir ya) aranmamalıdır. Çünkü, bunun biricik nedeni, yaşadığı dünyada insanın durumunun yüz yıl öncesine göre çok değişmiş olmasıdır.

«Yeni Roman»ın Tek Amacı Eksiksiz Bir Özelliğe Ulaşmaktır

Kitaplarımızda nesnenin çok yer kapladığını gören, üstelik bunu da yakışıksız bulan bazı kimseler «nesnellik» sözcüğüne hemen bir alınyazısı çizdiler, bazı eleştirmenler de oldukça özel bir anlamda onu «nesneye dönüklük» diye adlandırdılar. Oysa, alışılmış anlamıyla —yani «tarafsız, soğuk, bağsız» diye— alınınca bu sözcük pek saçma düşüyordu. Nitekim, sözgelişi benim romanlarımda da her şeyi tasvir eden bir insandır, ama insanların en az tarafsızı, en az bağsızıdır: Sık sık görüşünü değiştirecek, sayıklamaya varan düşler kuracak kadar tutkuyla ve inatla bir serüvene bağlanmıştır.

Bu bakımdan, benim ve arkadaşlarımın romanlarının, Balzac'ın romanlarından daha öznel olduğu kolayca gösterilebilir. Balzac'ın romanlarında dünyayı anlatan kimdir? Her şeyi bilen; her yerde bulunan; aynı anda her yana yerleşen; aynı anda nesnelerin hem doğrusunu, hem tersini gören; aynı anda hem yüzün, hem bilincin hareketlerini izleyen; aynı anda her serüvenin hem şimdisini, hem geçmişini, hem geleceğini tanıyan bu anlatıcı kimdir? Olsa olsa, Tanrı olabilir.

Nesnel olduğunu ancak Tanrı öne sürebilir. Bizim kitaplarımızda ise, tersine, gören, duyan, düşleyen bir «insan»dır; bir yere ve zamana yerleşmiş

kendi tutkularıyla koşullanmış, sizin gibi, benim gibi bir insan. Kitap bu insanın ancak sınırlı, belirsiz yaşantısını aktarır, öteye gidemez. O ise buranın, şimdinin insanıdır, kısacası, kendi kendinin anlatıcısıdır.

Hayatta olduğu gibi edebiyatta da kalıplaşmış düşüncelerden kurtulmaya yönelen herkes, kitaplarımızın bütün okurlara seslendiğini anlayabilir. Bu açık gerçeği görmek için gözlerini kapamaması yeter.

Yeni Roman İyi Niyetli
Bütün İnsanlara Seslenir

Çünkü. Yeni Romanda sözü edilen yaşantılarımızı, tutkularımızı uzlaşmacı bir düzene sokmaya ve olayların getirdiği zararları sınırlandırmaya çalışan, hem güven verici, hem de umut kırıcı taslaklar (şemalar) değildir, yaşanılmış deneylerdir. İnsancıl zamanı umursamayan bir anlatıda, duvar saatlarının zamanını yansıtmaya neden çalışmalı? Zaman sırası gözetmeyen kendi belleğimizi yoklamak daha akla yakın değil mi? Romanda adı açıklanmayan bir kişinin ille de adını öğrenmek için neden direnmeli? Her gün adını bilmediğimiz bir sürü insanla karşılaşmıyor muyuz; örneğin, konuklukta ev sahibinin tanıştırmasına aldırmadan, adını öğrenmediğimiz biriyle bütün bir akşam konuşmuyor muyuz?

Kitaplarımız herkesin her gün kullandığı sözcüklerle, tümcelerle (cümlelerle) yazılmıştır. Okudukları üstüne aşağı yukarı elli yıldır gününü doldurmuş ve değerini yitirmiş bir yorum perdesi çekmeye çalışanlar bir yana bırakılırsa, romanlarımız, hiç de olağanüstü bir okunma güçlüğü taşımazlar. O kadar ki, 1900'de durmuş bir edebiyat kültürünün onları anlamaya engel olup olmadığı bile sorulabilir. Bununla birlikte, belki de Kafka'yı tanımayan, ama Balzac'ımsı biçimlerle kafaları karışmamış olan basit kimseler, romanlarımızda yaşadıkları dünyayı ve

kendi düşüncelerini buluyorlar. Romanlarımız, yaşayışlarına uydurma bir anlam vererek onları yanıltmıyor, tersine, bu yaşayışı daha iyi görmelerine yardım ediyor.

Yeni Roman Hazırlop Anlamlamalar Sunmaz

Böylece, büyük soruna geliyoruz: Hayatımızın bir anlamı var mıdır? Varsa, nedir? İnsanoğlunun dünyadaki yeri neresidir? Balzac'taki nesnelerin neden bunca inandırıcı oldukları artık anlaşılıyor: Sahibi insan olan bir dünyanın nesneleriydi onlar; yalnızca sahip olunması, saklanması, kazanılması söz konusu olan mal mülktüler. Nesnelerle sahipleri arasında değişmeyen bir özdeşlik (ayniyet) vardı: Basit bir yelek hem bir karakteri, hem de bir toplumsal durumu belirtiyordu. İnsan her şeyin nedeniydi, evrenin anahtarı ve tanrısal hukuk gereğince onun doğal efendisiydi.

Bütün bunlardan geriye çok şey kalmadı bugün. Burjuva sınıfı hak ve ayrıcalıklarını yavaş yavaş yitirirken, düşünce özcü ilkelerinden ayrıldı, görünümbilim (phénomenologie) gitgide bütün felsefe araştırmalarının alanını kapladı, fizik bilimleri süreksizin saltanatını ortaya çıkardı, bunların yanı sıra, ruhbilim toptan bir değişme geçirdi.

Bunun sonucu ,çevremizdeki dünyaya verilen anlamlar bölümlü, geçici, hatta çelişik bir kimlik kazandı, durmadan tartışıldı, tartışılıyor. Bu durumda, sanat eserinin, önceden bilinen bir anlamı aydınlattığı nasıl öne sürülebilir? Başlarken de söylediğim gibi, modern roman bir araştırmadır; anlamlandırmalarını gitgide kendisi yaratan bir araştırma. Gerçekliğin bir anlamı var mıdır? Çağdaş sanatçı bu soruyu cevaplandıramaz: Çünkü, bu konuda hiçbir şey bilmez. Bütün söyleyebileceği, bu gerçekliğin, belki de eser bittikten sonra bir anlam kazanacağıdır.

Neden bunda bir kötümserlik görülüyor? Ne olur-

sa olsun, işleri oluruna bırakmanın, kendini salıvermenin tam tersi bir durum bu. Biz, eski tanrısal düzenin ve ardından XIX. yüzyılın usçu düzeninin insana verdiği donmuş, basmakalıp anlamlara inanmıyoruz. Buna karşılık, bütün umudumuzu insana bağlamış bulunuyoruz. Çünkü, ancak onun yarattığı biçimler dünyaya bir anlam getirebilecektir.

Yazar İçin Biricik
Bağlanma Edebiyattır

Onun için, romanlarımızda siyasal bir ülküye hizmet ettiğimizi ileri sürmek saçma olur. Hatta, bu ülküyü doğru bulsak ve siyasal hayatımızda onun zaferi uğruna savaşsak bile, ileri süremeyiz bunu... Siyasal hayat bilinen anlamlandırmalar üstünde durmadan kafa yormaya zorlar bizi: Toplumsal anlamlandırmaların, tarihsel anlamlandırmaların, ahlâksal anlamlandırmaların varlığını tanımaya götürür. Sanat ise daha alçakgönüllüdür, —ya da daha açgözlü—: Onun için hiçbir şey önceden bilinemez.

Eserden önce hiçbir şey yoktur; ne kesinlik, ne tez, ne de bildiri. Romancının önce «söyleyecek bir şeyi» olduğunu ve sonra da onu «nasıl söyleyeceği» ni araştırdığını sanmak, yanılmaların en büyüğüdür. Yazarın tasarısını bu «nasıl söyleyeceği», bu deyiş biçimi açıkça ortaya koyar. Çünkü, tasarı başlangıçta karanlıktır, ama eserin kestirilemeyen içeriğini (muhtevasını) sonradan o meydana getirecektir. Belki de sonuçta, özgürlük ülküsüne, karanlık biçim tasarısının bu kestirilemeyen içeriğinin en çok yararı dokunacaktır. Ama ne zamana değin? Bilemem.

GÜNÜNÜ DOLDURMUŞ BİRKAÇ KAVRAM

Geleneksel eleştirinin kendine özgü bir sözlüğü vardır. Geleneksel eleştiri bir yandan edebiyat üstüne sistemli yargılar vermeye yönelir, öbür yandan da eserleri «doğal» ölçütlere (sağduyuya, yüreğe, vb.) göre özgürce sevmeye eğilim gösterir. Öyle ki, sisteme ihanet eden anahtar sözcüklerden örülme ağı görmek için, bu eleştirinin çözümlemelerini biraz dikkatle okumak yeter.

Gelgelelim «kişi», «biçim», «hava», «içerik», «bildiri» «anlatıcının yeteneği», «gerçek romancı» gibi sözcükleri işitmeye o kadar alışmışız ki bu örümcek ağından kurtulmak için ,onun roman üstüne gerdiği beylik düşünceyi (herkesin tartışmaksızın kabul ettiği düşünceyi, yani ölü düşünceyi) anlamak için ve bizi inandırmak istedikleri şu romanın sözde «doğa»sını iyice kavramak için epey uğraşmamız gerekiyor. Üzerinde anlaştığımız kuralları aşan kitapları nitelendirmek amacıyla kullanılan ortak terimler, belki de, bundan daha tehlikelidir. Örneğin, «öncü» (avant-garde) sözcüğü böyle bir terimdir. Tarafsız görünüşüne karşın bu terim, büyük sürüm yapan edebiyata kötü bilinç verme tehlikesi yaratacak eserlerden —bir omuz silkeleyişiyle— kurtulmak üzere kullanılır. Bir yazar, kendi yazışını kurmak isteğiyle, yıpranmış formülleri bırakmaya yeltenir yeltenmez, damgayı yer: «Öncü»...

Bu demektir ki sözü geçen yazar çağından biraz

ilerdedir ve onun yazış biçimi yarın birçoklarınca uygulanacaktır. Gelgelelim, okur böyle düşünmez. Gülümseyerek, göz ucuyla şöyle bir yokladıktan sonra, şunu düşünür: Öncü denen birtakım gençler sırf gürültü koparmak ya da burjuvaları şaşırmak amacıyla Akademi'nin koltukları altına kestane fişekleri yerleştirecekler. Pek ciddî bildiğimiz Henri Clevard bile, onlar için, «Bindiğimiz dalı kesmek istiyorlar,» diye yazar.

Oysa, sözü edilen dal, zamanla ölü bir dal haline gelmiştir. Elbette, bu dalın çürümeye yüz tutması bizim kabahatimiz değildir. Nitekim, gözler bir kez ağacın tepesine çevrilse, orada yeni dalların boy attığı, yeşil, kuvvetli, canlı dalların nicedir büyüyüp serpildiği hemen görülecektir. Onları görmek için, çürüyen dala takılmış umutsuz gözlerin bir kez yukarı bakması yetecektir. Joyce'un *Ulysses*'i ve Kafka'nın *Şato*'su[1] yayımlanalı otuz yılı aşıyor. Faulkner'ın *Ses Ve Öfke*'si[2] Fransızcaya çevrileli yirmi yıl oluyor. Daha birçok kitaplar onları izleye geldi. Öyleyken, bizim eleştirmenlerimiz, onları görmemek için her seferinde büyülü sözcüklerinden birkaçını yuvarlıyorlar: «Öncü», «laboratuar», «roman dışı», «karşı roman»... Bu sözcükler şu anlama geliyor: «Gözlerimizi yumalım ve Fransız geleneğinin sağlam değerlerine dönelim!»

ROMAN KİŞİLERİ

«Kişiler»den ne kadar çok söz edildi, artık yetti! Ama, yazık ki, söz hiç de bitecöğe benzemiyor. Elli yıl süren bir hastalıktan sonra, kişilerin ölümünü en ciddî denemeciler defalarca yazdılar. Fakat, XIX. yüzyılda konuldukları yerden hiçbir şey onları aşağı

(1) Franz Kafka — Şato, çeviren Kâmuran Şipal, 1966, De Yayınevi

(2) William Faulkner — Ses Ve Öfke, çeviren Rasih Güran, 1965, Remzi Kitabevi

düşüremedi. Birer mumyaya dönmüşler şimdi, öyleyken geleneksel eleştirinin baştacı ettiği değerler arasında —geçici de olsa— saltanat sürüyorlar. Geleneksel eleştiri «gerçek» romancı deyince hâlâ «kişiler yaratan» kimseleri anlıyor.

Bu görüşü doğrulamak üzere alışılmış bir düşünceden yararlanılır: «Balzac *Goriot Baba*'yı bıraktı bize,» denir, «Dostoyevski *Karamazov Kardeşler*'i[3] ışığa çıkardı. Roman ancak böyle yazılabilir: Edebiyat tarihini oluşturan portreler galerisine yeni yüzler ekleyerek.»

«Kişi» ne demektir, herkes bilir bunu. Fiille belirtilen bir eylemin basit bir öznesi değildir o, silik ve adsız herhangi bir kimse de değildir. Kişi, özel adı olması, elden geliyorsa çift adı (soyadı ve adı) olması gereken bir kimsedir. Anası babası, soyu sopu olması gereken bir kimse... Bu kimsenin bir de mesleği olacaktır. Malı mülkü olması yeğ tutulacaktır. Belki bir «karakter»i olacak ve bu, yüzünde yansıyacaktır. Karakterine ve çehresine uygun bir geçmişi bulunacaktır. Karakteri hareketlerini güdecek, her olayda belirli biçimde etkisini gösterecektir. Okur bu karaktere bakarak kişiyi yargılayacak, sevecek, tiksinecektir. Bu karaktere dayanarak, bir gün adını vaftiz edilmeyi bekleyen bir insan tipine verecektir.

Çünkü kişinin hem biricik olması, hem de bir kategorinin en yüksek yerinde oturması gerekmektedir. Ayrıca, yerine başkası konulamıyacak kadar özelliği ve evrensel olabilecek kadar da genelliği bulunacaktır. Biraz değişiklik olsun, biraz özgürlük izlenimi versin diye bu kurallardan birine karşı gelmiş gibi görünen şöyle bir kahraman seçilecektir: Örneğin bir işsiz, bir kaçık, bir piç, belirsiz karakteriyle

(3) Dostoyevski — Karamazov Kardeşler, çeviren Hakkı Suha Gezgin, 1940, Ahmet Halit Kitabevi / çeviren Nihat Yalaza Taluy, 1958, Millî Eğitim Bakanlığı / çeviren Leylâ Soykut, 1969, Cem Yayınevi

az buçuk bizi şaşırtan bir insan... Gelgelelim, bu yolda pek aşırı da gidilmeyecektir. Neyse ki, çağımızın büyük eserlerinden hiçbiri, gerçekte, geleneksel eleştirinin bu ölçülerine uymaz. Sözgelişi, *Bulantı*'daki[4] ya da *Yabancı*'daki[5] anlatıcının adını kaç okur hatırlar? Bu kitaplarda insan tipleri var mı? Bu kitapları birer karakter incelemesi gibi görmek, saçmalamak olmaz mı? Céline'in *Gecenin Sonuna Yolculuk*'u herhangi bir kişiyi tasvir ediyor mu? Bu üç eserin de birinci şahsın (ben'in) ağzıyla yazılmış olması bir raslantı mıdır? Beckett aynı hikâyenin akışı içinde kahramanının adını da, kılığını da değiştirir. Faulkner iki ayrı kişiye aynı adı verir. Kafka'nın *Şato*'sundaki K, *adının baş harfiyle yetinir; hiçbir* şeyi belli değildir, ne ailesi ne de yüzü; yer ölçücüsü olduğu bile yeterince belli değildir.

Örnekler çoğaltılabilir. Gerçekte, kişileri yaratanlar —geleneksel anlamda— artık kendilerinin de inanmadığı kuklalar önümüze sürmekten başka bir şey beceremiyorlar. Kişilerin romanı iyiden iyiye geçmişe bağlanıyor, geride kalmış bir çağı belirtiyor; bireyi dorukta gösteren bir çağı...

Bir gelişme değil belki, ama şimdiki çağın daha çok bir sicil defterine kayıt çağı olduğu kesin. Dünyanın kaderi, bize göre, birkaç kişinin, birkaç ailenin yükselişine ya da düşüşüne bağlanır olmaktan çıktı artık. Dünya bile mirasa ve paraya dayanan bir özel mülkiyet değil artık, tanımaktan çok ele geçirmek istenen bir yağma hasanın böreği değil. Balzac'ın *burjuvaları zamanında* bir ad taşımak elbette çok önemliydi. Karakter ise bir savaş silâhı kadar, bir başarı umudu ve bir egemenlik kullanımı kadar önemliydi o çağda. Kişiliği yansıtan bir yüzü olmak

(4) Jean Paul Sartre — Bulantı, çeviren Selahattin Hilâv, 1961, Ataç Kitabevi

(5) Albert Camus — Yabancı, çeviren Reşat Nuri Güntekin, 1957, Varlık Yayınevi / çeviren Samih Tiryakioğlu, 1958, Varlık Yayınevi / çeviren Vedat Günyol, 1959, Martı Yayınları

her türlü araştırmanın hem aracı, hem de sonucu idi.

Oysa, bugün bizim dünyamız, daha az güven duyuyor kendine: kişinin sonsuz gücüne bel bağlamadığı için belki daha alçak gönüllü, ama «öte»ye baktığı için de daha tutkulu davranıyor. «İnsancıl» olana gösterilen derin saygı daha geniş bir bilinçlenmeye yol açtı, ama insanı her şeyin merkezi yapan görüşe de daha az bağlanır oldu. Roman, vaktiyle yaslandığı en iyi dayanağı —kahramanı— yitirdiğinden dolayı sarsılmış görünüyor. Artık ona (kahramana, kişiye) güvenemiyorsa, bunun sebebi, hayatını şimdi iyice değişen bir dünyanın hayatına bağlamış olmasıdır. Tersine, ona güvenebiliyorsa, bunun sebebi, önünde yeni buluşlar vaad eden yeni bir yolun açılmış olmasıdır.

HİKÂYE ANLATMA

Heveslilerin —ve eleştirmenlerin— çoğuna göre roman, her şeyden önce, bir «hikâye»dir. Gerçek romancı «bir hikâyeyi anlatmasını» bilen kimsedir. Anlatma (hikâye etme) mutluluğu yazarı eserinin başından sonuna kadar sürükler, yazma eğilimi ve gücüyle birlikte yürür. İlgi çekici, heyecanlandırıcı, dramatik olaylar bulmak hikâye anlatmayı hem haklı, hem de sevinçli kılar.

Bu yüzden, bir romanın eleştirilmesi, çoğun, hikâyesinin kısaca (iki ya da altı sütunda) belirtilmesiyle başlar, entrikanın düğümlediği ya da çözüldüğü asıl parçalara doğru yayılır. Kitap üstüne verilen yargı çoğunlukla ondaki tutarlılığın, açılışın, dengenin, bekleyişlerin ya da okurun soluğunu kesen şaşırtmaların değerlendirilmesine dayanır. Anlatıdaki (récit) bir boşluk, yersiz bir eklenti, ilgiyi dağıtan bir parça, bir yavaşlama: İşte kitabın büyük kusurları! Uygunluk ve canlılık: İşte kitabın yüksek nitelikleri!

Kitap hep bunlara göre yargılanır. Yazış biçimi asla söz konusu edilmez. Eğer romancı doğru bir dil, tatlı, renkli, coşkulu bir anlatım kullanmışsa övülür. Yazış biçimine, böylece, ancak bir araç, bir tarz olarak bakılır. Romanın özü, varoluş sebebi, içindeki şeyler hep anlatılan hikâyeye indirgenir.

O kadar ki, bazı ciddî kimselerden (edebiyatın basit bir eğlence olmaması gerektiğini kabul eden kimselerden) amatörlere varıncaya kadar hemen hemen herkes romanda bir hikâye, bir olay arıyor. Çünkü duygusal, polislik ya da ekzotik en berbat saçmalıklarda bile özel bir nitelik bulmaya alışmış. Romanın eğlenceli, çarpıcı ya da olağanüstü olması yetmiyor; insancıl bir gerçeğin ağırlığını taşıması için anlattığı serüvenlere okuru inandırabilmesi de gerekiyor. Ayrıca, bu serüvenlerin gerçek kişilerin başından geçmiş olması ve romancının tanık olduğu olayları anlatmakla sınırlanması da gerekiyor. Böylece, okur ile yazar arasında kendiliğinden bir anlaşma oluşuyor: Yazar anlattığı şeye okuru inandırmış gibi görünecek, okur da anlatılanların uydurma olduğunu unutacak, kendini bir belgeyle, bir biografiyle, yaşanmış bir hikâyeyle karşılaşmış gibi gösterecektir. Bu bakımdan, iyi anlatmak (hikâye etmek) demek, yazılan şeyi insanların alıştığı —önceden kurulmuş— şemalara benzetmek, yani hayattan edindikleri basmakalıp düşüncelere uydurmak demektir.

Bundan ötürü, beklenmedik durumlarla, kazalarla, umulmadık olaylarla karşılaşsa bile, anlatının aksamadan, olduğu gibi akması, insanı hemen uyuşmaya zorlayan bu önlenmez atılımla birlikte yürümesi gerekecektir. Okur en küçük bir tereddüt geçirmeyecek, en küçük bir yabancılık (sözgelişi, birbiriyle çelişen ya da iyi bağlanmayan iki parça dolayısıyla) çekmeyecektir. Yoksa, romandaki dalgalanma okurun sürüklenmesini önler; okur kendisine anlatılanların hikâye olup olmadığını sormaya koyulur; gerçeğe benzerliğinden kuşkulanmıyacağı

şeyler için dahi sahici tanıklar aramak gereğini duyar. Çünkü burada eğlendirmekten çok inandırmak söz konusudur.

Romancı gözbağıcılığını tamamlamak isterse, kendini, hep söylediğinden daha fazlasını biliyormuş gibi gösterir. «Hayattan alınma» kavramı da zaten romancının olup bitenler üstüne taşıdığı sanılan bilgilerin genişliğini ortaya koyar. Öyle ki, hikâye ederken bile o, yalnızca temel olanı belirtmekle yetindiği, ama okurlar dilerse çok daha fazlasını anlatabilecek güçte olduğu izlenimini (intibaını) uyandırır. Bu yüzden, gerçekliğin imgesi olarak, roman maddesi okura tükenmez görünür.

Anlatılan hikâye gerçeğe benzer, sınırsız, kendiliğinden, sözün kısası, «doğal» olmalıdır. Yazık ki, insanla dünyanın ilişkilerinde bazı «doğal» şeyler bulunduğu kabul edilse bile, her sanat türü gibi yazış biçimi de bir çeşit karışmadır yine de, araya girmedir. Romancıyı güçlü kılan şey, bulduğu, modelsiz olarak tam bir özgürlük içinde uydurduğu şeydir. Zaten, modern anlatının dikkate değer yanı da budur: Modern anlatı bu özelliği bile bile benimser; öyle ki, sonuçta, buluş ve imgelem (muhayyile) kitabın konusu olur.

Kuşkusuz, böyle bir evrim, insanın yaşadığı dünya ile kurduğu ilişkilerin genel değişiminin belirtilerinden biri olarak ortaya çıkar. Anlatı, akademik eleştirmenlerimizin —ve onları izleyen okurlarımızın— belirttiği üzere, bir düzeni temsil eder. Aslında, «doğal diye nitelenebilen bu düzen, usçu ve örgütleyici bir sisteme bağlıdır. Bu sistemin doğup serpilmesi ise burjuva sınıfının iktidara gelişine uygun düşer. XIX. yüzyılın ilk yarısında anlatıcı biçim —Balzac'ın *Tanrısal Güldürü*'süyle— en yüksek noktasına çıkar ve çokları için bu nokta, romanın «yitirilmiş cenneti» olarak kalır; ayrıca, birtakım önemli gerçekleri de içine alır: Nesnelere bağlı, doğru ve evrensel mantığı insana güven verir.

Anlatının bütün teknik öğeleri —yani «dı'lı geçmiş» kipinin ve üçüncü şahsın özenle kullanımı, kronolojik akışa bağlılık, entrika örgüsü, tutkuların düzgün eğrisi, her eklentinin belli bir sonuca göre ayarlanması vb.— bunların hepsi şimdiyedek durgun, tutarlı, sürekli, tek anlamlı, açılıp çözülebilir bir evren imgesini bize zorla kabul ettirmeye yarıyordu. Dünyanın anlaşılması gibi hikâye edilmesi de hiçbir sorun doğurmuyordu. Böylece, roman yazış biçimi saf kalabiliyordu.

Fakat, Flaubert'den bu yana, her şey sallanmaya başladı. Aradan yüz yıl geçince, bütün sistem bir anı haline geldi. Öyleyken bu anıya, bu ölü sisteme dayanarak romanı zorla zincire vurmak isteyenler var hâlâ. Oysa, yalnızca yüzyılımızın başında yazılmış büyük romanları okumak bile şu gerçeği görmeye yeter: Entrika düzeninin yıkılması olayı gerçi son yıllarda su yüzüne çıktı, ama bu olay, çok daha önceden başlamış, entrika romanın iskeleti olma özelliğini çok daha önceden yitirmişti. Hikâye olgusu Flaubert'e göre Proust'un, Proust'a göre Faulkner'in, Faulkner'e göre Beckett'in gözünde daha az gerekli görünüyordu. Artık başka şeyler aranıyordu. Hikâye etmek nerdeyse olanaksızlaşmıştı.

Bununla birlikte, modern romancılara hikâyeden hiçbir şey geçmediğini öne sürmek haksızlık olur. Ayrıca, geleneksel kişinin gözden silindiğini bahane ederek, modern romanlarda insan bulunmadığı sonucuna varmak da doğru değildir. Yeni anlatı teknikleri aramayı 'tutku ile serüven ve olayı tümüyle ortadan kaldırmaya kalkışma' saymamak gerekir. Nitekim, Proust'un ve Faulkner'ın kitapları hikâyelerle doludur. Ne var ki bu hikâyeler, Proust'ta bir zihinsel zaman mimarisi kurmak üzere eriyip dağılmışlardır. Faulkner'de ise anlatının gitgide açığa vuracağı şeyi boğmak, çakluk da gizlemek üzere, temlerin gelişmesi ve sayısız çağrışımları her türlü kronolojiyi, zaman sırasını altüst etmiştir. Beckett'te de olaylar

yok değildir, ama bunlar durmaksızın inkâr edilmek, kuşku yaratmak, yıkılmak üzeredirler; o kadar ki, aynı tümce hem bir tasdiki, hem de onun dolaylı inkârını kapsayabilir. Sözün kısası, kusur sayılan hikâye değildir burada, onun kesinliği, doğruluğu, katkısızlığı ve durgunluğudur.

Adı geçen bu öncülerden sonra kendi eserlerimden de söz açmama izin verilirse, şunu belirtmek isterim: *Silgiler* gibi *Gözetleyici*'de de kolayca sezilebilen ve genellikle dramatik sayılabilecek öğelerin artışıyla zenginleşen bir «entrika», bir «eylem» bulunur. Eğer bu, kimi okurlara başlangıçta olta atma gibi göründüyse, bunun sebebi, eserlerimdeki yazış hareketinin tutkular ile suçların hareketinden daha önemli oluşu değil midir? Gelgelelim, öyle sanıyorum ki, on yıla değin —belki de daha önce— bu yazış biçimi de sindirilecek, akademik olma yoluna girerek, sessizce sırasını savacaktır. O zaman, genç romancılar için bir başka şey bulmak söz konusu olacak, ve eleştiri, bu romancıların kitaplarında da gene hiçbir şey geçmediğini öne sürecek, hayal gücünün eksikliğinden yakınacak, onlara eserlerimizi örnek göstererek: «Bakın, diyecek, 1950 yıllarında hikâyeler uydurmasını ne kadar iyi biliyorlardı!»

BAĞLANMA

Eğlendirmek için anlatmak önemsiz ve inandırmak için anlatmak da kuşkulu olunca, romancı bir başka yol arar: Öğretmek için anlatmak. Birtakım oturaklı kişiler şöyle derler: «Artık roman okumuyorum, o yaşı aştım; roman okumak kadınlara (ya da yapacak işi olmayanlara) vergi; ben gerçeklere önem veririm...» Romancı, gerek alçak gönüllülükle söylenmiş bu sözleri, gerekse iki yüzlülükle söylenmiş başka sözleri dinlemekten yorulur, öğretici edebiyata doğru yönelir. Bu yönde hiç değilse daha bir yarar sağlayacağını umar: Gerçeklik çok şaşırtıcı, çok kar-

maşıktır, herkes ondan bir şeyler öğrenebilir. Herhangi bir şeyi ispatlamak (sözgelişi, Tanrısız insanın düşkünlüğünü göstermek, kadın kalbini açıklamak ya da sınıf bilinci aşılamak) söz konusu olunca, uydurulan hikâyenin yeniden haklarına kavuşması gerekecektir: Böylece, güya, daha inandırıcı olacaktır! Oysa, kimseyi inandırmaz artık; romansallık sallantıya girince, psikoloji, din ve sosyalist ahlâk da değerini yitirme tehlikesiyle karşılaşır. Onun için, bu disiplinlerle ilgilenen kimselere denemeler okuması salık verilir. Edebiyat artık havaiyattan sayılır. Bunun sonucu olarak, tezli roman çabucak gözden düşer. Ama birkaç yıl sonra, yeni giysilere bürünerek, soldan tekrar ortaya çıkar: Şimdi «bağlanma» (engagement) adını almıştır. Doğuda ise daha saydam renklerle anılmaktadır: «Sosyalist gerçekçilik».

Gerçi, bir sanatsal yenilenme ile bir politik-ekonomik devrim arasında bir bağlantı kurma düşüncesi akla pek yatkın görünen düşüncelerden biridir. İlkin, duygusal bakımdan insanı çeken bu düşünce, sonra mantık alanında da kendisine açık bir destek bulur. Ama, bu bağlantının getirdiği sorunlar ağır, güç, belki de çözülemez sorunlardır.

Başlangıçta, aradaki ilişki basit görünür. Halkların tarihinde birbirini izleyen sanatsal biçimler şu ya da bu toplum tipine, şu ya da bu sınıfın gücüne, bir baskının uygulanmasına ya da özgürlüğün varoluşuna bağlı imiş gibi gelir bize. Örneğin Fransa'da, edebiyat alanında, Racine trajedisiyle saray aristokrasinin gelişimi arasında ya da Balzac romanı ile burjuvazinin yükselişi arasında sıkı bir bağ kurulduğunu görmek sebepsiz değildir. Ayrıca, tutucularımız bile çağdaş büyük sanatçıların, yazarların ya da ressamların çokluk ilerici topluluklara bağlandığını kolayca kabul ederler. Hatta, şöyle bir de şema çizilir: Sanat ile devrim el ele yürür, aynı ülkü uğruna savaşır, aynı denemeleri geçirir, aynı tehlikelerle karşılaşır, azar azar aynı kazançlara kavuşur, sonunda da aynı yüceliğe varırlar.

Yazık ki, iş uygulamaya dökülünce, bu şema bozulur. Nitekim, bugün pek az kimse böyle bir şey söyleyebilir. Çünkü, sorunun verileri sanıldığı gibi basit değildir. Sevgi ile us arasında kurulmak istenen olağanüstü evlenmenin gerçekleşmesi yolunda yapılan bütün girişimlere elli yıldır ket vuran ve vurmakta devam eden komedileri, dramları herkes tanıyor. Birbirini izleyen başeğmelerle elçekmeleri, gürültülü darılmaları, afarozları, zehirlemeleri, intiharları nasıl unutabiliriz? Devrimin zafere ulaştığı ülkelerde resmin düştüğü durumu nasıl görmezlikten gelebiliriz? Çağdaş sanattan sayılan her şeye karşı aşırı devrimci çabaların yönelttiği «yozlaşma», «biçimcilik», «gereksizlik», gibi gelişigüzel suçlamalara bakıp da nasıl gülümsemeyebiliriz? Bir gün aynı ağa bizim de hapsolacağımızı düşünerek nasıl korkmayabiliriz?

Kötü önderleri, bürokratik düzeni, Stalin'in kültürsüzlüğünü, Fransız Komünist Partisi'nin beceriksizliğini kınamamak çok kolaydır. Falanca politikacının yanında, filanca ilerici örgütün içinde sanat davasını savunmanın ne kadar nazik bir iş olduğunu deneyimle biliyoruz. Nobranca itiraf edelim: Sosyalist Devrim, Devrimci Sanat'tan kuşkulanıyor; üstelik, bunda haksız olduğu da belli değil.

Gerçekte, devrimci görüşle, her şey son amaca doğru gitmelidir: İşçi sınıfının kurtuluşuna doğru... Edebiyat da, resim de, her şey buna yönelmelidir. Gelgelelim, sımsıkı sarıldığı siyasal inançlarına karşın, hatta ülküsü uğrunda savaşma isteğine karşın, sanatçı için sanat en haklı, en coşturucu bir davanın dahi aracı durumuna indirilemez. Sanatçı hiçbir şeyi çalışmasının üstüne çıkarmaz ve ancak *hiç için* yaratabildiğini çabucak kavrar. Dışardan gelecek en küçük buyruk bile onu kötürümleştirir, en küçük öğreticilik ya da anlamlandırma, imleme kaygusu bile onu sıkar. Bağlandığı soylu parti ya da düşünce ne olursa olsun, yaratma eylemi onu yalnızca kendi sanatının sorunlarına götürür, götürebilir.

Tutalım ki sanat ve toplum birbirine benzer gelişmeler geçirdikten sonra, birbirine paralel bunalımlar da geçirsinler. Öyleyken, her birinin doğurduğu sorunlar aynı yoldan çözülemez. Elbette, daha sonra, birtakım toplumbilimciler çözümlemelerini yaparken yeni benzerlikler bulacaklardır. Ama biz, her ne olursa olsun, şunu açıkça, dürüstçe belirtmek zorundayız: Bu iki kavga birbirinin aynı değildir; her zaman olduğu gibi şimdi de bu iki görüş arasında bir çatışma vardır.

Ya sanat hiçtir; ve bu durumda resim, edebiyat, heykel, müzik ancak devrim ülküsünün hizmetinde bir rol oynayabilirler; motorlu silâhlar, makineler, tarım traktörleri gibi salt birer araçtırlar; değerleri doğrudan doğruya yaptıkları etkiyle ölçülür; ya da sanat ancak sanat olarak vardır, varolmakta devam edecektir; bu durumda hiç olmazsa sanatçı için o, *dünyadaki en önemli şey* olarak kalacaktır. Belki politik eylem karşısında sanat hep boş, yararsız, hatta gerici bir uğraş gibi gözükecektir. Ama biz, halkların tarihinde belki de yalnızca onun, yalnızca sanatın işçi sendikaları ile barikatların yanında kendiliğinden yer aldığını ve alacağını biliyoruz.

Bir romanın, bir tablonun, bir heykelin sanki günlük hayatta bir grevle, bir başkaldırıyla, cellâtlarını ele veren bir kurbanın bağırışıyla aynı ağırlığı taşıyormuşçasına konuşmasını beklemek —bu soylu, ama hayalci davranış— sonunda hem sanata, hem de devrime zarar verir. Sosyalist gerçekçilik adına son yıllarda böylesi karıştırıcı davranışlar çok görüldü. Bu davranışa dört elle sarılan eserlerin sanatça yoksulluğu bir rastlantının sonucu değildir, sebepsiz değildir: Bunun sebebi, bir eserin *yalnızca* toplumsal, ahlaksal, politik, ekonomik vb. bir içeriği, bir özü belirtmek için yaratılacağına inanmaktır. (...)

Hakçası, «sosyalist gerçekçilik» denen bu Sovyet kuramında deneyöncesi her şey kötülenmiyordu. Örneğin edebiyatta, şiirden romana kadar, sonunda her

şeyi istilâ eden sözde felsefeye karşı çıkmak bahis konusu değildi. Öyleyken, Sosyalist gerçekçilik, doğaötesi (metafizik) alegorilere karşı koyarak ve dünyaötesi soyutlamalarla olduğu kadar nesnesiz sayıklamalarla ve tutkuların duyguculukla donanmış dalgalarıyla da savaşarak sağlam bir etki yaratabiliyordu.

Fakat efsanelerin ve yanıltıcı ideolojilerin öğretimi sona erdi. Artık edebiyat, insanın durumu ile ilişkiler kurduğu evrenin durumunu yalın olarak göstermekle kalıyor. Burjuva toplumunun dünyalık «değerler»i dünyamızın dışındaki her çeşit ruhsal «ötedünya»ya ilişkin dinsel ya da felsefesel dayanaklarını ve büyüleyici desteklerini artık yitirdi. Moda olan umutsuzluk ve saçmalık temleri kaçak suçluları kolayca ele veren işaretler haline geldi. Bunun sonucu, savaş ertesinde İlya Ehrenburg şöyle yazmaktan çekinmedi: «Bunaltı bir burjuva hastalığıdır. Biz yeniden kuruyoruz.»

Böylesi ilkeler karşısında insanın ve eşyanın —Györgi Lukacs'ın deyişiyle— sistematik *romantizminden* arınacağını ve sonunda ancak *varolduğu gibi* olabileceğini ummak doğru olur. O zaman gerçek durmaksızın başka yerde kurulmaktan çıkacak, karmaşıklıktan kurtularak *şimdi ve burada* bulunacaktır. Dünya artık gerçekleşmesini, olumlanmasını herhangi bir gizli anlamda bulmayacak; varoluşunu kendi somut, sağlam, maddesel durumu içinde ortaya koyacaktır. Artık gördüğümüz (duyularımızla kavradığımız) şeyin «öte»sinde hiçbir şey bulunmayacaktır.

Şimdi söylediklerimizden çıkan sonucu bir yoklayalım. Sosyalist gerçekçilik ne sunuyor bize? Besbelli ki iyiler iyidir, kötüler de kötü. Ama onların gösterdiği besbellilik, bizim dünyada gördüğümüze bir şey katmıyor ki. İnsan böyle bir iyilik ve kötülük ma-

nichéisme'ine (*) düşerse, özlerle görünüşlerin ikiye bölünmesinden kurtulmak için ne yapabilir?

Bundan da ağırı var: Daha az yapmacık anlatılarda bile, karmaşık ve duyarlıklı bir dünyada yaşayan gerçeğe benzer insanlarla karşılaşınca, her şeye karşın, bu dünyanın da, bu insanların da bir *yoruma göre* kurulduğunu hemen farkederiz. Zaten anlatıların yazarları da gizlemezler bunu: Onlar için söz konusu olan —her şeyden önce— toplumsal, tarihsel, politik, ekonomik hareketleri ellerinden geldiğince apaçık resmetmektir.

Oysa, ekonomik gerçekler de, artık-değer ve sömürüyle ilgili kuramlar da edebiyat açısından bakılırsa birer art-dünyadır. Eğer ilerici romanlar yalnızca görünen dünyanın bu önceden hazırlanmış, denenmiş, tanınmış açıklamalarına göre gerçeklik kazanırsa, sözü geçen romanlardaki buluş ve yaratış gücü iyi belirmez. Üstelik bu, bizi dünyayı ve onun en güvenilir niteliğini —orada varoluşunu— yeni bir biçimde bir daha reddetmekten öteye götürmez. Hangisi olursa olsun, açıklama, ancak nesnelerin karşısında varlaşabilir. Nesnelerin toplumsal işleviyle ilgili her kuram —eğer onların tasvirini yönetmeğe kalkarsa— deseni karıştırmaktan, eski ahlâk ve ruhbilim kuramları gibi ya da alegori simgeciliği gibi eşyayı bozmaktan başka bir şey yapamaz.

Sözün kısası, bu açıklama da gösteriyor ki Stalin döneminde sosyalist gerçekçilik roman biçiminde hiçbir araştırmaya ihtiyaç duymuyor, sanat tekniğinde yapılacak her yeniliği hor görüyordu.

Neyse ki, birkaç yıldır, Sovyetler'de ve halk demokrasilerinde bundan rahatsızlık duyuluyor. Sorumlular tutulan yolun sakatlığını artık anlamaya

(*) Manichéisme: Evrende iki temel ilkenin —iyi ile kötünün— varlık ve çatışmasını kabul eden dinsel görüş. Buna göre, dünyadaki tüm olaylar bu iki karşıt kuvvet arasındaki kavganın ürünüdür. (Çev.)

başladılar; roman dili ve yapısı üstünde yapılan ve ilkin uzmanlarda ilgi uyandıran «laboratuar» araştırmalarının —dış görünüşüne karşılık— partinin sandığı kadar boş olmadığını öğrenmeye koyuldular.

Güzel ama, böyle giderse, «bağlanma»dan geriye ne kalacak? *Ahlâkçı* edebiyatın karşılaşacağı tehlikeyi gören Sartre, *ahlâksal* edebiyatı salık vermişti: Edebiyat toplumumuzun sorunlarını ortaya koyarak siyasal bilincin uyanmasına yardım edecek, fakat okuru kendi özgürlüğü içinde bırakarak, propogandacı anlayıştan kaçınacaktı. Gelgelelim, deneyler bunun da bir düş olduğunu ortaya koydu: Bir şeyi (sanatın dışında bir şeyi) anlatma kaygısı baş gösterince edebiyat gerilemeye, kaybolmaya başlıyordu.

Bu bakımdan, bağlanma kavramına yalnızca bizim için taşıyabileceği anlamı verelim. Bağlanma: yazar için politik bir nitelik taşımak yerine, kendi dilinin şimdiki sorunlarının tam bilincine varmak, bu sorunların büyük önemini kavramak ve onları içerden çözmek olmalıdır. Bir sanatçı olarak kalma talihi —yazar için— buna bağlıdır; hatta, sonuç uzak ve karanlık da olsa, bu tutum bir gün belki bir şeye, bir devrime de yarayabilir.

BİÇİM VE İÇERİK

Sosyalist gerçekçiliği tutanları bir şeyin çok şaşırtması gerekirdi: Onların belgeleri, sözlüğü, değerleri ile en katı burjuva eleştirmenlerininki arasında büyük bir benzerlik vardı. Örneğin, bir romanın «biçim»ini «içerik»inden ayırmak söz konusu olunca bu benzerlik hemen kendini gösteriyordu. *Yazışın* (sözcüklerin seçilişi ve düzenlenişi, gramer zamanlarının ve şahısların kullanılışı, anlatının yapısı vb.) karşısına *hikâyeyle* (olaylar, kişilerin eylemleri, eğilimleri ve bundan doğan ahlâk vb.) çıkılıyordu...

Batının akademik edebiyatı ile Doğunun edebiyatı arasında yalnızca öğretim ayrılığı vardır. İleri sürdükleri kadar bir ayrım yoktur. Anlatılan hikâye, her iki edebiyat görüşü (ortak bir görüştür bu) için de önemini sürdürmektedir. Onlara göre, iyi romancı güzel hikâyeler uyduran ve anlatan kimsedir; Batıda olduğu gibi Doğuda da, büyük «roman», anlamı hikâyesini geride bırakan ve derin bir insancıl gerçeğe, bir ahlâka ya da metafiziğe doğru onu aşan romandır.

Bu durumda, «biçimcilik» suçlamasının, her iki yanın da sansürcüleri ağzında en ağır suçlamalardan birine dönüşmesi olağan karşılanmalıdır. Her ne kadar birbirlerine kızıyorlarsa da roman sözcüğü üzerinde sistemli bir karar birliği var aralarında. Doğal görünüşü altında bu sistem en kötü soyutlamaları bağrında saklıyor, —hem de en kötü saçmalıkları gizlemek için! Öte yandan, bu sistemin aslında edebiyatı açıkça hor gördüğü de ortaya çıkarılabilir. Ve bu, onun resmî savunucuları —sanatın ve geleneğin tutucuları— kadar, kitleleri kültürle bir savaş atı haline getirenleri de şaşırtabilir.

Gerçekte, ne anlıyorlar biçimcilikten? Şunu: Hikâyenin ve anlamın zararına olarak biçime —açıkça söylersek, roman tekniğine— aşırı önem vermek... İyi ama, bu dibi delinmiş köhne gemi —okulda belletilen bu biçim ve içerik karşıtlığıyla— hâlâ batmadı mı?

Durumun tam tersine olduğu ve bu yerleşmiş düşünüşün her zamankinden daha azgınca ortalığı kasıp kavurduğu söylenecek. Eğer biçimcilik suçlaması, birbirine kıyasıya düşman ama burada uzlaşmış kişilerin (edebiyat heveslileri ile Jdanov'un yardakçılarının) kalemiyle yeniden ortaya konuyorsa bu, elbette, bir raslantı değildir. Çünkü onlar hiç olmazsa şu temel nokta üzerinde anlaşmış bulunuyorlar: Sanata, başlıca varoluş koşulunu —özgürlüğü— tanımamak. İçlerinden bazıları devrimin hizmetinde bir

araçtan başka bir şey görmek istemiyorlar edebiyatta; bazıları —artık çökmekte olan bir toplumun son savunucuları— ise bu geçkin toplumun güzel günlerini yansıtan belirsiz bir insancılığı dile getirmesini bekliyorlar edebiyattan.

Görüldüğü gibi, her iki durumda da, romanın, dışındaki bir imlemeye, anlamlandırmaya indirgenmesi söz konusu. Romanı, kendisini aşan bir değere, ruhsal ya da dünyasal bir «öte»ye, gelecek Mutluluk'a ya da ölümsüz Doğruluk'a ulaşmak için bir araç yapmak söz konusu...

Yergiyle donanmış bir Rus deseni vardır: Bir su aygırı öbür su aygırına çalılar arasındaki yaban eşeğini gösterir: «Bak, der, işte biçimcilik budur!» Bir sanat eserinin varlığı, ağırlığı çevreleri birbiriyle çakışan ya da çakışmayan yorum çizgilerine bağlı değildir. Dünya gibi, sanat eseri de, canlı bir biçimdir: *Vardır,* ve haklı kılınmaya (doğrulanmaya) ihtiyacı yoktur. Yaban eşeği gerçektir, sırtındaki çizgiler hiçbir anlam taşımasa da, onu inkâr etmek usa aykırıdır. Bir senfoni, bir roman için de durum aynıdır: Gerçeklikleri biçimlerindedir, biçimlerine bağlıdır.

Sosyalist gerçekçilerimiz şuna dikkat etmelidir: Kendilerinin anlamı da, «derin imlem»i, yani içeriği de biçimlerinde bulunur. Bir yazar için aynı kitabı iki biçimde yazmak olası değildir. Yazar, gelecek bir romanı düşündüğü zaman, ilkin yazış biçimi zihnini kurcalar ve elini çalıştırır. Romancının kafasında sözcükler, tümce hareketleri, yapılar, gramer kuruluşları bulunur; tıpkı ressamın kafasında da çizgilerle renklerin bulunması gibi. Kitapta geçecek olan şey, yazıştan sızmışçasına, sonradan gelir. Ve, eser bir kez sona erince, okuru çekip çarpacak olan, yine bu biçimdir; sözüm ona hor görülen bu biçim... Okur çokluk kesinlikle çıkaramaz bu biçimin anlamını, ama onun yazarın özel dünyasını oluşturduğunu sezer.

Bunu, edebiyatımızın bilmem hangi önemli eseri

üstünde deneyelim. Örneğin, Camus'nün *Yabancı*'sını ele alalım. Fiillerin zamanını değiştirmek, hikâyede alışmadığımız ölçüde yaygınca kullanılan «di'li geçmiş» birinci şahıs kipini alışığı olduğumuz üçüncü şahsa çevirmek Camus'nün evrenini çabucak gözden silmeye ve kitabın ilgisini dağıtmaya yeter. Nasıl ki, *Madame Bovary*'de[1] sözcüklerin düzenlenişini değiştirince Flaubert'den de geriye hiçbir şey kalmıyorsa...

İşçilerin durumunu ve sosyalizmin sorunlarını ortaya koyduklarını öne süren «bağlanmış» (engagé) romanların karşısında duyduğumuz sıkıntı da bundan ileri gelir. Bu çeşit romanların edebî biçimi çoğunlukla 1848 öncesinin tarihini taşır. Bunlar, aslında, geç kalmış burjuva romanlarıdır: Onların gerçek anlamı ve açığa vurdukları değerler kapitalist XIX. yüzyıldakilerin tıpkısıdır; insancı düşünceleri, ahlâkı, usçuluğu ve ruhsallığı birbiriyle karması bakımından onun bir benzeridir.

Demek ki bütün sorumluluk «iyi yazma» da, yalnız onda. Nitekim, bizi yazarlık ödevimizi yapmamakla suçlayanlar, yerli yersiz, hep bu sözcüğü kullanıyorlar. Oysa, biçiminden soyulmuş bir şeyden söz eder gibi, bir romanın içeriğinden söz etmek sanat alanının üstünü çizmek demektir. Çünkü sanat eseri, terimin sıkı anlamıyla, hiçbir şeyi içermez; kendine yabancı nesneleri bir kutu gibi içinde saklamaz. Sanat, yaratıcının «bildiri»sini süslemeye yarayan ve az ya da çok parlak renkleri olan bir zarf değildir; bisküvi paketini çevreleyen bir yaldızlı kâğıt, duvara sürülen bir boya, balığı tadlandıran bir salça da değildir. Sanat, bu çeşit hiçbir kulluğu kabul etmez, önceden belirlenmiş hiçbir görevi yüklenmez, kendinden önce var olan hiçbir hakikate dayanmaz. O ka-

(1) Gustave Flaubert — Madame Bovary, çeviren Ali Kâmi Akyüz, Hilmi Kitabevi / çeviren Tahsin Yücel, 1956, Varlık Yayınevi / çeviren Nurullah Ataç, 1967, Remzi Kitabevi / çeviren Samih Tiryakioğlu, 1960, Güven Yayınevi / çeviren Nesrin Altınova, 1970, Hayat Neşriyat

dar ki, kendinden başka hiçbir şeyi anlatmadığı söylense yeridir. O, kendi dengesini kendi yaratır, *kendisi için* anlamını kendisi oluşturur. Yaban eşeği gibi tek başına ayakta durur ya da yere düşer.

Böylece, geleneksel eleştirimizin baş tacı ettiği şu sözün saçmalığı ortaya çıkıyor: «Untel'in söyleyecek şeyi var ve onu iyi söylüyor.» Acaba, gerçek yazar söyleyecek şeyi olmadan ilerleyemez mi? Yazarın yalnızca söyleme biçimi vardır. Bir dünya yaratmak zorundadır, hem de hiç'ten, tozdan kalkarak...

Gelgelelim, bunu söyleyince, bağımsızlık istediğimiz öne sürülerek, sanatın «yararsızlık»ını savunmakla suçlanıyoruz. «Sanat için sanat» görüşünün iyi karşılanmadığını biliyoruz: Çünkü o, oyunu, hokkabazlığı, özentiyi akla getiriyor. Ama sanat eserini doğuran *zorunluğun* yararlılıkla bir ilgisi yoktur. Çünkü tümüyle içten gelen bir zorunluktur bu; kendisine dışardan bir yol çizilince, yararsızmış gibi gözükmesi de bundandır: Nitekim bu yüzden, devrim karşısında en yüksek sanatın bile ikinci derecede, hatta geçici bir girişime benzediği söyleniyor bize.

Oysa, yaratışın güçlüğü —olanaksızlığı da denebilir— burada kendini gösterir: Eserin kendini zorunluymuş gibi kabul ettirmesi gerekir; ama bu *hiç için* bir zorunluktur; mimarisi kullanılmaz; gücü yararsızdır. Romandan söz edince, bu açık gerçekler günümüzde birer aykırı düşünce (paradoxe) gibi görünüyor, ama müzik söz konusu olunca herkes zahmetsizce kabul ediyor onları. Neden derseniz, modern dünyada edebiyat iyice *yabancılaşmıştır* da ondan. Öyle ki, çokluk yazarların da karşılaştığı, ama açıklamadığı bu 'yabancılaşma' sözcüğü eleştirinin diline pelesenk oldu. İnsanı yabancılaştıran duruma karşı savaştıklarını söyleyen solcularca da —çok başka alanlarda— kullanılmaya başlandı.

Her yabancılaşma gibi bu tür yabancılaşma da, elbette, sözlükte olduğu kadar değerlerde de genel bir başkolaşmaya yol açar. Buna karşı gelmek iyice

güçleşir ve sözcüklerin alışılmış anlamda kullanılmasında ikircime (tereddüde) düşülür. Böylece, «biçimcilik» terimi sallanmaya, silinmeye başlar. Bayağı anlamıyla alındığında biçimciliğin, gerçekte —Nathalie Sarraute'un da belirttiği gibi— ancak «içerik»e çok düşkün romancılara uygulanması gerekirdi. Çünkü bu romancılar içeriği en iyi biçimde anlatmak için hoşa gitmeme ya da şaşkınlık uyandırma tehlikesini yaratacak her türlü yazış araştırmalarından sevinçle uzaklaşırlar: Bilgilerini gösterecek bir biçim —bir kalıp— seçerler; fakat bu, bütün gücünü, canlılığını yitirmiş bir kalıptır... Bundan ötürü, biçimcidir onlar; bir formülden öteye geçmeyen, donup katılaşmış, olup bitmiş bir biçimi kabul ederler, bu etsiz iskelete yapışıp kalırlar.

Sırası gelince halk da biçim düşkünlüğünü soğuklukla bir tutar. Gelgelelim bu, ancak biçimin bir reçete değil de, daha çok bir buluş olduğu zaman doğrudur. Çünkü, biçimcilik gibi soğukluk da ölü kurallara aşırı saygıyla yan yana yürür. Yüz yılı aşkın bir zamandan beri, mektuplarından ve güncelerinden de öğrendiğimiz üzre, bütün büyük romancıların çalışmalarında derin bir özen bulunur. Bu özen, bu biçim onlar için bir tutku olmuştur, içten gelen bir gerekirlik, bir yaşama... Eserlerinin yaşayıp sürmesi de bundandır.

BUGÜNÜN ANLATISINDA ZAMAN VE TASVİR

Eleştiri güç iştir, bir anlamda sanattan bile güç. Sözgelişi romancı, —nedenlerini anlamaya çalışmaksızın— duygularıyla yaptığı seçmelere güvenebilir. Basit bir okur ise, kitabın kendisine bir şey getirip getirmediğini, dokunup dokunmadığını, kendisini ilgilendirip ilgilendirmediğini, kitabı sevip sevmediğini bilmekle yetinir. Eleştirmen bütün bunların nedenlerini okura açıklamakla görevlidir: Bunun için, kitabın getirdiği şeyi belirtmesi, onu neden sevdiğini söylemesi, kitap üstüne kesin yargılar vermesi gerekir.

Gelgelelim, önümüzde bulunan değerler geçmişten kalma değerlerdir. Ölçüt olarak kullanacağımız bu değerler çokluk babalarımızın, dedelerimizin, hathatta atalarımızın yarattığı eserler üstüne kurulmuştur. Yazıldıkları çağın değerlerine uymadığı için reddedilen bu eserler, dünyaya yeni değerler, yeni anlamlar, yeni ölçütler getirmişlerdir; bugün biz onların üzerinde yaşamaktayız.

Fakat dün olduğu gibi bugün de yeni eserlerin varoluş nedeni, dünyaya, henüz yaratıcılarının dahi bilmediği yeni anlamlar getirmektir. Bu anlamlar sözü geçen eserler yardımıyla ilerde tanınacak ve toplum onlar üzerinde yeni değerler kuracaktır. Ama, daha sonra oluşan edebiyatı yargılamak gerekince, bu anlamlar yeniden yararsız, hatta zararlı bir kimliğe bürünecektir.

Bu yüzden, eleştirmen çelişkili bir durumda bulunur: Çağdaş eserleri, onlara uymayan eski ölçütlere göre yargılamak zorunda kalır! Bundan ötürü, sanatçı eleştirmenden hoşnut kalmamakta haklıdır, ama onu kötü niyetli ya da budala sanmakta haksızdır. Yeni bir dünya yaratan ve yeni ölçüler ortaya koyan sanatçının da kabul etmesi gerekir ki, kendisini değerlendirmek, kusurlarını ve erdemlerini göstermek —olanaksız olmasa bile— çok güçtür.

Uygulanabilecek en iyi yöntem, geçmişin ölçülerine dayanarak geleceğin ölçülerini hesaplamaktır. Yaşayan eleştiri de bunu yapmaya çalışır. Nitekim, eleştirmen Batı romanındaki biçimlerin ve anlamların tarihsel evrimine bakarak, yarının anlamlarını tasarlayabilir ve günümüz sanatçısının yarattığı biçimler üzerine geçici bir yargı verebilir.

Gelgelelim, böyle bir yöntem bile tehlikelidir. Çünkü, sanatın önceden tahmin edilen kurallara göre gelişeceğini sanır. Oysa, işler oldukça karışıktır. Bu karışıklık, geçmişe dayanmayan çok yeni sanatlar —örneğin sinema— söz konusu olunca iyice artar. Onun için, pek bilgili sayılmasalar bile, yazarların da bu araştırmaya «kuramsal» yönden katılmaları yararsız değildir.

Yeni Roman denilen akımda, özellikle de benim kitaplarımda, tasvirin çok yer tuttuğu sık sık ve haklı olarak belirtildi. Bu tasvirler —kıpırtısız nesneler ve kısa sahneler— okurlar üzerinde genellikle iyi etkiler bırakmasına karşın, uzmanların yargısı çokluk kötü oldu. Uzmanlar tasvirleri yararsız ve karışık buldular. Onlara bakılırsa, yararsızlık tasvirlerin hareketle gerçek bir ilişkisi olmamasından geliyordu; karışıklık ise, tasvirlerin temel görevleri olan «gösterme»yi güya yerine getirmemesinden doğuyordu!

Hatta, yazarlara düzme niyetler yakıştırarak, şunu ileri sürenler bile çıktı: Bu çağdaş romanlar çevrilmemiş birer film imiş, kamera artık yetersizliği anlaşılan yazının yerini almalı imiş! Böylece sinema, bir

yandan edebiyatın sayfalar boyunca anlatmaya çabaladığı şeyi birkaç saniyede gösterecek; bir yandan da gereksiz ayrıntıların çok yer kaplamasını önleyecek, sözgelişi döşemedeki bir elma çekirdeğinin sahnedeki bütün dekoru doldurmasına meydan vermiyecek imiş...

Oysa bu görüş, günümüzün romanında kullanılan tasvirlerin asıl anlamını kavrıyamadığından dolayı, yanlıştır. Demek ki, yine geçmişten kalma ölçülerle bugünün araştırmaları yargılanmakta ve mahkûm edilmektedir.

Önce şunu kabul etmeliyiz: Tasvir modern bir buluş değildir. Başta Balzac'ın eserleri olmak üzere, özeliikle XIX. yüzyıl Fransız romanı, yüzler ve vücutların yanı sıra, uzun uzadıya ve kılı kırk yararcasına tasvir edilmiş evlerle ,döşemelerle. elbiselerle vb. doludur. Bu tasvirlerin amacı anlatılan şeyi göstermektir ve bunda başarıya ulaşıldığı da söz götürmez.

O zamanlar daha çok bir dekor çizmeye, olayın yerini tanımlamaya, kişilerin dış görünüşünü belirtmeye önem veriliyordu. Böylece, dikkatle ortaya konan şeyler, sağlam ve güvenilir bir evren meydana getiriyordu. Bu evren hem ilerde kullanılacak bir dayanak yerine geçiyor; hem de «gerçek» dünyaya olan benzerliği dolayısıyla, romancının ona göre kurduğu olayların, sözlerin, davranışların doğruluğunu sağlıyordu. Sessizce ve güvenle tasvir edilen yerlerin düzenlenişi, yapıların iç dekorasyonu, elbiselerin biçimi, ayrıca bu öğelerin kucakladığı kişisel ve toplumsal işaretler, gerçeğe uygun düşen ve bitip tükenmeyen ayrıntılar, —bütün bunlar—, edebiyat dışında nesnel bir dünyanın varlığını gösteriyordu. Romancı bir tarih, bir biyoğrafi, bir belge üstünde çalışıyormuş gibi, bu dünyayı yeniden kuruyor, kopya ediyor, bize iletiyordu.

Bu roman dünyası, modeli olan gerçek dünya ile aynı hayatı yaşıyordu: O kadar ki, onda, yılların akı-

şı aynıyla izlenebiliyordu. Yalnızca romanın bir bölümünden öbürüne geçişte değil, ilk sayfalarda bile, en önemsiz eşyada kullanmanın yarattığı yıpranma ve en küçük yüz çizgisinde zamanın doğurduğu kırışıklık kolayca görülebiliyordu.

Bu dekor insanın da bir görüntüsü idi: Evin duvar ve döşemeleri, orada oturan —yoksul ya da zengin, silik ya da gösterişli— bir kişiyi hem temsil ediyor, hem de onunla aynı alınyazısını paylaşıyordu. Hikâyeyi tezelden öğrenmeye can atan okur, bu yüzden, tasvirleri atlamakta sakınca görmüyordu. Çünkü tasvir, bir tablonun çevresine takılan ve eşanlam taşıyan bir çerçeveye benziyordu.

Aynı okur, bizim eserlerimizdeki tasvirleri de atlamaya kalkarsa, yaprakları birbiri ardından hızla çevirir ve kendini, ne olduğunu hiç anlayamadan bitirdiği bir kitabın sonunda bulur. Çünkü, yalnızca çerçeveyi atladığını sanırken, bütün tabloyu yitirmiştir.

Neden derseniz, tasvirin romandaki yeri ve rolü bütün bütüne değişmiştir de ondan. Tasvirleri düzenleme kaygısı romanı kaplamış, tasvirlere verilen geleneksel anlam gitgide silinmiştir. Tasvirin görevi artık ilk tanımları yapmak değildir. Eskiden tasvir bir dekorun ana çizgilerini belirtmeye ve ardından, onun önemli öğelerini aydınlatmaya çalışırdı. Şimdiyse hiç de önem taşımayan nesnelerden söz açıyor ya da onları önemsiz bir kılığa sokuyor. Eskiden tasvir, var olan bir gerçekliği yeniden kurduğunu ileri sürerdi, şimdiyse, kendi gerçeğini yaratmaya yöneliyor. Eskiden tasvir eşyayı gösterirdi, şimdiyse onları yoketmeye uğraşıyor: sanki, amacı onların çizgilerini karıştırmak, onları anlaşılmaz kılığa sokmak ve büsbütün ortadan kaldırmaktır.

Nitekim, bazı modern romanlarda, bir hiçten doğan tasvirler az değildir. Bu tasvirler, eskisi gibi önce toplu bir görünüş vermeye uğraşmazlar, tersine, bir noktayı andıran küçük ve önemsiz bir parçadan

doğarlar; giderek, ondan çizgiler, planlar çıkarırlar, başlı başına bir mimari yaratırlar. İşin tuhafı, bu yaratışa tam bel bağladığımız sırada, birdenbire çelişmelerle, tekrarlarla karşılaşırız; tasvir aynı noktaya döner, yeniden kollara ayrılır... Öyleyken, bazı şeyleri hayal meyal görmeye başlarız; bu şeylerin gitgide belirli bir hal alacağını sanırız. Fakat, resmin çizgileri üst üste yığılır, birbirini siler, yer değiştirirler. O kadar ki, görüntü meydana çıktıkça, kuşku doğurur. Birkaç paragraf sonra tasvir bitince, gerisinde ayakta bir şey bırakmadığı anlaşılır: Tasvir önce yaratmak, sonra da yarattığını silmek gibi iki yanlı bir hareket içinde oluşur. Üstelik, bu ikilik kitabın bütün düzeylerinde ve özellikle genel kuruluşunda da kendini gösterir. İşte, bugünün eserlerini okuyanların uğradığı hayal kırıklığı, umduğunu bulamama duygusu da buradan gelir.

Arasıra sapıklığa varan bir dakiklik kaygısı (hiçbir şey anlatmayan o «sağ» ve «sol» kavramları, o sayıp dökmeler, o ölçüp biçmeler, o geometrik belirtmeler), görünüşteki kımıldamazlığına karşın, dünyanın en maddesel yanlarının bile hareket etmesini önleyemez. Onun için, burada, artık akan zamandan söz edilemez, ancak bir anda donup kalmış hareketlerden söz edilebilir. Zaten maddenin kendisi de hem duruk hem oynak, hem düşsel hem gerçektir; hem insanın dışında bulunmakta, hem de durmadan onun zihninde yaratılmaktadır. Tasvirli sayfaların önemi —yani bu sayfalardaki insanın yeri— tasvir edilen şeyde değil, tasvirin hareketindedir.

Görüldüğü üzere, bu türlü yazış biçiminin fotoğrafa ya da sinema görüntüsüne kaçtığını söylemek yanlıştır. Tek başına alınırsa, görüntü —Balzac'çı tasvirde olduğu gibi— göstermekle kalır ve ancak bir Balzac tasvirinin yerini tutar. Doğalcı (natüralist) sinema da bu özellikten yararlanır.

Bundan ötürü, sinemanın yeni romancılardan çoğunu kendine çekmesinin nedeni başka yerde aran-

malıdır. Yazarları ilgilendiren, kameranın nesnelliği değildir, imge ve öznellik alanında sağladığı olanaklardır. Sinemayı yazarlar bir anlatım aracı değil, bir araştırma aracı olarak ele alırlar. Bu yüzden onda en çok dikktlerini çeken, edebiyatın gücü dışında kalan şeylerdir: Yani görüntüden çok ses (insan sesleri, çevre sesleri, gürültüler, müzik parçaları); aynı zamanda iki duyuyu birden, hem gözü hem kulağı etkileme gücü; seste olduğu gibi görüntüde de nesnelliğe hiç toz kondurmadan, anıları, hayalleri, kısacası bütün imgelemi (muhayyileyi) canlandırma olanağı...

Seyircinin duyduğu ses ile, gördüğü görüntünün temel özelliği, her kisinin de «aynı anda» ve «orada» var olmasıdır. Montaj kopuklukları, sahne tekrarları, çelişkiler, amatör fotoğraflarındaki gibi ansızın donmuş kişiler bu sürekli varlığa bütün gücünü verir. Artık, görüntülerin niteliği değil, bileşimi, kuruluşu önemlidir. Romancı, değişik bir biçimde de olsa, yazış tasalarını orada yeniden bulabilir.

Filimlerde görülen bu yeni yapı, seslerle görüntülerin bu yeni hareketi önyargısız seyirciye pek dokunur. Hatta, çoğu seyirciler için bu dokunmanın gücü, edebiyatınkinden çoktur Ama, geleneklere bağlı eleştirmenlerin gösterdiği direnme tepkisi ondan da çoktur.

İkinci filmim *Ölümsüz Kadın* piyasaya çıktığında bunu kendimde denedim. Gerçi, gazete yazarlarının eserim üstüne ağır yargılar vermesine şaşmak yersiz, ama onlardan bazılarının yergilerine parmak basmak, övgülerinden çok açıklamalarını ele almak da ilginç. İşte, saldırılarını en çak ve en şiddetle yönelttikleri noktalar: İlkin, aktörlerin oynayışında «doğallık» yokluğu; ardından, gerçek olanla zihinsel olanı (hayal ya da anıyı) biribirinden ayırma olanaksızlığı; sonra da, tutku yüklü öğeleri «kart postal» (turistik İstanbul kartları, erotik kadın kartları vb.) haline sokma eğilimi...

Bu üç türlü yergi aslında tek şeye dayanır: Filmin yapısı, eşyanın nesnel gerçekliğine pek dokunmaz. Bu konuda iki nokta kendini zorla kabul ettirir: Birincisi: projeksiyonla bir uçtan bir uca gösterilen İstanbul *gerçekten bir şehirdir,* perde canlandırılan kahraman *gerçekten* bir kadındır. İkincisi; hikâye edilen şeyler *doğru değildir:* Film çevrilirken ne oyuncu ölür, ne de köpek... «Gerçekçilik»e düşkün okurları burada şaşırtan, artık, kendilerinin hiçbir şeye inandırılmaya çalışılmaması, hatta, tersi bir yol tutulmasıdır... *Doğru, yanlış* ve *inandırma* aşağı yukarı her modern eserin konusudur. Günümüzün eserleri artık gerçekliğin sözde bir parçasını sunmuyorlar, gerçeklik (ya da bir parça gerçeklik) üzerine bir düşünmeyi geliştiriyorlar. «Yaşanmış bir hikâye» anlatıyormuş gibi görünseler de yalancılıktan kurtulamadıklarını gizlemeye çalışmıyorlar. Bu yüzden, sinema anlatımı, tasvirin edebiyatta yaptığına benzer bir görev yükleniyor: Sesle, dekorla, çekimle, oyuncularla ilişkileri dolayısıyla görüntü belirttiği şeye inanmayı önlüyor, nasıl ki tasvir de gösterdiği şeyin görünmesini önlüyorsa...

Bu aykırı harekete (yani yıkarak kurmaya) zamanın kullanılmasında da rastlanır. Film ve roman anlık (geçici) göstermelerle kendilerini belli ederler. Plâstik sanatlarda, sözgelişi resim ve heykelde bunun tersi olur. Müzik eseriyle karşılaştırılırsa, filmde zaman sınırlı ve belirlidir. (Oysa, okuma süresi sayfadan sayfaya, kişiden kişiye, sonsuza kadar değişebilir.)

Buna karşılık, dediğimiz gibi, sinema bir tek gramer kipi tanır: *Şimdiki zaman.* Bugün film ile roman anların, aralıkların ve saatlerle takvimlerde görülmeyen ardarda gelişlerin kuruluşu yönünden benzeşirler.

Son yıllarda çok tekrarlandı: Çağdaş romanın ana kişisi *zaman*'dır. Proust'tan, Faulkner'dan beri geçmişe dönüşler, zamanca kopuşlar hikâyenin (anlatı-

lanın) kuruluşunun, mimarisinin temelidir. Aynı durum sinemada da apaçık görülmektedir: Modern her sinema eseri insanoğlunun anıları, sallantıları, saplantıları, dramları vb. üstüne bir düşünme, bir yansımadır.

Bunlar biraz çabuk söylenmiş sözlerdir. Gerçi, son yüzyılın eserlerinde olduğu gibi, bu yüzyılın başlangıcındaki birçok eserlerde de geçen zaman başlıca kahramandı, ama günümüzdeki araştırmalar, bunun tersini gösteriyor, «zaman»dan yoksun, zihinsel yapılar ortaya koyuyor. İşte, onları bunca şaşırtıcı kılan da, her şeyden önce, bu özellikleridir. Size bu konuda yine kendi kitaplarımdan ya da filimlerimden birkaç örnek vereceğim. Büyük eleştirinin, aşağı yukarı, bütün anlamını bozduğu, yanlış yorumladığı birkaç örnek...

Geçen Yıl Marienbad'da gerek adından ötürü, gerekse Alain Renais'nin daha önce sahneye koyduğu eserlerden ötürü, yitirilmiş sevgi, unutuluş ve anı üstüne yapılmış çeşitlemelerden biri diye yorumlandı. En çok sevilen ve sorulan soru şu idi: «Bu erkekle kadın geçen yıl Marienbad'da gerçekten buluşup seviştiler mi? Genç kadın olanları hatırlamıyor mu ki yakışıklı yabancıyı tanımıyormuş gibi davranıyor? Yoksa aralarında geçen her şeyi gerçekten unuttu mu?» Açık konuşalım: Bu soruların, aslında, hiçbir anlamı yoktur. Filmin geçtiği evren, sürekli bir şimdiki zaman evrenidir ve geçmişe dönüşü olanaksız kılmaktadır. Her an kendine yeten ve durmadan silinen geçmişsiz bir evren... Bu kadınla bu erkek ancak perdede görününce varlaşmaya başlamışlardır; daha önce yokturlar. Filmin gösterilmesi bitince yeniden yok olurlar. Varoluşları film gösterildiği süredir. Seyrettiğimiz görüntülerin ve duyduğumuz sözlerin dışında bir gerçeklik taşımazlar.

Gelgelelim, soranlar olacaktır: Peki, bu koşullar altında, birlikte bulunduğumuz sahneler neyi temsil ediyor? Bu bir günlük ve bir gecelik kesimlerin ar-

darda gelişleri, bu sayısız elbise değiştirmeler, bunca kısa bir süreye sığdırılamayacak olan bütün bu şeyler neyi gösteriyor? Doğrusu, işler burada karışıyor. Artık, öznel, kişisel, zihinsel bir oluş, bir akış söz konusu değil. Bu şeylerin bir kimsenin *kafasında* geçmiş olması gerekir. İyi ama, kimin kafasında? Anlatan erkeğin mi, uyutulan kadının mı? Yoksa, aralarındaki görüntü alışverişi dolayısıyla, her ikisinin de mi? Sanıyorum, onların dışında bir çözüm yolu bulmak daha uygun olacak: Nasıl ki burada önemli olan zaman yalnızca filmin seyrediliş zamanı ise, önemli olan kişi de yalnızca filmi seyreden kişidir. Çünkü bütün hikâye onun *kafasında* geçmekte, onun tarafından *tasarlanmaktadır*.

Sanat eseri dış gerçekliğin bir tanığı değildir, onun kendine özgü bir gerçekliği vardır. Nitekim, «Son» sözcüğünü okuduktan sonra, kahramanın geleceği konusunda yazar (yaratıcı) seyirciye güvence veremez. «Son» sözcüğünden sonra, hiçbir şey olamaz, her şey kesinlikle bitmiştir. Şimdi eserin başından geçebilecek bir tek olay vardır: Aynı serüvenin tekrarlanması, yani projeksiyon aletine film bobinlerinin yeniden takılması...

Bunun gibi, iki yıl sonra yayımlanan *Kıskançlık* adlı romanımda, açık seçik ve tekanlamlı bir olaylar düzeni bulunduğunu, tümcelerin ise böyle bir düzen taşımadığını, iskambil kâğıtlarını kararcasına takvimi karıştırmaktan hoşlandığımı sanmak da saçmadır. Tam tersine, hikâye öyle kurulmuştur ki, ona dışardan bir zaman düzeni sokuşturmaya kalkışmak er geç çelişmelere yol açar, insanı sonunda bir çıkmaza götürür. Çünkü eserimdeki zaman düzeni Akademi'yi şaşırtmak gibi alıkça bir amaçtan gelmiyor, onun dışında başka bir düzenin benim için olanaksız olmasından geliyor. Artık burada, dışındaki basit bir fıkrayla karışmış bir anlatım yoktur, anlatılandan başka bir gerçekliği olmayan bir hikâyenin akışı vardır. Bu akış ise belirli bir yerde ger-

çekleşmiyor, ancak görülmeyen bir anlatıcının, yani yazarın ya da okurun kafasında oluşuyor.

İmdi soralım: Günümüzün bu anlayışı, «zaman»ı nasıl olur da kitabın ya da filmin temel kişisi kılabilir? Böylesi bir tutum daha çok geleneksel romana, sözgelişi Balzac romanına uygun düşmez mi? Nitekim, o çeşit romanlarda zamanın bir rolü vardı, hem de önde gelen bir rol: Zaman, insanı olduruyordu; onun alınyazısının hem sebebi, hem de ölçüsü idi. Bir yükselme ya da düşme söz konusu olunca, zaman, bir oluşu gerçekleştiriyor; dünyanın ele geçirilmesinde bir toplumun zaferiyle birlikte bir doğanın yazgısını —insanoğlunun ölümlü durumunu— ortaya koyuyordu. Olaylar gibi tutkular da ancak zamana bağlı bir gelişme içinde ele alınıyordu: Doğma, büyüme, duraklama, gerileme ve çökme...

Oysa, modern anlatıda, zamanın kendi geçiciliğinden sıyrıldığı anlaşılıyor. Zaman artık akmıyor. Hiçbir şeyi oluşturup gerçekleştirmiyor. Günümüzün bir kitabını okuduktan ya da bir filmini gördükten sonra bazı kimselerin uğradığı hayal kırıklığı bundan ileri gelmektedir. Geçmişin eserlerinde yer alan «alınyazısı»nda, hatta trajedide insanı avutan bir yan bulunurdu. Buna karşılık, çağdaş eserlerin en güzelleri bile sarsıyor bizi, boşluğa itiyorlar, okuma ya da seyretme gerçeğinin dışında hiçbir gerçeğe aldırmıyorlar, üstelik, kendilerini kurdukları ölçüde kendilerinden kuşkuya düşüyormuş, kendilerine karşı geliyormuş gibi görünüyorlar. Burada uzay zamanı yıkıyor ve zaman uzayı baltalıyor. Tasvir tepiniyor, tökezliyor, olduğu yerde dönüp duruyor. An sürekliliği itiyor, inkâr ediyor.

Geçicilik bekleyişi silince uzayın ansızlığı onu aldatıyor. Tıpkı süreksizliğin (kesikliğin) hikâyeyi tuzaktan ayırması gibi. Hareketin tasvir edilmiş eşyaya olan güveni silip süpürdüğü bu tasvirler, birbirine benzemediği gibi doğal da görünmeyen bu kişiler, yazarken durmaksızın yaratılan ve bir «geçmiş»

—yani geleneksel anlamıyla bir «hikâye»— meydana getirmeksizin tekrarlanan, çoğalan, değişen, çelişen bu varoluş, evet bütün bunlar, —ancak bunlar— okuru (ya da seyirciyi) alışmadığı türde bir katılmaya çağırabilirler. Okur, çağının eserlerini —yani kendisine doğrudan doğruya seslenen eserleri— arasıra mahkûm etmeye yöneliyorsa, yazarlarca arasıra hor görülmüş, kenara itilmiş, yüzüstü bırakılmış olmaktan yakınıyorsa, bunun biricik sebebi, ötedenberi önüne sürülenden ayrı bir iletişim çeşidini aramakta direnmesidir.

Çünkü günümüzde yazar okuru bir yana itmek, umursamamak şöyle dursun, tersine, mutlaka onunla buluşmak ihtiyacını duyuyor, hem de bu buluşmanın etkili, bilinçli ve yaratıcı olmasını bekliyor. Okurdan istediği; kapanmış, bitmiş, dolmuş bir dünyayı kabul etmesi değil, yaratışa onun da katılması, sırasında eseri —ve dünyayı— onun da doğurması, kurması, böylece öz hayatını kendisinin doğurup kurmayı öğrenmesidir.

DOĞA, İNSANCILIK VE TRAJEDİ

> Trajedi insanoğlunun mutsuzluğunu devşirip sunan bir araçtır; zoruniuk, bilgelik ya da arıtma biçimi altında bu mutsuzluğu haklı gösteren bir araç: Bu devşirmeye karşı çıkmak ve kahpece öldürülmemenin (çünkü hiçbir şey trajediden daha tuzağa düşürücü değildir) yollarını aramak bugün için gerekli bir girişimdir.
>
> *Roland Barthes*

Derinlik Efsanesi

İki yıl kadar oluyor, romanlık bir araştırmanın yönünü belirlemeye çalışıyordum. Henüz sallantıdan kurtulamamıştım, onun için, «eski derinlik efsanelerinin yıkılması»nı bile kazanılmış bir nokta sayıyordum. Nerdeyse ağız birliğine varmış eleştirmenlerin canlı tepkileri, iyi niyetli görünen okurların karşı koymaları, dostlarımdan çoğunun ihtiyatlılık öğütleri şunu gösteriyordu: Sözü edilen konuda çok hızlı, çok ileri gitmiştim. Nitekim, sanat, edebiyat ya da felsefe alanında buna benzer araştırmalara girişmiş birkaç kişi dışında, hiç kimse savunduğum görüşlerin bizi insanın inkârına götürmeyeceğini kabul etmiyordu. Eski efsanelere bağlılık, gerçekte, pek inatla ortaya konuyordu.

Sözgelişi, François Mauriac ile André Rousseaux gibi değişik eğilimli yazarlar bile, «yüzeyler»in sıkı tasvirinde gereksiz bir kesip koparma, genç isyancıların kapıldığı bir düşüncesizlik ve sanatın yıkımı-

na varan bir kısır umutsuzluk görmekte anlaşıyorlardı. Bu da olağan karşılanıyordu. Çünkü, birçok bakımlardan aynı çizgide birleşen maddecilerin durumu onlarınkinden daha şaşırtıcı, daha tasalandırıcı idi: Girişimimi yargılamak için, hristiyanlığın geleneksel değerlerini andıran «değerler»e başvuruyorlardı. Yine de onlar için körü körüne inanca dayanan bir seçme, bir taraf tutma söz konusu değildi. Ama, onlar gibi bunlar da, zihnimizle dünya arasında sarsılmaz bir dayanışma, bir bağlaşma bulunduğunu ve sanatın «doğal» görevinin de ikisinin aracılığını yapmak olduğunu güvenle ileri sürüyorlar, beni «insancıl» olmamakla suçluyorlardı. Sonunda, sözü geçen derinliği inkâra kalkıştığımdan dolayı, çok saf olduğum bile söylendi: Kitaplarım ancak bilmezliğimi dile getirdikleri ölçüde, —bu ölçü bile tartışma konusudur— ilgi çekebilir, okunabilirdi...

Gerçi, şimdiye değin basılan üç romanım ile geleceğin romanına değinen kuramsal görüşlerim arasında oldukça gevşek bir paralellik var, bunu biliyorum. Ama, iki üç yüz sayfalık bir kitabın on sayfalık bir yazıdan daha karmaşık olduğunu da biliyorum. Öte yandan, ister tikel (cüz'i) isterse tümel (küllî) olsun, yeni bir yolu göstermenin onu başarısızlığa düşmeksizin izlemekten daha kolay olduğunu da biliyorum.

Ayrıca, şunu da eklemeliyim: Hristiyan olsun ya da olmasın, insancılığın (hümanizmanın) özü, kendisine sınır çizmeye kalkışan, hatta bütünlüğü içinde kendisini reddeden her şeyi kucaklamaktır. Çünkü insancılığın işleyişinde en güvenilir yaylardan biri bu harekette gizlidir.

Her ne pahasına olursa olsun, kendimi haklı çıkarmak istemiyorum; tasam bu değil. Durumu apaçık görmeye çalışıyorum, o kadar. Yukarda sözü edilen durumların verileri de bana bu konuda epey yardım ediyor. Benim bugün yapmaya giriştiğim şey, onların kanıtlarını (delillerini) çürütmekten çok, güçlerini ortaya çıkarmak ve beni onlardan ayıran görüşleri belirlemektir. Kalem kavgasına kalkışmayı

oldum olası saçma bulurum. Ama, ikili konuşma olanağı çıkarsa, tersine, fırsatı kaçırmam. Gelgelelim, eğer ikili konuşma olanağı yoksa, neden olmadığını da öğrenmek isterim. Nitekim, hepimiz, bu sorunlara türlü biçimlerde ilgi duyarız, onlardan sık sık söz açma zahmetine katlanırız, hiç sıkılmayız.

Acaba, şu yüzümüze vurulan «*insancıl*» sözcüğünde bir kötü kurnazlık yok mu? Hani, anlamdan yoksun bir sözcük değilse, taşıdığı gerçek anlam nedir?

İnsancılık (humanisme)

Bana öyle geliyor ki, konuşurken bu sözcüğü kullananlar, onu yergiler gibi övgülerin de biricik ölçütü yapıyorlar; insana değinen belirli (ve sınırlı) düşünme, insanın dünyadaki durumu ve varlığının yarattığı olaylar ile her şeye sözde anlamını veren, yani duygu ve düşüncelerin ördüğü sinsi bir ağla her şeyi içten kuşatan ve belirsiz görünen, fakat her şeyi yıkayan insancıl havayı —belki de isteyerek— birbirine karıştırıyorlar. Bizim çağdaş Engizisyon yargıçlarının durumu basitleştirilerek iki tümcede özetlenebilir: Eğer «Dünya insandır» dersem, suçsuz sayılırım, ama eğer «Eşya eşyadır, insan da insandır» dersem, insanlığa karşı bir suç işlemiş olurum.

İnsan olmayan, insana seslenmeyen, insanla ortaklık kurmayan bir nesnenin dünyada var olduğunu öne sürmek onlara göre suçtur. Nesneyi hiç mi hiç yüceltmeye uğraşmaksızın aradaki bu ayrılığı, bu uzaklığı ortaya koymak onlara göre suçtur.

«İnsancıl olmayan» bir eser başka nasıl olabilir? Bir kişiyi sahneye koyan, ne yaptığını, ne gördüğünü, ne düşündüğünü tasvir ederek onu her sayfada adım adım izleyen bir romanın insana uzak durduğu nasıl söylenebilir? Böyle bir roman insana sırt çevirmekle nasıl suçlanabilir? Hemen şurasını açıklayayım: Bu yargıda dava konusu, romanın «kişiler»i değildir. Kaldı ki, bu kişiler olsun, bu birey olsun —tutkuları ve acılarıyla canlandırıldıklarına göre—

kimse onların «insancıllıktan uzak» olduğunu söyleyemez. —Hatta, romanın kahramanı yırtıcı bir deli, bir suç işleme hastası bile olsa, onun da «insancıllıktan uzak» olduğunu söyleyemez.

İşte bir insan ki, gevşemeyen bir dikkatle gözü nesnelere çevrilmiş: Onları görüyor, ama sahip çıkmaya yeltenmiyor, onlarla kuşkulu bir anlaşmaya, bir suç ortaklığına girişmeyi reddediyor, onlardan hiçbir şey istemiyor, onların adına hiçbir uyuşmayı ya da bozuşmayı denemeye kalkmıyor. Oysa, bakışıyla yaptığı gibi, tutkularına gelişigüzel bir dayanak bulabilirdi; bulmuyor. Bakışı, yalnızca nesnelerin dış ölçülerini almaktan sevinç duyuyor; tutkusu, yalnızca nesnelerin yüzeyinde dolaşıyor, içine girmeyi istemiyor. Çünkü nesnelerin içinde bir şey bulunmadığını, orada en küçük bir çağrıya bile rastlamayacağını, bir karşılık almayacağını biliyor.

Böyle bir insanı sahneye koyan bir romanı insancıllık adına mahkûm etmek, aslında, «insancıl» görüş açısını kabul etmektir. Nitekim, bu açıya göre, insanı bulunduğu yerde göstermek yetmez: İnsanın her yerde bulunduğunu belirtmek de gerekir. İnsanın dünya üstüne ancak öznel bir bilgi edinebileceğini bahane ederek insancılık, her şeyi doğrulayan (haklı kılan) bir varlık diye seçiyor insanı. Oysa, insanla nesneler arasına atılmış gerçek bir ruh köprüsü olan insancılığın bakışı, her şeyden önce, bir dayanışmanın güvencesi olmalıdır.

Benzeştirme / Anıştırma

Edebiyat alanında bu dayanışmanın anlatımı, daha çok sistemli bir araştırma kılığında, benzeşik ilişkilerin araştırılması kılığında gözüküyor.

Eğretileme (istiare), gerçekte, hiç de suçsuz bir biçim değildir. Zamanın «dönek» ya da dağın «yüce» olduğunu söylemek, ormanın «gönül»ünden, «acımasız» güneşten, vadinin yarığına «büzülmüş» köyden söz açmak —belli bir ölçüde— nesnelerle ilgili belirtmeler yapmak demektir: Biçim, durum, bo-

yutlar vb. gibi belirtmeler. Gelgelelim, basit de olsa, benzeştirici / anıştırıcı (imalı, analogique) sözcüklerin seçilmesi salt fizik verileri belirtmenin ötesinde bir şey yapar, hem de tek başına güzel yazma sanatıyla açıklanamayacak bir şey... İster istemez, dağın yüksekliği tinsel (manevî) bir değer kazanır, güneşin sıcaklığı bir iradenin sonucu olur... Çağdaş edebiyatımızda, aşağı yukarı, bütün bu insanbiçimsel benzeştirmeler doğaötesi bir düzeni açığa vurmamak için daha bir dirençle, daha bir tutarlıkla tekrarlanır.

Evrenle orada oturan varlık arasında sürekli bir ilişki kurmak, az ya da çok bilinçli olarak, ancak yaklaşık bir deyimler düzeni kullanan yazarlar için söz konusu olabilir. Böylece, dünya ile alışverişinden insanın duyguları doğacak ve bu duygular doğal karşılığını orada bulacaktır.

Bir artdüşünceye dayanmaksızın herhangi bir karşılaştırmayı belirttiği kabul edilen eğretileme, gerçekte, gizli bir iletişimi içerir; varoluşuna yol açan bir hoşlanma (ya da tiksinme) hareketini de beraberinde getirir. Çünkü, karşılaştırma olarak kaldıkça o, hemen hemen her zaman yararsızdır, üstelik, tasvire de yeni bir şey kazandırmaz. Sözgelişi soralım: Köy, vadinin yarığına «büzülmüş» değil de, vadide «kurulmuş» olsaydı ne yitirirdi? «Büzülmüş» sözcüğü bütünleyici ne bilgi veriyor bize? Hiç. Okuru (yazarın ardından) sözüm ona köyün ruhuna götürüyormuş! «Büzülmüş» sözcüğünü benimsersem, seyirci olmaktan çıkarmışım artık, tümce boyunca ben de köy olurmuşum ve vadinin yarığı, dalıp kaybolmayı özlediğim bir çukur yerine geçermiş!

Bu katılışa, bu birleşmeye dayanarak, eğretilemenin savunucuları, onun şöyle bir yararı olduğunu öne sürerler: Eğretileme, duyarlı olmayan bir öğeyi duyarlı kılarmış. Örneğin, köyleşen okur köyün durumuna katılır, onu daha iyi anlarmış. Dağ için de aynı şeyi söylerler: «Yüce olduğunu yazınca, dağı daha iyi göstermiş, yüksekliğini kendi bakışımıza göre daha çok artırmış olurmuşuz... Kimi kez

doğrudur bu, ama çoğu kez tam tersi görülür: Bizi esrarlı bir birleşme kavramına götürdüğüne göre bu, gerçekte sahte ve can sıkıcı bir kaynaşmadır.

Öte yandan, şunu da eklemek gerek: Burada tasvirin değerinin artışı, aslında, bir aldanıştır. Eğretilemenin gerçek heveslilerinin amacı, bir iletişim düşüncesini zorla bize kabul ettirmektir. Örneğin, «büzülmek» fiiline başvurmasalardı köyün durumundan da söz açmayacaklardı. «Yüce» sözcüğüne tinsel (manevi) bir görünüm (manzara) vermeseydi, dağın yüksekliği, onlar için hiçbir önem taşımayacaktı. Çünkü, böyle bir görünüm, onların gözünde tümüyle *dışsal* değildir. Bu görünüm, her zaman, insanlarca —az ya da çok— alınan bir sunuyu içerir: İnsanın yöresindeki eşya, masallardaki peri kızlarına benzer, herbiri, yeni doğmuş çocuğa gelecekteki karakterinin bir çizgisini armağan eder. Dağ da belki yücelik duygusunu başlangıçta bana böyle iletmişti. —Sonra gitgide içime sinmişti. Bu duygu zamanla gelişmiş olacaktı bende, çoğalarak öbür duyguları doğuracaktı: Görkemlilik, büyüleyicilik, kahramanlık, soyluluk, gururluluk gibi. Zamanı gelince bu duyguları başka şeylere, hatta en kısa boylu şeylere de bağlayacaktım; örneğin, gururlu bir meşeden, çizgilerinden soyluluk akan bir saksıdan söz açacaktım. Böylece, dünya yücelikle ilgili dileklerimin ambarı haline gelecek, üstelik bu, onların hem tasvirine, hem de durmaksızın doğrulanmasına yarayacaktı.

Sonsuzca çoğaltılmış bu sürekli değiş tokuşlar içinde her duygu aynı yolu izleyecek ve ben artık hiçbir şeyin kökenini bulamıyacaktım. Acaba, yücelik önce benim içimde mi kurulmuştu, yoksa dışımda mı? Bu sorun da anlamını yitirecekti. Dünya ile benim aramda yalnızca bir yüce kaynaşma, bir birleşme kalacaktı.

Sonra, alışkanlık yüzünden, kolayca daha uzağa gidecektim. Bu birleşme ilkesi bir kez kabul edilince, bir görünümün üzüntüsünden, bir taşın ilgisizliğinden, bir kömür kovasının kibirliliğinden söz ede-

cektim. Fakat bu yeni eğretilemeler ve yakıştırmalar gözden geçirdiğim nesneler üstüne dişe gelir bilgiler vermeyecekti; tersine, zihnim nesneler dünyasına öylesine bulaşacaktı ki, artık bu dünya, falan coşkuya ya da filan karakter (kişilik) çizgisine pek yatkın bir duygusal durum alacaktı.

Nerdeyse üzüntüyü çeken, yalnızlığı duyan varlığın ben, salt ben olduğumu unutacaktım. Bu duygusal öğeler gitgide maddesel evrenin *derin gerçekliği* gibi görünecek, ilgime değer —sözüm ona— tek gerçeklik sayılacaktı.

Burada, nesneleri gereç (malzeme) gibi kullanarak bilincimizi tasvir etmek söz konusudur daha çok; tıpkı, odun kütüklerini kullanarak bir kulübe yapmak gibi. Bir görünüme yakıştırdığım üzünç ile kendi üzüntümü böyle birbirine karıştırmak ve bu yüzeydeki bağlantıyı yüzeysel değilmiş gibi kabul etmek, şimdiki yaşayışıma belli bir alınyazısı çizmeye yol açar: bu görünüm *benden önce* de vardı; üzüntülü olduğu gerçek ise, demek ki benden önce de üzüntülü idi; şimdi onun biçimi iie kendi ruhsal durumum arasında duyduğum bu uygunluk demek ki doğuşumdan çok önce beni bekliyordu; bu üzüntü daha o zamandan alnıma yazılmıştı...

İnsan Doğası

'İnsan doğası' düşüncesinin hangi noktada benzeştirme / örnekseme sözcüğüne bağlanabileceği burada ortaya çıkar. Bütün insanlarda ortak olan bu söz götürmez ve sönüp gitmez doğa'nın düşünceyi kurması için bir Tanrıya ihtiyacı kalmaz artık. Üçüncü zamandanberi Blanc dağının Alpler'in bağrında hem beni, hem de benimle birlikte bütün yücelik ve saflık düşüncelerimi beklediğini bilmek yeter!

Hem bu doğa yalnızca insana özgü de değildir. Çünkü o, insanla zihni arasında bir bağ kurar: İnanmaya çağrıldığımız bütün «yaratış» için ortak bir öz taşır. Sanki, evren ile benim bir tek ruhumuz, bir tek sırrımız vardır.

Böylece, doğaya inanış —sözcüğün alışılmış anlamıyla— her çeşit insancılığın kaynağı olur. Nitekim madensel, bitkisel, hayvansal doğanın başlangıçta insansal bir sözlük hazinesiyle donanmış bulunması rastlantı değildir. Bu Doğa (dağ, deniz, orman, çöl, vadi) hem bizim modelimiz, hem de yüreğimizdir. O, aynı zamanda, içimizde ve karşımızdadır. Ne geçicidir, ne de zorunsuzdur. Bizi taşlaştırır, yargılar, kurtarır.

Gelgelelim, bizim uydurma insan «doğa»ımıza ve onu efsaneleştiren sözlük hazinesine sırt çevirmek, nesneleri salt dıştan ve yüzeyden vermek —söylendiği gibi— insanı inkâr etmek değildir; geleneksel insancılıkta yer alan «her şeyi insana bağlama» düşüncesini reddetmektir. Bu da, aslında, özgürlük isteğimi mantıksal sonuçlarına doğru götürmek demektir. Bunun için, yolun iyice temizlenmesi gerekir. Zaten, daha yakından bakılırsa, burada yalnızca zihin ve bedenle ilgili insansı benzeştirmelerin, anıştırmaların tartışma konusu olmadığı görülür. Çünkü, bütün anıştırmalar, bütün benzeştirmeler tehlikelidir. En tehlikeli olanları da, her halde, en sinsi olanlarıdır, yani insan adı geçmeyen anıştırmalar, benzeştirmeler...

Gelişigüzel birkaç örnek verelim: İnsan gökte bir at biçimi görür de onu basitçe tasvirle kalabilirse, bundan bir şey çıkmaz. Fakat bir bulutun «dört nala» gidişinden ya da «yelesinin» savruluşundan söz açarsa, durum değişir. Çünkü bir bulutun (ya da bir dalganın, bir tepenin) eğer yelesi varsa, daha ötede atın yelesinden eğer «oklar fırlıyorsa», eğer oklardan... İşte, böylesi imgelerle okur biçimler evreninden çıkacak, göstergeler (anlamlandırmalar) evrenine dalacaktır. At ile dalga arasında bölümsüz derinliği kavramaya çağırılacaktır: Atılganlık, yiğitlik, güçlülük, yabanilik... Bir doğa düşüncesi bütün nesneler için ortak, yani *yüksek* bir doğa düşüncesine götürecektir bizi. Bir aşağılık *(içsellik)* düşüncesi hep bir yücelik (aşkınlık) düşüncesine yöneltecektir.

Ve leke gitgide yayılır: Yaydan ata, attan dalgaya ve denizden aşka... Bizim Grek-hristiyan uygarlığımızın biricik sorununa ancak ortak doğa ölümsüz bir cevap olabilir. Sphinx önümde duruyor, beni sorguya çekiyor, sunduğu bilmecenin deyimlerini anlamaya bile uğraşmıyorum; verilebilecek bir tek cevap var, her şey için yalnızca bir cevap: İnsan.

Güzel ama, kazın ayağı öyle değil.

Sorular da var, cevaplar da. Kendi görüş açısıyla insan, yalnızca o bir tanıktır.

İnsan dünyaya bakıyor ve dünya bakışıyla ona bir karşılık vermiyor. İnsan nesneleri görüyor ve şimdi şimdi anlıyor: Eskiden başkalarının kendisi için yaptıkları doğaötesi antlaşmadan yan çizebilir, korkudan ve kulluktan kurtulabilir. Evet, bunu yapabilir... Hiç değilse bir gün *yapabilecektir*...

Bundan ötürü, insan dünya ile olan ilişkisini kesmiyor; tersine, maddesel amaçlarla ondan yararlanmaya girişiyor. Biliyor ki bir avadanlık, öyle kaldığı sürece, hiçbir derinlik taşımayacaktır. Avadanlık tümüyle biçim ve maddedir, belli bir iş için yapılmıştır.

İnsan çekicini (ya da seçtiği bir taşı) kaldırır ve çakmak istediği kazığa vurur. Böyle kullandığı sürece çekiç (ya da taş) bir biçim ve maddeden başka bir şey değildir. Ağırlığıyla, çarpan yüzüyle, tutulmaya yarayan öbür ucuyla bir biçim ve madde... Sonra insan aletini önüne bırakır, iş bitince çekiç de öteki eşya arasına karışır, bir nesne olup çıkar: Kullanılışının dışında bir anlamı yoktur çünkü.

Üstelik, bu anlam yokluğunu bugünün (ya da yarının) insanı hiç de yadırgamıyor, bir eksik, bir yırtık gibi görmüyor onu, böyle bir boşluk karşısında şaşkınlığa düşmüyor. Yüreği, içine dalacağı bir uçuruma ihtiyaç duymuyor. Çünkü birleşmeyi, kaynaşmayı reddedince trajediyi de reddetmiş oluyor.

Trajedi

Bu bakımdan trajedi, «insanla nesneler arasında

bulunan uzaklığın kapatılmasına kalkışma» diye tanımlanabilir. Sonuçta bu da bir deneme olacaktır, yenilginin zafer sayılacağı bir deneme. Onun için trajedi, hiçbir şeyi elden kaçırmamak üzere, insancılığın son buluşu gibi görünüyor: İnsanla nesneler arasındaki uyuşma er geç bozulduğundan, insancı, hemen yeni bir dayanışma biçimi kurarak imparatorluğunu kurtarıyor, ayrışmayı bile kurtuluş için önemli bir yol yaline getiriyor.

Aşağı yukarı bu da bir birleşmedir, ama acılıdır; sürekli aranır ve durmadan elden kaçırılır; erişilmez bir nitelik taşıdığından etkisi de orantılıdır. İstenilenin *tersi*'dir, bir tuzak, bir aldatmacadır...

Gerçekte, bu çeşit birliğin hangi noktada bozulduğu apaçık ortada: İyinin araştırmasına yönelecek yerde o, kötünün bir lûtfu olup çıkıyor. Varoluşumuzun mutsuzluk, başarısızlık, yalnızlık, suçluluk, çılgınlık gibi kazalarını şenliğimizin en iyi dayanakları diye karşılamamız isteniyor bizden. Kabul etmek değil, hoş karşılamak... Oysa, onlara karşı savaşarak verdiğimiz kayıplarla onları beslememiz söz konusu burada. Çünkü trajedi ne gerçek kabulü, ne de gerçek reddi kapsar: Trajedi, bir ayrımın yüceltilmesidir.

Örnek olarak «yalnızlık»ın oluşumunu alalım. Tutalım ki sesleniyorum, çağırıyorum. Fakat kimse cevap vermiyor. Yöremde kimsenin bulunmadığı sonucuna varmam gerekir. (Bu da belirli bir yer ve zamanda yalın ve katıksız bir tespit olur.) Öyleyken ben, biri varmış da şu ya da bu sebepten cevap vermiyormuş gibi davranırım. Çağrımı izleyen sessizlik, bundan dolayı, gerçek bir suskunluk olmaktan çıkmıştır artık; sanki bir içerikle, bir derinlikle, bir ruhla (hem de beni çabucak kendi ruhuma ulaştıran bir ruhla) dolmuştur. Onun için bağırışım ile seslenilen (belki de sağır) kimse arasındaki uzaklık bir bunaltı haline geliyor, hayatıma bir anlam getiren umudum ve umutsuzluğum oluyor. Bundan böyle, bu sahte boşluktan ve onun doğurduğu sorunlardan başka bir şeyi umursamıyorum. Daha uzun mu bağır-

sam acaba? Sesimi mi yükseltsem? Başka sözler mi söylesem? Yeniden başlıyorum çağırmaya... Birden anlıyorum: Kimse karşılık vermiyor, vermiyecek de. Öyleyken, çağrımla yarattığım görülmez varlık bağırmaya zorluyor beni, mutsuz haykırışımı durmadan sessizliğe göndermeye itiyor. Sonra, çıkardığım ses sersemleştirmeye başlıyor beni. Büyülenmişçesine yeniden çağırmaya koyuluyorum, yeniden... Artan yalnızlığım yoldan çıkan bilincim için —sonunda— bir zorunluk ve kendime gelişim için bir vaat kılığına giriyor. Ve ben, bunun gerçekleşmesi uğruna, ölünceye kadar boşu boşuna bağırmak zorunda kalıyorum.

Alışılmış sürece göre, yalnızlık varoluşumun geçici, rastlansal bir verisi değildir artık. Yalnızlık benim, hatta dünyanın, hatta bütün insanların bir parçası olmuştur: Bizim yaradılışımızdır o. Sonu gelmez bir yalnızlık...

Bir uzaklığın, bir ayrılığın, bir bölünüşün olduğu yerde, bunları bir acı gibi duymak ve sonra bu acıyı bir yüce zorunluk katına yükseltmek olanağı da vardır. Metafiziğin ötesine yönelen bu yol, bu düzmece zorunluk gerçekçi her geleceğe kapıyı kapar. Trajedi, belki bugün için avutuyor. Gerçi dıştan sürekli bir hareket içindeymiş gibi görünüyor ama, aslında, evreni homurdanan bir yakınma içinde donduruyor. Bu yüzden, trajedi mutsuzluğumuzu bize sevdirmeye uğraştığı sürece, derdimize derman aramayı düşünmüyoruz.

Bizi yanıltmağa yeltenen çağdaş insancılığın dolambaçlı yürüyüşüyle karşılaşıyoruz burada. Nesneye dayanmayan kurtuluş çabası, ilk bakışta, insanla nesneler arasında bir kopma olmadığını sandırır. Ama, biraz sonra, durumun hiç de öyle olmadığı anlaşılır: Nesnelerle uyuşma gibi onlardan uzaklaşma da aynı kapıya çıkar; «ruh köprüsü» nesnelerle aramızda dura kalır. Hatta, sözü geçen olaydan sonra, daha da güçlenir.

Bundan ötürü, 'trajik' düşüncesi aradaki bu uzaklıkları, ayrılıkları kaldırmak amacını gütmez; tersine,

onları çoğaltmaktan zevk alır. Gelgelelim, insanla öteki insanlar arasındaki ayrılık, insanla kendi arasındaki ayrılık, insanla dünya arasındaki ayrılık değişmeden, olduğu gibi kalmaz, hiçbir şey dokunulmaz değildir: Her şey yırtılır, çatlar, bölünür, dayanaksız kalır. En az karışmış durumlar gibi en çok bağdaşmış nesnelerde de bir çeşit gizli ayrılık bulunur. Ne var ki bu bir *iç ayrılık*'tır. Gerçekte ise açık bir yoldur bu, yapmacık bir ayrılık, yani bir uzlaşma, bir barışma...

Her şey bulaşıktır. Öyleyken, trajedinin seçim alanı «romanesk» gibi görünür. Sevişen rahibelerden tutun da polislerle haydutlara, sıkıntılı suçlulara, saf kalpli orospulara, bilinçleriyle adaletsizliğe karşı çıkan doğru insanlara, aşk canavarlarına, mantık çılgınlarına varıncaya dek bütün iyi roman «kişileri» her şeyden önce *çift* yönlü olmak zorundadır. Entrika ne kadar *ikircil* (çift anlamlı) olursa, roman da o kadar insancıl olacaktır. Sonunda, kitap bağrında hakikatten çok çelişkileri taşıyacaktır.

Bu sonuçla eğlenmek çok kolay. Ama, düşünce uygarlığımızın bize zorla kabul ettirdiği trajedi koşullarından kurtulmak pek kolay değil. O kadar ki, «doğa» düşüncesine ve alınyazısı inancına sırt çevirmenin dahi bizi trajediye götüreceği söylenebilir. Çağdaş edebiyatta hiçbir önemli eser yoktur ki hem özgürlüğümüzün tasdikini, hem de onun inkârının «trajik» tohumunu taşımamış olsun.

Son yıllarda hiç olmazsa iki büyük eser, alnımıza yazılı suç ortaklığının iki yeni biçimini sundu bize: Saçmalık ve bulantı.

Yabancılaşma

Bilindiği gibi, Albert Camus insanla dünya arasında, insan ruhunun dilekleriyle onları doyuracak olan dünyanın elverişsizliği arasında bulunan aşılmaz uçuruma «saçmalık» adını verir. Saçmalık, o'na göre, ne insandadır, ne de eşyada; ikisi arasında «yabancılık»tan başka bir ilişki kurulamamasındadır.

Aşağı yukarı bütün okurlar da sezmiştir: Camus' nün *Yabancı* romanının kahramanı, dünya ile kendisi arasında hınç ve büyülenişle (bağlanışla) örülmüş karanlık bir suçortaklığını sürdürür. Bundan ötürü, bu insanla kendisini çevreleyen nesneler arasındaki bağlantılar hiç de suçsuz sayılmamalıdır: Çünkü saçmalık beraberinde hayal kırıklığını, bozgunu, başkaldırmayı getirir. Onun için, sözü geçen kahramanı suç işlemeye kadar sürükleyen şeyin şu nesneler olduğunu öne sürmek yanlış olmaz: Güneş, deniz, parlayan kumsal, ışıldayan bıçak, kayalar arasındaki kaynak ve tabanca... Gerektiği üzere, nesneler arasındaki başlıca rolü Doğa oynamaktadır.

Nitekim, kitabın ilk sayfaları da bizi buna inandıracak kadar *sulandırılmış* bir dille yazılmıştır. İnsancıl bir özle donatılmış ve özenle tarafsızlaştırılmış nesneler — tinsel *(manevî) sebeplerle* — öne sürülmüştür. (Örneğin, yaşlı annenin tabutundan söz açılmış, tabutun çivileri, çivilerin biçimi ve çakılma derecesi tasvir edilmiştir.) Öte yandan, cinayet saati yaklaştığı ölçüde gittikçe artan klasik eğretilemeler görülür. Bunlar insanı ya da alttan alta onun varlığını ışığa çıkarır: Kır «güneşle doymuş»tur, akşam «acıklı bir mütareke gibi»dir, yarılmış yolun katranı «parlayan etini» gösterir, toprak «kan renginde»dir, güneş «göz kamaştırıcı bir sağnak»ı andırır, gün «kaynayan maden denizine demir atmış»tır, ayrıca, «tembel» dalgalar «göğüs geçirmekte», deniz «solumakta», güneşin «zilleri çalmakta» ve sahilin burnu «ırızganmakta»dır...

Romanın (*Yabancı*'nın) ana sahnesi acı bir yalnızlığın eksiksiz imgesini sunar: Azgın güneş hep «aynı»dır, ışığı Arabın tuttuğu bıçaktan yansır, kahramanın alnına «çarpar», gözlerini «yoklar», kahraman elini tabancasına götürür, güneşi «sarsmak» ister, dört kez tetiği çeker. «İşte böyle, der, mutsuzluğun kapısına dört kez vurmuş gibi...»

Görüldüğü üzere, saçmalık trajik insancılığın bir biçimidir. İnsanla eşya arasındaki ayrılığın tespiti değildir, tutkusal bir suça götüren bir aşk kavgası-

dır. Dünya cinayetin suç ortağıdır.

Sartre, «*Durumlar*» da (Situations I) «*Yabancı*»nın insanbiçimciliğini[1] reddettiğini yazarken, —yukardaki alıntıların da gösterdiği gibi— eserin eksik bir görünümünü verir. Elbette Sartre da görmüştür bu parçaları, ama «Camus ilkelerinden ayrılıyor, şiire kaçıyor» diye düşünmüştür. Peki, öyleyse, bu eğretilemeler kitabın doğrudan doğruya açıklaması sayılamaz mı? Camus insanbiçimciliği reddetmiyor, daha bir ağırlık vermek için ondan incelikle, ölçülülükle yararlanıyor.

Madem ki, Sartre'in da belirttiği gibi, —Pascal'ın sözüne uyarak— «durumumuzun doğurduğu doğal mutsuzluk»u bize sunmak söz konusudur, öyleyse her şey iyi düzenlenmiştir burada, yerli yerindedir.

Bulantı

Acaba Sartre'ın *Bulantı*'sı[2] ne sunuyor bize? Eserde kişioğlunun dünya ile olan sıkı ilişkileri ele alınıyor, hem de bütün çıplaklığıyla... Kuşkulu, gözbağıcı bir içli dışlılık yararına çalışan her çeşit —boşuna— tasvirden kaçınılıyor. Anlatıcı, bu tasviri bırakamayacağını düşünmüyor. Çünkü, onun gözünde önemli olan, —kendinin bilincine varmak amacıyla— elinden geldiğince onu bırakmaktır.

Kitabın başında belirtilen ilk üç algının (idrakin) görmeyle değil de dokunmayla ilgili oluşu anlamlıdır. Özenle ortaya konulmak istenen üç nesne şunlardır: Kumsaldaki çakıltaşı, bir kapı zenbereği ve Autodidacte'ın eli. Anlatıcının eliyle kurduğu fiziksel ilişki her seferinde onu sarsar. Bilindiği üzere, günlük hayatta, dokunma görmeye kıyasla daha iç-

(1) İnsanbiçimcilik (anthropomorphisme): İnsan olmayan varlıkları insanlaştırma, onlara insana özgü bazı biçimler, özellikler verme. İnsanın niteliklerini bir başka varlığa, özellikle Tanrıya aktarma. Tanrıyı insan biçiminde, insanı örnek olarak tasarlama. (Çeviren)

(2) Jean Paul Sartre — Bulantı, çeviren Selâhattin Hilâv, 1961, Ataç Kitabevi

ten bir coşku yaratır: Kimse bir hastanın bakışıyla bir bulaşıcı hastalığa yakalanacağından korkmaz. Koklama ondan daha kuşkulandırıcıdır: Yabancı bir şeyin vücuda girişini gösterir. Görüş alanı, üstelik, çeşitli kavrayış özelliklerini bağrında taşır: Örneğin, bir biçim ışıkla, fonla, bakan özneyle değişen renkten genellikle daha güven vericidir.

Bundan ötürü, *Bulantı*'nın kahramanı Roquentin'in gözlerinin çizgilerden çok renklerle —özellikle açık renklerle— etkilendiğini tespit edince şaşırırız. Roquentin'i altüst eden dokunma olayı değildir, kötü tanımlanmış bir rengin görünüşüdür. Kitabın başlangıç kesiminde, yeğen Adolphe'un pantolon askılarının taşıdığı önemi hatırlatalım: Askıların rengi mavi gömlek üzerinde güçlükle seçilir: «Morumsu bir renkleri var... Mavinin içine gömülmüşler, sahte bir alçak gönüllülükle... Sanki menekşe rengine bürünmek istiyorlarmış da yarı yolda kalıvermişler gibi, hem de amaçlarından caymaksızın... Öyle ki, insanın onlara 'Hadi, menekşe rengini alın da artık sesinizi kesin!' diyesi geliyor. Ama boşuna. Askılar bitmeyen bir çabayla direnip duruyorlar. Bazan kendilerini çevreleyen mavi üstlerinden geçiyor, büsbütün örtüyor onları, bir süre göremiyoruz. Neyse ki bir dalga bu, gelip gidiyor. Ardından mavi soluyor, titrek mor adacıkları yeniden görüyoruz, genişliyorlar, birleşiyorlar, askıları ortaya çıkarıyorlar...» İşte böylece, okur, askıların biçimini öğrenmeden kitaba devam ediyor. Daha ilerde, parkta atkestanesinin iri kökü bütün saçmalığını ve ikiyüzlülüğünü kara rengiyle ortaya koyuyor: «Kara mı? Sözcüğün sönüverdiğini, olağanüstü bir hızla anlamından boşaldığını duydum. Kara mı? Kök kara değildi, ağaç parçasının üstündeki kara değildi bu... Karayı hiç görmeyen, ama tasarlamaktan da kendini alamayan ve renklerin ötesinde belirsiz bir varlık olarak düşünen kimsenin, onu hayal etmek için harcadığı karmaşık çabaydı.» Roquentin'in de açıkladığı gibi: «Renkler, kokular, tadlar hiçbir zaman gerçek de-

ğildi, hiçbir zaman saf, hiçbir zaman kendileri olarak kalmıyorlardı.»

Gerçekte, renkler dokunma duyusunun verdiğine benzer coşkular uyandırıyorlar Roquentin'de: Renkler bir çağrı onun için, sonra bir geri çekilme, daha sonra gene bir çağrı... Adlandırılmaz izlenimlerle (intibalarla) birlikte gelen, hem uyuşmayı isteyen, hem de ayrışmaya zorlayan «karanlık» bir ilişki... Bir cismin elin ayasına yaptığı etki neyse, bir rengin sözler üzerine yaptığı etki de odur: Renk, her şeyden önce, nesnenin boşboğaz (ve ikili) kişiliğini ve bir çeşit sıkılgan direnişi, hem yakınma, hem maydan okuma, hem de inkâr biçiminde beliren bir direnmeyi açığa vurur: «Nesneler (...) dokunuyorlar bana, dayanılmaz bir şey bu. Sanki canlı birer hayvan imişler gibi nesnelerle ilişkiye girmekten korkuyorum.» Renk değişkendir, öyleyse canlıdır. Sonunda Roquentin şuna varıyor: Kendisi gibi nesneler de canlıdır.

Sesler de ona karışık geliyor. Müzik havalarını bir yana bırakalım, zaten onlar yokturlar. Geriye çizgilerin gözle algılanması kalıyor. Gerçi, Roquentin'in çizgilerle çatışmaktan kaçındığı seziliyor. Ama, sırasında, kendi kendisiyle uyuşmanın bu son sığınağına da sırt çevirmekten geri durmuyor: Zaten birbiriyle tam çakışan çizgiler yalnızca geometrik çizgilerdir, örneğin çember, «ama o da yoktur.»

Tümüyle *trajikleştirilmiş* bir evrendeyiz yine: İkiye bölünüşün büyüsü, kendi inkârlarını içlerinde taşıyan nesnelerle dayanışmanın ve sahici bir uyuşmayı gerçekleştirmenin olanaksızlığı (yani bütün ayrılıkları, bütün başarısızlıkları, bütün yalnızlıkları, bütün çelişkileri gidermenin olanaksızlığı) yüzünden, sonunda, yine kendine dönme (burada bilince varma)...

Bundan ötürü, Roquentin için biricik tasvir yolu benzeştirme oluyor. Mürekkep şişesinin mukavva kutusuna bakarak, geometrinin bu alanda pek işe

yaramıyacağı sonucunu çıkarıyor: «Kutu bir paralel-yüzlüdür,» demek, aslında, «kutu üstüne» hiçbir şey söylememektir. Onun için, Roquentin insanları «yanıltmak» üzere yeşil bir ince deriye bürünerek «yaltaklanan» *gerçek* denizden söz açıyor bize, güneşin «soğuk» ışığını «katı bir yargıyla» karşılaştırıyor, bir pınarın «mutlu mırıltısını» belirtiyor. Roquentin'e göre tramvayın kanepesi yüzen bir «ölü eşek»tir, kırmızı havlusunun «binlerce ayakcığı» vardır, Autodidacte'ın eli «kocaman bir ak solucan»dır vb... Her nesne buna benzer bir biçimde isteyerek sunuluyor. Sunmanın en yüklüsü de kuşkusuz atkestanesinin kökü için yapılıyor. Kök sırayla «kara tırnak», «kösele», «küf», «ölü yılan», «akbaba pençesi», «iri hayvan ayağı», «fok balığı deris»i oluyor, en sonunda da «bulantı»ya dönüşüyor.

Ne denli önemli olursa olsun, kitabı yine de bu özel görüşle sınırlandırmamalıyız. *Varoluş* kitapta iç ayrılıklarla belirleniyor ve *bulantı insanın bu ayrılıklar* dolayısıyla duyduğu mutsuz eğilimi gösteriyor. «Nesnelerin suçortaklarına özgü gülümsemesi» bir sırıtmayla sonuçlanıyor: «Beni çevreleyen bütün nesneler benimle aynı maddeden, acıların dokuduğu kumaştan yapılmış...»

Peki ama, Requentin'in sıkıcı bekârlığı, kaybedilmiş aşkı, «ziyan olmuş hayatı» ile Autodidacte'ın gülünç, üzünç yazgısı, dünyadaki bütün bu felâketler —bu koşullar altında— onları yüksek birer 'zorunluluk' saymaya götürmüyor mu bizi? Götürüyorsa, o zaman, özgürlük nerede kalıyor? Demek ki sözü geçen felâketleri istemeyenler yüce bir ahlâk adına suçlanma tehdidi altında bulunuyorlar: «Kötüler» diye çağırılacaklardır. Gerçi Sartre özcülükle suçlanamaz, ama bu kitapta her şey sanki *doğa* ve *trajedi* düşüncesinin doruğuna çıkmış gibi görünüyor. O kadar ki, bu düşüncelere karşı savaşmak bile onlara yeni güçler katmaktan öteye geçmiyor.

Nesnelerin *derinliğinde* boğulan insan artık onları görmüyor. Onlar adına birtakım —*insancıllaştırılmış*— dilek ve izlenimleri duymakla kalıyor. «Kısacası, burada söz kousu olan, çakıltaşını gözlemekten çok, onun yüreğine girmek ve dünyayı onun gözleriyle görmektir.» Sartre, bunları, şair Francis Ponge'dan söz açarken yazıyor. *Bulantı*'nın kahramanı Roquentin'e şunları söyletiyor: «Atkestanesinin köküydüm ben.» Bu iki konum birbiriyle ilgisiz değildir: Her iki durumda da sorun, «nesnelerle birlikte» düşünmektir, «nesneler üstüne» düşünmek değil...

Gerçekte Ponge tasvir etmek tasası çekmiyor. O da iyice biliyor ki, geçmiş uygarlığımızda bir sigaranın ya da bujinin ne olduğunu bulmaya uğraşan arkeologa yazdığı şiirlerin gelecekte hiçbir yararı dokunmayacaktır. Ponge'un adı geçen nesnelerle ilgili tümceleri —bu nesnelerin günlük kullanımda bir yeri yoksa— güzel, fakat anlaşılmaz şiirler olmaktan sıyrılamayacaktır.

Şiirlerde, küçük kuş kafesinin «kötü bir durumda bulunmaktan şaşkına döndüğünü», baharda ağaçların «aldanmaktan hoşlandıklarını» ve «yeşil bir kusmuk bıraktıklarını», kelebeğin «tırtıldan uzun utancının öcünü aldığını» okuyoruz.

Acaba nesnelere gerçekten «katılmak» ve onları «kendilerine özgü görüş açılarıyla» temsil etmek bu mudur? Doğrusu, Ponge bu noktada yanılmıyor. Açıkça uygulamaktan geri durmadığı ruhsal ve zihinsel bir insanbiçimcilikle o, genel ve mutlak bir insancıl düzenin kurulması amacını güdüyor. Gelgelelim, onun nesneler *için*, nesnelerle *birlikte* ve nesnelerin *yüreğinde* gibi sözler etmesi —bu koşullar altında— nesnelerin gerçekliğini ve saydam olmayan donuk varlığını inkâr etmeye varıyor: Nesnelerle donanmış şu evrende, eşya, insan için durmaksızın kendi imgesini yansıtan bir ayna oluyor. Bu durgun, bu evcilleşmiş nesneler insana kendi öz bakışıyla bakıyorlar.

Elbette, Ponge'daki bu *düşünüş* boşuna değildir. İsanla onun doğal ikileşmeleri arasındaki bu gidiş-geliş hareketi kendini anlamaya ve yeniden kurmaya istekli etkin bir bilincin hareketidir. İncelikle işlenmiş sayfalar boyunca en küçük çakıltaşı, en küçük odun parçası dahi ona durmudan dersler verir, gerçekleştirilecek gelişmeyi öğretir, onu anlatır ve yargılar. Dünyanın algılanması böylece yaşamanın, bilgeliğin, mutluluğun ve ölümün çıraklık okulu olur.

Demek ki sonunda bize önerilen gülümser ve belirli bir uzlaşmadır burada. Böylece, yeniden insancılığın oiumlanmasına varıyoruz (ama neler pahasına!): Dünya insandır. Eğer olgunlaşmanın tinsel (manevî) görüş açısından uzaklaşırsak, *nesnelere katılışın* hiçbir yardımı dokunmaz bize. Hele özgürlüğü bilgeliğe yeğ tutarsak, arkada eskisi kadar yabancı duran katı ve kuru nesneleri yeniden bulmak için, Ponge'un sanatla yarattığı bütün bu aynaları kırmak zorunda kalırız.

Tasvir

François Mauriac vaktiyle —Jean Paulhan'ın salık vermesi üzerine— Ponge'un *Cageot*'sunu okumuş. Fakat, söylediğine göre, belleğinde pek az şey kalmış. Bu yüzden, benim yazılarımda öne sürülen nesnelerin tasvirine *Cageot tekniği* adını takıyormuş. Herhalde ben düşüncelerimi iyi belirtememişim.

Nesneleri tasvir etmek, aslında, nesnelerin karşısında, bile bile dışarda yer almak demektir. Bunun için, ne onları kendine mal etmek, ne de onlara bir şey katmak gerekir. Başlangıçta *insan gibi* konulmamış olduklarından ötürü nesneler, çokluk insana dokunmadan kalırlar ve sonunda ne doğal bir birleşmeye ulaşırlar, ne de acı çekerek kendilerine dönerler. Tasvirle sınırlanmak, gerçekte, nesnenin bütün öbür yaklaşma yollarına açıkça sırt çevirmek demektir: Duygudaşlığı gerçekdışı, trajediyi yaban-

cılaştırıcı, kavrayışı ise yalnızca bilime özgü saymak demektir.

Gerçi bunlardan sonuncusu (bilim) ihmal edilemez. Neden derseniz, çevresindeki dünyadan yararlanması için insanoğlunun bulduğu en elverişli araç bilimdir de ondan. Ama bu yararlanma, maddesel, bir yararlanmadır. Bilim, çıkarla ne kadar ilgisiz olursa olsun, eninde sonunda yararlı tekniklerin kuruluşuyla doğrulanır, gerçeklik kazanır. (Edebiyat ise bambaşka amaçlar güder.) Ancak bilim nesnelerin *içini* tanıdığını ileri sürebilir. Ponge'un anlattığı çakıltaşının, ağacın ya da salyangozun içi elbette umursamaz bilimi, (ve Sartre bunu düşünmemiş görünse de) eğlenir bilimle. Ona bakılırsa, bilim nesnelerin *içindeki* hiçbir şeyi göstermez bize, ama insan kendi ruhuyla oraya girebilir. Sıkıdan sıkıya gözden geçirilmiş bu dış görünüşler, Ponge'a insancıl benzeştirmeler ilham eder. Bu yüzden Ponge, bir elini özensizce nesnelere dayıyarak insandan, hep insandan söz açar. Onun için, salyangozun toprağı «yememe»si ya da klorofil işlevinde karbon gazın «solunması» değil de «emilmesi» olduğu pek az önemlidir. Ponge'un gözü, doğa tarihinin anıları kadar oynak ve bağsızdı. Burada tek ölçüt, bu imgeler düzeyinde belirtilen duygunun —açıkçası, insancıl duygunun ve her şeyin doğası olan insancıl doğanın— gerçekliğidir!

Buna karşılık madenbilimi, bitkibilimi ve hayvanbilimi onların iç ya da dış dokularının, kuruluşlarının, işleyişlerinin ve doğuşların *bilgisini* izler. Fakat bu disiplinler kendi alanları dışında hiçbir şeye yaramazlar, zekâmızın yalnızca soyut yanını zenginleştirmekle kalırlar. Bu yüzden, çevremizdeki dünya bizi hiçbir yanıyla çekmeyen, anlamsız, ruhsuz, değersiz düz bir yüzey haline gelir. Tıpkı, ihtiyacı kalmadığı için çekicini atan işçi gibi, biz de nesnelerin *karşısında* bir kez daha kendimizi buluruz.

Öyleyse, sözü geçen yüzeyi tasvir etmek şu demektir: Bu bağımsızlığı ve bu dışlaşmayı ortaya koy-

mak. Bundan ötürü, mürekkep kutusuyla «birlikte» yerine, «üstünde» demem belki daha uygun düşecek. Eğer kutunun bir paralelyüzlü olduğunu yazsaydım, onu herhangi bir özden sıyırdığımı öne süremezdim; ayrıca, hayal gücüyle kendine mal etmesi ve çeşitli renklerle bezemesi için onu okura bırakmayı da düşünmezdim; tersine, buna engel olmayı dilerdim.

Bu çeşit geometri bilgilerine karşı yapılan en geçerli çıkışlar şunlardır: «Ruha bir şey söylemiyor», «Bir fotoğraf ya da taslak, biçimi ondan daha iyi belirtirdi.» v.b... Bunlar tuhaf kınamalardır! Nasıl olmuş da düşünememişiz? Demek ki bambaşka bir şey var burada. Fotoğraf ya da desen nesneyi yeniden üretmeye çalışırlar ve bu yolda öylesine başarı gösterirler ki modelden daha çok yorumlara (ve hatta yanılmalara) yol açabilirler. Biçimsel tasvir ise, tersine, her şeyden önce bir sınırlamadır: O, «paralelyüzlü» deyince, bunun ötesinde hiçbir şeye ulaşıp dokunmadığını bilir, ayrıca, bu paralelyüzlüden gayrısını arama olanağını da ortadan kaldırır.

Ben ile nesne arasındaki ayrılığı (uzaklığı) ve nesneye özgü ayrılıkları (nesnenin *dış* ayrılıklarını, yani ölçülerini) ve nesneler arasındaki ayrılıkları belirtmek, bunların *yalnızca ayrılık* olduğunda (yani birer yırtıklık olmadığında) direnmek şuna varır: Nesneler oradadırlar ve nesneden başka bir şey değildirler, herbiri kendisiyle sınırlıdır. Bu durumda sorun, artık onlar arasındaki mutlu uyumu ya da mutsuz dayanışmayı seçmek değildir. Sorun, *her çeşit* ortaklığı reddetmektir.

Görüldüğü üzre, burada, her şeyden önce benzeştirme (anıştırma) sözcüğünün ve geleneksel insancılığın reddedilmesi, aynı zamanda, trajedi düşüncesinin ve doğanın derinliği ile üstünlüğüne inanışa götüren başka her çeşit düşüncenin reddedilmesi, insan ile eşyanın (ya da ikisinin birden) ve önceden kurulmuş her düzenin reddedilmesi söz konusudur.

Bu perspektif içinde bakış ayrıcalıklı (imtiyazlı) bir duyum gibi belirir. Renklerden, ışıklardan, saydamlıklardan çok çevreleyici çizgilere yönelen bakış böyle gözükür. Görümsel (optique) tasvir, gerçekte, ayrılıkları en kolay yoldan tespit eden tasvirdir: Bakış, yalın (salt) bakış olarak kalmak isteyince, nesneleri yerli yerinde bırakır.

Gelgelelim, bakış kendi tehlikelerini de bağrında saklar. Birdenbire bir ayrıntıya takılan bakış, onu soyutlar, ayırır, öne sürmek ister, aykırılığını ortaya çıkarır, varlığını ona kaptırıverir. Artık ne onu büsbütün kaldırmağı, ne de yerine koymağı başarır... «Saçma»nın gelişi uzak değildir. Nitekim insan, her şeyin sallanmaya, kıpırdamaya, erimeye koyulduğu böyle bir noktaya dalıp gider. Gözle «büyülenme» ve «bulantı» da o zaman başlar.

Bununla birlikte, bu tehlikeler pek büyük sayılmaz. Sartre bakışın yıkayıcı gücünü tanır. Bir dokunmayla sarsılan, kuşkulu bir dokunum izlenimiyle şaşıran Roquentin, gözlerini eline kadar indiriyor: «Çakıl dümdüz, bir yanı kuru, öbür yanı ıslak ve çamurlu. Kirlenmekten sakınarak, onu parmaklarının ucuyla, kenarlarından tutuyor.» Artık kendini coşturan şeyin ne olduğunu anlamıyor. Hatta az sonra odasına girerken, «Duruverdim, çünkü elimde ilgimi çeken soğuk bir nesnenin varlığını duydum. Avucumu açıp baktım: Kapının tokmağını tutuyordum.» diyor. Sonra, gözleri renklere takılıyor ve bir türlü kurtulamıyor: «Kara kök silinmiyordu, gözlerimde dura kalmıştı, sanki kocaman bir parça boğazımda takılmıştı. Ne onu yutabiliyor, ne de atabiliyordum. Ne red, ne de kabul edebiliyordum.» Daha önce de, askıların «mor» rengi ile bira bardağının «belirsiz saydamlığı» için aynı şey olmuştu.

Anlaşılan, kenarın kıyının araçlarıyla etkilenmemiz gerekiyor. Bakış, her şeye karşın, en iyi silâhımız olarak kalıyor, özellikle yalnızca çizgilerle yetindiği, çizgilerle sınırlandığı zaman. Bakışın «öznellik»ine gelince, —bu öznellik direncinin, karşı koyu-

şunun başlıca kanıtıdır (delilidir)—, değerinden ne eksiltir onun? Hiç... Çünkü, görüşüme yön veren böyle bir dünya söz konusudur burada; ondan başka bir dünya tanımam. Bakışımın görece özneliliği *dünyadaki durumumu* belirlememe yardım eder. Öyleyken ben bu durumu bir kölelik haline getirmekten kaçınırım.

Demek ki «Roquentin, görüşün soyut bir buluş, arınmış, basitleşmiş bir düşünce, bir insan düşüncesi olduğunu» boşuna düşünüyor. Çünkü görüş ben ile dünya arasında en etkili işlemdir. Zaten asıl sorun da etkililiktir burada: Ayrı düşmüş, kendisi olmıyanla özdeşmeye yönelmiş olan ile tek olan, yani ikilenmenin *sahteliği* ya da *geçiciliği* yüzünden bir başına bulunan arasındaki ayrımları, uzaklıkları pişmanlık, umutsuzluk ve hınç duymaksızın ölçmek. İnsandan geldiği için *geçici,* işte bizim umudumuz. Eşyadan geldiği için aldatıcı: Nesneler bir kez arındılar mı kendilerine dönerler artık, arasından kaydığımız çatlakları kapatırlar.

Trajediden Kaçınmak

Süregelen bir soru var: Trajediden kaçılabilir mi? Bugün onun saltanatı bütün duygularıma, bütün düşüncelerime yayılıyor, tepeden tırnağa beni koşullandırıyor. Bedenim tatmin, yüreğim memnun olabilir bundan, ama bilincim mutsuzluktan kurtulamıyor. İnanıyorum ki bu mutsuzluk, bütün mutsuzluklar gibi, dünyadaki her şey gibi uzayın ve zamanın içinde *meydana gelmiştir.* İnanıyorum ki insanoğlu bir gün ondan kurtulacaktır. Evet, bu gelecek için elimde hiçbir kanıt yok. Bir kumar bu, ama olsun. Unamuno *Yaşamanın Trajik Duygusu* adlı eserinde «*İnsan hasta bir hayvandır.*» diye yazar. Burada kumar, insanın iyileşebileceğini ve onu hastalığına hapsetmenin aptallık olacağını düşünmektir. Yitirecek hiçbir şeyim yok. Onun için, bu kumar, her durumda akla yakın tek yol bence...

Gerçi kanıtım olmadığını söyledim. Ama, yaşadığım evrenin sistemli olarak trajikleştirilmesinin çokluk kararlı bir iradenin sonucu olduğunu kolayca görüyorum. Bu da, trajediyi doğal ve belirli bir şeymiş gibi göstermeye çabalayan her açıklamadan kuşkulanmak için yetiyor. Bir yerde kuşku belirdi mi, yapabileceğim tek iş, daha uzağa gitmek, ordan ayrılmaktır.

Bana diyecekler ki, bu kavga son derece trajik bir hayaldir: Trajedi düşüncesiyle çarpışmayı istemek, yenilmeyi şimdiden kabul etmek demektir, onun için, bu durumda nesneleri bir sığınak gibi görmeniz pek doğaldır... Belki öyle. Belki de değil... Hele bu durumda...

GERÇEKÇİLİKTEN GERÇEKLİĞE

Bütün yazarlar gerçekçi olduklarını düşünürler. Hiçbiri soyut, gözbağıcı, kuruntucu, hayalci, uydurucu olduğunu öne sürmez... Gerçekçilik kesinlikle tanımlanmış, kimi romancıları öbürlerine karşı çıkarmaya elverişli bir kuram değildir. Tersine, günümüz romancılarının —hepsinin olmasa bile— büyük çoğunluğunun altında toplandığı bir bayraktır. Onun için, bu noktada hepsine inanmak gerekir. Hepsini ilgilendiren gerçek dünyadır, hepsi de «gerçek»i yaratmaya çabalar.

Ama, bu bayrak altında toplanmaları, ortaklaşa bir kavgayı yürütmek için değil, birbirlerini yemek içindir. Gerçekçilik, herbirinin komşusuna karşı kullandığı bir ideoloji, herbirinin yalnızca kendinin sandığı bir niteliktir. Üstelik, öteden beri de bu böyledir: Gerçekçilik kaygısı, her yeni okulu kendinden öncekini yıkmaya götürmüştür. Gerçekçilik, önce romantiklerin klasiklere, sonra doğalcıların (natüralistlerin) romantiklere karşı başvurduğu bir paroladır. O kadar ki, gerçeküstücüler (surrealiste'ler) bile gerçek dünyayla ilgilenmekten başka bir şey yapmadıklarını ileri sürmüşlerdir. Yazarlar için gerçekçilik, Descartes'ın «sağduyu»su gibi iyi paylaşılmışa benzemektedir.

Doğrusu, bu noktada, hepsi de haklıdır. Gerçekçilik konusunda anlaşamıyorlarsa, bunun sebebi, herbirinin gerçeklik üstüne ayrı bir düşünce taşıması-

dır. Klasikler gerçekliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler. Claudel'e göre gerçekliğin tanrısal, Camus'ye göre saçma, güdümlü kişilere göre ekonomik bir niteliği vardır ve sosyalizme doğru gitmektedir. Diyeceğim, herkes dünyayı kendinin gördüğü gibi gösterir, ama hiçbiri aynı biçimde görmez.

Bu bakımdan, edebiyat devrimlerinin neden hep gerçekçilik adına yapıldığını anlamak kolaydır. Bir yazış biçimi ilk canlılığını, gücünü, hızını yitirince, bayağı bir reçete durumuna düşünce ve sonradan gelenlerin alışkanlık ya da tembellik yüzünden gerekli mi değil mi diye düşünmeden izledikleri bir akademizm olunca ölü formüllerin suçlanması, onların yerini alacak yeni biçimlerin aranması gerçekliğe dönüşü gösterir. Eskimiş biçimler bırakılmadıkça gerçekliğin keşfedilmesi işi yürümez. Dünyanın artık tümüyle keşfedildiğini sanmak (o zaman hiç yazmamak akıllıca bir davranış olurdu), daha uzağa gitmeyi önler. Onun için, burada söz konusu olan, «en iyisini yapmak» değildir, henüz bilinmeyen yeni bir yazış biçimini gerektiren yollarda ilerlemektir.

Sorulabilir: «Eğer, bir süre sonra, eskisinden daha katı bir biçimciliğe varılacaksa, bu ilerleme neye yarıyacaktır?» Ne var ki, bunu sormak, «Mademki ölerek yerimizi başka canlılara bırakacağız, öyleyse niye yaşayalım?» demeye benzer. Sanat hayat demektir. Hayatta ise hiçbir şey hiçbir zaman kesin olarak kazanılmamıştır.

Her zaman bu sorunlar var olmuştur ve var olacaktır. Bu evrimlerin ve devrimlerin hareketi durmadan onları yenileyecektir.

Sonra dünya da değişecektir. Nitekim, nesnel olarak birçok bakımdan yüz yıl öncesine benzemiyor. Tensel, tinsel (maddî, manevî) hayat ve siyasal hayat oldukça değişti; tıpkı köylerimizin, kentlerimizin, evlerimizin, yollarımızın görünüşünün değişmesi gibi. Ayrıca, gerek içimizdeki, gerekse dışımızdaki

şeylerle ilgili bilgilerimiz (bilimsel bilgiler, madde bilimleri, insan bilimleri) de buna paralel olarak büyük değişmeler geçirdi. Bu yüzden, dünyayla olan öznel bağlarımız da büsbütün değişikliğe uğradı.

Gerçeklikte görülen nesnel başkalaşmalar ile fizik alanındaki bilgilerimizde beliren «gelişme»ler ahlâkımızda, felsefe ve doğa ötesi kavramlarımızda yankılar uyandırdı, uyandırmakta da devam ediyor. Demek ki, roman yalnızca gerçekliği yeniden yaratmakla kalsaydı, gerçekçiliğinin dayandığı temellerin bu değişmelere parelel olarak gelişmemesi doğal olmazdı. Bugünün gerçeğini anlatmak için, XIX. yüzyılın romanı hiç de «iyi bir araç» olamaz. Sovyet eleştirisi —burjuva eleştirisinden daha büyük bir güvenlikle— romanın halka şimdiki dünyanın hastalıklarını ve bu hastalıkların ilâçlarını bildirmesini, hatta (bize söylendiğine göre), gerekirse bir çekici ya da orağı geliştirme yolunda birtakım küçük düzeltmeleri belirtmesini istiyor. Yeni Romanı, bundan uzaklaştığı için, kınıyor. Ama bu «araç» imgesiyle yetinmek için, kimse bir biçerdöveri orağın geliştirilmişi ve buğdayla ilgisiz bir hasatta kullanılan bir makine saymaz.

Bundan daha ağırı da var: Önce de belirtmek fırsatını bulduğumuz gibi, roman asla bir araç değildir. Önceden belirlenmiş bir işe yarasın diye düşünülmemiştir. Roman, kendinden önce ve kendi dışında var olan şeyleri göstermeye, açıklamaya yaramaz. Anlatmaz o, arar. Aradığı ise kendisidir.

Doğuda olduğu gibi Batıda da akademik eleştiri, «gerçekçilik» sözcüğünü, yazar sahneye çıktığı sırada —sanki gerçeklik tümüyle kurulmuşmuş gibi— rahatlıkla kullanır. Böylece, yazara düşen görevin, çağındaki gerçekliği «aramak» ve «anlatmak» olduğunu sanır.

Bu açıdan bakılınca gerçekçilik, romanın gerçekliğe uymasından başka bir şey istemez; yazardan beklediği, gözlemde incelik ve anlatışta —içtenliğe bağlı olarak— açıklıktır. Sosyalist gerçekçiliğin cin-

sel sapmalara ve eşlerin ihanetlerine duyduğu aşırı tiksinti bir yana bırakılınca, yazara düşen, maddesel hayatın sorunlarına ve yoksul sınıfların geçim sıkıntılarına özel bir ilgi göstererek ağır ve dokunaklı sahneleri apaçık resmetmektir (hem de okurları rahatsız etmekten çekinmeksizin!— Olacak iş mi?). Böylece, gerçekçilik açısından, fabrika ve gecekondu aylaklık ve lüksten, talihsizlik ise mutluluktan daha gerçekçi bir kimlik kazanacaktır. Ancak bu yolla, Emile Zola'nın az çok soysuzlaştırılmış bir formülüne göre, dünyaya yapmacıklıktan kurtulmuş bir anlam ve renk verilecektir. Oysa, dünyada herkes kendi öz gerçekliğini görür, roman işte bu gerçekliği yeniden kurar; bu durum kavranınca da bütün bunların bir anlamı kalmaz artık. Çünkü, romanın yazılış sebebi tarih gibi bilgi vermek, tanıklık etmek ve bilim gibi öğretmek değildir; gerçekliği yeniden kurmaktır. Ne aradığını, ne söyleyeceğini hiç bilmez, bir buluştur (keşiftir) o, dünyanın ve insanın buluşu, durmadan yoklanan ve aranan bir buluş... Politikacılar olsun, başkaları olsun, kitaptan salt basmakalıp şeyler isteyen ve itirazdan korkan herkes, edebiyattan çekinir.

Herkes gibi ben de bir ara «gerçekçilik düşü»nün kurbanı oldum. *Gözetleyici*'yi yazdığım günlerdeydi, martıların uçuşuyla dalgaların hareketini aynıyla tasvir etmeye çabalarken, Brötanya kıyılarında kısa bir gezinti yapmıştım. Yolda, kendi kendime, «İşte her şeyi yerinde görmek ve anıları tazelemek için iyi bir fırsat!» diyordum... Fakat, ilk deniz kuşunu görür görmez, yanıldığımı anladım: Hem, şimdi gördüğüm martıların kitabımda tasvir ettiklerimle ilgisi belirsizdi, hem de benim için bu önemsizdi, bir şeyi değiştirmiyordu. O sıra benim için önemli olan, zihnimdeki martılardı. Belki de, şu ya da bu biçimde, dış dünyadan geliyordu bu martılar, Brötanya'dan geliyorlardı. Ama biçim değiştirmiş, daha da gerçekleşmiş olarak geliyorlardı; çünkü şimdi birer «imge» idiler.

Bazen şu türden itirazlarla karşılaşıyordum: «Hayatta böyle şeyler geçmez.», «Sizin *Marienbad*'ınızdaki gibi otel olmaz.», «Kıskanç bir koca *Kıskançlık*'taki gibi davranmaz, *Ölümsüz Kadın*'daki Fransızın Türkiye'de başından geçenler gerçeğe uymuyor.», «*Dehlizde*'de kaybolan askerin nişanları yerinde değil.» v.b... Bu içsıkıcı itirazlara karşı, kanıtlarımı gerçekçi bir plan üzerine dayandırmaya uğraşıyor, adı geçen otelin öznel varlığından ya da karısının kuşkulandırıcı (yahut çok doğal) davranışıyla büyülenmiş o kocanın ruhbilimsel (yani çözümlenemez) gerçekliğinden söz açıyordum. Romanlarımla filimlerimin bu yönden savunulabileceğini umuyorum. Ama, amacımın hiç de bu olmadığını biliyorum. Çünkü yaptığım gerçekliği kopya etmek değil, kurmaktır. Flaubert'in tutkusu da buydu: Hiçten bir şeyler kurmak, eserin dışında bir yere dayanmadan yalnız başına ayakta durabilecek şeyler yaratmak... Bu, günümüzde bütün romanların tutkusudur.

«Gerçeğe benzer» ya da «gerçeğe uygun» sözlerinin sağlam birer ölçüt olmaktan bir noktada nasıl uzaklaştıkları görülüyor. Sanki her şey —yani olanaklı, olanaksız, varsayım, yalan vb.— sahteymiş, yanlışmış gibi, sanki çağdaş kurgunun (fiction) önde gelen temlerinden biri olmuş da yeni bir anlatıcı çeşidi çıkmış ortaya: Yalnızca gördüklerini tasvir eden bir kimse değildir bu, aynı zamanda, yöresinde yeni şeyler bulan ve bulduklarını (uydurduklarını) gören bir kimsedir de. Bu anlatıcı kahramanlar, az da olsa «kişiler»e benzemeye başlar başlamaz, yalancı, şizofren ya da sanrılı (hatta, hikâyelerini kendileri uyduran) yazarlara dönüşürler. Bu bakımdan, Raymond Queneau'nun romanlarında (özellikle *Le Chiendent* ile *Loin de Reuil*'de) çoğu zaman entrikanın ve her zaman hareketin imgelemden (muhayyileden) doğmasındaki önemi belirtmeliyiz.

Görülüyor ki bu yeni gerçekçilikte aranan artık doğruluk değil. Artık, dünyanın görünümünde ve edebiyatta romancının ilgisini «doğru olan» ayrıntılar

çekmiyor. Şimdi onu çeken, ancak yazdığı (anlattığı) serüvenden sonra bulunan ve çokluk yanlışı meydana getiren küçük ayrıntılardır.

Nitekim Kafka, güncesinde, bir gezinti sırasında gördüklerini anlatırken, yalnızca önemsiz değil, hatta kendisine anlamsız görünen —yani doğruya, gerçeğe benzemeyen— parçalar üstünde durur. Sözgelişi, sokak ortasında sebepsizce bırakılmış bir taş, beceriksiz bir yolcunun tuhaf bir hareketi, yani belirli bir amaç ya da görevi bulunmadığı görülen şeyler. Bütünden koparılmış, kullanılışından ayrılmış parçalar, hareketten soyulmuş anlar, metinden çıkarılmış sözler, birbirine karışmış konuşmalar, yani az çok yanlış görülen, doğal sayılmayan her şey: İşte, romancının kulağına en doğru sesi bunlar ulaştırır.

Buna «saçma» denebilir mi? Elbette, hayır. Çünkü, ortak ve tüm ussal bir öğe aynı açıklıkla, nedensiz zorunlukla, güdüsüz varoluşla birdenbire kendini kabul ettirir. O vardır, işte o kadar. Gelgelelim, yazar için bir tehlike belirir burada: Saçmalık kuşkusunun ardından metafizik tehlike baş gösterir. Anlamsızlık, sebepsizlik ve boşluk karşı konulmaz bir güçle dünyanın ve doğanın ötesindekileri çekip çağırır.

Kafka'nın başından geçen kötü serüvenler bunun örneğidir. Tanımlamaya çalıştığımız anlamda Kafka gerçekçi bir yazardır: İmgesel görünüşüyle maddesel bir dünya yaratmıştır. Bu yüzden, eserlerinin hayranları ile inceleyicileri, onu anlamla —hem de «derin» anlamla— yüklü bulurlar. Halkın gözünde o, bu dünyadaki şeyleri anlatır görünerek, bize, aslında dünya ötesinin sorunlu varlığını göstermek isteyen biridir. Nitekim, Kafka *Şato* adlı eserinde, yeri (yanlışı) ölçmeye uğraşan inatçı kişisinin köylüler arasında çektiği sıkıntıları anlatır, ama romanı bundan çok, esrarlı bir şatonun gelecekteki, uzaktaki hayatının hayaliyle ilgimizi çeker. Orada Joseph K. adaleti arar. Yazar bize oranın bürolarını, merdivenlerini, sofalarını gösterirken bir tek amaç güder:

Tanrıbilimsel «iyilik» kavramını belirtmek...

Bu bakımdan, Kafka'nın hikâyeleri birer alegoridir. Onları açıklamak, hem de iyice özetleyerek ve içeriğini iyice göstererek açıklamak gerekir. Ama bu da, hikâyenin entrikasını oluşturan maddesel evrenin kökten yıkılmasına olanak hazırlar. Aslında edebiyat sistemli bir biçimde ve oldum olası «başka şeyden» söz açar. Onda iki dünya vardır: Bilinen dünya ve gerçek dünya. Bunlardan birincisi görülebilen dünyadır, ikincisi ise önemli dünyadır. Romancının görevi, arabuluculuktur burada: Görünen —belki de tümüyle boş, anlamsız olan— şeyleri tasvir ederek, onların arkasında gizlenmiş «gerçeklik»i yansıtmak.

Öyleyken, etki altında kalınmadan okunursa, Kafka'nın anlattığı şeyler insana mutlak bir gerçeklik gibi görünür. Zaten Kafka için gerçek dünya romanlarında görünen dünyadır ve bu dünyanın gerisinde bulunan şeyler (eğer varsa), —nesnelerin, hareketlerin, sözlerin belliliği karşısında— değersiz kalır. Üstümüzde yarattıkları sanrı (hallucination) etkisi, onların sisli ya da dalgalı oluşundan değil, olağanüstü açık seçikliğinden, duruluğundan ileri gelir. Sözün kısası, hiçbir şey belirlilikten daha fantastik değildir. Kafka'nın merdivenleri insanı başka yerlere götürürler belki; ama oradadırlar, görülürler, trabzanlarının ve parmaklıklarının ayrıntıları izlenerek, basamak basamak onlardan çıkılır. Kafka'nın külrengi duvarları bir şeyler gizlerler belki, ama beliek onların yer yer dökülmüş sıvaları ile çatlakları üstünde durur. O kadar ki, ardından gidilen kahraman bile gözden silinir, yalnızca hareketleri, yürüyüşleri kalır; tek gerçek, tek duyulan şey bunlar olur. Eserde insanın dünyayla ilişkisi, simgesel (sembolik) olmaktan uzak, dolaysız ve aracısızdır.

Siyasal, ruhsal, ahlâksal anlamlar kadar derin doğa ötesi anlamlar da vardır. Ama, bunlardan, yalnızca bilinenleri alıp anlatmak, edebiyatın temel gerekirliğine karşı çıkmaktır. Romanın, yarının dünyasına taşıyacağı şeylere gelince, bu konuda yapılacak

en bilgece (aynı zamanda en dürüstçe, en ustaca) davranış, bugünden bunun tasasını çekmemektir. Yirmi yıldan beri birtakım sözde çömezleri Kafka'nın yolunda yürüyorlar, ama eserlerinde onun evreninden pek az kalıntı var; çünkü ustalarının doğaötesi içeriğini tekrarlıyor, fakat gerçekçiliğini unutuyorlar.

Derin anlamın ötede bulunması gibi, nesnelerin bu dolaysız anlamı da —bu tasvir edilen, bu parçacıl, bu durmadan tartışılan anlam da— kitabın hikâyesinin ötesinde yer alır ve geriye ancak o kalır. Araştırma ve yaratma çabası ona yönelir. Artık ondan kurtulmak söz konusu değildir. Ancak, anlatılan hikâyenin zorla üste çıkması ya da onu aşması (bacanın dumanı yutması gibi doğaötesi de boşluğu sever) halinde böyle bir şey düşünülebilir. Neden derseniz, dolaysız anlamın ötesinde saçmalık bulunur da ondan. Saçmalık ise hem kuramsal (nazarî) açıdan anlamsızlık demektir, hem de, çok bilinen bir doğaötesi geri dönüşle, hemen yeni bir aşkınlığa (anlam ötesine) yol açar. Böylece, anlamın sonsuz olarak parçalanması yeni bir bütünlük oluşturur, daha tehlikeli, daha boş bir bütünlük. Bunun ötesinde, sözcüklerin kuru gürültüsünden başka bir şey bulunmaz.

Fakat yukarda değindiğimiz gibi, dilin değişik anlam düzeyleri arasında sayısız titreşimler, etkileşmeler bulunur. Onun için, yeni gerçekçiliğin bu kuramsal karşıtlıklardan bazılarını ortadan kaldıracağını sanıyoruz. Nitekim, günümüzün yaşayışı, günümüzün bilimi geçmiş yüzyılların meydana getirdiği birçok karşıtlığı aşıyor, geride bırakıyor. Bu durumda, her sanat gibi romanın da düşünce sistemlerini izlememesini, tersine, onların önünden gittiğini öne sürmesini olağan karşılamalıyız. Ayrıca, şu karşıt terimleri kaynaştırmaya girişmesini de olağan görmeliyiz: Öz-biçim, öznellik-nesnellik, anlam-saçmalık, yapım-yıkım, geçmiş-şimdi, imge-gerçeklik vb...

En sağcıdan en solcuya kadar herkes, bu yeni

sanatın ahlâka ve insanlığa aykırı, yoz ve kara bir sanat olduğunu tekrarlıyor. Oysa, bu yargının anıştırdığı (telmih ettiği) esenlik ölümün esenliğidir. Çünkü bir şey ancak geçmişin verileriyle olan ilişkisine göre geridir, yozdur. Sözgelişi betonarme taşa göre, sosyalizm monarşiye göre, Proust Balzac'a göre ileridir. Bunun gibi, insan için yeni bir hayat kurmayı istemek de insanlığa aykırı değildir. Bu hayat, ancak kendisini aydınlatan yeni güzellikleri görmeye çalışmaz da hep eski renkleri özleyerek ağlayıp durursa, kara görünür. Günümüzün sanatının okura ve seyirciye gösterdiği şey, bugünün dünyasında yaşama ve yarının dünyasını durmadan yaratmaya katılma yoludur. Bunu başarmak için, Yeni Roman, okurlardan edebiyatın gücüne yine inanmalarını ve yazarlardan da yaptıkları işten sıkılmamalarını istiyor.

Oldukça yaygın bir inanca göre, —bu inanç başından beri yazılan eleştirilerde ortaya konmaktadır—, «Yeni Roman» geçici bir «moda»dır. Oysa, üstünde birazcık düşünülse, bu inancın tuhaflığı hemen anlaşılır. Çünkü o, şu ya da bu modayı benimsemeye kalksaydı, gitgide, yenilerini doğurmak üzere durmadan birbirini yıkmak isteyen moda hareketlerinden biri haline gelirdi. (Nitekim, gerekli mi, değil mi hiç düşünmeden akıntıya kapılan, hatta işlevini anlamadan ve zorunlu özeni göstermeden modern biçimleri uygulamaya, kopya etmeye girişenlere sık sık rastlıyoruz.) Gelgelelim, Yeni Roman'ın özellikle söylediği de budur işte: Roman biçimleri gelip geçicidir.

Aslında, modaların geçiciliği, başkaldıranların uslanması, sağlam geleneğe dönüş gibi konular üstüne yapılan bu çeşit konuşmalarda şu köhne, şu bilinen, şu umutsuz düşünceleri ispatlama çabasından başka bir şey görülmez: «Hiçbir şey değişmez», «Güneş altında yeni hiçbir şey yoktur». Gerçekte ise «Herşey durmadan değişir ve her zaman bir yenilik vardır.» Buna karşılık, akademik eleştiri yeni tekniklerin «ölümsüz» romanca özümleneceğine, yutu-

lacağına ve giderek Balzac'çı kişilerin, zamancıl entrikanın, ilerleyen insancılığın ayrıntılarını geliştirmeye yarıyacağına bizi inandırmak ister.

Belki de o gün gerçekten gelebilir, hem de kısa bir zamanda. Fakat Yeni Roman «bir şeye yarama»ya, örneğin ruhbilimsel çözümlemeye, katolik romana ya da sosyalist gerçekçiliğe hizmet etmeye başladığı an, keşifçiler için bu, edebiyatın dışında neye yarıyacağı henüz bilinmeyen bir yeni Yeni Roman'ın doğuş işareti sayılacaktır.

İÇİNDEKİLER

ALAIN ROBBE-GRILLET
VE YENİ ROMAN

Asım Bezirci :
Alain Robbe-Grillet'nin Hayatı 9
Maurice Nadeau:
Yeni Roman Ve Alain Robbe-Grillet 11
E. Lop - A. Sauvage:
Küçük Burjuva Aydını Ve Yeni Roman 18
Asım Bezirci:
Alain Robbe-Grillet İçin Kaynakça 22

YENİ ROMAN

Alain Robbe-Grillet:
Kuramlar Neye Yarar? 27
Geleceğin Romanına Giden Yol 34
Yeni Roman, Yeni İnsan 43
Gününü Doldurmuş Birkaç Kavram 51
Bugünün Anlatısında Zaman ve Tasvir ... 71
Doğa, İnsancılık ve Trajedi 82
Gerçekçilikten Gerçekliğe 106

YENİ ROMAN

A.ROBBE-GRILLET

Alain Robbe-Grillet «Yeni Roman» akımının önde gelen Fransız yazarlarındandır. Çevirisini sunduğumuz YENİ ROMAN, onun bu konudaki deneme yazılarını kapsamaktadır. Ayrıca, kitabın başında A. R. Grillet ve eserleri ile adı geçen akıma ilişkin Asım Bezirci, Maurice Nadeau, Edouard Lop ve André Sauvage'ın kaynakça, tanıtma ve eleştirme yazıları yer almaktadır.

ÖNEMLİ NOT :

Bu kitap basılı fiyatının üzerinde satılamaz.

80 Lira

cem ofset a.ş. ☎ 20 86 71/72