

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

alain

EDEBİYAT
ÜSTÜNE
SÖYLEŞİLER

Çeviren: ASIM BEZİRCİ



3. basım

say

Birinci basım : 1965

İkinci basım : 1981

Üçüncü basım : 1985

EDEBİYAT ÜSTÜNE SÖYLEŞİLER / ALAİN

Türkçesi: Asım Bezirci / Yayınlayan: Say Kitap Pazarlama / Üçüncü basım: Şubat 1985 / Dizgi-Baskı: Onur Basımevi.

Genel Dağıtım: SAY DAĞITIM, Nuruosmaniye Cad.
Türbedar Sok. 4/1, Cagağağı İstanbul / Beşiktaş 528 17 54.

ALAIN

EDEBİYAT ÜSTÜNE SÖYLEŞİLER

Çeviren
ASIM BEZİRCİ

say

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ASIM BEZİRCİ'NİN ÇEVİRİLERİ

- Üç Hikâye**, Gustave Flaubert, 1955, 3. basım 1981
Belâlı Yer, Erskine Caldwell, 1954, 4. basım 1984
Varoluşçuluk, J.P. Sartre, 1961, 8. basım 1985
Seçme Şiirler, P. Eluard, A. Kadir'le, 1961 3. basım 1983
Halkın Ekmeği, B. Brecht, A. Kadir'le, 1972, 6. basım 1985
Sosyalist Gözle Toplum Ve Sanat, G. Plehanov-J. Fréville, 1963, 3. basım 1974
Sosyalizmin Işığında Bilim Ve Din, M. Cachin, 1962, 2. basım 1965
Edebiyat Üstüne Söyleşiler, Alain, 1965, 3. basım 1985
Pyrrhus İle Cineas, S. de Beauvoir, 1963, 3. basım 1982
Özgürlük Sorunları, R. Maublanc, V. Günyol'la, 1968
Sosyalizmin Felsefesi, R. Maublanc, 1966, 2. basım 1974
Dünyada Sendikacılık, Georges Lefranc, 1966
Yeni Roman, Alain Robbe-Grillet, 1981
Diderot, André Cresson, 1965, 2. basım 1984
Seçmeler, Jean Jaures, 1966

ALAIN ÜZERİNE BİLGİLER

André Maurois

Nurullah Ataç

Asım Bezirci



Alain (1868 - 1951)

Alain (asıl adıyla Emile Auguste Chartier), 3 Mart 1868'de Mortagne'da doğdu. Öğrenimine bu kentin katolik kolejinde başladı. Öğretmenleri ondaki tüm yetenekleri göstermişlerdi. İsteseydi fizikçi, şair, müzisyen, romancı olabilirdi. Öyleyken o, yalnızca özgür kalmayı ve doğru düşünmeyi diledi. Politeknik (Yüksek Mühendis) Okulu'na bir göz attıktan sonra, hemen caydı. Ecole Normale'in (Yüksek Öğretmen Okulu) Edebiyat bölümüne girmeye karar verdi, çünkü «burasını daha kolay» sanıyordu. Fakat o sıra Vanves'da Michelet Lisesi'nde bir burs kazandı. Orada felsefe öğretmeni Jules Lagneau'nun derslerini izledi. Onun için, «benim büyük Lagneau'm, doğrusunu söylemek gerekirse, tanıdığım biricik Tanrı» diyor.

Gerçekten de Lagneau derin bir düşünür ve bükülmez bir karakterdi. Kursları başlıca iki dersten oluşuyordu: Biri algıyla, öbürü de yargıyla ilgiliydi. Lagneau öğrencisinin yaşamına yön verdi.

Chartier 1889'da Ecole Normale'e kabul edildi. O

günlerde okulda eleştirmen Brunetiere'in çok sözü geçiyordu. Genç filozofu içtenlikte yüreklendirdi. Doçentlik sınavlarını kolaylıkla geçen Chartier, Pontivy Kolejinde öğretmenlik görevine başladı. Ardından Lorient kentine atandı. Güç olan mesleğine alışması gerekiyordu. Hazırlıksız, özgürce bir ders verişiy vardı. Sözlerini şairlerden, romancılardan ve günlük yaşamdan alınmış örneklerle zenginleştiriyor, öğrencilerini coşturuyordu. Çok geçmeden öğrenciler, vaktiyle kendisinin Lagneau için beslediği hayranlığı onun için de duyar oldular.

«Dreyfus Olayı» Alain'in Lorient'da siyasete atılmasına yol açtı. Köktenci (radical) yani başeğen ama saygı duymayan biri, «İktidarlara karşı çıkan bir yurttaş» olarak göründü. İlk Halk Üniversiteleri'nde konuştu, ardından kentin köktenci gazetesini desteklemek amacıyla ona öğceler (chronique) verdi.

Rouen kentinin Corneille Lisesi'nde de isim yaparak çabucak aynı saygınlığı kazandı. 1906 yıllarına doğru Alain adıyla Depêche de Rouen et de Normandie (Rouan ve Normandiya Haber) gazetesinde günlük «Söyleşiler» (Propos) yazmaya başladı. Elli Satırlık puslulardan oluşan bu yazılar, çağdaş gazeteciliğin en olağanüstü bir olayı sayıldı. Doğrusu, siyasal bir gazetenin yıllar boyu her sabah gözüpek ve çoğunlukla çetin yazılar yayımlayabilmesi, hem de bunu okurları bıktırmadan sevindirerek sürdürmesi hayran olunmaya değerdi. «Söyleşiler»in anlatımı ciddi ve düşüncesi yüksekti, pohpohlayıcı da değildi. Öyleyken ilgiyle okunuyordu. Tanınmamış bir dehânın önsezisiyle Alain, bu şaheserlerin çoğunu kesip saklıyordu. Sonradan, «Söyleşiler»in en iyileri ciltler halinde şu ad altında toplandı: Alain'in Yüz Bir Söyleşisi (1908, 1909, 1911, 1914, 1928). Alain, ayrıca, Revue de Métaphysique et de Morale'e (Metafizik Ve Ahlâk Dergisi'ne) de Criton takma adıyla dikkate değer konuşmalar veriyordu.

Öğretimdeki başarısından ötürü 1902'de Paris'e çağrıldı. Önce Condorcet Lisesi'ne verildi. Daha sonra da

IV. Henri Lisesi'nde Ecole Normal'e hazırlama kürsüsüne getirildi. Burada genç Fransız kuşaklarını yetiştirdi. Ayrıca, Sevigne Koleji'nde genç kızlardan oluşan bir sınıfa gidiyordu. Dersleri o kadar ilginçti ki Ecole Normale'in öğrencileri, hatta daha yaşlı olan çömezleri de onu dinlemeye geliyorlardı. Çok değişik nitelikte kişiler onun elinde büyüdüler. Sözcüleri yazarlar: Simone Weil, Jean Prévost, Pierre Bost, Henri Massis, Samuel de Sacy, Maurice Toesca; politikacılar: Maurice Schumann; eylem adamları ve öğretmenler (örneğin sonradan Söyleşiler'in yayımcısı olan Michel Alexandre)...

Gilbert Spire yazıyor: «Alain yetiştirdiği herkese belirli bazı ilkeler, bağlılıklardan, dinsel ve siyasal etiketlerden bağımsız bazı görüşler aşıladı. Biz şunları ondan öğrendik: Düşünüşün başta gelen erdemleri dürüstlikle yürekliliktir; herkesin kendine yaraşır bir zekâsı vardır; alıklık pusu kurarak dikkatle yolumuzu bekler, biz de öfke, hayranlık, korku ya da kendimize güvensizlik yüzünden onun tuzakına düşeriz; yakından bakılırsa, en basit sorunların en güç sorunlar olduğu görülür, ama düzenle, dirençle yavaşlırsa en çetin sorunlar bile basitleşir; özgürlük insanoğlunun ilk erdemidir...»

Yaşı ilerlemiş ve askerî yükümlülüklerden kurtulmuş olmasına karşın, Alain, 1914'te orduya katılmak istedi. Gerçi her çeşit savaşa karşıydı, ama onu yargılayabilme hakkını kazanmak için savaşması gerektiğini düşünüyordu. Subay olmayı kabul etmedi, savaş boyunca orduda ağır topçu eri olarak bulundu. Bu çetin yaşam üstüne iki güzel kitap yazdı: *Savaş Tanrısı Mars Yahut Yargılanan Savaş* (1921) ve *Savaş Anıları* (1937). Ayrıca, savaşta zorunlu dinlenme zamanlarında *Güzel Sanatlar Sistemi* ile *Ruh ve Tutkular Üstüne Seksen Bir Bölüm* adlı eserlerini düzenledi...

Artık yazar olmuştur. Dostlarından biri, Michel Arnauld, onun *Rouen Söyleşileri*'nden bir seçmeyi Galli-

mard'a götürür. *Mars Yahut Yargılanan Savaş* ile *Güzel Sanatlar Sistemi* aynı yayımcıya sunulur ve hemen kabul edilir. Ala'n IV. Henri ve Sévigné liselerindeki derslerine yeniden başlamıştır. Mars'ın kızgınlığı yavaş yavaş yatıştır: «İnsanla barışıyorum,» diye söylenir. «Bu şairi iyilikte olduğu gibi kötülükte de seviyorum. Şiirde mutsuzlukla mutluluğun nasıl değiştiğini ve efsanenin, sanatla dinin her gün bizi nasıl giysi gibi sardığını anlamaya başlıyorum...»

Sonra öğretmenliği bırakır. Büyük bir anlatma mutluluğu içinde gezip dolaşır. Bir kitabında bu yeniden bulunmuş barışı dile getirir: *Düşünceler İle Yaşlar*. — Homeros'ta da gördüğümüz, savaştan dönenleri kurtaran o sevincin kitabıdır bu...

Bu andan başlayarak büyük kitaplar birbirini izler. *Tanrılar*'da Alain dinlere ilişkin düşüncelerini açıklar. Onlarda, kendisinden hiçbir şey istemeyen evrene insanoglunun bağladığı tutkuların, korkuların, umutların yansımasını görür. Masalların büyüünden hristiyanlığa kadar ardarda gelen dinler insanların aşamaları değil katlarıdır; Nitekim, hepsi de bizde hâlâ yaşarlar.

Alain'in metafiziğini sergilediği *Deniz Kıyısında Konuşmalar* belki eserlerinin en çetinlerinden değildir, ama en derinlerindendir. *Düşünceler*'de Eflatun'u, Descartes'ı, Hegel'i inceler, fakat onları özetleyerek değil, üzerlerinde düşünerek. «En iyi filozofların söylemeyi istedikleri şeyi bulmak, yani onu yeniden keşfetmek...»

Alain felsefeyi insanın öteki düşüncelerinden, din ya da sanattan ayrı bir disiplin saymak istemedi. O, her zaman romancıların büyük bir okuru ve edebiyatın iyi bir eleştirmeni oldu. *Edebiyat Söyleşileri*'ni (1934) *Stendhal*, *Dickens*'i *Okurken* ve *Balzac*'la bütünüledi. (Bunlardan özellikle sonuncusu, *İnsanlık Güldürüsü*'nün gerçek anlamı ve gizli güzellikleri üstüne yazılmış en iyi kitaptır.) Şurasını da belirtmem gerek: Alain, durmadan ele aldığı ve çok iyi tanıdığı az sayıda eserin okuru olmak istedi hep. Yalnızca birkaç büyük ze-

kâyla yol arkadaşlığı yaptı. Onların dışında kalanların için yoktu...

Geçmişin ustaları yanında Claudel ile Valéry'ye büyük bir yer vermişti. Bunlardan ikincisiyle, Henri Mondor'un aracılığıyla, dostluk kurmuş ve onun «Büyüler»le (Charmes), «Genç Parque» (La Jeune Parque) başlıklı şiirlerini yorumlamıştı. Sanıyorum ki Alain'in kendisi de, özünde, bir şairdi. Buna karşın, kendini anlatırken düzyazıyı seçti. Çünkü düzyazı daha ciddi olup düşüncelerin şarkılarını söylemeyi engelliyordu.

Alain, aynı zamanda, bir ahlâkçıydı; *Gönül Serüvenleri*'nde tutkuların çözümlenmesini yapmış; aşk, istek, cimrilik konusunda La Rochefoucauld ve La Bruyere'in, hatta Stendhal'in yazdıklarını geride bırakmıştı.

Emekliye ayrıldığında nicedir romatizma ağrılarından acı çekiyordu. Hastalığı hızla ilerledi. Bu yüzden, yaşamının geri kalan bölümünü Vésinet'deki küçük evinde yalnız geçirmek zorunda kaldı. Yatağından masasına kadar ancak gidebiliyor ve bütün gün orada yazıyor ya da okuyordu. Bundan hiç yakınmıyor ve aklını öylesine uyanık tutuyordu ki ziyaretçileri bu seksen yaşındaki adamın yanında kendilerini dirilemiş, gençleşmiş duyuyorlardı. Eski öğrencilerinden çoğu şimdi çömez olmuştu, her hafta Vésinet'ye onu görmeye geliyorlardı.

Tıpkı, 1914'te yaptığı gibi, İkinci Dünya Savaşı'na da katılmak istemişti. (Çünkü öğretisi bunu gerektiriyordu.) Dreyfus Olayı sırasındaki gibi yine Cumhuriyet'i savunmuş oluyordu. Böylece, aşırı yaşlı, hasta, inmeli olmasına, acı çekmesine karşın Epiktetos'un stoisizmin dinginliğini göstermişti.

Yaşamı boyunca Alain resmi övüncelerden uzak durdu. Madalyaları, ünvanları, hatta Sorbonne'un kürsülerini reddetti. Ölümünden üç hafta önce kendisine bir saygı armağanı sunuldu: Ulusal Edebiyat Ödülü ilk kez ona verildi. Père-Lachaise'deki cenaze töreni ya-

lın fakat coşkulu oldu. Kuşaklar orada birbirine karışmıştı, ama duygular ortaktı.

İnsan artık yoktu, ama eser şimdi onurlu varoluşuna başlıyordu.

... Sokrates ölmeydi, Eflatun'da yaşadı. Eflatun ölmeydi, Alain'de yaşadı. Alain ölmeydi, bizde yaşıyor.

Güzel sanatların toplumda oynadığı rolü kavramak için, saf kan bir atın boynu gibi titreyen ve eşya arasından coşkularını, korkularını göstermeye can atan şu ürkek deri çantayı düşünmek gerekiyor. İmgelem, yanılgıların kapatması (metresi)dir ve hulya — eğer kendisine bir nesne verilmezse — oldum olası tehlikelidir. Güzel sanatların rolü de ona gerçek ve sağlam nesneler sağlamaktır. Çoğu kimseler belli bir sayıklamanın, coşkunun insanı sanata götüreceğine inanırlar. Oysa bu inanç, ancak sözü geçen sayıklamanın, coşkunun aşıldığı zaman geçerlidir. Güzellik, doğaya bir biçim vermek üzere bu taşkın güçten yararlanarak o irade dışı çırpınıştan ayrılır. Müzik sesi bir bağırıdır, ama yönetilmiş bir bağırı. Roman bir tutkudur, ama düzenlenmiş bir tutku. Köylü heykeltıraş yüzü buruşuk kütükten ürker, Tanrı biçimine sokarak ondan kurtulur. İnsan, görülmek ya da işitilmek istenen şeyi kendisi gerçekleştirerek sanatçı olur. Bir yaban öküzünü ya da kulübeyi göstermenin tek yolu birini res-

metmek, ötekinin de kurmaktır. Hulyalara böyle bir nesne (konu) vermek sağlıklı bir yöntemdir, çünkü düşüncelerin belirsizliği katı bir zorunluluk kavramından daha kötüdür. Gerçek dünya gibi beni ne seven, ne de sevmeyen belirli bir engeli düşünebilirim. Sanat eserinin bir özelliği de budur: İçerdiği hiçbir şey değiştiremez ya da değiştirilmek istenemez. Sözgelimi, Chartres Katedrali ile Baudelaire'in sonnet'si böyle eserlerdir.

Sanatçı, seyirci gibi, bu zorunluğa baş eğer ve gözü yarattığı eserden başka bir şey göremez. Eseri hayalden koparmaya kalkışmak sanatının yıkımına yol açar. Romancının imgeleminde roman hayaletleri dolaşır, ama Pantheon (1) imgesindeki sütunlar gibi oradaki bölümler de sayılamaz. Nasıl ki, havanın karşı koymasına güvercinin ihtiyacı varsa, sanatçının da doğanın kendisine direnmesine ihtiyacı vardır. Romancı için bir gerçek olay, tıpkı Mikel Angelo'nun görmeye gittiği, kendisine madde ve ilk model olarak seçtiği o mermer kitlelerine benzer. Coşkuya eklenen şeylerin direnmesi eseri doğurur. Soyut düşünce, tezli roman düşüncesi yalnızca endüstriyel edebiyat üretimine yarar. Burada da yine aşağıdan yukarıya gidilir, yukarıdan aşağıya değil. Portre ressamı açık, belirli bir düşünceden çıkış yapmaz, düşünce ona resmettikçe gelir; tıpkı, seyirciye de daha sonra gelmesi gibi. Dâhinin bizi şaşırtması gerekir.

Çırılçıplak düşünce hiçbir biçimi çağırmaz. Coşku-
ların sarstığı vücudun hareketidir ki birtakım ilişkilere,
deneyimlere götürür sanatçıyı ve ona mermer kitlesini
sunar. Homurdanan tutkuların kıvrandığı insan sızla-
nıp inler, hırıltılar çıkarır, bağırp çağırır; — müzisyen-
nin ham maddesi bunlardır. Yahut, aynı insan, biçimi-

(1) Pantheon: Paris'te bulunan ve ölmüş seçkin adamların külleri konulan büyük sütunlu anıt. 1754'te yapılmasına başlanmış, 1780'de bitmiştir. Mimarı Soufflot'dur. (Ç.)

ni oyduğu kalıplara döker; İşte burası mağaradır, şurası evdir, yataktır, orası sıradır, staddır. Bacon, «Sanat doğaya eklenen insandır,» der. Kaynağa gidilirse, sanatlar insan vücudunun bir disiplindir ve Aristoteles'in de dilediği gibi, onun tutkulardan arındırılması'dır. Coşkuları disipline sokmanın iki yolu vardır. Bunlardan biri vücudumuzu onun hareketlerini ve haykırışlarını disiplin altına almaktır; öncelikle şu sanatlar bundan doğar: dans, türkü, müzik, şiir. Öteki yol ise coşkuları bir nesneye bağlamak için dünyayı örnek almaktır; mimari, heykel, resim ve desen de bundan doğar. Adı geçen iki sanat türü arasında vücudun hem seyrettiği, hem de seyredildiği görünç (temaşa) sanatları yer alır: alaylar, törenler, tiyatrolar...

Köylü dansı Aristoteles'in 'arındırma' düşüncesini çok iyi aydınlatır. Aşk taşkınlığı, reddedilme korkusuyla, önce bir çeşit çekingenlik, utangaçlık biçiminde belirir, sonra da en çılgın tutkulara dönüşür. Kendi başına bırakılırsa, bu coşku insanı umutsuzluğa ve şiddete götürebilir. Dans yoluyla aşk bir biçime kavuşur. Artık düzene girdiklerinden, istek dolu hareketler de hoş görülür. Dansedenler arasındaki uyum, hayvanca isteği insanca istek içinde eritir. Düzenli ve uyumlu davranışlarla aşk düşünmeye koyulur, güven kazanır, kekelemeyi bırakır. Böylece, dans düzensizliği ve kızgınlığı kovmuş olur. İspanya'da da görüldüğü gibi, en güzel aşk danslarında bir çeşit duraganlık vardır.

Güzel bir portre de, aynı yolla, geçici öfkeleri ve anlık parlamaları ortadan kaldırır, yalnızca sürekli olanı koruyarak model düşüncesini artırır. Sonunda, portre modele değil, model portreye benzer. Alain burada Kant'la birleşir. Kant'a göre, konuda bulunan güzellik iki doğamızın uyumunu bize duyurur. Böylece varlığımız uzlaşmış olur. (İki doğamız, yani yüksek ile aşağı, düşünce ile tutku.) Kant, «Düşünme olmaksızın da güzellik kavranabilir,» der. Çünkü düşünce, doğa düzeninde — ona katılmaksızın, onunla kaynaşmaksızın —

bulunur. Katedral, inanan kişinin kanıtsız olarak anladığı bir mutlak işarettir.

Doğanın düzmece sonsuzluğu (kasırga, fırtına, dağ, çöl vb.) ancak usun egemenliğine girdiği, ölçüldüğü zaman yüce (yüksek) doğar. Pascal'ın düşünen kamış'ı (2) yücedir. Beethoven'ın ya da Wagner'ın ritimle dizginlenmiş, temlerin şimşekleriyle aydınlatılmış karışık sel baskınları yücedir. Öte yandan, tutku fırtınalarına filozofun ya da romancının egemen olduğu zaman da yüce vardır. Fakat katıksız estetik duygu yoktur. Aşk, istek, cimrilik vb. tutkularımız ancak arıtılarak estetik olurlar. Bundan ötürü, insan henüz arıtılmamış güzelliği benimsemek zorunda değildir. Yoksa, sanatçı değil, estetikçi olur. Çok korkunç şeyler beklenen bir mutsuzluk içinde bulunmadıkça, kimse ne yüceliğe hayran olabilir, ne de onu yaratabilir. Güzelliğin coşkularından kurtulmuş bir içeriği — sonradan dinginliğe ve özgülüğe kavuşmuş, korkunç gürültülü bir içeriği — bulunmalıdır. Racine'in trajedileri bunun güzel birer örneğidir. Mozart'ın güzel olması gibi, içinde şiddetle dehşet'in 'prestissimo' (hızla) aktığı *Candide* (3) de güzeldir. Belâgat, onlardaki uğultuyu düzene sokabilirse, güzel olur. Mezar başı söylevi ile ağıt müziği de hatiple müzisyenin aynı acıyı aşmalarını, geride bırakmalarını gerekli kılar.

Şiir, güzel sanatların gizi üstüne birkaç ışık serper. Burada güzel olan konu değildir: Kötü bir şair, güzel Nausikaa (4) üstüne çirkin bir şiir düzenleyebilir. Tersine, güzel olan düşünce de değildir burada: Hugo beylik bir düşünceden yüksek bir şiir çıkarmıştır. Güzelliği yapan şey uyumdan, şarkıdan, uyaaktan doğan

(2) Pascal, *Düşünceler*'inde «İnsan yalnızca düşünen bir kamıştır.» der. (Ç.)

(3) *Candide*, Voltaire'in eseri (1759). Türkçesi: çev. Fehmi Baldaş, 1938, Kanaat Kütüphanesi. / Çev. Nahit Sırrı Örik. / çev. Server Tanilli, 1984. (Ç.)

(4) Nausikaa: Homeros'un *Odysssea*'sında adı geçen Phaiak Prensesi. Güzelliğiyle ünlüdür. Odysseus'a gönül verir. Fakat onun evli olduğunu öğrenince, hayal kırıklığına uğrar. (Ç.)

beklemedik şeydir. Bütün sanatlarda güzeli doğuran tasarı değil yapımdır. Şair, ancak ölçüye uygun sözcükler ararken anlatım mutluluğu duyar ve düşüncesini ortaya çıkarır. Elbette, işlediği maddenin de kendisine karşı koyması, direnmesi gerekir. Büyük şair uzun şiirin ciddi kurallarını çiğneyip atlamaz. Mikel Angelo'nun mermer kayalarını benimsemesi gibi, Valéry de düzenli dizeler kuruyordu. Güçlük doğadan gelir ve usu çalıştırıp pekiştirir. Düz (yavan) üslup yalnızca anlatıktan(müdriken) doğduğu için bize doğa ile usun uyumunu unutturur. Bu bakımdan, şair ilk düşünür sayılmalıdır. Yükseklik ve mantıkça doğru olanı arayan kimsenin yoluna bayağılık ve saçmalık pusu kurar. Homeros da, yeri açısından, felsefe içindedir. İnsan gerçeğini insandaki uyumla gösterme: İşte şiirden çıkarılacak ders budur.

Balzac'ın, Stendhal'ın, Sand'ın, Tolstoy'un çok iyi bir okuru olan Alain, roman üstüne şunları söyler: Bahçe sanatında olduğu gibi, roman sanatında da ikili bir hareket görülür. Romansılığın (romanesque) özü, yazgısını kendisi seçen bir kahramanın iradesidir. Romana özgü aşk, seçilmiş bir aşk türüdür. Öyleyken, kahramanın hayal ve duyguları romanı yaşatmaya yetmez. Soyut itiraflar can sıkır. Onların sağlam bir dış dünyanın aracılığıyla iletilmeleri gerekir.

«Dış güçler yürekli, yavuz kişiyi nasıl ele geçirip tutuyorlar, daha zayıf ya da törelere bağlı öbür kişiler için onun iradesi nasıl bir alinyazısı oluyor ve insanın tüm mekanik güçleri romansılığı dışlarıyla nasıl yırtıyor?» İşte, *Parma Manastırı*'nin (5) ve *Vadideki Zambak* (6) ile bütün büyük romanların temel konusu. Bun-

(5) Stendhal'ın *La Chartreuse de Parme* (1839) adlı romanı. Türkçesi: *Parma Manastırı*, çev. Hüsamettin Arslanöz, 1943 / çev. Hamdi Varoğlu, 1949 / çev. Hayri Esen, 1968 / çev. Samih Tiryakioğlu, 1969 (Ç.)

(6) Balzac'ın *Le Lys dans la Valle* (1835) adlı romanı. Türkçesi: *Vadideki Zambak*, çev. Nahit Sırrı Örk, 1941 / Cevdet Perin, 1945 / çev. Tahsin Yücel, 1962 / çev. Talip 1965 / çev. Cemal Süreya, 1968 / çev. Vahdet Gültekin, 1970 / çev. Azmi Arna, 1976 (Ç.)

dan dolayı, Balzac romanın daha başlarında iken, uzun hazırlıklarla evlerini, şehirlerini kurar; *Beatriz*'ten önce Guérande ve *Grandet*'den (7) önce Saumur, tıpkı kişiler topluluğu (Hochon'lar, Cibot'lar, Listomere'ler) gibi zorunludurlar. Bunlar konulardır. Kişilerden biri içerden görülür ve okur adına düşünür. Stendhal'de olduğu gibi, bazan bu kişi, kahraman olur; bazan da yazarın kendisi Tanrının yerine geçer. Bir de şu formül üstüne düşünelim: «Roman küçük (özgür) iradenin şii-ridir.»

Peki, romancının imgelemi nedir? Acaba romancı, yarattığı varlıkları görür mü, iştir mi? Algısız imge yoktur, ama doğaya yaslanmayan algı da yoktur. Aslında, Stendhal *Kızıl ile Kara*'nın (8) konusunu bir gerçek davadan ve *Parma Manastırı*'ndakini ise bir İtalyan öğcesinden (kroniğinden) çıkarmıştır. Balzac karşılaştığı kişilerden yararlanıyordu: Tiers, Castries Düşesi, Liszt ve bayan d'Agoult, politikacı Vidocq. Gelgelelim, doğanın bu verileri, romancı için tıpkı heykeltıraşın mermerlerine benzerler. Onları yontmaya başlarken, taslağı çizilen eserde başka görüntüler ortaya çıkar. Öte yandan, yaşamın rastlantılarıyla sanatçı, dış dünyada da yoğurduğu hamuru biçimlendirmeye elverişli öğeler bulur. İmgelem ancak ellerin ve kalemin bu çalışmasına dayanarak yaratabilir. Bu yüzden nasıl ki yaratılan roman tasarlanan roman değilse, yaratılan heykel de tasarlanan heykel değildir. Güzel sanatlar ancak kavrama yetisini aşmaktan geri durmayan bu yapım olgusuyla açıklanırlar. İşte, umudumuzu aşan bu doğa hareketine esin (ilham) adı verilir.

Son olarak, şunu bir daha söylemek gerekiyor: Alain'in sanata ilişkin bu eseri de bir sanat eseridir.

(7) Balzac'ın *Eugenie Grandet* (1833) adlı eseri. Türkçeye çeviren Nuhu Baydar, 1937 / çev. Tahsin Yücel, 1961. / çev. Vahdet Gültekin 1967 / çev. Erdoğan Alkan, 1973. (Ç.)

(8) Stendhal'in *Le Rouge et le Noir* (1830) romanı. Türkçesi: *Kırmızı Ve Siyah*, çev. Nurullah Ataç, 1941 / çev. Cevdet Perin, 1945 / çev. Vedat Gülşen Üretürk, 1961 / çev. Nurettin Arıkan, 1969. (Ç.)

Alain'ın eserleri, yöntem ve öğretim bakımından değil, ma bileşim bakımından birbirinden ayrı iki kümede toplanabilir. Bunlardan birincisi geniş kitlesiyle *Söyleşiler*'dir. İkincisi ise şu kitaplardan oluşur: *Güzel Sanatlar Sistemi*, *Düşüncelerimin Hikâyesi*, *Deniz Kıyısında Konuşmalar*.

Bir edebiyat türü olarak söyleşiyi Alain bulmuştur. İki sayfalık bir düzyazı şiir. Stendhal'in deyişiyle, «dâhice olsa «da, olmasa da», günlük bir gazete için her akşam kaleme alınacaktır. Gerçekte, eksikliği en az duyulan bir dâhilikti bu. «Belirlenen sürede yazmakta direnilmeseydi, bu kısa şiirler hiçbir zaman yazılmış olmayacaktı.» Her yazarın, koşucular gibi, bir uzunluğu vardır. Filanca yüz metre şampiyonu daha uzun bir yolu soluk almadan koşabilir. Alain de adımlarının uzunluğunu söyleşide kolayca gösteriyordu. Tam iki sayfayı doldurmayı benimsemişti. Bu bağlılık, kuşkusuz onu taşıyacaktı, tıpkı şiirde kıtaların şairi alıp götürmesi gibi...

Bir başka kural da 'rötuş etmemek'ti. Geniş ve güçlü yazılışıyla her sözcük olduğu gibi kalmalıydı. Tümcede başı çekenle yetinilmeliydi. Eser yalnızca kendinin modeli olmalıydı, Güvenli bir gidişle varış çizgisine doğru yol almalı ve geciktirici her düşünceyi itmeliydi. Yoksa, söz konusu düşünceler bir belirtiyi ya da eğretilmeyi (istiareyi) iyice şişirebilirlerdi. Bundan ötürü, Alain diyordu ki, «Bu bir şiir ve güç biçimidir. Bu füg düzenleyen müzisyenler, böylece, bir halkanın geçirilinceye kadar her şeyin toplandığı an olan bir Street'le (caddeyle) hazan desteklenmiş olurlar. Her şey topluca gelir, onları çabucak sıkmak ve adı anılan yoldan gecirmek gerekir. Kestirebildiğim kadarıyla benim akrobatlık numaram da böyledir; sanırım, bunu ancak yüzde bir oranında başaramamışşımdır.»

Her gün final çizgisini gösteren bir engelin atlanmasıyla sona eren dört nala koşu, Dépêche de Rouen gazetesinde 1914 Savaşı'na kadar sürdü. Bu nitelikte bir gazeteciliği kimse göze alamazdı; bir benzerinin de görülebildiğini sanmıyorum. Okurlar hayrandılar ona. Haberlerden önce çoğu onun söyleşilerini okuyorlardı. Savastan sonra tonu değişti. Askerlik kalbinde ve kafasında buruk izler bırakmıştı. Defterler halinde yayımlanan söyleşiler uzunlaştılar. Öyleyken, akrobat kendi numarasına, filozof da temlerine bağlı kaldı. Anlatımına da. Çünkü, işin püf noktası buradaydı. «Tutku felsefeyi edebiyata, edebiyatı da felsefeye dönüştürdü.» Bu amaçların ikisine de ulaşıldı. Alain, ilk yıllar, söyleşileri için özel bir sevgi duyuyordu. Bu kitap sunusunda bana şunu yazmıştı: «Bu güzel basım beni Söyleşiler'in iyi günlerine götürüyor. Eğretilmelidir onlar. Okura keşfedecek çok şey vardır içlerinde. Bu sayfalarda şimdi bende bulunmayan bir saflık, doğruluk buluyorum.» Daha sonra çıkan bir derleme üstüne de şunları yazacaktır: «Şiirin azaldığını ve ciddi görünüşün çoğaldığını görüyorum burada. Yaşlanmayı gösteriyor bu, ne yazık ki!» Haksızdı oysa. Son söyleşile-

ri de, ilk söyleşileri kadar, hoşuma gidiyor benim. Sonuncular daha karanlık görünüyor, ama zaman da öyle değil mi?

Bana öyle geliyor ki, Alain'in «söyleşiler»inin güzelliklerinden biri, onların yıllara ve çağlara göre dalgalanmasıdır. Onlarda Orion'un kalkanı kalkıp iniyor; mevsimler dönüşümünü sürdürüyor. Paskalya, Pentecôte, Fête-Dieu, Toussanit, Noel yortuları her seferinde yeni, derin düşüncelere yol açıyor. Arka planda, mevsimlerin arasından, gündönümlerini yöneten bir başka merdiven ile uygarlıkların merkezini Babil'e, Tyr'e götürecek olan 'Büyük Soğuk' seçiliyor.

«Dünyada en çabuk yaşlanan şeyi: yeniliği» aramaktan usanmış bir okurun güzel eserlerle tedaviye ihtiyacı vardır. Onun, bizi seçmekten kurtaran ve düşündüren denenmiş kitaplara dönmesi gerekir. Alain, «içimizdeki gerçek savaşa karşı en iyi jimnastik, *İlyada*'yı okumaktır,» diyor. Ben de şunu ekleyeceğim: «*Ve Söyleşiler*'i».

Bu uzun *Söyleşiler* dizisinde gerçi Alain'in gözde temleri vardır. Ama o, aslında, her şeyle ilgilenir. Aşk tutkularından, siyasal oyunlardan, resim sanatından, savaştan, Tanrıdan olduğu kadar atların eğitiminden de söz açar. Her konuyu birkaç ana düşünceyle payandalar. Bunlar onun düşüncesinin demir iskeleti gibidirler, nitekim, ayarlanmış bir çekiç vuruşuyla durmaksızın onlara geri döner. Kendini mi tekrarlar? Elbette! «Kendimi tekrarladığım söyleniyor, diye yazmıştı Voltaire, öyle olsun! Düzeltinceye kadar tekrarlıyacağım!» Alain de düzeltmek için, kendince temel saydığı şeyi daha kuvvetli ya da şiirli olarak söylemek için tekrarlar.

Hep gerçek dünyaya yaslanır. Bir kuş, bir ağaç, çalışan bir insan, ufukta büyüyen güneş, Retz'de ya da Saint-Simon'da görülen bir güzel canavar: İşte düşüncesinin somut dayanakları. Us olmasaydı nesneler dünyası var olamazdı, ama düşüncelerimizin biricik dü-

zenleyicisi de gerçek dünyadır. Diyalektikçi, dünyadan ayrı bir düşünceler evreninde yaşamak isterdi, ama bir tek dünya vardır ve Eflatun'un dediği gibi, bizler de bu dünyanın çocuklarıyız, ağaçlara ve renklere bağlıyız. Eflatun'un dışında hiçbir düşünür, dünyayı çalışmaların ve sanatların içine Alain kadar sağlamca yerleştirmemiştir. Alain, bir insanın sabırsızlığının bazan ayakta uzun süre kalmış olmasından ileri gelebileceğini düşünür. «Kızgınlığına bakarak onu hemen yargılamayın, önce, altına bir iskemle verin.» der. Gözlüklü kişilerin dünyayı yönettiğini söyler, çünkü insan onların bakışını yakalayamaz. «Camın yansımalarına aldandır. Bu da ona zaman kaybettirir.»

Disraeli'nin sigara içmediğini, öyleyken Bismarck'ı bir puroyla karşıladığını, böylece sigara içiciliğin pozlarından onun yararlanmasını önlediğini söylediğimde Alain pek hoşlandı. Ona göre, düşünce önde giderse şiir asla onu izlemez.

Vücutlar doğaları, yaradılışları dile getirir. Bir yaban koyununu ya da tekeyi gözden geçiren Alain der ki, koyun nasıl hep koyun ise teke de hep teke olacaktır; cimri hep cimri ve dalkavuk hep dalkavuk kalacaktır. Popinot'nun erdemine *Gobseck*'in ihtiyacı yoktur, üstelik, bunun için yeteneksizdir de. Fakat *Gobseck*'in özel erdemini *Gobseck* edinecek yetenektedir. Çünkü doğalar değişmez. İnsan, doğalara inanabilir. Alain insanı uğraşının biçimlendirdiğini — Balzac gibi — göstermekte ve halklara oturdukları yerlerin özelliklerini geçiren mekanizmayı — Montesquieu gibi — açıklamakta pek ustadır. Derin İngiliz haliçleri, Venedik'in denizkulaklarıyla karşılaştırılırsa, daha iyi yelkenlileri ve daha gözüpek denizcileri haber verir. «Böylece, Ankara (Avrupa) bu bulutsu düşünce sürülerini her yandan sularla kuşatılmış adalara doğru iter. Ve denizci Darwin de onların tüylerini kırkar.»

Deniz gibi, insan vücudunun da gelgitleri vardır, buna karşın düşüncenin onlar üzerinde yükselip alçal-

dığı görülür. Kızgınlığın ardından yorgunluğun verdiği bir dinginlik (geri çekilme) gelir. Öyleyse, hiç kimse insanın tutkuları olmasını önleyemez. Ama bu demek değildir ki, insan yeterli küçük hareketlerle kendini yönetemez. Denizci gemiciliği bilirse, yelkenlisi de rüzgârlardan ve gelgitlerden yararlanarak dilediği yere varabilir. Kaşarlanmış politikacı kalabalıkların kör kuvvetini tanır, ona cepheden saldırmaktan sakınır, kenar şeridine yönelir, kumsala yanaşır. «İki çılgınlık arasında sıkı durmak gerekir: Bunlardan biri her şeyi yapabileceğine inanmak, öteki de hiçbir şey yapamıyacağını sanmaktır.»

«Bütün bu söyleşiler hem iradeden çıkar, hem de irade üstüdür.» Her sabah yeniden başlamak ve yapılmış şeyleri bir daha yapmamak kararı 'iradeye bağlı'dır. İnsanın nesneler ve kendisi üstündeki gücünü tekrarlaması ise 'irade üstü'dür. Çevremizdeki bu sonsuz evren ne dosttur bize, ne de düşman. Her insan orada etkin olabilir, yeter ki ne istediğini bilsin. Etkin olmanın tek yolu vardır, o da etkinlikte bulunmaktadır. İstemek demek, başlamak ve sürdürmek demektir. «Yapacağım» sözü bir şey değildir. «Yapıyorum» ise bir karardır, ama yalnızca bir karar. İyi bir köylü dedikenlerinin üzerinde inleyip durmaz, keser onları. Başlanılmış bir eser güdülerle dileklerden çok daha yüksek konuşur. «Bir gün önceki çalışmasında öz iradesinin belirtilerini gören kişi mutludur.»

Geçenlerde söyleşiler yığımından bir mutluluk kitabı çıkarıldı. (Bu, hiç de yanlış olmadı.) *Mutluluk Üstüne Söyleşiler* çoğu okurları, hiçbir gerçek hastalığın haklı kılmadığı umutsuzluklardan kurtardı. Gelgelelim, yalıtlanmış olarak alınırlarsa, bu söyleşiler de yaşamı yönlendirme konusunda bir reçete havasına bürünürler. Oysa, onlar, geniş bir düşünce görünümü içinde daha güzel bütünleşirler. Örneğin, Antik efsanelerle yıkanınca, hristiyanlıkla işlenince daha bir açılıp serpilirler. Dış görünüşler konusunda imgelemin bizi na-

sıl yanılttığını birçok uyarıyla daha iyi anlıyoruz. Söz-geleşi, korkuyla ölümümüzü düşündüğümüzü söylemek yanlışır; çünkü böyle bir düşünme nesnesiz kalacaktır: Kendimizi ancak yaşarken düşünebiliriz. Tatalım ki, hayal edilen bir kazanın verdiğı acılar gerçek bir kazanın doğurduklarından daha ağır olsun, yine de hasta insan sağlıklı olandan başka türlü acı çeker; üstelik, etine çiviler iyice gömülmedikçe, sağlıklı kişi bunu yeterince anlayamaz, çünkü o usun dirliğı düzenliğı içindedir.

Söyleşiler'in ilgiye değer bir yanı da şudur: Dış görünüşleri belirtmeye bunca dikkat eden Alain, onların içerdiği gerçeğı açıklamaya da o kadar özen gösterir. Dinleri, özellikle hristiyanlığı inancsız değilse de korkusuz bir görüşle tasvir eder. İmgelemin çılgınlıklarına tapınma törenlerinden daha etkili ilâç mı olur? «İlmihal evrensel okulun ilk denemesidir. Ve o, ne denli fıgürlerden söz açarsa açsın, öğreti gizlediğı düşünceyle, insan zihninin düşüncesiyle, coşturucu ve inandırıcıdır. Törelerimizi hâlâ ve ne iyi ki, bu güçlü sistem donatıp yaşatıyor. Kadının onurunu, şövalye ruhunu ve krallarla ulusların üstünde ruhsal bir güç olma düşüncesini bu sisteme borçluyuz.»

ALAIN

«Bibliothèque de la Pléiade»da Alain'den seçme *Propos*'ların çıktığını duymuştum, bekliyordum o betiği. Gelmiş, dün aldım. Ne demektir «propos»? Hani bizim gazete dilinde «fıkra» diyorlar, işte o. Bir gazetecidir Alain, o küçük yazılarının birçoğunu gazetelerde, Fransa'nın taşra gazetelerinde yazmıştır. Gazetecilikle başlamıştır yazarlığa. Ancak, Monsieur de Sacy'nin dediği gibi, gazeteciliği dörüt (sanat) durumuna yükseltmiştir. Gazete yazarlığını küçümseyenler bir düşünsünler Alain'i. Aşağı, bayağı uğraş (meslek) yoktur, yeter ki güçlü, değerli kişiler eline düşsün.

Aldım Alain'in betiğini (kitabını). Okuyacak mıyım? o başka. Doğrusunu söyleyeyim, anlayamıyorum ben Alain'i. Karanlık mıdır onun yazıları? Değildir, ışıklıdır. Birtakım kimseler çok çabuk kavırıyor onun ne dediğini. Ne var ki onu öyle kolayca anlamak için

özel bir yetişim gerek: Bilge-severleri (philosophe'ları), Platon'u, Descartes'ı, Kant'ı, Hegel'i okumuş, içinize sindirmiş olacaksınız, yüzyıllar boyunca gelişmiş bilimin verilerini bileceksiniz. Alain «mutlu azınlık» için, en mutlu azınlık için yazar. Benim gibi pek okul görmemiş, kendi kendilerini ellerinden geldiğince yetiştirmiş kimselerin anlayabileceğİ yazarlardan değildir.

Okumayacak mıyım o betiğİ? Okumak için mi aldım? -Karıştıracakım. Anlayabileceğim yerlerini arayacağım... Büyük olduğunu bildiğımız bir yazarı anlamamak üzer bizi, gücümüze gider. Ancak anlamadan anlıyorum demek de yalan olur, o daha çok üzer bizi, daha çok gücümüze gider.

Anlamadığım için betiğİ kapatmam gerekmez. Anlamağā çalışmalı, alabileceğımız paydan kendimizi yoksun bırakmamalıyız. (1)

ROMAN

Alain, kişioğlunu öğretmek istersek, La Rochefoucauld'dan çok Balzac'ı, Stendhal'ı okumamızı öğütlüyor. La Rochefoucauld kendi de söyler: «Genel olarak kişioğlunu tanımak bir kişiyi tanımaktan kolaydır.» der. Balzac, Stendhal, bütün romancılar bireyleri anlatmışlardır, onun için bize kişioğlunu daha yakından anlattıkları duygusunu verirler. Stendhal'ı, Balzac'ı okurken Julien Sorel'ı, Fabrice'ı, Madame de Mortsauf'u, Goriot'yu görmüş, onlarla birlikte yaşamış gibi olursunuz: Birer adları, birer yüzleri vardır da onun için. Bununla somutlaşırlar, gerçekleşirler sanki. La Rochefoucauld ise ad söylemez, «kişioğlu» der yalnız, siz, ben, hepimiz.

(1) Ulus, 5.8.1956

Roman okurken kişileri dışardan görürüz, Julien ben değilim. Goriot ben değilim; başka bir kimse, beni kendimleymen ilgilendirmez, beğenmeyebilirim onları, yargılayabilirim. İyice bakabilirim onlara, korkmam. La Rochefoucauld ise bana kendimi gösteriyor, «Sen de busun işte, sen böylesin.» diyor. Korkarım onun söylediği kişiye iyice bakmaktan, kendi kendimi yargılayacağım, kendi kendimden tiksineceğim diye korkarım.

Balzacın, Stendhal'in kişioğlunu iyi anlattıkları doğru mudur? Görecedir bu da. Onlar kişioğlunu bile-ne, sezmiş olana anlatırlar. Öyle kimseler vardır ki romanları, en iyi romanları okurlar da gene kişioğlunu görmez, anlamazlar, yalnız olaylarla ilgilenirler. Onlar için Julien de, Fabrice de, Balzac'ın bütün kişileri de birer gölgedir, olaylardan ayıramazlar onları, o olayların dışında da yaşayan birer kişi, gerçek birer kişi diye düşünemezler. Ancak, öyle sanıyorum, bu türlü kimseler romanlardaki kişileri göremedikleri gibi çevrelerindeki de göremezler, onların da var olduklarına inanamazlar, onları da birer gölge sanırlar.

Romancılar, kişioğlunu anlatıyor. Bilmem doğru mu bu sav (iddia)? Çok su götürür. Dostoyevski'nin romanlarındaki kişiler yaşıyor gibi gözüküyor bize, gerçekten alınmış gibi gözüküyor. Bunu yapan romancının dörüt gücü, kandırma gücü değil mi? Balzac için, Stendhal için de öyle düşünebiliriz. Kendi görüşlerini söyler onlar, öyle bir güçle söyler ki bizi de inandırır dediklerinin doğru olduğuna, doğrunun ta kendisi olduğuna. (2)

GÜLÜMSEME

Yoksa ben anladığımı yazıları mı sevmiyorum? Olabilir. Anlaşılmamakta, karanlıkta da bir çekicilik var-

dır: Daha büyük bir ışık umudunun çekiciliği. Düşün-
cemiz çalışmak, işlemek ister, güçlüklerle karşılaşp
onları yenmek ister. Kolayca anlayabildiğimiz bir nen
(şey), değer mi ilgilenmemize?

Bugün erken kalktım, Alain için düşündüklerimi
yazdım günceme. Sonra okumaya başladım betiği. Baş-
tan on üç «propos»yu okudum. Anlaşılmayacak yazılar
değil. Yalın, kimi «sudan» denecekleyin yalın. Doğru
sözler değil mi Alain'in dedikleri? Doğru olmasına doğ-
ru ya, hepimizin de bildiğimiz nenler. Sağ-duyunun,
yalın sağ-duyunun gözlemleri, öğütleri... Bunlar üzeri-
ne yargılamak doğru değil Alain'i. Gençmiş onları yaz-
dığında. Pek de genç değil ya, kırkına yaklaşmış...
Neyse! ilk «propos»lar, daha yazağını (kalemini) alıştır-
rıyor.

Biri kızdırdı beni o «propos»ların, «Yağmur Altında»
adlısı. Öfkelenmemeli, yakınmamalıymışız. Kendimizi
sevmeliymişiz de kızınca tatlı sözler, tatlı düşünceler-
le yatıştırmalıymışız. Yağmur mu yağıyor? Yağmur-
korurunuzu açmakla yetinmeli, «Şu pis yağmur!» de-
memeli, gülümseyip «Oh! ne de güzel yağıyor!» deme-
liymişiz. Bu sözün yağmura bir etkisi olmazmış, bize
etkisi olurmuş, iyi gelirmiş bize, yüreğimizi açar da
yinimizi (vücudumuzu) ısıtır, inginden (nezleden) kur-
tarırmış bizi. İyi, iyi ya! öfkelenmenin, sinirlermenin
de bir tadı, bir avutuculuğu olduğunu düşünmemiş mi
Alain?

Bununla da kalmıyor. Bununla kalsa pek bir diye-
ceğim olmazdı. Kişileri de, yağmur gibi, güler yüzle
karşılamayı öğütlüyor. Daha da kolaymış: yağmura bir
etkisi olmayan gülümsemenin kişilere etkisi olurmuş.
Sizin gülümsediğinizi görünce karşınızdakiler de gü-
lümser, somurtkanlığı bırakır, sizi sıkıkmazlarmış...

Siz sever misiniz boyuna gülümseyenleri? Hani
sağlarına bakar gülümserler, sollarına bakar gülüm-
serler. Doğrusu, ben iğrenirim öylelerinden. Yalandan
gülümseye gülümseye yalan işler içlerine, bütün işleri-

ne bir düzmecilik siner. Öylelerini gördüm mü, kaçırırım. Çoğu alıktır, düşüncesizdir onların. Alık oldukları, düşüncesiz oldukları için de kötü olurlar. Alıklardan iyilik, aktöre (ahlâk) beklemeyin. Aktöre, arı yürek usun, düşüncenin ürünlerindendir, bilgiyle işlenir. Alığın da, bilgisizin de aktörelisi, iyisi, arı yürekli olabilirliğini sanmayın. (3)

GENE ALAIN

Okuyorum Alain'i. Öyle sanıyorum, bir başından, bir sonundan okuyarak bütün betiği okuyacağım, sonra da bu betikte olmayan yazılarını ararım..

Neden okuyorum? Seviyor muyum o yazarı? Doğrusu, sevmiyorum. Kızdığım da oluyor. Yeniyle ilgilenmiyor o düşünür; ne Apollinaire'i, Breton'u anıyor yazılarında, ne Picasso'yu. Apollinaire'i, Breton'u, Picasso'yu beğenmesi mi gerek? Beğenmese de ilgilenmeli, çağının kişileri onlar, ilgilenmeli de beğenmediğini, tuttukları yolu yanlış bulduğunu söylemeli. Bir kimse çağının kişileriyle, onların yaptıklarıyla uğraşmayacak da neyle uğraşacak? Eskiye bilmeyen yeniyi anlamaz ya yeniye bakmayanın, yeniyi incelemeyenin de eskiyi gerçekten anladığına inanmam.

Gene de bir çekiciliği var Alain'in. Onu okurken, sevelim sevmeyelim, gerçek bir kişiyle karşılaştığımızı duyuyor, gerçek bir kişiyle konuşmuş gibi oluyoruz.

Derin bir düşünür mü Alain? Yazılarının karanlık olması, derin gösteriyor, derin sandırıyor dediklerini. Düzmece bir derinlik onunkî demek mi istiyorum? Derinlikten başka derinlik, bence üstün bir artam (meziyet) var onda: Arıyor ne düşündüğünü. Başlarken bilmiyor nereye varacağını, ancak bir yere varacağını biliyor, güveniyor kendine. Okuru aldatmıyor, karan-

lık olduğu yerlerde kendi de iyice bilmiyor ne düşün-
düğünü, arıyor, okurla birlikte arıyor. Bunun için düz-
mece değil. «Le besoin d'écriture est la curiosité de sa-
voir ce qu'on trouvera» diyor. Belli ki kendi de ne bu-
lacacağını, daha doğrusu nereye varacağını, ta içinden
ne düşündüğünü öğrenmek için oturuyor yazıya. Birta-
kım görütler (idée'ler) sunmuyor okura, düşünmesinin
yürüyüşünü gösteriyor. Bunun için *ilinç* bir yazar. (4)

DEĞİŞME

Alain'ın *Propos' d'un Normand'*ını okuyorum, 1906
ile 1914 arasında «Dépêche de Rouen»a verdiği günde-
lik «propos»lar. Türkçede ne demeli «propos»ya? Bula-
mıyorum şimdi. «Fıkra», «Sohbet», «Söyleşi»... Hepsi
de eksik geliyor bana. Doğrusu, Fransızcada da başka
bir söz bulamazsanız onun için, ne olduğunu iyice ta-
nımlayamazsınız. Niçin? Bir başkalığı, kendine vergi
bir büyü mü var o propos» tilciğinin? Alain'den ön-
ce yoktu. Alain kattı ona o büyü, başka bir dilde
kolay kolay belirtilmez anlamı. Çok kimselerin «pro-
pos»ları olabilir, vardır, onlar için «Şunun dedikleri»,
«bunun konuşmaları» dersiniz, olur biter. Alain'inkiler
için öyle değil, ne dersiniz kaçırıyor kokusunu, soldu-
ruyor boyacağını. Yeni bir tür yaratmış Alain. Önce gö-
züküyor, sezilmiyor o yenilik: Eski bir biçime dökül-
müş, eski sözler sanıyorsunuz. Yavaş yavaş anlıyorsu-
nuz o yazılarda başka bir öz olduğunu. Ne olduğunu
da pek söyleyemezsiniz. Bir kişiliği, güçlü bir kişiliği
yankılayan yepyeni bir öz. Yeniliklerin en gücü, en de-
rini, eskimez bir yenilik. Sizinsiz (şüphesiz) olarak
söylüyorum: Yüzyıllar sonra da Alain'ın «propos»ların-
da kendini gösterecektir o yenilik...

(4) Ulus, 26.8.1956.

Bu değildi söylemek istediğim. 1906-1914. Demek en yenisi yazılı bu «propos»ların, kırk iki yıl olmuş. Neler olmadı bu kırk iki yıl içinde! neler yıkılmadı; neler yapılmadı! neler değişmedi! 1914'ten önce yazılmış bir öyküyü okuyun, yadırgıyorsunuz, sizi şaşırtıyor o yaşayış, benzemiyor bugünküne. Oysa Alain'i okurken bu yadırgamay, bu şaşmayı duymuyorsunuz. Alain değişmeyen bir konu üzerine, kişiöğlunun özü üzerine konuşuyor da onun için. Gündelik işlere değinmiyor mu? Değince olur mu? Onlardan başlıyor, gene onlarla bitiriyor. Ancak onların özünü kavradığı için, sezdirmek-sizin özelden genele geçiyor, bize kişiöğlunun «değişmeler arasında gene kendine benzer» kalan yanını gösteriyor.

Alain'i okurken daha iyi anlıyoruz; bütün değişmeler yüzde kalıyor, içine, dokusuna işlemiyor kişiöğlunun. Bütün ilerlemeler dışta kalıyor.

Üzücü mü buluyorsunuz bunu? Olabilir. Sevindirici, güven verici bir yanı da var. (5)

YAZMAK

Alain, «Yazmak gereksinmesi, ne bulacağımızı öğrenmek dileğinden gelir.» diyor. Bütün yazarlar için doğru değil bu. Çoğu, ne düşündüklerini anlamak için değil, şuradan buradan bellediklerini göstermek için, denetlemeksizin öğrendiklerini yaymak için yazıyorlar. Bulmak için değil, anlamak için değil, kendilerini unutmak, birtakım sözlerle esrikleşip (mestolup) düşünmekten kurtulmak için yazıyorlar...

Gene de doğrudur Alain'in dediği. Onun sözü gerçek yazarlar için, istedikleri gürültü etmek, iri lakırdılar savurmak olanlar için değil. Yazık ki bizim ya-

zın acunumuz dün öyleleri ile doluydu, bugün de öyleleri ile dolu... (6)

ALAIN

Eskiden pek sevmezdim Alain'i, şimdi *Les Propos d'un Normand*'ı bırakamıyorum elimden. Orasından, burasından, bir okuduğum yerini bir daha, bir daha okuyorum. Gene de unutuyorum ne dediğini. Gerçekten unutuyor muyum? Sanmıyorum öyle olduğunu. Biliyorum ki işliyor içime, beklemediğim, ummadığım bir öğde (zamanda) çıkıverecek önüme, geliverecek yazacağımın (kalemimin) ucuna. Okumanın, okuduklarımızın bizi beslemesi de bu değil midir?

Doğrusu, bir öğretici değil Alain. Öğretmen olduğu için öğretici olduğunu sanıyordum, yıllarca öyle sandım. Sevmeyişim de ola ki bunun içindi. Sevmem ben öğretici yazarları... Aldanmışım. Oysa düşmemeliydim o yanlış. Alain'in öğrencisi olmuş yazarlar, örneğin Monsieur André Maurois, onu överlerken «Bize şunu gösterdi, bunu belirtti» demiyorlar. Belli ki Alain, öğretmenlik ettiği günlerde bile bir öğretici değilmiş, bir yetiştirici imiş. Pek azdır öğretmenler arasında öylesi. Çoğu, birtakım «doğru»ları belletmekle yetinir, çocukların kişiliğini, onları kendi kendilerine uyandırmağa çalışmazlar. Kolaydır öğretici olmak, kendiniz belletir, sonra da belletirsiniz. Yetiştirici olmak ise güçtür, değme kişinin elinden gelmez. Bir vergidir o artam (meziyet), uğraşmakla elde edilmez.

Alain'in yazılarında da var o nitelik. Kendi inanlarını, kanılarını aşılamaya kalkmıyor. Okuyorum betiğini, bakıyorum ki çok konularda onun gibi düşünmüyorum. Onun dediklerini yanlış bulduğum, sinirlendiğim de oluyor. Gene de kapatmıyorum betiğini, ka-

patamıyorum. Neden? Beni kendi düşüncelerimi, kanılarımı incelemeğe gölürüyor da onun için. Alain kendi bildiklerini, kendi inandıklarını aşlamıyor okuruna, tersine, okurunun inandıklarını, kanılarını pekiştiriyor. Bir konuşma onunki: Kendi açıldıkça karşısındakini de açıyor. Tutkusuz (ihtirassız) bir kişi olduğu için mi yapabiliyor bunu? Değil, tutkusuz değil Alain, tersine, tutkulu olduğu seziliyor yazılarında. Birtakım konularda bağnazlığa (taassuba) bile vardığı söylenebilir. Ancak bütün nenlerden (şeylerden) önce düşünmeye önem veriyor, başlıca tutkusu düşünme tutkusu. Düşünmeye önem veren, kendisinde düşünme tutkusu olan kişi de özgürlükten geçemez. Kendisi için de ister özgürlüğü, karşısındaki için de. İşte bunun için kendi düşündüklerini anlatır, savunurken de karşısındakinin düşündüklerine saygısı var. Tartışıyor sizinle, hırpalamıyor sizi, düşündüklerinizi geliştirmenize engel olmak şöyle dursun, bunun için yardım ediyor size.

Onun yazılarını okuduktan sonra sizde bir değişme olmuyor mu? Yalnız kendi düşündüklerinizi geliştirip de onun düşündüklerine, kanılarına katıldığınız olmuyor mu? Olmuyor denemez. Ancak sezmiyorsunuz bunu, düşündüklerinizi, kanılarınızı değiştirirseniz bile bunun kendiliğinden oluverdiğini sanıyorsunuz. Alain okurunu etkilese bile küçültmeden, kişiliğini yitirmeden etkiliyor. Bunu en büyük yazarlar başarabilir. (7)

ETKİ

Aylardır Alain'i okuyorum. Sekiz on betiği duruyor önümde, kimi birini, kimi ötekini açıyorum, *Propos d'un Normand* adıyla toplanmış olan yazılarını daha çok seviyorum, onları daha iyi anlıyorum da onun için. Doğrusu, iyice anlayamadıklarımı da seviyorum. Ala-

in'in yazılarının, onların da ayrı bir tadı var, bakıyorsunuz, arada bir düşünüy, bir gözlem sarıveriyor kişiyi, düşündürüyor, yeni bir konu veriyor düşünceye.

Gençliğimde, yetişim çağımda tanısaydım Alain'i, ne iyi olurdu! Onun etkisinde olmak isterdim. Şimdi ne denli okursam okuyayım, neler öğrenirsem öğreneyim, artık gerçekten etkileyemez beni. Bu yaştan sonra okuduklarım benim «doku»ma işleyebilir mi? Kişiliğim üzerine vurabilir mi damgasını?

Bende, önce Gourmont'un, sonra da Leautaud ile Gide'in etkisi olmuştur. Yakınmıyorum bundan, severim o yazarları. Gide, çok büyük bir yazardır, Gourmont'a da bir gün dönüleceğini sanıyorum. Ancak onların etkisine, düşüncemin yumuşak olduğu yıllarda okuduğum yazarların etkisine, Alain'in de karışmasını isterdim... Geçti artık, bundan sonra yeniden başlaramam, kendimi yeniden kuramam ki! (8)

I. ALAIN'İN ESERLERİ

SÖYLEŞİLER

- *Cent - Un Propos d'Alain* (Alain'in Yüz Bir Söyleşisi, beş kitap, 1908, 1909, 1911 1914, 1929)
- *Les Propos d'Alain* (Alain'in Söyleşileri, 2 cilt, 335 söyleşi, 1920)
- *Propos sur l'Esthétique* (Estetik Üstüne Söyleşiler, 35 söyleşi, 1923)
- *Propos sur le Christianisme* (Hristiyanlık Üstüne Söyleşiler, 51 söyleşi, 1924)
- *Eléments d'une Doctrine Radicale* (Bir Köktenci Öğretinin Öğeleri, 165 söyleşi, 1925)
- *Le Citoyen contre les Pouvoirs* (Yurttaş İktidarlara Karşı, 80 söyleşi, 1926)
- *Sentiments, Passions et Signes* (Duygular, Tutkular Ve İşaretler, 60 söyleşi, 1926)

- *Esquisses de L'Homme* (İnsan Taslakları, 60 söyleşi, 1927)
- *Propos sur le Bonheur* (Mutluluk Üstüne Söyleşiler, 93 söyleşi, 1928 / Türkçesi: Mesut Olmak Sanatı, çev. Muzaffer Reşit, 1951)
- *Propos sur l' Education* (Eğitim Üstüne Söyleşiler, 87 söyleşi, 1932 / Türkçesi: Terbiye, I-XIX, çev. K. Domaniç, İstanbul dergisi, Kasım 1953-Mayıs 1955)
- *Propos de Littérature* (Edebiyat Söyleşileri, 84 söyleşi, 1934 / Türkçesi: Edebiyat Üstüne, Çev. Asım Bezirci, seçmeler, 1965)
- *Propos de Politique* (Siyaset Söyleşileri, 84 söyleşi, 1934)
- *Propos d' Economique* (Ekonomi Söyleşileri, 90 söyleşi, 1935)
- *Propos sur la Religion* (Din Üstüne Söyleşiler, 84 söyleşi, 1938)
- *Minerve ou de la Sagesse* (Minerva ya da Bilgelik, 89 söyleşi, 1939 / Türkçesi: Minerva veya Bilgelik, çev. Ayda Yörükten, 1971)
- *Préliminaires à L'Esthétique* (Estetiğe Hazırlık, 101 söyleşi 1939)
- *Vigiles de l' Esprit* (Usun Gece Bekçileri, 100 söyleşi, 1942)
- *Politique* (Siyaset, 133 söyleşi, 1951)
- *Propos d'un Normand* (Bir Norman'ın Söyleşileri, 1952-1960, 5 cilt)
- *Propos sur des Philosophes* (Filozoflar Üstüne Söyleşiler, 1961)

ŞAİRLER, YAZARLAR

DÜŞÜNÜRLER

- *Commentaires de «Charmes» de Paul Valéry* (Paul Valéry'nin «Büyüler»i Üstüne Yorumlar, 1929)

- *Etudes sur Descartes* (Descartes Üstüne İnceleme, 1928)
- *Idées, Onze Chapitres sur Platon. Note sur Aristote. Etude sur Descartes, Etude sur Hegel, sur Compté*. Eflatun Üstüne Onbir Bölüm, Aristoteles Üstüne Not. Descartes Üstüne İnceleme. Hegel, Compté Üstüne İnceleme, 1932)
- *Stendhal* (Stendhal, 1935)
- *Commentaires de «la Jeune aPrque» de Paul Valéry* (Paul Valéry'nin «La Jeune Parque»ı Üstüne Yorumlamalar, 1936)
- *Avec Balzac* (Balzac'la, 1937)
- *En Lisant Dickens* (Dickens'i Okurken, 1945)

ÖBÜR ESERLER

- *Quatre-Vingt-Un Chapitres sur L'Esprit et les Passions* (Ruh Ve Tutkular Üstüne Seksen Bir Bölüm, 1917)
- *Les Marchands de Sommeil* (Uyku Tüccarları, 1919)
- *Système des Beaux - Arts* (Güzel Sanatlar Sistemi, 1920)
- *Mars ou la Guerre Jugée* (Mars ya da Yargılanan Savaş, 1921)
- *Lettres au Docteur Henri Mondor sur le Sujet du Coeur et de L'Esprit* (Kalp Ve Kafa Üstüne Doktor Henri Mondor'a Mektuplar, 1924)
- *Souvenirs concernant Jules Lagneau* (Jules Lagneau'yla İlgili Anılar, 1925)
- *Jean d'Arc*, (Jean d'Arc, 1925)
- *Les Idées et les Ages* (Düşünceler Ve Yaşlar, 1927)
- *La Visite au Musicien* (Müziyeniyi Ziyaret, 1927)
- *Les Sentiments Familiaux* (Aile Duyguları, 1927)
- *Entretiens au Bord de la Mer* (Deniz Kıyısında Konuşmalar, 1930)

- *Vingt Leçons sur les Beaux - Arts* (Güzel Sanatlar Üstüne Yirmi Ders, 1931)
- *Les Dieux* (Tanrılar, 1934)
- *Histoire de mes Pensées* (Düşüncelerimin Hikâyesi, 1936)
- *Souvenirs de Guerre* (Savaş Anıları, 1936)
- *Les Saisons de L'Esprit* (Ruhun Mevsimleri, 1937)
- *Convulsionos de la Force* (Kuvvetin Çırpınmaları, 1939)
- *Echec de la Force* (Kuvvetin Başarısızlığı, 1939)
- *Eléments de Philosophie* (Felsefenin Öğeleri, 1941)
- *Humanités* (İnsanlıklar, 1946)
- *Les Arts et les Dieux* (Sanatlar Ve Tanrılar, 1958)

II. ALAIN ÜSTÜNE YAYINLAR

İNCELEMELER, ANILAR

- Ramon Fernandez: *Propos sur Alain* (Alain Üstüne Söyleşiler, 1941)
- André Maurois: *Alain* (Alain, 1950)
- André Maurois: *Destins exemplaires* (Örnek Yaşamlar, 1952)
- Paul Foulquié: *Alain* (Alain, 1952)
- Henri Mondor: *Alain, Souvenirs* (Alain, Anılar, 1953)
- Claude Mauriac: *Hommes et Idées d' Aujourd'hui* (Bugünün İnsanları Ve Düşünceleri, 1953)
- Judith Robinson: *Alain, lecteur de Balzac et de Stendhal* (Balzac ile Stendhal'in Okuru, Alain, 1958)
- B. Halda: *Alain* (Alain, 1965)

III. TÜRKÇEDE ALAIN

ÇEVİRİLEN ESERLERİ

- *Mesut Olmak Sanatı*, çev. Muzaffer Reşit, İstanbul, 1951, Varlık Yayınları
- *Söyleşiler*, I, çev. Fehmi Baldaş, Ankara, 1961, Milli Eğitim Bakanlığı, Dünya Edebiyatından Tercüme-ler dizisi
- *Söyleşiler*, II, çev. Fehmi Baldaş, Ankara, 1962, Milli Eğitim Bakanlığı, Dünya Edebiyatından Tercüme-ler dizisi
- *Söyleşiler*, III, çev. Fehmi Baldaş, İstanbul, 1965, Milli Eğitim Bakanlığı, Dünya Edebiyatından Tercümeler dizisi.
- *Edebiyat Üstüne*, çev. Asım Bezirci, İstanbul, 1965, Dönem Yayınları / *Edebiyat Üzerine Söyleşiler*, İstanbul, 1981, Yazko Yayınları. / 1985, Say Yayınları
- *Minerva Veya Bilgelik*, çev. Ayda Yörükan, Ankara, 1971, Tur Yayınları.

ALAIN'LE İLGİLİ YAZILAR

Dergilerle gazetelerde:

- Adli Moran: «Alain Öldü», Yeditepe dergisi, 1 Temmuz 1951
- Fehmi Baldaş: «Alain», Hisar dergisi, 1 Eylül 1951
- Ziya Somar: «Alain», Varlık dergisi, 1 Eylül 1951
- Süheyl Derbil: «Alain Ölmüş», Pazar Postası, 15.7. 1951
- Nurullah Ataç: «Alain», Ulus gazetesi, 19.8.1956 / «Gülümseme», «Gene Alain», Ulus, 26.8.1956 / «Yazmak», Son Havadis, 1.1.1957 / «Değişme», Ulus, 17.

2. 1957 / «Alain», Ulus, 10.3.1957 / «Etki», Ulus, 5.5.1957

- Konur Ertop: «Söyleşiler», Dost, Temmuz 1963.
- Fehmi Baldaş: «Romanla Romancı Üstüne, Alain», Türk Dili dergisi, Temmuz 1964
- Sabih Şendil: «Edebiyat Üstüne», Su, Kasım 1965
- Çetin Altan: «Üç Kitap Ve Bir İhtiyar Kadın», Akşam, 20.11.1965
- Tarık Dursun: «Denemeci Alain», Milliyet, 18.1.1976
- Roger Gouze; «Eşine Az Rastlanır Eğitim Ustası: Alain», çev. Aydın Emeç, Cumhuriyet, 22.9.1981
- Oktay Akbal: «Bir Ekim Sabahı», Cumhuriyet, 29.10.1981
- Seyyit Nezir: «Edebiyat Üzerine Söyleşiler», Sanat Olayı, Nisan 1982.
- Tanju Gökçöl: «Edebiyat Üzerine Konuşurken Alain'in Başına Gelenler», Çağdaş Eleştiri, Ağustos 1982.
- Behiç Duygulu: «Edebiyat Üzerine Söyleşiler», Yazko Çeviri, Eylül-Ekim 1982

Kitaplarda:

- Tahsin Yücel: *Büyük Yazarlar*, İstanbul, 1965, S. 188-190, Varlık Yayınları
- Türker Acaroğlu: *Edebî Eserler Sözlüğü*, İstanbul, 1965, S. 101
- Nurullah Ataç: *Günce*, II, Ankara, 1972, S. 611-612, 615-617, 618-620, 709-710, 745-746, 760-762, 799-800, Türk Dil Kurumu Yayınları
- İsmet Kemal Karadayı: *Denemeler Ve Denemelerden Seçmeler*, İstanbul, 1977, S. 15-21
- Sabahat Emir: *Ünlü Yazarlardan Seçme Denemeler*, İstanbul, S. 115-116, Emir Yayınları.

EDEBİYAT ÜSTÜNE SÖYLEŞİLER

Alain

AÇIKLAMA

Edebiyat Üstüne Söyleşiler Alain'ın aşağıda adları belirtilen eserlerinden seçilerek Türkçeye çevrilmiştir:

— **Propos de Littérature** (Edebiyat Söyleşileri, Paris, 1963, Paul Hartman Editeur)

— **Les Propos d'Alain** (Alain'ın Söyleşileri, Paris, 1920, Editions de la Nouvelle Revue Française)

— **Préliminaires à l'Esthétique** (Estetiğe Hazırlık, Paris, 1939, Gallimard)

— **Système des Beaux-Arts** (Güzel Sanatlar Sistemi, Paris 1926, Gallimard)

— **Propos d'un Normand** (Bir Normand'ın Söyleşileri, 1952-1960, 5 cilt)

ÇEVİREN

SANATÇININ İŞÇİLİĞİ

Bakıyorum da bütün sanatlarda insanı şaşırtan bir yan var: O da, en güzel eserlerin hep bir işçiliğin ürünü olması ve hoş a gitme tutkusuna yabancı kalmasıdır. Sözelimi Bach, her şeyden müzik çıkarabilen baş dönürücü bir sanatçıdır. Temlerini, geldikleri gibi alır; organ, klavsenin ya da kemanın tekniğine, füğ'le kanon'un ilkelerine göre düzenler. Usta bir tesviyeci gibi, onları, bir halkanın daracık çemberinden geçirircesine iyice işler. Gözden kaçmayan titiz işçilik düzenleriyle yüceliğe ulaştırır. Beethoven, Chopin, Wagner gibi coşkulu kişiler de güzelliğin kaynağı olarak dönüp dolaşıp aynı yere gelirler.

Bu yönden düşünülürse, bir su kemeri bir sütun dizisinden daha güzeldir; bir sağlam şato süslemeli bir kuleden daha güzeldir; bir bahçe bir çiçek demetinden daha güzeldir. Çömlekçiler, olgun bir işçilikle, görülmemiş biçimler yaratırlar. Bu bakımdan, resmin vitraydan, mozaikten ve freskten çıktığı söylenebilir. Ya-

pım güçlüklerinin, işçilik çabalarının anlatımı aksatacağı sanılır, üstelik, dış görünüş de öyledir. Bu yüzden, Bach biraz kuru diye yargılanır, çıplak su kemerinin basitliği öne sürülür, giderek resmin —artık iyice incelmış, ayrılmış, zenginleşmiş ve sonunda özgürleşmiş olan resmin— işçiliğe özgü belirtiler taşıyan kaba tasvirlerin, taş kabartmaların çok üstünde olduğu söylenmek istenir. Oysa, gerçekte, özgür müzik gibi özgür resim de kısa zamanda çığrından çıkmış, çılgınlığa dökmüştür işi. Bunun sonucu, her ikisi de, bozulan sağlıklarını düzeltmek amacıyla, eski taş çağına dönmeye başlamışlardır.

Hatta, yalnızca dış görünüşleri belirten tiyatro dahi, —izlenim (intiba) ya da etki yaratma peşinde konuşunca—, hemen cezasını çeker. Çünkü, oyun yazmak dekor yapmak kadar ince bir iştir. Müziğin anlatıma baş eğmesi gibi, operayı belirleyen dekorun da izlenimi araması anlaşılır bir davranıştır. Fakat tiyatrodaki durum tersinedir. Meslek güçlükleri ve gösterme araçlarının yoksulluğu tiyatro için pek yararlıdır. Eğer dekorlar eksikse, kostümler zamana uymuyorsa, halk —trajedinin güzel günlerindeki gibi— sahnenin yolunu dolduruyorsa, yazar eylemin yerine söylevi geçirir ve salt konuşmaların oluşumuyla ilerleyen tutkuları canlandırmak zorunda kalır. Böylece, dekoratör gülünçleşir ve bir kenara itilmiş olur.

Bir belâgatçı arasına Balzac'ın kötü yazdığını söyler ve buna hayıflanır. Aslında, bu üslûp taşındır sanki; nitekim insan onda kendine karşı koyan bir madde varmış sanır. Acaba hangi madde? İşte, söz konusu olan budur. Ben, Balzac'ta bir kez olsun güzel şeyler yazmak amacıyla karşılaşmadım. Onda, daha çok doğru yazma eğilimi var. O, yalnızca buna bakar. Tıpkı, su kemerleriyle alanların da yalnızca sağlamlığına bakıldığı gibi...

Mikel Angelo'nun mektuplarını okudum. Sizin de

okumanızı salık veririm. Bir duvarcının işyerine girdiğinizi sanacaksınız. Anlaşılan, bu olağanüstü kişi, düşünmüyordu güzelliği. Bir eseri bitiriyor, ardından bir başkasına başlıyordu. Biricik kaygısı mermerleri oymak ve cebinde taş ocağı işçilerine ,sandalcılara, arabacılara ödeyecek parası bulunmaktı. O, hiçbir zaman, «iyi esinler (ilhamlar) geleceğini umuyorum,» demedi; yalnızca şunu dedi: «Bol gereç ve zaman bulacağımı umuyorum. Yeni papanın da öncülünün (selefinin) tasarılarını sürdürceğini umuyorum.» Onun için önemli olan, ancak uzun ve güç çalışmalardı; ne gerçekleştirilecek bir yetkinlik (mükemmellik), ne de belirtilecek duygular umurundaydı. Sert bir insandı: Zor örnekleri seçen, kendini tüm işine vermiş, tasalı bir insan. Hiç kendini düşünmeden, karşılık beklemeden, ün ve şan kaygısına kapılmadan yaşadı. Başka hiçbir sanatçının onun kadar kendinden kaçabileceğini sanmıyorum. Hatta, daha ileri giderek diyeceğim ki, onda dehâ «yapmasını bilmek»ten başka bir şey değildi. Beğeni (zevk) eksikliğinde bile işçilik eksikliği görmesi bundandı. Bach da kötü bir müzisyen için aynı şeyi söyler: «O, işini bilmiyor.»

İşte bu, dehâya vergi bir görüştür.

ZANAATÇILAR İLE SANATÇILAR

Bir marangoz atölyesinde neyse, sanırım, Shakespeare de tiyatrosunda öyleydi; tahtalar arasından bir uygununu arar, halkın beğenisine göre ve hatta sipariş üzerine ondan masa, dolap, sandık yapar, sonra da bütün bu eşyayı hiç düşünmeden kendi dehası gereği özgürce süslerdi. Soyтары sahneye girdiğinde, topluluk içinde halkça sevilen ve işinde başarılı olan bir oyuncunun bulunduğuna inanmak hoşuma gider. Eğer soy-

tarı şarkı söylerse, komiğin sesinin güzel olduğunu ve iriyarı bir oyuncu sahnede görünürse onun Falstaff'a (1) benzediğini düşünürüm. Belki de şu kapıcı, seyis rolleri, şu halktan kişiler tüm topluluğa iş vermek içindir; belki de falan ya da filan söz şamdanları söndürmekle görevlendirilen sıradan bir oyuncunun yetenek ve belleğine göre ayarlanmıştır. Oyunun konusuna gelince, o da, çoğunca başka bir yazardan alınmıştır. Nitekim, Moliere de *Don Juan*'ı (2) böyle yazmıştı, çünkü masal o zamanlar halkı çekiyordu. Hem seyirci de konu ile kişileri önceden bilirse, bu da az yararlı sayılmaz. Gözlerle kulaklar hazırlanmış demektir. Sevilen bir oyuncu bilinen bir biçimi andırır, herkes onu kafasına önceden resmetmiştir. Dehâ da yolunu buradan kalkarak bulur. Güzel bir sandığa benzer, bütün sandıklar gibidir, ama güzeldir. Belki öteki sandıkların yapıldığı yerde yapılmıştır, ama, onu yapan bir dâhidir. Gerçi çizgileri geleneğe uygundur, ama biraz kıvrak ya da biraz kalkık olursa, bu da yeter. Güzel bir şeyle dikkati bile çekmeyen şey arasında pek az ayırım vardır; hani, aslında, çirkin olup da insana güzel görünen bir yüz gibi.

La Bruyère, «Kitap yazmak, saat yapmak gibi bir uğraştır,» der. Stendhal *İtalya Hikâyeleri*'ni eski öğrencilerden çıkarmıştı. Cenci ailesinin tarihine kendinden neler kattığını bilmiyorum, öğrenmeyi de pek merak etmiyorum. İnsan kopya ede ede yaratır. Doğrusu, işleyeceği madde ile kakmalar, figürler, hatta biçimler önceden kendisine verilen bir saat yapımcısına imrenirim. Çünkü, kalıp biçimle sütuncuklar arasında ikir-

(1) W. Shakesperae'in IV. *Henri ve Windsor'un Şen Kadınları* adlı oyunlarının bir kahramanı. (Ç.)

(2) Bazı eserlerini İtalyan yazarlarından yararlanarak yazan Moliere, *Don Juan*'ın (1665) konusunu da İspanyol komedi yazarı Tirso de Molina'dan almıştır. / Eserin Türkçesi: *Don Cívani* (uyarlayan Ahmet Vefik Paşa 1879), *Don Juan* (çeviren Erol Güney - Melih Cevdet Anday, 1943). (Ç.)

cime düşerse, bir seçime gitmeyecektir. Onu elleriyle yoklarken, ararken görüyorum. Hem, niçin seçsin? Güzel biçimler, çirkin biçimler diye bir şey yok ki! Yalnızca bir bütün biçim güzelliği var. Aynı zamanda hem biçimi, hem de güzel biçimi bulmak gerekirse, bir insana çok gelir bu! Bir portre çizecek ressamın ne bocalaması, ne de seçmesi gerekir; üstelik, model şu ya da bu biçimde poz vermek isterse, işi daha da kolaylaşır. Böylece portre, güzel ya da çirkin, önceden yapılmış olur. Hayal gücü dalgalanmaz artık, fırça kendiliğinden yürür...

Bütün sandıklar güzel değildir, ama hepsi de işçinin elinden çıkmadır. Hem oynayan, hem de oynayanları yöneten (yani uğraşı ve araçları olan) kişi her zaman güzel bir oyun yaratamaz, ama bir oyun ortaya koyabilir. Bunun gibi, bütün oyunlar da yazılır belki, ama hepsi güzel olmaz; bununla birlikte, hepsinin de bir güzel yanı vardır. Bu yanı bulup çıkaran her zaman meslekten biri değildir, ama onu benimseyip zanaatçının planlarına göre oyunlaştıran hep meslekten biridir. Hele, araçlar da belirlenmişse, keyfine diyecek yoktur. Eğer orkestramda iki telli birinci keman varsa, onun bütün ruhunu dökmesi için elime bir fırsat geçmiş demektir; ayrıca, ruhunu çok iyi tanıyan, iyi kurulmuş bir orkestradan da aynı şeyi elde edebilirim. Wagner orkestra şefiydi. En şaşırtıcı buluşların bile sıradan şeylere çok yakın olduğunu ve aradaki ayrımı ancak dehasız bir zanaatçının bize gösterdiğini anlamak için Mikel Angelo'nun yaptığı insan başlarından birine bakmak yeter. Herkesin kullandığı sözcüklerle ve en doğal düzenlerle tümüyle ortak (beylik) şeyleri dile getiren büyük şairler için de bu böyledir. Bunu doğrulamak üzere, belki de müzisyenlerin, bir virtüözün süsünü andıran, önceden görülmüş, tanınmış,

dört yol ağız gibi aşınmış grupetto'larından (3) daha güçlü bir örnek yoktur. Yseult'nün (4) ölümünü anlatan keman gruplarını bir dinleyin; işte, her şeye benzeyen, ama taklit edilemeyen şey. Sanatçılarımızın yeni ve duyulmadık şeyler bulmak amacıyla kıvrandıklarını gördükçe, gülmekten kendimi alamıyorum.

İŞ VE ESER

Başladığımız bir iş, bizi onu yapmaya götüren sebeplerden daha anlamlıdır. Başkalarıyla işbirliğinde bulunmak için bir sürü, üstelik, çok da güçlü gerekçeler vardır. Yaşadıkça bunları kafamızda evirip çevirir, fakat bir iş için elbirliği etmeye, imeceye bir türlü karar veremeyiz. Oysa, temeli atılan bir kooperatif, ortaklarını da bulmakta gecikmez. Burada önemli olan, temelin atılmasıdır, artık işi sürdürüp tamamlamak için sebepler yaratılmış demektir. Bu bakımdan, çünkü iş de iradesinin izlerini bulan kimse mutlu sayılmalıdır.

İnsanların hep çıkar peşinde koştukları söylenir ya, ben, onların geçerli bir amaç önünde miskince durduklarını görüyorum daha çok. Henüz başlanmamış bir eser onları pek ilgilendirmez, çünkü hayalleri o kadar güçlü değildir. Bundan ötürü, beğensek de, bir türlü girişemediğimiz yığınla iyi şey vardır önümüzde. Hayalimizin yarattığı hareketin ürünler vereceğini sanarak kendimizi aldatırız. Çünkü bu kısır kıvılcıklar şimdi'de kalır hep, tasarımlar ise hep gelecek'te. Bu yüzden, tembel kişi oldum olası «Yapacağım!» der. Oysa, «Yapıyorum!» demesi gerekir. Geleceği doğuran iş tir. Hayalimiz geleceğimizi göstermez bize, çünkü işin

(8) Ulus, 5.5.1957

(4) «Tristan ile Yseult» adlı Fransız aşk hikâyesini Alman müzisyeni Richard Wagner «Tristan und Isolde» adıyla 1857'de operasını yazmıştır. (Ç.)

önümüzde açtığı gelecek, hayalimizde kurduğumuz gelecekten hem başkadır, hem de daha güzeldir. Gelgelelim, kimse ihtimal vermez buna. Özellikle hayal-severler, kendi tasarılarının başkalarının gördüğü işlerden daha güzel olduğunu söyleyip dururlar.

Öte yandan, şu çalışan ve mutlu olan insanlara bakalım bir de: Hepsisi de başlanmış bir işin içindedirler. Bu iş ya gittikçe gelişen bir bakkal dükkânıdır ya da zenginleşen bir pul koleksiyonu. Herkes de bilir ki, bir kez başladıktan sonra, gereksiz iş yoktur. Belki, bir nakış başlangıçta hoşumuza gitmez, ama iş ilerledikçe gitgide isteğimizi kamçılar. Bundan dolayı, inanmaktır asıl erdem, ummamak ikinci sırada kalır. Elbette, hiç umut olmadan işe başlanmaz, ama umut da ilerleme ve genişlemeden doğar. Gerçek tasarılar ancak başlamış bir iş üzerinde boy atabilir. Örneğin Michel Angelo'nun, tüm resimlerini, kafasında biçimlendirdikten sonra yapmaya başladığını hiç sanmıyorum. Nitekim, zorda kalınca, «Bu benim işim değil!» demişti. Öyleyken, işe girişti ve resimler ortaya çıktı. Resim yapmak budur işte: Yani yaptığı işi keşfetmek...

«Mutluluk, gölge gibi, bizden kaçır.» deriz. Ham hayale dayanan bir mutluluğa hiçbir zaman ulaşamıyacağımız doğrudur, ama yaratmak mutluluğu hayale yaslanmaz, hayal edilemez, o ancak madde halinde varolur, zihinde tasarlanamaz. Yazarlar iyi bilirler: Konunun güzeli, çirkiniz olmaz. Hatta, diyeceğim, güzel konudan sakınmalıdır. En iyisi, kolları sıvayıp hemen işe girişmektir.. Bu da, umudu bir yana koyup inanca sarılmak demektir, yapmak için yıkmak demektir. Roman ile onu esindiren (ilham eden) gerçek olay arasındaki şaşırtıcı ayırım da buradan kaynaklanır. Ressam, modelin kendisine değil de gülümsemesine kapılır.

ÖLÜMSÜZ PORTRÉ

Bir insanseverin büstüne bakıyordum dün. Yarı

dazlak bir kafası, sivri bir sakalı, bir müdür yardımcısı görünüşü vardı. Kimbilir, belki sağlığında da böyleydi. Çünkü insanlar, kendilerine bakıldığını sezince, tatsız bir tavır takınırlar çoğunca. Heykeltıraş da bunu görmüş, yüzdeki bütün kasılmaları belirtmiş. Böylece, ailesiyle dostlarına heykelin aslına çok benzediğini anlatmak istemiş. Neyleyelim ki, onu tanıyanların hepsi ölmüş, mermerden çirkin bir adamcağız kalmış bize.

Heykel yaptığımıza göre, isterdim ki, bu sanatın kurallarını öğreten bir okul açılsın. Orada, eskileri gözden geçirerek kuralları kolayca ortaya çıkaralım. İlk kural güzelleştirmek olmalı: Bunun için, insanı orta yaşta göstermeliyiz; yüzdeki kırışıklara da yalnızca düşünceleri belirtmek üzere yer vermeliyiz. Başın kalıbını çıkarmaktan, tıpkısını yapmaktan kaçınmalıyız. Çünkü, yüzdeki çizgiler hareket halindedir; mermer ise bambaşka özelliktedir. Nitekim, yürüyen bir koşucunun heykelini yapmaya kalkın, bir türlü hareket kazandıramazsınız ona. Koşunun bir anını canlandırmaya yeltenmek yanlışır, bütün koşuyu tek bir hareketle canlandırmak gerekir. Bunun gibi, yüzün bütün kıpırtılarını da hareketsiz çizgilerle belirtmek uygun olur. Belki, aşağıda söyleyeceğim öbür basitleştirmelere başvurmaksızın da, bu iş başarılabilir.

Önce, kişiyi bizden gizleyen modadan sıyrılmalı, onu yataktan kalkarken yakalamalı, saçlarına doğal (tabii) bir hareket vermeli, bunu sağlamak için de insanların saçlarından birini ortaya koymalıdır. Saçların belki on çeşit hareketi vardır, bunları incelemeli, mermerle tunç üzerinde önceden çalışmalarda bulunmalı, Homeros'un, Ciceron'un ve Septimus Severus'un kendine özgü saçları olduğunu unutmamalıdır.

Yüz çizgileriyle baş biçimleri için de aynı şey söylenebilir. Belli tipler görülür. Küçük kızlar, eğlenmek için, birbirine «Ben armudum, sen elmasın,» derler. Musset'ninki gibi keçi suratlı insanlar, atinki gibi kemikli ve uzun suratlı insanlar, Satyre'inki gibi kalkık

burunlu ve çıkık alınlı insanlar vardır. İşte, heykeltıraşlar yetiştiren okulun doğabilimi öğretmeni insan yüzündeki bu özelliklerin birbiriyle nasıl uyuştuğunu gösterecektir. Ayrıca, çenelerin bağlanışını, kasların oynayışını ve gülümsemenin, konuşmanın, çiğnemenin mekanik dengesini göz önünde tutarak, bütün bu uyuşmaların nedenini de açıklayacak olursa, çok daha iyi olur. On kadar insan türü yaratılır; herbiri için doğal bir çene hareketi, belli yüzeyler, yerine oturtulunca heykelin tümüne yaşama ve dinlenme niteliği sağlayan boynun arkadan bağlanış biçimi bulunur. Adı olmayan bu ölümsüzlükler sonra sergilenir. Herkes gidip oradan kendi portresini seçer.

Böylece, bir insanın gerçek benzeri, gerçek ölümsüzlüğü elde edilmiş olur. Zaten, bir insandan geriye kalan nedir? İnsanca bir varoluş biçimi... Çektiği küçük üzgüler değil, yaptığı büyük işler; ölümler için değil, gelecek için bir portre... İnsandan daha güzel, insandan daha insan olan bir şey yani...

Anlatım yanıltır bizi. Her insanın tanınmasına yarayan havaya «anlatım» diyorlar. Gelgelelim, anlatımdan çok izlenimdir (intibadır) bu. İzlenim ise, yaşayan varlıkta güzeldir, mermerde çirkindir. Anlatım bir dil, ortak ve olağan, ama güzel ve güçlü bir şey gerektirir: Yüce bir şiir bayağı bir şeyi anlatabilir, hem de basit sözlerle. En güzel müzik bir çoban ya da denizci şarkısıdır. Diyeceksiniz, hangi çobanın, hangi denizcinin! Bilmesek olmaz mı? «Bırakalım öleni çürüsün, toz olsun,» deriz. Ama tarih her şeyi bozar. Onun karşısına ben, ölümsüz portreler sanatını ileri sürüyorum. İyi ve yalın bir yüzün kendine özgü bir ölümsüzlüğü vardır. Fakat, bir burun hareketini onunla bağdaşmayan bir çene hareketiyle karıştırırsanız, bu ölümsüzlük uçup gider. Goethe, «Her insan yerinde ölümsüzdür,» diyor. Ben de, «Her insan anlattığı şey içinde ölümsüzdür,» diyeceğim.

Birisi roman yazmayı salık vermişti bana. Doğrusu, ben de çok istiyordum bunu. Bütün uğraşmalar iyidir, yeter ki insanın eline bir fırsat geçsin! Ne demektir fırsat? Şu: Tatalım ki, hayat beni bir tiyatro topluluğuyla şehirden şehire dolaşmak zorunda bıraktı. O zaman oyunlar yazardım. İyi ya da kötü, nasıl olursa olsun. Kişi hep yaparken, denerken öğrenir, denemeyi düşünürken değil! Ne var ki, hangi oyuncuların, hangi seyirci için oynayacağını bilmeden de böyle bir denemeye girişemem: Kalkıp bir oyun yazamam. Bir ara müzik öğrendim. Nasıl oldu bu, bilir misiniz? Lisedeyken derme çatma bir mızıka takımımız vardı. Basılmış parçalar satın almak yıkıyordu bizi. Bunun üzerine, yalnızca piyano parçaları dağıtmayı denedim çalgıcılara. Bu, pek ucuza geliyordu. İşte, kötü müziğin ne demek olduğunu o sırada anladım. Belki, bu müzik de çoğunca iyi müziğin kurallarını izliyordu ya gene de çekilir gibi değildi. Ne de olsa, benim için bir başlangıçtı. Eğer tesadüf beni sonradan orkestralara, korolara düşürseydi, usta çalgıcılarla yan yana getirseydi, parçaları dağıtmayı, yönetmeyi ve bestelemeyi de deneyecektim. İyi ya da kötü olmuş, önemli değil. Nice dolaplar görürsünüz ki hiç de güzel sayılmazlar, ama dolaptırlar gene de. İnsan önce kesip yontar, dülgelik eder, ardından, elinden geliyorsa heykeltıraşlığa geçer.

İnan olsun, böyle her konuda kısacık fıkralar yazmak için doğuştan gelen bir eğilim yoktu bende. Fakat baktım ki güçlü gazeteler hep zorbalığın hizmetinde, baktım ki buna karşı koyanların ne eli düzgün, ne dili, dayanamadım: Yardıma koştum. Mesleği bilmiyordum, öğrendim. Şimdiyse onu unutmak üzereyim: Çünkü elimde gerçek bir gazete yok artık. Tasarladığım soyut bir gazeteydi. Anlayacağınız gibi, gücüm

yettiğince örnekler üstüne yazacaktım. Gelgelelim, gazetenin zorunlukları bilmediğim bir biçimde duyurdu kendini bana. Öyle yangınlarla, gemilerin denize indirilişiyle falan ilişigim yoktu benim. Oysa, okurlar kalabalığıyla ancak bunlardan söz açılarak bağlantı kuruluyordu, ancak bunlarla meslek öğreniliyordu. Bıraktım gazeteciliği, romana yöneldim. Hep kurar dururdum: Romanım bir zorunluktan doğacaktı, dost bir gazete bir tefrika isteyecekti, nerdeyse kaleme sarılıp kötü bir roman çiziktirecektim. Olsun, bu çiziktirme iyi romana geçmeme yol açacaktı belki de. Ne üstüne, nasıl yazacaktım, bilmiyorum. Olurluklar yöremde dalgalanacaktı.

Oldum olası resim ile desene aşırı bir tutkunluğum vardır. Üzerimdeki etkilerine baksam beni aldatabilir bu tutkunluk. Neyse ki herhangi bir zorunluk tepeden tırnağa sarsmadı da kurtuldum aldanmaktan. Gravür-cülüğü öğrenmiş olsaydım, o zaman, benim iyi, orta ya da kötü bir gravürücü olmak için yaratılıp yaratılmadığım anlaşılacaktı. Resim ya da desen çizmek çok daha gizemli (esrarlı) bir iş. Evet, herkes kolayca boya sürebilir, gelişigüzel çizgi çizebilir; ama bir zorunluğun sonucu değildir bu, bizi kendimize açıklayan bir dış zorunluğun varlığını göstermez bu. Nitekim, büyük bir general olmazdan önce, bir general olmak gerekir. Çünkü generallik gerçek bir düşman karşısında gerçek bir orduya kumanda etmek demektir. Resim bu konuda bir gün ışığa kavuşturdu beni: Savaş sırasındaydı. Tahta kutulu, cilâlı bir duvar saatine desenler çizmeye yeltendim. Boyalı kalemlerim hemen hemen saatle aynı renkteydi. Bu yüzden, bir yeri üst üste üç kez boyamadan renk ortaya çıkmıyordu. Olsun, bol vaktim vardı, sabrıma ise diyecek yoktu. Dayandım, yarı gravürleyerek, yarı desenleyerek, iki düşman yüzeyle oynayarak, değişik yöntemlere başvurarak kolay çizgileri aştım ve kendime karşı, bir gerçeklik ve güçlülük tü-

rüne vardım. Âdem ile Havva'yı işliyordum. Üstünde çalıştığım ağaç kadar çetin bir konuydu. Öyleyken, sonunda düşünce bir vücuda kavuştu, varlaştı. Hem de bunca kötü bir tahta ve bunca kötü kalemle...

HER SANATIN KENDİNE ÖZGÜ DİLİ

Heykel gevezeliğe kalkarsa sırtımı dönerim. Müzik tasvire başlarsa sırtımı dönerim. Mimarî, gözlerimin önüne yoğunluğu olmayan, üstelik gerisinde de hiçbir şey bulunmayan bir dekor koyarsa sırtımı dönerim. Resim, kişileri dansettirmeye girişirse sırtımı dönerim.

Neden dersenez, her sanatın —yabancı bir dili kekelemektense— kendi öz dilini kullanmasını isterim de ondan. Tunçtan bir heykel görünce, yurdu için ölmeye kararlı biriyle karşılaşmış gibi olurum. Fakat bir şiir ya da bir sayfalık güzel söz —motifleri dolayısıyla— bu kararlılığı daha iyi anlatır. Çünkü, heykel daha fazla şey açıklamaya çabaladığı ölçüde anlamca karışıklaşır. Bundan olacak, bir heykel ağzını açtı mı ne dediğini anlayamam artık. İşte, heykelin konuşmaması gerektiğini gösteren bir kanıt.

Bir ya da iki sayfalık bir düzyazıyla *Dokuzuncu Senfoni*'nin (5) ne dediğini anlatabilseydim, Dokuzuncu Senfoni diye bir şey kalmazdı ortada. Onun için, yağmuru ya da rüzgârı taklide kalkışınca, tutkuları tasvire girişince müzik boşuna yorulur. Kısaca söylersek, sanat eseri yalnızca kendini anlatır, anlattığı şey başka bir dile çevrilemez. Belki bu çeşit ilkeler ispatlanamaz, ama uygulanmaları için sık sık fırsat çıkar. Bir heykel topluluğu karşısında söyleyecek şey bulamayız,

(5) Dokuzuncu Senfoni: Ludwig von Beethoven'in (1770-1827) ünlü eseri. (Ç.)

ama konuyu, amacı, bütünlüğü, hatta biçimi beğenebiliriz; öyleyken, eserde gerçekle ilgili en küçük bir başlangıç bile bulunmayabilir. Gelgelelim, işe beğenmekle başlayışımız, eserin gerçekten bir eser olduğunu göstermeye yetmez. Çünkü bu durumda eseri belimizle değil, başımızla beğenmişiz demektir. Tıpkı güzel ve sevimli olduğunu bir avukatın yardımıyla savunan bir kadın gibi...

Bir kilise güzel olduğunu ispat etmez, ama siz içeri girer girmez sesin, davranışın, hareketin düşünmediğiniz kadar değiştiğini görürsünüz. Diyeceğim, bir sanat eserinin özelliği, güzelliğinden çok gerçekliği ve güçlülüğünden gelir. Bunun anlamı da, «güzellik ispat edilmez,» demektir.

Buradan nereye mi varacağım? Oldukça aykırı bir düşünceyi aydınlatmaya: Tatalım ki, iki kişinin konuşmasına dayanan bir eser iyi düzenlenmiş, yüce düşüncelerle donatılmış, gerçek hareketlerle doldurulmuş, coşturucu olaylarla bezenmiş olsun; gene de ben: «Tiyatro değil bu, konuşma kılığına sokulmuş bir hikâye!» diyebilirim. Güç olan eleştiricilik işini deneseydim, bu formülü ikide bir kullanmak fırsatını bulurdum. Neyse ki öğüt vermeyi pek sevmem. Kendimde denedim: Övgü öğütten daha yararlı, ama o da insana cesaret veriyor yalnız, başvurulacak araçları göstermiyor. Bundan ötürü, tek başına ve kendi yöntemimle düşünerek tiyatronun ne olduğunu araştırmayı, belâgattan, şiirden, resimden apayrı bir yapısı olan bu dilin kimliğini öğrenmeyi uygun buluyorum. Halka açık, fakat ondan ayrı olan bu çeşit bir evin ya da salonun tam tasviri, öyle sanıyorum ki, her yanı kapalı, fakat halka bakan yanı açık bir trajik kişinin durumunu iyice anlamaya yardım eder. Ayrıca, pek basit olan bu nokta komik kişiyi tümüyle açıklamaya, trajiği ve dış yazgıya (kadere) uyan bağımlı rolü kavramaya yol açar. Bununla, tiyatronun öbür sanatlardan daha az kapa-

lı olmadığını söylemek istiyorum. Evet, ister töreleri düzeltmek için olsun, isterse düşüncelerimizi belirten o eşsiz dili korumak için olsun, öğütleri çok etkili kılan bu kürsünün gerektiği gibi düşünmeye kapı açtığını söylemek istiyorum.

GERÇEK KÜLTÜR İLE SÖZDE KÜLTÜR

Sorbonne'u bitirmiş biriyle Balzac'ın bir romanından konuşuyordum. Bana:

— Özellikle mi Balzac'la uğraşıyorsunuz? diye sordu.

Balzac'ı sık sık, beğenerek okuduğumu söyledim.

— Peki, bir kitap çıkarmıyacak mısınız bu okumadan?

— Anladığıma göre, bayım, bir kitap bir başka kitabın yazılmasına yol açan bir şey sizce. Söylerken utanıyorum, ama seçtiğim yazarları öyle ciddi düşünceler taşıyarak okumam. Salt zevkim için okurum.

— Öyle de olsa, bu zevkten hemen yararlanmalısınız. Hiç olmazsa, edebiyat kültürünüzü yükseltmeye bakmalısınız. İtalya'dan gelmiş birini anlattılar. Anlatırken gülüyorlardı. Adam diyormuş ki: «Şöyle şöyle bir tablo gördüm. İçindeki kişilerden biri oturmuştu, öbürü diz çökmüştü. Konuşuyor ya da yakarıyorlardı. Tablonun hangi çağın ürünü olduğunu bilmiyorum. Hangi okula bağlandığını, hangi ressamın elinden çıktığını da bilmiyorum. Öyleyken hoşlandım ondan.» Hani, böyle bir kimseye, «kültürsüzün, barbarın biri» dense yeridir. Nedense, bazıları büyük eserleri okuduktan sonra, edebiyatçı geçinmek için uzun boylu beklemiyorlar. Oysa, siz de bilirsiniz ki, bunun değişmesi uğruna az zahmet çekmedik. Ama değiştirdik de: Edebiyat kültürü artık bilmsel, yüksek bir kimlik kazandı.

— Desenize, kültüre susamış bir barbarım ben de. Hadi, yetiştirin beni öyleyse!

— Bakın, her şeyden önce bir okuma yönteminiz olmalı. Yoksa okurken çok zaman yitirebilirsiniz. Bir kitabı baştan aşağı okumak gereksiz. Kalem elde okumalısınız. Yapılacak iki işiniz olacak: Birincisi, okuduğunuz bütün önemli yerleri alfabe sırasına göre, eserin sayfasını, hattâ satırını belirterek not edeceksiniz. İkincisi, maddelere göre onları sıralayacaksınız. Diyelim ki, Balzac üstüne çalışıyorsunuz. Balzac'ın psikolojisini, sosyolojisini, din anlayışını ve buna benzer öbür niteliklerini öğreneceksiniz. Böylece, yavaş yavaş, özetlerinizi, alıntılarınızı tamamlayacaksınız. Bunları yapınca, «Balzac'ı okudum,» diyebilirsiniz. Artık yapacağınız tek iş, fişlerinizi okumaktır. Fişlerinizden istediğinize göre sınıflanmış düşünceleri, duyguları çıkarabilirsiniz. Ondan sonra, kaynakların incelenmesine girer, şimdiki çağla önceki çağın romancılarını okur, anıları, mektupları gözden geçirirsiniz. Bu da bitince, kâğıtlarınızı yeniden okuyarak, eseri ve yazarını iyice tanımış olursunuz. Ardından, gençlerin yetişmesini sağlayacak bir kılavuz kitap kaleme alırsınız. Hele aradan bir on yıl geçsin, artık kimse yazdıklarınızın kılına dokunamaz, eleştirilerinizle eğlenemez. Bugün herkes fiziği nasıl biliyorsa, Balzac'ı da sizin ağzınızdan öyle öğrenip belleyecek...

Sorbonne'lu tek ayak üstünde yayılanarak konuştu durdu. Heyhat! Jean-Jacques'ı okurken hâlâ kızışıyorum. Ne zaman kurtulacağım çocukluktan, bilmiyorum! Bence hayran olmanın mutluluğu, okunan eserin aydınlatıcılığında ve okuyanın sürüklenişindedir. Oldum bittim, hiç not almadan okumayı salık vermişimdir yazarları, derinden tanıyınca kadar okumayı... Öyle ki, okuduklarınız üstüne yazmaya kalkışınca, hiçbir şey anlatışınızdaki coşkunluğu önleyemesin.

Gerçekte, hiçbir şey, güzel bir roman üstüne çıka-

rılmış notlar kadar tatsız olamaz. Onun için, okuduğunuz metni taklit edin daha iyi. Özetinizi renklendirmek üzere yazarın boyalarını kullanın. Bir uslub kurmak için başka bir yöntem bilmediğimden mi salık veriyorum bunu? Değil, eserleri tanıtmak ve okuma isteği uyandırmak için öneriyorum, yani bir taşla iki kuş vurmak için. Çünkü, ancak bu yolla büyük edebiyat gemisi şimdiki durgunluğundan kurtularak yürümeye başlayabilir.

Nedense, modern edebiyatçılar bunca doğal bir yönteme sırt çeviriyorlar çoğunca. Oysa, kaç kez söyledim: Öğretici eserlerde biraz da ateş olmalı, ateş...

SANATLARDA GELENEK

Satacak ya da yutturacak şeyi olmayan kimseler, güzel sanatlar üstüne konuşunca, önemli bir gerçek ortaya çıkar: Sanat eserleri geleneğin kız çocuklarıdır; yeni olan her şey çirkindir. Örneğin, yeni mobilya biçimleri çirkindir, eski konsollar ise güzeldir, hayranlık uyandırır. Fakat yetkinlik düşüncesini doğuran bir takım orantılar, kıvrıntılar vardır. Öyle olmasaydı, yeni çizilmiş bir kıvrık çizgiyi hoş göremezdik. Elbette, bu demek değildir ki geçmişin sanatçıları, yalnız onlar değerlidir. Nitekim, eskilerden ancak «en iyi olanlar» korunup yaşatılır, geri kalanlar çürüyüp unutulur. En iyi ise, her çağda, iyi biçimlerin taklit edilmesiyle kendini gösterir. Kişioğlu taklit ederken icat eder. Dün olduğu gibi bugün de bu böyledir. Gerçi bayağı icatlara kanıksadık, çoğunluğun beğenisini bozan ve azınlığı çileden çıkaran buluşlara doyduk artık. Ama bunun her çağda böyle olduğunu da biliyoruz. Evet, çılgınlar icat eder, bilgeler de taklit eder. Güçlü taklitçiler, taklitlerine kendi doğalarını koyarlar, kendi fırça sürüş-

lerini, kendi kalem oynatışlarını, kendi seslerini, kendi söyleyişlerini... Öyle ki, Shakespare bile taklit ederdi; oyunlarından çoğunun zamanındaki öbür oyunları andırması bundandır. Hamlet'ten önce Hamlet'ler vardır, nasıl ki Le Cid'den önce Le Cid'ler varsa. Bununla birlikte, dâhi bir taklitçi, eserine kendi damgasını basmanın bir yolunu bulur. Gün gelir, bu damga da taklit edilir.

Molière'i okuyun, onda da aynı şeyi göreceksiniz. Demek ki, çağların bir özelliği bu: Kişi yalnızca örnekleri seçmekle kalmıyor, yalınlaştırarak ya da ayıklayarak onlarda kendi gücünü de dile getiriyor. Önyargısız bakılırsa, en çok taklit edilen şeyin, Molière'i en çok veren şey, yani en güzel şey olduğu görülür. Bizim romantik şairlerimizin en güzel şiirleri klasik biçimde olanlardır. Buna uymayan ürünler yok mu hiç, var belki, ama ben bulamıyorum.

Güzel eserler iyi kemanlara benzerler. Diyebilirsiniz ki, «İyi kemanlar eski kemanlardır.» Doğrudur, fakat yeni kemanlar arasında, eski kemanların taklitleri arasında da modellerini aşanlar bulunabilir. Bunlar benimsenir ve korunur. Ustaların tahta üstündeki çalışmaları ile büyük sanatçıların sesleri bunları yüz yılda ancak eskitir. Gelgelelim, şimdi olduğu gibi, bu süre boyunca artık çalgı yapımcılığı sanatından iz kalmadığı söylenir. Aslında, bunu söyleyenler taklit etmesini beceremeyenlerdir.

Bir yüce çizgi, gerçekte, alışılmış bir çizgidir çoğunca. Yüce bir hava için de durum aynıdır. Öyleyken, birçok yazarlar onu arar dururlar. Bulanlar ise bunun için başkalarına neler borçlu olduklarını söyleyemezler. Kemanın biçimini Stradivarius bulmadı. Gotik katedrali de bulanı bilmiyoruz. Bu bakımdan, geçmişteki eksik denemeleri ortaya çıkarmak gerektiğini söyleyen tarihçinin çabası boşunadır. Günümüzde yapılacak tek iş, şaheserleri taklit etmektir. Gelenek an-

cağ tarihin hor gürölmesi ve eksik eserlerin unutulması yoluyla etkisini gösterir. Dünün eksik, kusurlu bir denemesinin çağ yapımcısını yetiştirdiği doğru değildir. Doğru olan, şu sıra, en iyi görünen biçime dikkat etmektir. Denecek ki, «Kemanların biçimini doğrulayan da kulaklardır.» Peki, eski biçimlere bu saygı neden öyleyse? Yeniliklere gösterilen bu güvensizlik neden?

Yakından bakılınca, iyi Fransızca için de aynı sonuca varılır. Taklit etmek gerektir, yeniden taklit etmek ve taklit ederken icat etmek: İşte sanattaki buluşların sırrı burada gizlidir. Bütün buluşlar hızını, kaynağını taklitten alır. Tıpkı, bir müzisyenin hızını, bir ustanın yazdığı parçayı çalmaktan alması gibi. Çünkü iyi müzik, bu parçayı en iyi açıklayan ve böylece ondan daha iyisi bulunmadığını gösteren müziktir.

ÇÖMLEKÇİ

Sanatların en büyük ve en saklı gizi, insanın yaptığını algıladığı ve yaptığı ölçüde icat etmesidir. Örneğin çömlekçi, çömlek yaptığı zaman icat eder; yaptığı şeyde kendisine hoş görünen şeyi sürdürür. Şarkıcı da aynı şeyi yapar. Hatta, resim çizen de. Fakat, kafalarında büyük bir tasarı taşıyanlar ve bunun da yalnızca düşüncede olup bitmesini bekleyenler asla bir şey yapmazlar. Burada yargılanan, buluş gücü olarak her türlü eylemin dışında kalan bir imgelem kavramıdır. Hayal kurunca imgeler bize gelir; ama harekete geçince imgeleri biz yaratırız. Yazar da yalnız bu yasa, yazdığı şeyi bulma yasasına uyar. Yazdığı şey bir nesne değeri kazanınca, yine ve başka şeyler yazmaya yönelir. Karalayıp atmamak, tersine, her şeyi kurtarmak da büyük bir sanattır. Bu düşünce, bakış açıları sağlar.

Yaptığımız, ardından algıladığımız (idrak ettiğimiz) şey üç türdür:

Birincisi eylemdir, katı cismi değiştirir, içine başparmağı yahut aleti sokar. Bu, örneği çıkaran, yontan ve kuran yorucu sanattır. Ellerimle bir parça lüleci çamurunu yoğurur, hayalimin ve parmaklarımın hareketleriyle onu işlerim. Çamurda bir biçimlenme görünce, hareketi sürdürürüm. Böylece, bir taslakçı (heykeltci) olup çıkarım. Budaklı bir ağaç kökünü bıçağımla yontarak bir insan yüzü çıkarmak da aynı şeydir. Sıradan bir askerin ya da uygulayıcının sanatı da böyledir. Bu sanatın yasası şudur: Kuvvet hep dayanıklı maddede kendini gösterir.

İkincisi, —ister bağırsın, şarkı söylesin, söylev çeksin, isterse konuşsun— sestir. Burada algıladığım nesne bir anlıktır; bellek ise sanatçının aletidir. Onun için, nasıl başlarsam başlayayım, sürdürmem gerekir. Bu da, azbuçuk değiştirerek, yeniden başlamak ya da taklit etmek demektir. Şarkısını söylediğim öz modelim (tasladığım) bir yandan kaçıp gider; buna karşılık, çizilip karalanmaya da gelmez hiç, tümünü kurtarmam gerekir. Müzikli söz işte buradan kaynaklanır; eğer güzelse, bütün buluşların en az özgür olanı odur. Güzel bir şarkı ne başka türlü sürebilir, ne de bitebilir. Oysa kötü müzik hep yeniden başlar. Şairin sanatı savaşçıların belleğine benzer. Hatip de, şair de kendi sözlerinin bir modele uyma koşuluna baş eğerler. Yoksa, söyledikleri iyi anlaşılmaz. Bundan dolayı, seslerini denerler. Bu sanat büyük gelişmeler geçirmiştir. Hatibin şarkı söylemediğini ileri sürmek isteyen kimse, çok geçmeden, bunun tersine tanık olur. Çünkü, ölçülü ve uyumlu ezgiye başvurmayan hatip yoktur.

Üçüncü sanat ise jestir (el kol hareketi). Orkestra şefinin sanatı. Jest eylemi çizer, ama eylemin kendisi değildir. Dansta jest, kendi kendini taklit ederek süren

müziğe benzer. Eğer o sırada yere koronun izleyeceği yolu çizirse, bunu istemeyerek yapmış olur. Yazı ya da desen olarak çizilen jest, özüne göre hafif ve silik kalır; biçimini de ancak onu tanıtıp sürdürecektik kadar belli eder, yani yeteri kadar, daha fazla değil. Böyle azla yetinme aydınlıktır aynı zamanda, şefin, ustanın yarasıdır. Güzel bir desenin üstünlüğü, kâğıdın pürütüklerine bile dokunmayan, onda ancak ince, hatta kesik bir iz bırakan hafifliğinden ileri gelir. Elbette, bir desen oyularak kâğıdın içine kazılmaz hiçbir zaman, el kâğıdın üstüne bastırmaz. En güzel yazılarda da araçların hor görüldüğü ve kuvvetin tutumla kullanıldığı göze çarpar. Tarafsızca konuşuyorum, çünkü benim kalemim de kâğıdı delmek ister hep, üstelik onu önlemek de gelmez elimden. Bundan ötürü, heykeltci ve işçi gibi görürüm kendimi, belki birazcık da şair, ama asla şef değilim, ne çizici, ne de yöneticiyim. Daha çok bir yazarım ben, ağacı yontarak heykel yapanlar gibiyim. Yontma kaleminin vuruşunu izlerim, yoksa nasıl sürdürürüm işimi?

ŞAİR

Mektuplarından da anlaşılacağı üzere Goethe ile Schiller'in arkadaşlığı tatlı bir arkadaşlıktı. Her ikisi de birbirine, bir başka yaratılışın kendinden bekleyeceği en iyi yardımı yapıyordu: Onu onaylıyor ve benliğini korumasını diliyordu. Gelgelelim, varlıkları oldukları gibi kabul etmek yetmez (zaten unutulmaması doğru olan bir şeydir bu), ayrıca, onların nasıl iseler öyle olmalarını istemek de gerekir. Gerçeği sevmek budur. Diyeceğim, herbiri tek başına kendi yaratıcı doğasını geliştiren bu iki sanatçı, birlikte şunu gördüler: Ayırılmaz da güzeldir. Nitekim, değerler bir gül ile bir at arasında değil, bir gül ile güzel bir gül ve bir at ile güzel bir at arasında belirir. «Zevkler tartışılmaz» denilir. Biri gülü, öbürü atı beğenirse doğrudur bu söz, ama güzel bir gülün ya da güzel bir atın ne olduğunu araştırıp tartışmaya kalkınca iş değişir. İnsanlar bu konuda birleşebilir de, ayrışabilir de. Ne var ki, doğruya yakın da olsalar, gene soyuttur bu örnekler. Çünkü, sözü edilen

varlıklar, cinsimizin ve ihtiyaçlarımızın boyunduruğu altındadır. Bundan ötürü, kimse resme karşı müziği yüceltmeye, birini öbürünün üstüne çıkarmaya girişmez. Gelgelelim, orijinal bir tablo ile onun kopyası üzerinde yararlı bir tartışma yapılabilir; birinde  zg r doğanın, ötekinde kulluğın izleri bulunduğu ve dışardan alınma bir düşünceye ba  eğme belirtisi göründüğü ileri sürülebilir.

Bizim, adı geçen iki şairimiz de bu ayrımları kalemlerinin ucunda duymuş olsalar gerektir. Şaşılacak şeydir: « lk sellik» ve «yetkinlik» konusunda sık sık biribiriyle konuşmalarına karşın, düşünürlerken hiçbiri kendine özgü dehanın dışına çıkmamıştır. Gerçi, biri öbürüne öğüt vermekten geri durmaz, ama bununla, «Ben işte böyle yaptım», demek ister; öte yandan,  ğ d n n arkadaşı için bir değer taşımadığını da bilir. Nitekim, arkadaşı, aradıklarını kendisi bulmaya karar verdiğinden, gelen  ğ de kulak asmaz.

Bana  yle geliyor ki her şair, her sanatçı aldığı mutluluğa göre ne yapabileceğini ya da ne yapamıyacağını sezer. Çünkü mutluluk, Aristoteles'in de dediği gibi, güçlülüğün belirtisidir. Bu kural herkese uygulanabilir sanırım. Dünyada en korkulacak insan bunalan, canı sıkılan insandır. Onun için, kötü denilen insanlar durmaksızın bunalmaktan yakınırlar. Ama, kendilerinden memnun olmayışları, kötü oluşlarından değildir. Yakalarını bırakmayan bunaltı, daha çok, kendi yetilerini geli tiremeyenlerin, k r ve mekanik etkenlere göre davranmalarının sonucudur. Hem alabildiğine üzüntülü, hem de alabildiğine kötü kimseler ancak zırdeliler arasından çıkar. Bununla birlikte ben, kötü denilen kişilerde olduğu kadar bizde de bir sapıtma, mekanik bir davranma ve tutsaklara özgü bir öfkelenme buluyorum. Buna karşılık, mutluluk içinde yapılan her şey güzeldir, bütün sanat eserleri bunun açık tanığıdır. Güzel bir resim çizgisi ile bir anlatım için, yerinde bir deyişle, «mutlu» denilir. Fakat iyi bir davranış kendili-

ğinden güzeldir, üstelik, insanın yüzünü de güzelleştirir. Güzel bir yüzden hiç korkmayışımız da bundandır. Onun için ben, yetkinliklerin birbiriyle çatışmadığına, ancak yetkinsizliklerle düşkünlüklerin birbiriyle çarpıştığına inanıyorum. Korku en belirgin örneğidir bunun. Zalimlerle korkakların uyguladığı «zincire vurma» yöntemi aslında çılgınca bir davranıştır ve her çeşit çılgınlığın anasıdır.

Çözün, kurtarın ve korkmayın. Özgür olan kimse silâhını bırakır.

ŞİİR SANATI

Şiir sanatı, kuşkusuz, tüm sanatların en gücü, en coşturanı, en gizlisidir. Voltaire binlerce dize yazmıştır, biri bile güzel değildir. Öte yandan, Chateaubriand şakıyan düzyazısıyla şiire yaklaşmıştır, ama koşukla yazmaya kalkınca da düzyazının en alt düzeyine düşmüştür. Her şey koşuğa dökülebilir: Satranç, hacıyatmaz, bahçe vb. Bunun için gerekli olan yalnızca sabırdır. Gelgelelim, gerçek dizeler, güzel dizeler de yine bir çeşit sabır gerektirir. Yemiş gibi, güzel şiir de yavaş yavaş olgunlaşır. Aralarındaki ayrım nedir öyleyse? Belki de, doğal yemiş ile balmumundan yemiş arasındaki ayırmadır bu. Çünkü, balmumu yemişleri yapmak da sabra bağlıdır.

Gerçek şiir bir doğa yemişidir. Duyar duymaz hemen kulakla işitilen ve yüksek sesle okunur okunmaz hemen boğazla, solukla, bütün vücutla daha iyi duyulan şeydir. Şiir, öncelikle fizyolojik bir sebebi olan insana uygun düşen bir çeşit müziktir; onun iç hareketlerini gereğince düzene sokar, gergin gövdesini gevşetir, sıkıntıdan kurtarır. Öyle bir yapımız vardır ki, neredeyse, bütün içlenmelerimiz, coşkularımız mutsuzluk yaratır. Bu küçük sebeplerin çocuklarda doğurduğu o

ürkekliği, sabırsızlığı, kızgınlığı düşünün. Bizler de bozulan bir kilit yüzünden, sürçen bir ayak yüzünden, beklenmedik bir olay, bir söz yüzünden ne garip şeyler yaparız! Sanki o sıra her şey gerilmiş, tersleşmiş, daralıp sıkışmıştır. Şiirin ilk etkisi ise —anlaşılmazdan önce bile— sözcüğün bütün güzel anlamlarıyla «iyilik» tir. Bir insan çılgılığı olduğundan, coşturur şiir, şaşırtır; ama yatıştırır da aynı zamanda, gevşetir, karamsarlık, üzüntü ve acı içindeki kişiyi mutlandırır. İşte o zaman, duymak zorunda olduğumuz şeyle gerçekte duyduğumuz şey arasında beliren karşıtlık, hayran olunmaya değer...

Öyleyse şair, mutsuzluğun vuruşuyla, önce sözsüz bir şarkı türü, içeriksiz bir dize ölçüsü, bütün düşünceleri kurtaracak bir duygu geleceği bulan kimsedir. Bu güçlü belirtiler, oldum bittim, mutluluk vaad eden gerçek şiirde vardır. Mutluluk sözcüğü, her iki anlamıyla da oldukça açıktır. Nitekim, mutluluktan söz edince, herkes anlar bunu. Şair, böylece, us yoluyla değil, sözleri bekleyen sağlam bir ritmin yardımıyla düşünceleri arar. Çok zeki, çok bilgin olmasa da şairin buradaki asıl işi, ritme yeterince uymayan şeyi itmek ve uzunluk, tınlama, anlam bakımından gereğince uyan o sözcükler mucizesini beklemektir. Bazan şair işini pek çabuk bitirir, —biraz şişirerek. Hani, ressamların bir tablo için severek söyledikleri bir söz vardır: «İyi-ce boyanmamış...» Bunun gibi, yavaş yavaş ve adamakıllı olgulaşmamış her şiir için, aşağı yukarı, böyle konuşulabilir. Güzel bir şiirde hiç değilse bir dolgunluk, bir yetkinlik, ritimle uyak ve anlamın o şaşırtıcı uzlaşması görülür.

•

Yazmak, oldum olası, raslantılarla dolu bir sanattır. En basit mektup bile, çoğu söylemek istediğimiz şeye aykırı düşecek binlerce sözcük arasından bir seç-

me yapmayı gerektirir. Beklersiniz, seçersiniz. Neye göre mi? Önceden kurduğunuz düşünceye göre. Ama bu düşünce, tüm açıklık ve kesinliğine —ancak sabrınız ve şansınız varsa— kavuşacaktır. Öyleyken, bu da şiir değildir. Neden mi? Düşünce burada (mektupta) önde gider de ondan, bazı şeyleri doğrulamak ya da açıklamak istersiniz de ondan. Oysa, şair kafasında önceden bir düşünce taşımaz; insanlığa yaraşır, sağlığa uygun, belirli bir düzene göre yaşar, duyar. Bu yaşamın ritmiyle hareket eder ve onu hiç gevşetip bozmaksızın sözcükleri çağırır, vurgu, hece ve sese göre onları bir düzene sokar; düşüncesini de böylece bulup ortaya çıkarmış olur. Eğer, her dilde, sesle anlam arasında gizli uyumlar bulunmasaydı, bunu gerçekleştiremezdi. Dile gösterilen bu inanç, şaire özgü bir inançtır. Bundan ötürü, şairin vücudunu ve ses borusunu çalıştırarak bulduğu düşüncelerin, ondan beklediğiniz yalnızca mantığa uygun düşünceler olacağını sanmayın. Tersine, bu düşünceler sarsıp şaşırtacaktır sizi; ritimle yani şairin yaptığı gibi büyülü sözlerle kendinizi onlara hazırlamak zorundasınız. Onun için, önce ezber okuyun, kendinizle uzlaşmaya çalışın, o zaman en derin duyguyla uyuşan düşünceler başka bir parlaklık, başka bir güç kazanacaktır. Daha yalın söyleyelim: Bunlar düşünce olacaktır.

DÜZYAZI İLE ŞİİR

Düzyazı (nesir), şiir değildir. «Düzyazı şiirden daha az ritim, daha az imge, daha az güç taşır,» demek istemiyorum bununla. Düzyazının, şiire özgü her şeyi atarak, iterek oluştuğunu söylemek istiyorum. Düzyazının şiirsel hiçbir yanı bulunmadığını söylemek istiyorum. Bilindiği gibi, zamanın yasalarına bağlıdır şiir. Okunmaktan çok işitilmek için vardır. Şiirde ölçü,

ahenk, sözcüklerin içine yerleştiği boş biçimleri önceden belirler. Uyarlık —sözcüklerle ritm arasındaki uygunluk ya da uygunsuzluk— ölçüyü yaratır ve dikkati oraya çeker Durmayan bir akış, şairle birlikte dinleyiciyi de alıp götürür sonunda.

Gerçek düzyazı ise, tam tersine, gözlerle okunmak zorundadır. Çünkü ölçüyü aşmakla yetinmez düzyazı, onu iter aynı zamanda. Böylece hem şiire, hem de belâgata karşı koymuş olur. Gelgelelim bu ilkeler gizlidir, açıkça görülmez pek. Nitekim, birçok yazarlarda sözselsel hareketler, şiirsel özellikler ağır basar çoğu kez. Neden dersiniz, düzyazı henüz pek gençtir de ondan. Yeterince arınmış, ayıklanmamıştır da ondan. Bununla birlikte, tümcedeki (cümledeki) ölçülülük —sözselsel hareketi gereksiz kılan eserlerde de— bakarsınız, birden sarsıverir okuyanı. Ama sözcüklerin ölçülü bir zamanı doldurmak üzere seçilmiş gibi durması zevksizlikten gelir, dayanılmaz bir beğeni yoksulluğundan... Düzyazı sanatı bu çeşit bir yoksulluğa kafa tutar, bu biçim bir sürükleyişe karşı çıkar. Durmadan kulağı çelen bu son heceye (uyağa), bu ses oyunlarına kapılarını kapar. Düzyazıda tümcenin dengesi, sözün yürüyüşü hareketin sık sık kırılmasını, ahengin bozulmasını gerektirir. Dikkatin zamana bağlanmasına meydan vermez, durmakta ve yeniden başlamakta özgür olmasını ister onun.

Küçük bir değişme değildir bu. Böyle salt gözlerle okuyuş —bu sözsüz okuma— dikkate değer bir belirtisidir gerçek kültürün. Basılmış bir sayfa düzyazı her şeyini koyar ortaya. Eğitimli bir göz çabucak seçiverir ondaki şişkinlikleri, merkezleri ve eklentileri. Düşünce önce görünür, sonra da kendini belirler. Aranınca, bir bir ortaya çıkar dayanakları. Güzel düzyazıda da anlatım mutlulukları, alımlı ve şaşırtıcı yerler vardır gerçi, ama hep düşüncedir onları doğuran, yönelten.

Düzyazının sırlarından biri de şudur: Sözcüklerin bağlanışı ile düşüncenin kılı kırk yararcasına incele-

nişı arasında önceden görülmeyen bir uyuşma vardır. Düzyazıyı sevdiren de bu uyuşmadır zaten. Şiirde ve belâgatta olduğu gibi, düzyazıda beğeni değildir ilkin aranan. Beğeni yoluyla varılmaz düşünceye. Onun için düzyazı öyle pek büyülemeyen insanı, sürüklemeyen. Yalnızca tutar ve götürür. Çok söylendi şimdiye dek: Konuşma dilini yöneten sıralanış düzenini yenmek, belâgatta ve özellikle şiirde bir yasa gibi görülen kuruluşu çiğnemek zorundadır düzyazı. Bu bakımdan belâgatla şiir müziği andırırlar daha çok. Düzyazı ise mimarlığa, heykeltraşlığa, resme benzer. Ancak sorulunca konuşur, onlar gibi...

Gelgelelim, okur götürüldüğünü anlamazsa kaygıya kapılır arasına. Vücudu hep ilerde giden o tutkulu koşucuları kovalamak ister sanki. Bundan ötürü, —sanatlar yeterince eğitmemişse, yetiştirmemişse kendisini—, gözetleyen ruh (okur) öyle kolay kolay geçemez şiirden düzyazıya. Ritimle karşılaşmazsa kanıtlar arar, özeti ve sonucu bilmeye çalışır. Usun hiçbir yardımı olmaksızın yargılar vermek ödevi, oldukça şaşırtır onu. Bundan dolayı, düzyazı okuyucusu, —engebeli bir toprakta yürüyen bir gezgin gibi—, her adımda dengesini korumak zorunda kalır. Kısacası, nasıl ki gerçek düşünce hiç zorlamazsa insanı, gerçek düzyazı da çekmeye ve kapıp sürüklemeye uğraşmaz okuyanı. Kaçınır bundan. Bozuk düzen yürüyüşünde, kırık ahenginde tatlı utangaçlık vardır sanki. Göz için meydana getirilen, gözlerle okunan bu sanatta kulağa gelen her şey kötü bir etki yapar gerçekte. Çünkü, sözcükler yalnızca ahenk yaratmak için seçilmemişlerdir. Şiire özgü ilkelere araçlarda sağlam bir düzyazı aynı genişlik ve biçimle kullanılamazlar. Böylesi girişimler, güzel görünme çabaları bozar düzyazıyı, yolundan saptırır. Güzel bir düzyazıyı sesli okuma yoluyla kanıtlayabiliriz bunu. Nitekim, okuyucunun hüneri hiçbir şeyi değiştirmez, hiçbir şey eklemeyen, ekleyemez düzyazıya. O kendiliğinden durur, yürür, dönüp gelir: Kendi bildiğince

akar. Montaigne ile Stendhal'in düzyazısı, bu bakımdan, en katıksız örneklerdir.

Düzyazının bir başka özelliği de, şiire karşı olduğu kadar, ortak, kamusal harekete de karşı oluşudur. Bilindiği, gibi, toplulukları kımıldatmak, sarsmak ister şiir. Öyle ki, nereye ve niçin olduğunu bilmeden şairle birlikte, öbür dinleyenlerle birlikte gider insan. Bu yönüyle belâgatı aşar şiir; kalabalıkla konuşur, kitleleri büyüler, çekip götürür. Tek başına kalınca daha da yücelir, sanki herkes onu beraberce dinliyormuş gibidir. Düzyazıda ise durum başkadır. Yapı ve kuruluşu yönünden bin çeşit yol açar önümüze. Her biri de, taşıdığı özelliğe göre, hoşuna gider insanın. Hep sessizlik, yalnızlık içinde yaşar düzyazı: Bir heykel gibi. İki kişinin birden aynı biçim ve anda görmelerine olanak yoktur onu. Bundan ötürü, yazarın salt kendisi için yazdığı sanılabilir. Daha doğrusu, öyle görünür bize. Şair ise hoşla gitmek ister, bu amaçla kaleme sarılır. Ama bu demek değildir ki, düzyazı kendini sevmez hiç, hoşlanmaz kendine çekti düzen vermekten. Tam tersine, anlatış güzelliği denen şey, yalnız bu sanata özgüdür sanki. Alımlı bir kimsenin yöresindekileri kendiliğinden çekmesi gibi —çünkü bunu düşünmez o— güzel bir düzyazı da şiirden daha iyi sarar bizi, içimizi açar. Şiir —zaman yasasına bağlılığından ötürü— yitirilen ve bir daha ele geçirilemeyen şeyleri, umutları ve ayrılışları anlatır hep. Bunlarla yatıştırır okurunu.

Düzyazı, nesneleri ve kişileri koparır bu gerçek zamandan. Şiirin, onları harekete getirdiği bu zamandan ayırır. Böyle yapmakla, yazgının (kaderin) oyunlarını canlandırmaya daha az elverişli olur belki; ama, buna karşılık, olaylardan tutkulara, tutkulardan temel sebeplere yükselmeyi sağlar. İşte, şairle romancının —aynı olguları ve kişileri anlattıkları zaman— birbirinden ayrılmaları, hattâ birbirlerine karşı koymaları bu yüzdendir.

Öyledir ama, sanatsız bir düşünce de başıboşluk içindedir çoğunca. Ve biz, her sanatta, biçimin bize zorla kabul ettirdiği bu ilkelere dayanarak düşünmesini öğreniriz. Bu anlamda güzel, doğrunun yargıcıdır.

GÜZELİN KAYNAĞI:

EYLEM

Söz sanata dökülürse, onun bir düşünüş yolu değil, bir yapım yolu olduğunda ayak direrim. Çok açık bir gerçektir bu, ama oldum olası unutulur. Çünkü, bir eserin planı üzerinde tartışmak ve eseri, yalnızca sanatçının tasarladığı planı gerçekleştirdiği planla karşılaştırmak için incelemek âdet olmuştur. Gerçi tasarsız, plansız eser olmaz; ama bir eseri sanat eseri kılan da yapımdır (icradır), sanatçı ancak bu yapım içinde kendini gösterir. Bundan ötürü denilebilir ki, romancı için «güzel konu» diye bir şey yoktur. Bayağı parçalar ve nesneler içinde de olgun yanlar bulunur. Her ne kadar ruhu esenliğe kavuşturmak ve sanatçıyı eleştirinin oklarından korumak için bir konu seçmek gerekirse de, bu, güzeli yaratmaya yetmez. Onun için, bir düşünce başka bir düşünceyi getirecek biçimde değil, bir sözcük bir başka sözcüğü çağırarak biçimde yazmak gerekir. Burada, —cinas ve mazmunları büsbütün hiçe saymamakla beraber— rastlantıların sözü geçer artık...

Şiirde uyaklar (kafiyeler), ses uyumları saltanat sürer. Düzyazıda ise durum tersinedir; ahenk ve uyaktan kaçılır, hatta buna özellikle dikkat edilir, hafif kalem vuruşları çoğu kez önceden görülmeyen bir biçimin gelişimine yön verir. Bu yöneltmeye kapılıp gitmek mi, yoksa ayak diremek mi gerekir? Burada karar vermek yazara düşer. Çünkü, yapım sürerken, her şey büsbütün de rastlantıya bırakılmaz. Sözcükler arasında sestten başka birçok yakınlıklar, töreler ve yazarlar-

ca uygun görülen bağlantılar, ilgiler, gizli benzerlikler vardır. Düzyazıya özgü ilhamda sözcükler sanki önden koşarlar, emre âmâde bekler, kendilerini teklif ederler. Bir kez reddedilirlerse, yeniden boy gösterirler. Elbette, hiçbir tasarı sözcüklerin bu türlü ardarda gelişini önceden hesaplayamaz. Bu öyle bir akıntıdır ki, insan kapılıverir ve yazdığı şeyler ancak gidilmesi gereken yolu göstermek bakımından önemlidir.

Düzyazı sanatının çelişkisi şuradadır: İnsan kalemini düşünceye göre yürütürse, yavan ve bayağı bir üslûba kapılması işten değildir. Ama sözcüklerin akışına uyar da dilin sunduğu şeyleri benimserse, düşünce kendiliğinden ortaya çıkar, doğal bir hareketin ürünü olur. Bu uygunluk katıksız güzeldir. Zaten güzel bir çeşit doğrudur (hakikattir), fakat kendisini arayanlardan kaçan bir doğru...

Düzyazının örnek olarak verilmesi belki sorunu güçleştirmektedir. Resimde ise durum tersinedir: Çünkü resimde güzel, konuya bağlı değildir. Sanatçının keyfine göre seçtiği bir «nature morte» da güzel olabilir. Örneğin bir pipo, bir kitap ve bir mendilin resmi bal gibi güzel sayılabilir. Öte yandan, dünyanın en güzel kadını çirkin bir portrenin yapılmasına yol açabilir. Bunun sebebi, ressam için, yapabileceği biricik araştırmanın resmetmek eylemi oluşudur. Denemeler yapmadıkça, eline fırçayı almadıkça düşüncesi boşa gider ve imgelemi (muhayyilesi) hep söz veren bir serap gibi aldatır onu. Oysa, eli fırçaya değer değmez, eyleme başlar başlamaz usa vurma işlemeye koyulur. Bakarsınız, bir renk demeti yavaş yavaş gelişir, bir portre halini alır. Bu yapımın sonucu elbette ya iyi olur, ya da kötü. Çünkü böyle bir yöntem insanın elini açık, koyu ya da çok parlak bir renge doğru sürükleyebilir. Ama, ressamın yaptığı şey, yapmak istediğini aşınca, güzel de ortaya çıkarır.

Müzik bu konuda daha sıkıya bağlar bizi. Nitekim, «fugue ve canon» kuralları hemencecik güzele ulaştırmaz insanı. Müzikte güzel beklenmedik, şaşırtıcı bir saġnaktır. Bu saġnak da tasarı ve kurallardan gelmez; gerçek yapımdan, daha doğrusu, duyguyla anlatış arasında olağanüstü bir uygunluk, bir tutarlık doğuran eylemden, gerçek şarkıdan gelir. Demek oluyor ki, güzelde her şey kendiliğinden oluşur; her şey, hep önde giden bir eylem ve işleme göre seçilir, belirir.

Burada şairden söz açmamız güç olacak biraz. Çünkü, «nature morte»unu o bizzat kendisi yapar. Onun gözüne her şey güzel görünür. Yeter ki onlar; dizeyi (mısrayı), portreyi, düşünceyi ortaya çıkaran dilin çınlayışına, ahengine uygun düşsünler. Bunun tersine, öğretici (didactique) şiir soğuktur. Böyle bir şiirde düşünce, portre ve dize doğaya aykırı bir yol tutarlar, sonunda boğarlar, bütün bütüne sustururlar onu. Buna şiir diyemeyiz artık, olsa olsa bir bilgidir o; bir dil bilgisi, gözlem ve manzumecilik bilgisidir..

Bütün bu açıklamalar da gösteriyor ki, esin (ilham), zihni aydınlatan bir çeşit eylemdir. Dolayısıyla, sanatın da düşünceyi ortaya çıkaran bir eylem olduğu söylenebilir. Söz gelişi, uyak düşünceyi doğurur, yapımının aracı (âleti) düşünceye varlık verir. Bundan olacak, öyle uzun boylu araştırılmadan, uğraşılmadan çizilmiş bir yumurtamsı yuvarlak güzel görünür gözümüze. Ama, işin içine plan ile tasarı girdi mi, ara ki bulasın o güzelliği! Bu yüzden, eylemin düşünceye kuluk ettiği yerde, her kopya, her taklit çirkindir. O kadar ki, iyi taklit edilmiş bir Corot kopyası dahi, aslına ne denli benzerse benzesin, güzel değildir, güzel olamaz ve olmamalıdır da. Ben onun yalnızca öğretici olduğunu söyleyeceğim. Nitekim, bu özellik maddede bile kendini gösterir.

ŞİİRDE ZAMAN

Yeniye aramak neden? Her şey yeni zaten. Lamartine'in «Göl»ünü okuyordum dün. Doğrusu, «Göl» oldum olası güzel şiirdir. Onu okurken, bir göldeki dengeyi, parlaklığı ve buluşma saatlerini tasarlayabilirsiniz. Belki, ressam en küçük çakıtaşını bile unutmaksızın, bu sıvının sınırını tek bir parça olarak verebilir size, ama onun üstündeki uçucu zamanı duyuramaz. Zamanı bize, geçip giden şeylerden çok, geriye kalan şeyler verebilir. Çünkü geçip giden şeyler bir gözleyici olmamıza yarar bizim, geriye kalan şeyler ise bir yolcu olmamıza yardım eder. İşte burada şiire düşer söz. Şiir, önce geniş ve eğilmez davranışıyla yolculuğumuza kolaylaştırır, sonra da anılarla bu yolculuğu kösteklemeye kalkışır. Üstelik, bunu da beceremez. Neden derseniz, geçmiş zaman pek yakındadır henüz, ve her şey, küreklerin gürültüsü bile zamanı göstermektedir. Bu yüzden şiir, her okunuşta yeni bir zamana doğru kayar; giderek, göl gibi şiir de, uyandırdığı anılardan apayrı bir kılığa bürünür. Onun için, şiiri ya yüksek sesle okumak ya da, daha iyisi, birine okutup dinlemek gerekir. Bu yapılmazsa, eskimiş ve pörsümüş görünür şiir. Stendhal'in de dediği gibi, üzücü bir hayal kırıklığıdır bu. Ondan kurtulmak umuduyla kimileri şöyle der: «A, bunu okumuştum! Bunu görmüştüm!» Oysa bu, o şeyin anısından bile sıkılmaktır. Doğrusu, bütün kabahat de o şeyin ortalarda görünmemiş olmasındadır.

Zaman eskimiş, aşınmış bir şeydir gerçekte. Öyle ya, onu kim aklından geçirmez? Kim ne olduğunu bilmez? Hiç mi hiç durmaz zaman, geriye dönmez. Bir an için onu unutsam da, o beni unutmaz. Düş görmeden uykuya dalsam da, o kendi akışından caymaz. Yorulmak nedir bilmeyen bir koşucudur sanki. Öteden beri tekrarlanmış sözlerdir bunlar, biliyorum. Fakat

herkesin üzerinde anlaşılabileceği bir nokta olduğunu da unutmuyorum. Gerçi, bu konuda olağanı aşan bir şey söylediğimi sanmıyorum, ama olağanı aşmak da istemiyorum. Her zaman düşünüldüğü gibi düşünmek istiyorum; yani herkesin bu konuda her zaman düşündüğü gibi... İstiyorum ki bütün insanlara seslensin kavramlar, bütün insanlarda iz bıraksın. Kavramlar, ne denli beylik olurlarsa olsunlar, kimseye bir zararları dokunmaz.

Acaba, zamanı düşününce neler geçer aklımdan? Bir tek hareket mi? Belki! Yoksa birçok hareketler mi? Evet! Mevsimlerin ardarda gelişi mi? Elbette! Gezen yıldızların çeşitli durumları mı yoksa? Kuşkusuz! Her hareket zamanın içinde oluşur, öyleyken zaman harekete indirgenemez. Hareket bir yerden bir başka yere varır. İsterseniz, sözcüklerin dalaşmasından sakınmak için, şöyle diyelim: Kımıldayan her şey, nesnelerin bazılarında uzaklaşır, bazılarında da yaklaşır. Aslına bakılırsa, zaman ne bir şeyden uzaklaşır, ne bir şeye yakınlaşır. Bir yerden bir yere gitmez o; daha doğrusu, yolculuğunu her yerde ve aynı anda yapar. Şu yaya üç adım atınca, belli bir zaman geçmiş olur, her yerdeki zaman... Bir hareket zaman ölçüsüne göre «çabuk» ya da «yavaş» adını alır. Onun için, çoğunluğun görüşüne uyarak, «zaman çabuk geçiyor» ya da «yavaş geçiyor» demeyin sakın. Zamanın size arasıra çabuk ya da yavaş geçmiş gibi geldiğini, bu yüzden de yanıldığınızı söyleyin. Bilin ki, çabuk ya da yavaş olan harekettir burada, zaman değil!

Ayrıca, zamanın, nesnelerin bir başka boyutlu olduğunu da öne sürmeyin. Şimdiki zaman ile gelecek zaman arasında bir aralık bulunmadığını unutmayın. Kimi kez, beklenen bir gemi gibi, çok uzaktadır gelecek. Ne var ki, hareket etmeyen gemi de zamanın içindedir; bir andan öbürüne makinelerini işletmeden geçer. Bir yaya için falan kent iki saat çeker, ama uçakla iki dakikada ulaşılır oraya. Oysa, aynı an yaya için

de, uçak için de değişmez. Uçağın yayayı geride bırakması zaman bakımından değil, alınan yol bakımındandır. Nitekim, şu güzel göl karşısında kımıldamadan duran kişi de bir andan ötekine aynı zamanda varır. Uçak iki kilometreyi tüketince, yaya on adımı yürüyünce, siz hayal kurunca, hepiniz aynı dakikayı yaşamış olursunuz. Bu ortak dakikada en uzaktaki yıldızda da birtakım değişimler oluşur. Çünkü zaman önünde varlıklar hep bir sıradadır, zamanca aralarında bir ayırım yoktur. Bundan şu sonuç çıkar: Evrensel zaman duygusunu iki katına yükselten bir şiirin ritmi, bizim gerçek, yüce ve yeterli varlığımızda kısa bir an yaratmak ayrıcalığını (imtiyazını) taşır.

ŞİİRDE RİTİM

Uzun zaman sürecektir olan ve nasıl yapılması gerektiği bilinen bir çalışma içinde, durgunluğu çabıyla ve düzenli olarak değiştiren her hareketin tekrarlanması bir ritim doğurur. Özellikle ortaklaşa hareketler belli bir ritmi gerekli kılar. Nitekim, çalıştıktan sonra dinlenirken yahut sıkı bir çalışmaya başlanırken şarkıyla ya da sözle bir ritim yaratılır. Söz gelişi, halat çekerken bu durum açıkça görülür. Demirciler de aynı kurala uyarlar; zamanı aynı yasaya göre böler, demirin tavını kaçırmamaya uğraşırlar. Müzik ruhu da böyle doğar. Gelgelelim, şiir için aynı şey öne sürülemez. Gerçi şiirde de bir ritim bulunur, ama bu, müzikteki ritimden büsbütün ayrıdır. Burada bize, yalnızca Fransız şiirini tanıdığımız, onunla sınırlı olduğumuz söylenecektir. Doğrudur, ancak, çok iyi bildiğimiz bir şeyden söz açabileceğimiz de doğaldır.

Müzik ritminde zamanın bölünmesi temeldir. Armonide de aynı özellik göze çarpar; susuşlar dahi iyice ölçölüp biçilir. Fakat, şiire gelince, iş değişir: Susmalar şiiri okuyanın isteğine bağlıdır. Müzikte olanın tersine, şiirde yüksek sesle okuyuşlar, tımtırlı söyleyişler, seslerin uzatılması ya da kısaltılmasıyla, hatta sus-

malarla sağlanan süsleyişler olağandır. Örneğin, alexandrin'ler (12 heceli koşuklar) okunurken dizelerin iki, üç ya da dört dilime bölünmesi bir şeyi bozmadır. Elverir ki ölçü kaçırılmasın, hece sayısı kulağa hep hoş gelsin. Bekleyiş, burada çoğun hesaplanmış ya da eksik kalmış bir şeyin yakalanmasından ileri gelir. Böylece, dikkat bu boş alan üzerinde toplanır, kısa ve güçlü bir sözcük burayı doldurunca bir mucize doğmuş gibi olur:

«*Bunca düşmana karşılık elinizde kalan ne?*

—*Ben.*»

Corneille'in «*Medée*»sindeki bu ünlü parçanın güzelliği, dizenin tamamlanmamış olmasındadır ve bunun başka türlü de olamayacağı sanılır. Eserdeki «ölsün» sözü gibi daha birçok sözün anlam ve ritim için iki kat yararlı olduğu öne sürülür. Böylece, beden bütün gücünü ruha adanmış olur. Öyle de olsa, pek işlenmemiş, özensiz dizelerdir bunlar; çağımız öyle dize dizileri gösterdi ki, artık anlamda belirtilen şeyin ritimle bağdaşamayacağı sanıldı. Bu dizilerde her şey alımlı ve olağanüstüydü. Ben bu konuda, anlatımın ne denli doğal, yalın ve birleşik olursa o denli çarpıcı olacağına inanıyorum:

«*Ölü bıraktı onu toprağa ve artık korkusu kalmadı*»

Öte yandan, ritmin anlatımı sıkıdığı, beklenen sonuca varmak üzere birtakım sözcüklerin araya sokulduğu ya da yeri değiştirildiği dizelerden daha çirkin dizelerin olamayacağı da açıktır. Tıpkı, hareketlerini ritme uydurmak için koşan, sendeleyen, kıvrılan bir dansör gibi. Bana kalırsa, şiir sanatı bu kötü koşukçuları (manzumecileri) uyarmalı ve onları bu sözde kuralsızlıktan korumalıdır. «Uyak (kafiye) dizerken öldü, sanki düzyazıyı denese olmaz mıydı?» Bu soru, sağduyunun bir belirtisidir; ama bu demek değildir ki, şiir olmayan herşey düzyazıdır. Nitekim, öyle sözcük dizileri vardır ki

hiç de güzel değildir. Bundan dolayı diyeceğim ki, ritmin anlama uygunluğu — tasarlanmış, fakat ölçülüp biçilmemiş olmak üzere — güzel dizelerin bir mucizesidir; üstelik, ritim bundan hiçbir zarar görmez. Ritmi anlama uydurmak isteyen bayağı şairlerle okurlar çokluk bunu unuturlar. Hafif şiirlerde, daha güzel olsun diye, ritim yasaları çiğnenir, anlamı izleyen bir ritme başvurulur. Örneğin, küçük bir şey söylemek için kısacık bir dize kurulur. Oysa, eğer ritim hep eşyanın değişmez yürüyüşüne ayak uydurarak ve mekanik olarak onu kendi biçimi içinde belirtirse — sanki değişmeyen doğa istemimize uymuş gibi — bu karşılaşmadan dinsel bir yüceliğin sonuçları doğar.

Bu ritim yürüyen bir insan topluluğunu, bir konseri, bir töreni andırır. Ses ve söyleyiş kurallarıyla bizden ayrılan kişiöğlü, ritimle yaşam ve eylem kazanır. Onun için şiir her zaman bir kalabalık bulur. Şair güzel bir koşuk dizer dizmez, bir yankı gibi, şeref ona gelir. Güzel şiir okuyan kimse hemen alkışlanır. İyi şiir kendine yeter, beğenilmeyi düşünmez. Bu yüzden şiire dalkavukluk kadar çekingenlik de yabancısıdır. Hatta, beğenilmek isteği bile ona yakışmaz. İşte, bu ince ayırım gerçek şiirlerin temlerini sınırlandırır.

Bizim uyaklarımız için de aynı şey söylenebilir. Gerçekten de ne uyak anlama baş eğmek zorundadır, ne de anlam uyağa. Belki güzel bir uyak ile güzel bir anlam arasındaki uygunluk hoş a gider; ama bizi yoran, sıkıan ya da yardım dileyen şeyler de çirkin gelir. Ne olursa olsun, uyağın tasarlamaya, hatta anlamaya yardım ettiğini söylemeliyim. Ve, sözümü bağlamak için, şunu da belirtmeliyim: Bütün bu güçlükler bayağılığa karşı koymayı sağlarlar; seçmek dururken, birtakım jestlere ve söyleyiş oyunlarına başvurmayı kösteklerler. Ashna bakılırsa, gerçek şiirin ayrıcalığı da bu çeşit zenginleştirme araçlarına kapılarını kapamış olmasıdır. Bundan olacak, beğenilen şairler düzyazıyı deneyince yavanlaşırlar. Çünkü, kendilerine hemen geleni

yazarlar. Doğal olarak, en çabuk gelen de en bayağı olandır.

DESTAN

Şairin durumu — söylendiği gibi — her şeye yukardan bakmaktır; her şeyden, hatta acılardan bile kendini sıyırmak, onları nesneleştirmektir. Bundan ötürü, her şiir — her şeyin üstüne çıkan bu güçle — ister istemez yükselmeye yönelir. Bu bakımdan, şiirin şakaya gelir bir yanı yoktur. Yaratıcı şair gücünü güzel sözlerle dile getirir. Bunun için yabanlığı, ürkünçlüğü, umutsuzluğu bir düzene sokar. Buna dayanarak, belli bir düzene göre, ana türleri geliştirir. Fakat okur hiç kanıt istemez; kanıtları bir bir sayıp dökmenin, bir işin daha iyisinin yapılamadığını gösterdiğini bilir. Bununla birlikte, her düşüncenin açıkladığı şeyle güzelleştiği de söz götürmez. Onun için, elimizden geldiğince, şiirin şairi olmaya bakalım.

Yaşlanma, değişme, kırılma, yıkılma, ölme ve anılar her şiirin temel temleridir ve öyle kalacaktır. Temler kendisini umutsuzluğa, bozguna doğru ittikçe şair, daha sağlam bir ritim aramaya boşlar, çabasına uygun bir düzen kurmaya uğraşır. Bundan da anlaşılıyor ki en büyük korku önünde insanoğlunun yaptığı en şaşırtıcı, en kestirme hareket, karşılıksız bir savaşa atılmaktır. Savaşçı çarpışırken ilk şiiri yazar, en eski şiiri: Destan, ortaklaşa bir eylemdir her şeyden önce; eylemlerin en zorlusu, en umutsuzu... En eski şiir bu eğilmez harekete göre düzenlenmiş olmalı. Onun anayasası korkuyu, sevgiyi, acıyı sezdirmemek, onları çabucak egemenliği altına almaktır. Çünkü destanın ritmi beklemeye, oyalanmaya gelmez. Bu yüzden, destan dinlenmeye arada bir izin verir ve çokluk aynı adımla yürür. Gene bu yüzden, destan taklide yaslanarak hoş gitmeye kapılınca aşağı düşer. Yiğitçe bir yalınlık gerekir destana. Aslına bakılırsa, hiçbir şair öyle sanıldığı kadar ya da sandığı kadar kendinden söz açmaz.

Yeri gelmişken şurasını da belirtmeliyim: Okuru korkutma amacını güden anlatımlar çokluk hedefe varamaz; varsa bile yarım yamalak varır. Çünkü korkuyla öfke bizim içimizde bulunurlar, düşündüğümüz şeylerde değil! Sanatların, özellikle coşturucu olanların sırrı, burada saklıdır. Gerçek acıma yüreğine su serpmez kişinin, gerçek öfke için de aynı şey söylenebilir. Ama, ritmin gücüyle, o aralıksız hareketle, eşyanın o kaçıyla, çekici yolculuğun yasası olan o unutuşla okuyucu, dinleyici ve hepsinden önce de şair durmaksızın veda ettiği bu güçlü duygulardan kurtulur. Bunun sonucu, dinleyenler kendilerini kahramanla bir tutarlar, yiğitlenerek her şeye meydan okumak isterler.

Destana öyle tumturaklı, şatafatlı söyleyişler de gitmez. Bizzat şiirin kendisi karşı koyar buna. Ayrıca, nesnelerle ilgili düşüncelerimizi düzenleyen zamanın o kısa ve amansız akışı da bunu önler. Öyleyken okur, yani destanı gözleriyle izleyen kimse, kendisi için okumadıkça adı geçen yasaya baş eğmez Dolayısıyla, bu çıplak sanatı, — bu temiz belirtmeleri, bu katıksız karşılaştırmaları, bu düz fırça vuruşlarını, bu bağlantılı tekrarları ve bu ölçülü davranışları — kısacası bu Homeros'ca özentisizliği anlayamaz. Çünkü, cevap vermek istemeyen bu şeyleri durdurup sorguya çekmek boşunadır. Yoksa, o kıralca duygu uçup gider.

Diyeceğim, şiirin gücü — insan kendini ona bıraktıkça — düşünüp taşınma ve kendine dönme zamanını ortadan kaldırır. Umutsuzluk bir duraklamadır, süreyle birlikte yürüyen bir geriye bakıştır. Gerçi, ancak yeni şeylerin açılıp yayılışıdır insanı avutan, ama şiir de kendine özgü o sevinçle dindirir her şeyi, derleyip toparlar bizi, dinginliğe (sükûna) kavuşturur.

ŞARKI, ŞİİR VE DÜZYAZI

İnsanoğlu dış güçlerce kovalandığı, hırpalandığı, çiğnendiği, ezildiği zaman öyle bir çığlık koparır ki kayadan kayaya yansıyan bu coşkun işaret çevreye

dehşet saçar. Ve imgelem, dikkatli ve keşfe hazır olduğu için, koşullara göre bu çılgılık bir seli, yangını, yırtıcı hayvanı, yani bir şeyi ya da başka bir şeyi dile getirir. Gece işaretinin, uzaktan uyandıran işaretin tüm öbür işaretleri bastırması ve eski el kol hareketinin bağırma düzeyine inmesi, yani yazıya dönüşmesi zorunluydu. Bu bakımdan dil bir silâh, bir araç, bir alettir. Yazı, hatta söz de onu anlatır. Düzyazı onun hizmetindedir.

Şarkı bir başka tür işarettir. Zayıflığı değil, kuvveti belirtir. Baskıya alınan, tehdit edilen insanı değil, özgür-insanı anlatır: Dengesini kurmuş, eşyaya baş eğdirmiş, ona dayanmış, kendi yasasına göre davranan, artık dışın saldırıları ile onun arasında bir uzlaşma aramayan, kendi parçaları arasında bir uyum gözetken insanı: Karına, göğüse, bacaklara, kollara, uzağa bakan başa neler borçluyum? Hatta, daha da iyisi, bu vücudun her parçası bütün öbür parçalara neler borçludur? Her işlevin ötekilerle ilişkisi nedir? Gerçekte, insanı yöneten bütün insandır. Hiçbir lif yoktur ki yerli yerinde durmasın ve gerektiğinde gerilip gevşemesin. İşte, şarkının anlattığı da budur. Evet, bir köylünün, bir çobanın, bir yolcunun şarkısı da bunu anlatır. Bu bağırma imdat istemez. Bir insanın yıkılışını da bildirmez. Tam tersine, onun kurtulan yapısını, doğru ve egemen biçimini dile getirir. Bundan ötürü, iyi şarkı söyleyen kimse tanrısal bir biçim alır. Feryadın gücü onu korur, izler, dinler; dilediği gibi başlar, değişir, kendini bulur ve susar.

Evlerin eşiğinden korku ve tasa çılgılığından aşağı kalmayan bir şarkı duyar ve anlarsınız. Bunun anlamı şu ya da bu şey değildir, yalnızca insandır; kendini onarmış ve yeniden kurmuş insan, kıral insan. Haykırış ise kaçan bir hayvandır. Şarkı süzülerek uçar, kaygı ve tasaları dağıtır. Bir güvenlik haberidir o, insanın kendi biçimini belirlediğini gösterir. Hava tanrısal hareketleri çoğaltır. Dünya yer açar bize, bir giysi gibi oturur üstümüze.

Elbette, müzisyenin saati güzel ve değerlidir, ama şaire de saygı göstermek gerekir. Çünkü şair daha fazlasını göze alır. Korunan biçime göre şarkısını güvenceye bağladıktan sonra çekinmeden konuşur. Çalgıyı yeniden eline alır, aleti yeniden kurar. Raslantılarla bozulan pürüzlü dili o bozulmayan şarkıya sokar. Bütün bu anılar ve mutsuzluklar alayı onun dış sınırlarını çizer. Şarkı insanın yöresinde geniş bir alan açar. Fakat şiirle dünya tümüyle yeniden bize gelir. Çığlık geri döner ve onu uyarır. Öğütücü koca makine bize yaklaşır. Şarkı tehlikeye düşer. Eylem ve nesnelerle yüklü düzyazı sesin yasasını tanımaz, bir unuttur, bir bulur. Uyak, sırası gelince, sesi yakalar; ölçü umuda kapı açar, sonunda direnen düzyazı bir daha yenilmiş olur. Müzikte tohum (tasarı) halinde bulunan gerçek destan böyle oluşur. Böylece şair, çifte dil yetisiyle, mutsuzluğun, yıkımın çok yakınına yaklaşır, ama içine düşmez. Belirgin ve korkulu bir ânm imgelerini resmeder; şarkının olanakları dolayısıyla onlara katlarız. Öteki çığlık, umudun ve kuvvetin çığlığı (yani müzik) söylemin içinde de çınlamaktan geri kalmaz.

Şarkı, nesnelerle birlikte sözcükleri de siler; düzyazının acı yakınması ise şarkıyı siler. Şair bunların ikisini de bir arada ve sımsıkı tutar. İnsan biçimi o zaman eşyanın durgunluğunda hareketsiz kalmaz, tehlikeye atılır, kendi kuvvetine göre ölür. Bundan ötürü, destan şiirin anasıdır. Bir sonnet'de bile, dışarının yasasına uymayarak kendi yasasına göre sona erip ölen bu biçimi görürüm. Buna karşın, sonnet oyundan çabuk cayar ve bağışlanmasını ister. Kahraman değişmez ölçüğe göre boylu boyunca yere serilirken o diz çökmekle yetinir. Şiir, hiç olmazsa bir kez bütün düşman güçleri buyruğu altında toplar; doğanın aracılığıyla insanlara yazgıyı, tanrıları ve kahramanları gösterir, tekrarlanan bir imge sunar.

ROMAN DEYİNCE

Geçende biri söylüyordu: «Trajediyle destan gibi roman da eskidi galiba.» Bunun üzerine, romanın yerini tutabilecek bir yazı türü aramaya koyuldum. Gündelik olayları düşündüm. Baktım, bütün coşkuları, bütün düşünceleri bu olaylardan çıkarmaya hiç yanaşmamışız. Çıraklarla kâğıt karalayıcılara bırakmışız işi. Bundan ötürü de, gazetelerdeki gündelik yaşamı yansıtan yorumlarla hikâyeler eşsiz birer budalalık olup çıkmış. Bu yozlaşma şunu gösteriyor: Gündelik olaylar aşağıda kalamaz, bir yolunu bulup yukarıya yükselir.

Şimdilerde bazı gazeteler bir patlamayı yazmak için mühendis, bir aile faciasını anlatmak için romancı arıyorlar. Gelgelelim, bu uzmanlar belirtilmesi gereken şeyi bırakarak anlatıya kayıyor, yorumlar içinde kayboluyorlar. Ancak bazı yerlerde — o da güçbelâ — gerçek olayın sivri ucu ya da keskin köşesi yorumlarını yırtıyor. Oysa, her anlatıcı dehâ gözlerini gerçek olaya çevirir: romanları gerçeğe benzer kılan bu süssüz, yap-

macıksız, düzeltmesiz verilerdir çünkü. Bizdeyse tersi oluyor: Sık sık görüldüğü üzere, moda olan edebiyat türü — romanla tiyatrodaki olduğu gibi — eline geçen her şeyi yutuyor, yapma hikâyelere dönüştürüyor. Örneğin, grevin ara olaylarından bir dram ortaya çıkarıyor. Böylece, gerçek sözüm ona «gerçeğe benzer» kılığa sokuluyor. Aslında, tek başına gerçek, herhangi bir uydurudan, kurgudan (fiction) daha dramatik, daha simgesel (sembolik), daha öğreticidir. Bağlayıştan, hazırlayıştan, bireylerin hikâyesinden ötürü değil, türün en güzel örneği olan *Britannicus*'taki (1) o hayranlık uyandırıcı kuruluştan ötürü de değil; şaşırtıcılıktan, kasırgalardan, düşüncelerin kırılışından, gölge uçurumlarından, evrenin sinsi varlığından ötürü. Aynı hareketle dünyadaki her şeyi dönmeksizin ve durmaksızın alıp götüren zamanın o düzenli yürüyüşünden ötürü. Olay ardımızda kalır, bir gemi zamanla dibe batır ve su yeni görünüşleri yansıtır. Patlama dün olmuştu, önceki gün, daha önceki gün... Böylece günler ardarda geçer, zaman her an biraz daha geriye iter onu. Artık, «Hoşçakal!» demek gerekir, doğurduğu mutsuzluğa veda etmek gerekir.

Kurgularımızda ise her şey aynı zamandadır, bugünle aynı güçtedir. Gerçek tarihçi — çağımızın tarihçisi — herkes gibi anacak, herkes gibi algılayacaktır; zamanın yolunu değil, yürüyen zamanı canlandıracaktır. Ve okur, onda, yaşadığı olaylarla karşılaşarak nedenleri bulacaktır. Bizim sanatımızda ise, tersine, okur usavurmalarla (muhakemelerle) karşılaşarak olayları bulur.

Kamu ruhunu böylesine yozlaştıran da belki budur.

(1) *Britannicus*: Jean Racine'in 1669'da yazdığı bir trajedi. / Türkçeye çeviren: Tarık Artel, İstanbul, 1955. (Ç.)

DUVARCININ KURALI

Güzel bir kapının önce kapı olması gerekir. Eğer bir koltuk iyi oturmak için yapılmazsa, güzel olmaz. Yararlılık (fayda) hep önde gider ve sanatçı her şeyden önce zanaatçıdır. Eski evlerde görüldüğü üzere, süsleme her zaman esere bağlıdır, ona uyar. Güzel ancak yararlılığın toprağında çiçek açar. Şiirde ölçü ve uyak — atasözlerinde olduğu gibi — belleğe yardımcı olmak için vardır. Biri, bir anlatıyı yontma kolemiyle taş kazır, öteki onu duraklar, uyaklar ve ölçeklerle insanların kafasına yerleştirir. Mimari bu duvarcı kuralıyla bütün sanatları egemenliği altına alır. Duvarcılığı hızlandırmak isteyen koşukçu, «Daha çok duvarcı olun!» oysa, şöyle demesi gerekirdi: «Önce duvarcı olun!»

Dünyada bağımsız, tek başına hiçbir süs yok ki güzel olsun. Alçı herkese baş eğer, ama kolaylığı aşabilen kimseye pek rastlanmaz; İmgelem çılgınlık yapar; biçim başka bir biçimi doğurur; iskeletsiz, tuhaf yaratıklar ortaya çıkar. Zihnin bütün çocukları çirkindir. İşte, yazar için büyük bir ders. Bu yüzden, güzeli arayanlardan biri bile kalmaz. Geride bırakılmış bir kiriş heykeltıraşı çağırır; gerçekte o hâlâ bir biçimdir. Tersine, eğer heykeltıraş için uydurma bir kiriş oraya konmuşsa, duvarcının beğenmediği bu biçimi en güçlü deha da kurtaramaz. Çünkü, zihinden nesneye gidildiğinde, süsleme için hiçbir ölçü yoktur. Fakat, nesneden zihne giden her şey güzel olur. Nesnede yapılan bir çıkıntı heykel olmaya adaydır; duvarcının başladığını sanatçı tamamlar. Ama yazar, «Bu eğretilmeler (istiareler), benzetmeler hiçbir şeyi açıklamıyor bana!» diyecektir. «Neden duvarcı olayım?»

Pascal süsü aramazdı hiç, yalnızca bir şeyler söylemeyi isterdi; bu anlamda o, bir duvarcıydı. Tacitus bir şeyler anlatırdı hep, o da, bu anlamda duvarcıydı. Bu örneklerden her ikisinde de insan, ustalığı, fazladan bir

taş daha koymayacak olan o eli sıkı uğraşı tanır. Demek ki, süs (bezek) aranmıyor, bulunuyor; onun ötesinde, yontma kaleminin vuruşları enikonu irade dışıdır, sert maddeye pek işlemez. Bundan dolayı, bezek hiçbir zaman öne geçmez.

Peki ama, romancının uğraşı bunlardan hangisidir? Duvarcının kuralı nerededir? Entrikanın da, kişilerin de hiçbir zaman efendisi olmamak gerekir. Çünkü salt bezek yararına yapılan düzenleme gözden kaçmaz; usun çocukları süs kuşağı (frise) üzerinde bol bol görülür; güzelliklerin üst üste yığılması önlenemez. Konu, yalnızca iyi yazmak için bir fırsat sayılırsa, bu tutum, bütün tümcelerde, hatta sözcüklerin düzeninde ortaya çıkar. Onun için, güzel roman değil, önce roman yazın; birkaç olayı size ulaştığı gibi anlatın. Anlatacağınız şeyi de sözcüklerle iyi belirtmeye, salt buna çalışın. Hoşa gitmek amacıyla ona hiçbir şey eklemeyin. Tümceleri — Proust'taki gibi — cuk oturtmaya yönelik tüm çabalar anlatıyı bozar. İşte, Ceza Yasası'nı örnek alan Stendhal'ın eşsiz uslubunun anlamı budur.. Bu direnen maddenin çevresinde küçük çizgileri değiştirebilirsiniz; süs ise ancak yapım sırasında bulunur. Bundan ötürü, Stendhal en güzel romanlarını en kuru olayların yer aldığı mahkeme gazetesinden çıkarmış ya da bazı eski anlatıları yeniden işlemiştir. İyi yazarlarda, bir ileticiden, anlatıcıdan alınmış bu çeşit yabancı maddeyi kolaylıkla bulabiliriz. Öyleyse, bir insan duyduğu ve değiştirmek istemediği bir anlatıyı aktarmayı görev edinirse, bunun en iyi koşulu budur: Sert kayayı yontarak heykel yapmak. Burada bir seçim yapmak değil, maddenin kendini bırakması söz konusudur. Bezek ortaya çıkar çıkmaz, olay da kabartma süs biçimini alır. Bundan dolayı, bir anlatının, görülmüş bir şeyden daha iyi bir madde olamayacağı kesin değildir. Çünkü, gördüğü şeylerde insan daha çok, süsleme isteğine yol açan o aldatıcı şeyi seçer.

İYİ ROMAN KÖTÜ ROMAN

İyi bir romanın ne olduğunu söylemek kolay değildir. Buna karşılık, kötü romanlar hemen hemen aynı modele uyarlar; aynı kalıptan çıkmış nesnelere benzerler: Onlarda bulunan her şey hoşla gitmek için, şaşırtmak için, duygulandırıp sarsmak için bir araya toplanmıştır; törelerle işlerin tabloları; tavırlar, hareketler, giysiler, yerlerin renk ve biçimleri, eski sözcükler, taşra deyimleri... Bol bol eğretilen (istiare), gereksiz büyücü sözleri. Sonuçta, gerçek görünüşüyle hiçbir şey belirmez. Bir imgeler dünyasıdır bu, ama imge hiçbir şey değildir.

İşte, doğuşu sona ermeyen bir çocuk: Sarig'in (2) yavrusu gibi hep ana karnına döner; sevgili ana babasınınca sarılıp sarmalanmıştır; insanlarla eşyayı pencereden gölge halinde görür; çocukluk yasası gereğince önce sözcüklerle uğraşır; aile ocağı tanrılarının yardımıyla düşünür; yalnızca yakındaki dünyaya inanır ve başka hiçbir şeye inanmaz, herşeyi o akışkan ortamın arasından görüp seçer. İlk belirtilerini bulmak amacıyla eşyaya kara bir aynadan bakan ressamalara benzer, ama çocukluğu dolayısıyla hiçbir yapmacığa başvurmaz. Bununla birlikte, resimden alınan bu karşılaştırma, söz konusu eğretilen ne olduğunu ve onunla neyin resmedildiğini anlatabilir. Çünkü, açık hava ressamı nesnelerin uzaklığını, ufku, denizi, göğü temsil etmek için onları önce aralarında hiçbir ayırım bulamayan renkli bir görüntüye indirgemek zorunda kalır. Onun gibi, şairimiz de, aile yumurtasının kabuğuna yansımış nesneler ile insanları görür önce. Japonların bir balığı ya da kuşu resmetmesi gibi özenle resmedilen dolaysız gerçekliğin çok değişmiş, bozulmuş

(2) Sarig: Amerika'da yaşayan dört ayaklı küçük bir hayvan türü. Dışisinin karnının altında yavrularını saklayıp korumaya yarayan bir çeşit torba cep vardır. (Ç.)

olması bundan ileri gelir. İşte, dünyanın ilk uyanışında, ilk doğuşundayız. Babaerkil çağın geri gelişidir bu.

Ortaya çıkan duruma ilişkin eğretileme düşüncenin bu çağına bağlanıp uyar. Nitekim, bu çağda düşünceler doğal olarak tüm insanlık düzenini kapsar, aile ve siyaset bağlarına göre dış nesneleri belirler. Bir yandan, nesnenin ilk görüntüsü korunur, yoksa pratik düşünce, zanaatçı düşüncesi görüntüyü değiştirir. Öbür yandan, bu görüntüler doğrudan doğruya duygulanımları belirtir. Her aykırı yaratık (ucube) bir anlatım yolu, bir simgedir. Şairin çağı böyledir. Burada şairin ressamı taklit ettiğini söylemek gerekmez, ama ressamın ilk şiirde bazı şeyleri yeniden bulduğu söylebilir. Kötü romancı tablolar çizer. (İmgelemin izleyemediği boşuna bir çalışma.) Şair ise, duygulanımların gerçekliğiyle dünyayı görüntünün ve bizi çevreleyen şeylerin düzeyine indirecek yerde, hayal ve hayalet üretir. Büyü çağı böyledir: tasvir edilebildiği ölçüde dünya ortaya çıkar. Dünya, çalışkan ve becerikli bir ırkın gözleriyle görülüp belirmez artık, o vardır. Bundan dolayı, hulyalarımız da zayıflamıştır. Efsanemiz dışarısidir ve resmedilmektedir. Burada ise efsane eylem halindedir ve dünyayı gösterip açıklamaktadır.

Bizleri bitki, balık ya da öteki biçimler gibi gören birinin gözleriyle bakan bir okurun, bu kargacık burgacık yazıyla Swann'lar ile Charlus'ların (3) sevimsiz ressamını yeterince tanımış olacağından kuşkuluyum. Evet, sevimsiz ama güçlü bir ressam...

ROMAN ÜSTÜNE

Tarihin en güzeli bile maddeden yoksundur. Oldum olası biraz soyuttur tarih. Destan ise, düşünceyi silen

(3) Swann, Charlus: Fransız yazarı Marcel Proust'un *Yitik Zaman Ardında* (1913-1922) adlı romanının kişileri. / Türkçesi: *Geçmiş Zaman Peşinde*. — *Swann'ların Semtinden*, I, çev. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1942; II çev. Nasuhi Baydar, 1945 / *Swann'ın Aşkı*, çev. Tahsin Yücel 1961. (Ç.)

hareket dolayısıyla, hem sağlamdır, hem de gerçek. Tarih, bildiğiniz gibi, eylemleri başka türlü bağlar birbirine. Gerçi o da eylemlerden kalkar hep, ama sözlerle yazılardan yararlanarak sebeplere, düşüncelere, duygulara ya da tutkulara yükselir sonunda. Bundan ötürü, yürütülen tahminler genel özdeyişlerin ötesine geçmez. Özdeyişlere gelince, onlar ancak eylemin büyüklüğü ve biçimin sıklığı yardımıyla bir an yaşarlar. Tarih çoğunlukla boşluk duyar kendinde, içerikten yoksun bulur kendini. Çünkü herkesçe bilinen ve sonuçların genişliğiyle, engellerin gücüyle çelişen eylem yollarına başvurur. Yazık ki bu çeşit yollar, — genel ilgiyi gözettiklerinden ve hayalce yoksul olduklarından —, hiçbir şey katmazlar olaylara. Oysa, gerçek tarihçi daha öteye bakar. Tarihin yasasına uyulursa, eylemlerden nedenlere ve konuşmalardan güdülere (motiflere) yükselmek gerekir. Fakat, bunu yerine getirince de, tarihçi soyut bir düzen içinde hareket etmek zorunda kalır. Tıpkı, tiyatrodaki ilgiyi, isteği ve en son olarak da tutkuları birbirinden ayırt ederken yapıldığı gibi. Gelgelelim, gerçek tutkular (ihtiraslar) — daha çocuksu, daha kuvvetli, beden yapısına daha bağlı tutkular — kaçarlar tarihçiden. Demek ki tarih ne eylem yönünden, ne de karakterlerin çözümlenmesi yönünden ayrılır romandan. Onu romandan ayıran; tanıklara bağlanan ve onların biçimini aralıksız koruyan bir çeşit gerçekliktir. Kısaca söylersek, gizli kapaklı hiçbir şeye yer yoktur tarihte. Tarih, hep eylemlerden güdülere, sebeplere çıkarak, insanları çokluk hayatta gördüğümüz gibi yaşatır. Sırları açığa vurma romana özgü bir davranıştır. Roman tanıklığa dayanmaz, doğrulanmayı düşünmez ve tarihsel yöntemle aykırı olarak, gerçekliği eylemlerde arar, eylemlere gerçeklik verir. Bu bakımdan, *İtiraf*lar (4) romanın tipik örneği sayılabilir.

(4) Jean Jacques Rousseau'nun ünlü eseri. Türkçesi: *İtiraf*lar, çev. Selâhattin Güzey — Faik Berçmen, 1943 / çev. Reşat Nuri Güntekin, 1955-1961 / çev. Arif Obay, 1965 / çev. Kenan Somer, 1975. (Ç.)

Bu noktaya parmak basalım. Roman iki sözcüğün doğmasına yol açmıştır: Romanesk ve romantik. Bunlar, az görülen, uzun ömürlü buluşlara iyi birer örnektirler. Ayrıca, en eski sözcüklerle yarışacak kadar da anlamca zengindirler. Bir karakterin tarihçiyi ilgilediren yanı, tarihin yargısı altına düşen yandır. Bu yan, tanıklıktan çıkarılmış ya da tanıklığa bağlanmış düşüncelerle, sebeplerle, kanıtlarla beslenir. Fakat bir karakterin romanesk ya da romantik yanına gelince, o, gerçek tutkuları içine alır. Düşleri, sevinçleri, üzüntüleri, nezaketle utançtan ötürü dışa vurulamayan iç konuşmaları kucaklar. Zaten ruhun bu yanı da ancak hayalseverlerde — o da okunan eserlerin yardımıyla — az buçuk bir gelişme gösterir. Çünkü eylem yutar hayali, silip süpürür; daha çok tanıklara bağlanır o; kanıtlar dahi tanıklığa çok şey borçludur.

Bonaparte'ın hayalleri nelerdi, hiç bilmiyoruz. Ama, tutkularının eylemlerini izlediğini kestirebiliyoruz. Başarı değiştirir bizi, hattâ yenileştirir kimi kez. Onun için, eylemin hayali hiç mi hiç gerçekleştirmediğini öne sürmek, romanesk ya da romantik bir düşündür. Her eylem toplumsaldır. Eğer koşullarla belirlenmemişse, o zaman, eylem belli bir anın algılarına (idraklerine) dayanan dolaysız bir yargıyı belirtir. Gerçek güdülerin romanesk hiçbir yanı yoktur. Savaş eylemi onun üstündeki öğrenimle zenginleşir. Çünkü insan ondaki bıcimsiz hayalleri, tanıklara uyan soyut sebepleri ve en son olarak da, algıyla an'dan doğan gerçek sebepleri kolayca birbirinden ayırır. Bundan ötürü, her insanda romanesk andan ana yıkılır. Hem, doğrusunu söylemek gerekirse, bütün katgısız imgelem (muhayyile) uğraşları gibi romantik hayaller de az sonra yoldan saparlar. Eyleme ise ancak sıkıntıdan patlarken başvururlar. Ne var ki, eser de burada kendini gösterir, yani eylemin hayali desteklediği yerde... Öyleyse, romanın dışında romanesk diye bir şey yoktur.

Bana öyle geliyor ki, romancının eseri romaneski

eyleme çevirir. Elbette, romanesk olan bir eylem değildir bu: hayalin romanı belirleyen eylemle ilişkisidir daha çok. Eylem burada hayali ortadan kaldıracak yerde, kıvam ve dayanıklılık verir ona. Bu yüzden, gerçek eylem romana girmez hiçbir zaman. Romancı gerçek eylemi anlatırken, gördüğü gibi anlatır. Onun için de romancı asla bir tarihçi olamaz. Hayalin eylemle bağlantısı, gerçeğe en yakın olanı anlatılana (hikâyeye) sokmak için, en küçük tarih belirtisiyle yetinir.

Tarihçi ile romancı aynı kişileri yaşattıkları, aynı eylemleri anlattıkları zaman dahi roman, kuvvetle karşı koyar tarihe. Romanda kurgu, uyduru olan şey, yalnızca anlatılan şey değildir; aynı zamanda o, eylemleri düşüncelerin gelişmesine dönüştüren çözümleme bağlantısıdır da. Oysa, gerçek hayatta hiç de böyle değildir durum.

Roman bir kez gücünü ya da güzelliğini duyurmayaya görsün bize, artık, anlatılan doğru mu değil mi, yazar değiştirmiş mi, uydurmuş mu düşünmeyiz bile, bunları öğrenmek canımızı sıkar. Böylece, insancıl olanla bireysel olan her şeyi meydana getirir. Tarih ise, tersine, soyutluğu dolayısıyla bütün eylemleri dış sebeplere bağlar. Bunun sonucu, kadercî düşünce tarihi hükümü altına alır ve yeterince güçlü, uyumlu bir hareketten yoksun olduğundan, tarihçi acı tutkulara boyun eğer. Romancı alinyazısına yer vermez. Romanda sözünü yürüten yaşama duygusudur. Bu yaşamada her şey istenmiştir; tutkular, suçlar, hatta mutsuzluk bile istenmiştir. Onun için, gerçek roman, bağışlama, umutlanma ve dostluk duygusu uyandırarak üzümleri aşar, onların üstüne çıkar.

PERDEDEKİ HAREKET

Perde sanatına akıl erdirilemez; nasıl ki uçaklarla güdümlü balonların yapımına da pek akıl erdirilemi-

yorsa. Görünüşte dansı yöneten, herkesi durmadan hayranlığa götüren topluluktur; gerçekte ise birtakım girişken ve becerikli kimselerdir işleri yürüten, insanları çekip çeviren. Reklâmlarla kalabalık avlanır ve eleştirir susturulur. İşte Marksçılara güzel bir tem: Böyle örnekler, kişiöğlunun iyilik, güzellik ve insanlığın geleceğiyle ilgili düşüncelerinin hayatını kazanma biçimine göre nasıl oluştuğunu gösterir. Fonograf, müzik sevgisini, hatta besteleme kurallarını değiştirir ve değiştirecektir. Parasını plak sanayiine yatıran bir cimrinin gizli zorbalığı müzikçileri, satıcıları, yapımcıları ve yayımcıları sıkıştırarak bu değişmeyi hızlandıracaktır.

Bu görüş alabildiğine yayılıyor. Ama ben burada yalnızca perde sanatıyla (sinemayla) romancılık sanatını karşılaştırmak istiyorum. Konu, son günlerde, konuşan gölgeler kırallığını yönetenlerce de ele alındı. Doğrusu, bu da bir çeşit ışıklı reklâm ama, olsun; çünkü konu yeni ve güzel. Dıştan bakınca, hiçbir şey canlı tablolarından daha çok hikâyeye benzeyemez. Bunun için hikâyenin bir ambarda anlatıldığını düşünmeniz gerekir. Ayrıca, hemen hemen biricik anlatma aracı olan sözlerin büyüsunü de düşünmeniz; bu arada, tek başına bütün perdenin işini gören anlatıcıyı (hikâyeci-yi) da unutmamanız gerekir. Geçmiş çağların mum şamdanlarını, dışarda geceleyin oynayan gölgeleri de göz önüne getirmelisiniz. Öyle verimli bir perde tasarlamalısınız ki bekleyiş, korku, coşkunluk ve bilgelikle beslenen imgelem türlü çeşit oyunlar çevirsin onun üstünde.

Hikâyade her şey geçmiş gösterir. Onun yaşadığımız anla ilgisi, yalnızca anlatımındaki birleştirici sestir. Hikâyeye özgü bu ses, eski destan koşuklarındaki gibi, ahenkle düzenlenmiştir; üstelik çığlığı, gürültüyü de ortadan kaldırmıştır. Yalınlığı dolayısıyla, en acıklı yerlerde bile, sesi biraz kısıktır. Gerçek romanlarda da duyarız bu sesi, en korkunç şeyler en alışılmış

sözlerle gözlerimizin önünde canlandırılır. Hani, bunu söylerken, Stendhal'ın o çıplak sanatını düşünmüyorum yalnız. İçinde düşünceden çok eylem bulunan *Define Adası* (5) adlı basit hikâye de aynı kapıya çıkarır bizi. Hikâyeyi anlatan kişi bütün bu şeyleri görmüş, sonra yurduna dönmüş, gördüklerini yargılamaya koyulmuştur. Geçmiş yansıtan bu renk, şimdiki algılarımla iyice çelişiyor belki, ama bizim duygularımız olduğu kadar okurların duygularını da meydana getiren odur. Sahici bir tabanca sesi, anlatılan savaş hikâyesine hiçbir şey katmaz; tam tersine, yaşadığımız olayın bu çığ ve eşsiz rengi, geçmişin görünümüleri içinde korkunç bir lekeye dönüşür. Tıpkı, Corot'nun bir tablosunun ortasına konulmuş sahici bir ot yığını gibi...

Sinema sanatı, özellikle seslendirildiği zaman, gözlerle kulaklara şimdiki anı sunar. Ama durmaz orada, hemen sonraki ana geçer; bizi seyirci durumunda tutan güven verici bin bir belirtiye karşın, eylem alanında da aşağı yukarı aynı şey gerçekleşir. Perde sanatı böylece bir sanat durumuna yükselir. Bu sanatın yapısı, geçmişle ilgili hayallere daha az yer verir. Çünkü geçmişin tadı romana özgüdür. Perdede ise şimdiki aslolan. Onda yeniden gördüğümüz hep şimdiki zamandır. Bundan ötürü, çekinmeden diyeceğim ki, gelip geçici an seçilmiş bir konu değildir burada. Hoşumuza giden; denizdeki dalgaların geri dönmesi ya da bir kalabalığın geri tepmesi gibi, dans gibi, çalışma gibi ya da bir kuşun, bir balığın, bir arslanın bilinen hareketleri gibi alımlı hareketlerdir. Perdedeki konu gerçek zamanından çok, ölümsüzleşen şimdiki zamandır. Onun için, geçmişle gelecek bu değişken, bu belirgin, bu tez unutulmuş imgelerin dışına atılmıştır. Sinemanın asla romanı taklide yanaşmaması bundandır; öte yandan, roma-

(5) Robert Louis Stevenson'ın (1850-1894) 1883'te basılan romanı. Türkçesi: *Define Adası*, çev. Necmettin Arıkan, 1956 / çev. Muzaffer Reşit, 1956 / çev. Ercan Erkson, 1959 / çev. Ömer M. Karacık, 1969 / çev. Süsoy Özay, 1975, / çev. Gülten Suveren, 1975, vb. (Ç.)

nın da — azıcık olsun — sinemayı taklide kalkışmaması da gene bundandır. Her iki türdeki en iyi eserler kadar en kötüler de bunu apaçık gösteriyorlar.

TARİHÇİ DÜŞÜNÜŞÜ

Tolstoy'un yaşamını anlatan bir kitap okudum. Yazarı değerli bir kişiydi. Ama kitabı tıka basa metinlerle doldurulmuştu, okunacak gibi değildi. N'olacak, tarihçi hastalığı! En iyi nükteler bile güçlerini yitirmişti, boşuna harcanmış gibiydiler. İlkın yadırgadım doğrusu, sonra sonra, düşününce anladım. Tatalım ki, adamcağız eli yüzü düzgün bir roman, beni çeken, sürükleyen ve hayalle beslenen bir biyografi yazmayı tasarlasın. Gerçek bir biyografi kaleme almak istesin. Bunun için, yalnızca gerçekleri dile getirsin. Gene de tümüyle bu gerçekler köklü bir yanılmayı fısıldar kulağıma. Niçin mi? Şunun için:

Biliyorsunuz, Tolstoy çok yaşadı. Önce tutkularına uydu, sonra ailesine, ondan sonra kamunun yararına, en sonra da *İncil*'e verdi kendini. Bu çiçekler, bu yemişler, bu ekinler hep biz yiyelim diye oluşuyorlar. Gerçi bu yemenin sonu gelmiyor, ama yılların durmayan akışı her şeyi sona erdiriyor. Hiçbir şeyin alt edemediği, hiçbir şeyin yavaşlatamadığı zaman her şeyi birlikte götürüyor. Dönüşsüz değişimlerin sezilmeyen aşamaları, daha doğrusu unutulmuş her şeyi geride bırakıyor.

Anılar, diyeceksiniz... Anılar için on yıl nedir ki? Yılları anılarda aramayın; anılar şimdi yaşadığımız yıllardadır, değerini bilmediğimiz yıllarda. Eskiden taşıdığımız ya da artık taşımadığımız bir düşüncede değil! Bakın, zaman kendi ayak izlerini bile siliyor..

Öyleyken, tarihçi yeniden başlatmak ister zamanı; kısaltmak, tersine çevirmek ister. Yazarlarının bile önceden bilmediği *Kröyçer Sonat*'ı o, önceden bilir. Asla bir arada bulunmayan, hattâ bulunamayan duyguları, düşünceleri birbirine yaklaştırır. Tarihçinin bakışı Tolstoy'un *Diriliş*'inden (7) *Anna Karanina*'sına (8) uzanır. Tarihsel olmayan bir bakıştır bu! Düşünmek istemeyen zavallı tarihçi bakışı! Göçebe gölgeler. Styks'ün (9) gölgeleri. Hiçbir ayrılığı olmayan, hiçbir şeye dokunmayan gölgeler, hiçbir yerde durmayan gölgeler. Bütün tarih ölülerin tarihidir ve ölüdür.

Soylu sanatçı sen busun işte: Ölü taşıyıcısı. Artık öyle olma. İleriyi düşün. Bütün hayat ilerdedir, sen de ancak ilerde yaşayabilirsin. Sözgelişi, Tolstoy ilerde yaşayacak kimselerdendir. Onun için, eseri gitgide büyüyor, açılıp yayılıyor. Birleştirici yollar görüyorum onda, bakış açıları görüyorum. Bütün nesnelere, bütün düşüncelere bağlı bir geleceği var. Sen de öyle yap, eserinin akıntısına bırak kendini, yaşanılanı yaz.

Anlaşılan, biyografi sanatı için, gözlerini geleceğe çevirerek zamanı kovalamak önemli. Ancak böyle yaşayabilir insanoğlu. Çünkü yaşamalar, düşünceler, sevmeler, hepsi birer tasarıdır, hepsi ilerdedir. Tarihçiye geriye bakmaya alışmıştır. Ama biz, tarihi Güzel Sanatlara sokmak istiyorsak, bunu değiştirmek zorunyız. Değiştirmeliyiz.

(6) *Kröyçer Sonat* Tolstoy'un eseri. Türkçeye çeviren Ali Kâmi Akyüz, 1936 / çev. Nihal Yalaza Taluy, 1954. (Ç.)

(7) Türkçe çevirisi: *Basübadelmevt*, çev. Haydar Rıfat, 1933 / *Ölüm-den Sonra Dirilme*, çev. Nihal Yalaza Taluy, 1949-1950 / *Diriliş*, çev. Samih Tiryakioğlu, 1959 / çev. Mine Kabağaç, 1969. (Ç.)

(8) Türkçeye çeviren Bahadır Dülger, 1949 / çev. A. Bekir Sıtkı, 1959-1960 / çev. Hasan Ali Ediz, 1968-1969 / çev. Rasin Tınaz, 1970, (Ç.)

(9) Styks: Yunan efsanesine göre, Okeanos'un kızlarından' biridir. Pantos'un soyundan Pallas'la birleşip Zelos'u, Nike'yi, Bia'yı doğurur. / Styks, aynı zamanda, karanlıkta gürül gürül akan Okeanos ırmağının bir kolu sayılır. (Ç.)

Yalnızca geçmişe ilişkin bilgilerimizin sayım dökümünü yapan —bilim ve eleştiri ürünü— bir tarih türü var. «Sözcüklerle resmetme sanatı» bu çeşit tarih için pek önemli değil. Oysa, Tacitus'un (10) *Yıllıkları*'nda bu sanat tam bir yetkinliğe yaklaşmıştır. Gerçi sözü geçen resim türü kısadır, hemen hemen soyuttur; anlatının özellikleri onu bastırır; zaman yasası tabloları küçültüp geçmişe götürür hep. Bununla birlikte, insan bu sıkı düzyazıda çizilen bir askerî ayaklanmanın resminden daha güçlü bir resim tasarlayamaz; herkes Britannicus'un (11) ölümünü bilir. Trajik, tablo, kalplerin çözümlenişi, bütün bunlar bir ya da iki çizgiye sığdırılmıştır. Öyle ki, bu tarihi bir roman sayarsanız, orada egemen olan ve yazarı sıkıştıran anlatı (öyküleme) biçiminin deyiş biçimine karşı çıktığını söylemeniz doğru olmayacaktır; durum bunun tersidir. Dramatik düzyazının sırlarını yakalamak isterseniz, özellikle Stendhal'de buna dikkat etmeniz gerekecektir. Çünkü, onun daha uzun başka tasvirlerle de başvurduğu olur; ama şurası oldukça açıktır: Bu kısa ve yeterli çizgileri örnek alan düzyazı, parçalarla biçimleri göz önünde tutan ressamı ya da desenciye taklit etmez. Bir romancı — Balzac gibi — kafesli giriş kapısından başlayarak kulesindeki fırlıdağa kadar bir şatoyu tasvir edebilir; ama sözcüklerle resmetme sanatı salt bununla sınırlandırılırsa, bir çırak da az sonra usta olacaktır. Tacitus'un resimlerini yeterli kılan şey, parçasal tasvirleri de kurtaran şeydir; sözün kısıası, Balzac'ı okuduktan sonra, artık La

(10) Tacitus: Latin tarihçi ve hukukçusu Cornelius Tacitus (İ.S. 55-120). Başlıca Eserleri: *Agricola'nın Yaşamı, Tarihler, Yıllıklar*. [Ç.]

(11) Tiberius Claudius Britannicus: Claudius ile Messelina'nın oğlu. Roma İmparatorluğu tahtının doğal varisi idi. Fakat Claudius'un ikinci karısı Agrippina, önceki kocasından olma Neron'u oğulluğa kabul ettirerek Britannicus'un tahta geçmesini önledi. İmparator Claudius'un ölümünden sonra başa Neron geçti. Britannicus'u şölene çağırdı ve zehirleterek öldürdü. / Jean Racine, *Britannicus* adlı eserinde (1669) bu olayı oyunlaştırmıştır. [Ç.]

Grénadiere (12) bir tablodaki gibi görülmez; Tacitus'-dan sonra, Neron ile dalkavuklarını çizmek ya da resmetmek de olanaksızdır. Okur, ayakkaplarından şapkasına kadar tasvir edilmiş de olsa, tuval üzerinde temsil edilmiş bir kimse gibi görmez Grandet'yi (13); şurada burada birkaç çizgiyle ötekisi kadar canlı tasvir edilmiş de olsa yüzünü daha iyi görmez Julien Sorel'in (14). Bundan dolayı, söz konusu romanları resimlemeye çalışan sanatçılar umulanın hep altında kalmışlardır. Öyleyse, okurken kim görür Gobseck'in (15) gülümsemesini? Bu konuda şunu söylemek uygun olur: Okur, az sonra, insanların arasında adı geçen kişiyi görmüşcesine bir başka yüzde onunla karşılaşacaktır. Onun gibi, siz de, Grandet olmayan bir Grandet'nin bir hareketini yeniden görebilirsiniz. Kısacası, tasvirin bizi roman kişisini tasarlamaya götürdüğünü söylemek çok kolaydır; — sanki sözcükler kalemin ya da fırçanın yerini almayı amaçlamışlardır. Oysa, böylesi değerlendirmelerde ne içtenlik vardır, ne de gerçeğe benzerlik. Çünkü resimle düzyazının amaç ve araçları birbirinden ayrıdır. Kendilerine özgüdür. Çeşitli sanatların incelenmesi bizi bu konuda yeterince aydınlatır. Buna bir de şunu ekleyelim: Büyük roman okuyucuları (bu arada ben de) Rubempré'yi (16), Fabrice'i (17) can-

(12) La Grenadière: Balzac'ın 1833'te basılan romanı. Aynı zamanda, Loire ırmağının kıyısında, Tours kenti yakınında eski bir kır evinin adı [Ç.]

(13) Grandet: Balzac'ın Eugénie Grandet (1833) adlı romanının başkişisi baba Grandet. [Ç.]

(14) Julien Sorel: Stendhal'ın *Kızıl İle Kara* (1830) adlı romanın temel kişilerinden. Bayan Renal'in sevgilisi. / Romanın çevirisi için bak: s. 18 [Ç.]

(15) Gobseck: Balzac'ın *Gobseck* (1830) adlı eserinin başkişisi Jean Esther Van Gobseck. / Romanın Türkçesi: *Tefeci Gobseck*, Çev. Vedat Günyol, 1947. [Ç.]

(16) Rubempré: Balzac'ın *Yüksek Orospuların Görkem Ve Düşkünlüğü* (1838) adlı romanının kişilerinden Lucien de Rubempré. / Romanın Türkçesi: *Kibar Fahişelerin İhtişam Ve Sefaleti*, çev. Cemil Meriç, 1946. [Ç.]

(17) Fabrice: Stendhal'ın *Parma Manastırı* romanının başkişisi Fabrice Valserra del Dongo. / Romanın çevirileri için bak: s. 17. [Ç.]

landıracak, hiç olmazsa gözlerinin önüne getirecek birkaç deseni, sözlü ya da hareketli birkaç sahneyi hiç aramazlar. Tersine, bana öyle geliyor ki, bu çeşit imgeler can sıkar; üstelik, adı geçen kişilerin zayıf kopyalarına bakarak onların önceden yargılanmasına da yol açar.

*

En iyisi tarihin gösterdiğidir. Çünkü tarihçi bir tarih ressamıyla eşitleşmezden önce sayfalar doldurur. Gelgelelim, bu tasvir girişimleri ruhu ezer, hiçbir şey bırakmaz ona; bir hayalden öbürüne dolaşıp dururuz. Oysa, dâhi yazar alıp götürür, nesnelerden daha çok zorlar bizi, hem de bir tek çizgiyle... Gerçi giysilerle silâhları sayıp dökme, bizi, artık var olmayan şeyleri görme durumuna getirecektir; bunun için bilim ve sabırdan başka bir şey gerekmiyecek, her sözcük bizi daha da zenginleştirecektir. Fakat hiçbir şey geniş malûmattan daha kısa ömürlü değildir; çünkü malûmat, herbiri dikkati kendine çeken nesnelerin koleksiyonları önünde dağılıp gider. Sürekli var olan yalnızca parçalarıdır. Tarih bolluk ve belgeyle ölür. Nasıl ki roman, kişilerin içinde yaşattığı şehri tanımaya yaramazsa, tarih de ancak yıkıntılarla kalıntıları gören ve onları anlatıyla tamamlayan gezginin işine yaramaz; şehri canlandırmaz. Anımsama gücümüz pek uzağa gitmez. Bu bakımdan, tarihi aydınlatan romandır. Tarih ancak «yeniden yaşatma sanatı» olursa, romanla eşitlenmiş, ona yetişmiş olur. Tolstoy'da sözü edilen Napolyon'un «sıkı adımları» bir yığın bilgince incelemeden daha iyi konuşur. O güzelim sayfalarıyla Napolyon'un *Anılar*'ı tümüyle tanıklara, kanıtlara göre düzenlenmiş bir tablodan daha iyi öğretir. Sözcükler, düşünceleri belirtmek için türetildiğine göre, düşüncenin, gerçek yazarın amacı olacağı varsayılabilir. Tasvirin nitelikleri ancak başka bir hareketle güç kazanır. Resim konusunda şunu da söylemek gerekir: Resmetmek isteği ressamı zarar verir, ama yazara daha çok zarar verir. Tarihçi ise an-

cak düşündüğü ölçüde resmedebilir. Nitekim ben de, dileklerden edimlere ve çoğunlukla tutkulardan davranışlara giderek sıralama ve açıklama yapma kaygısı içinde görüyorum onu. Böylece, ancak ruhla insanlar ve insanlarla nesneler yeniden yaşatılmış olur. Cesar'ın yerinde belirtilen bir hareketi, çırağın derleyip sıraya koyduğu bütün ayrıntılardan daha iyi biçimi tanımlar. Gerçi bu eleştiri, büyük, hatta küçük tarihçilerin eserleriyle kolayca doğrulanır, ama romancının imgelemi disiplin altına sokan araçlarını anlamak açısından önemli az değildir.

ROMAN KİŞİLERİ

Romana özgü kurgu şudur: Okur, kişilerin düşünceleri ile onlara eşlik eden duyguların tümünü tanır. Bununla birlikte, bir romanda oldum olası bir bakış açısı merkezi, başka bir deyişle, çevresinde öteki kişilerin nesne rolünü oynadıkları düşünen bir 'temel kişi' bulunur. Balzac'ın *Vadideki Zambak*'ında (18) olduğu gibi, tasvir eden ve hikâyeyi anlatan da çoğunlukla bu temel kişidir. Bu yapmacık kişi olmazsa, romanda okurların kendisiyle özdeşleştiği başka birkaç kişi bulunur; okurlar hiçbir yalana sapmaksızın onunla birlikte düşünür, davranır, hayal kurarlar. Örneğin, Balzac'ın adı geçen romanında, vadiyi hep Felix görür; Bayan Mortsauf'un onu nasıl gördüğünü bilmeyiz; ayrıca, kocası Kont'un görüşlerini, tasarılarını ve hayallerini de öğrenemeyiz. Demek ki, dikkat edilirse, bir roman, içinde her şeyin konuşup hareket ettiği bir tiyatro oyunu değildir; bir iç, (yani bireysel) yaşamın tablosudur. Öyle ki, doğal olarak, orada herkes yalnızca kendi tablosunu

(18) Balzac'ın *Le Lys dans la Vallée* (1835) adlı romanı. Türkçesi: *Vadideki Zambak*, çev. Nahit Sırrı Örik, 1941 / çev. Cevdet Perin, 1945 / çev. Tahsin Yücel, 1962 / çev. Talip Oğuz, 1965 / çev. Cemal Süreyya, 1968 / çev. Vahdet Gültekin, 1970 / çev. Azmi Arna, 1976. [Ç.]

tanır. Olaylarda bildiğinden ya da dinlendiğinden daha fazla bir şey yoktur. Bayan R  nal'in en gizli   zgilerini ancak Julien ortaya çıkarabilir; Bay R  nal için durum daha da belirgindir. Aslında, romanın birliğini sağlayan da budur. Nitekim, başka yazarlar da bu kuraldan hiç ayrılmazlar. Eğer onu bir an için unutulursa, anlatı hemen hikâyenin yürüyüşüne egemen olur, okuru sertçe yerinden atar, imgeleri soğukla  tır ve karar-tır.

Mektuplu romanlarda g  r  ld  ğ u gibi, çatışmalı i   yaşamların   oğ u esere belki daha bir çeşitlilik sağlar, ama bu aşırı     z  ml  me yüzünden nesne de elden ka  ar. Çünkü romandaki yaşam ancak nesnelerin karşıt-lığ ı ve dünyanın varlığ ıyla aydınlanır. (Nesneler dünya-sına insanları da sokmak gerekir.) Bu bakımdan, Rous-seau'nun *Julie*'si (19) *  tiraflar*'ının altındadır. Sözün kıtası, her romanın temi, roman kişisiyle nesneler ve insanlar arasındaki çatışmaya dayanır. Söz konusu kişi, önceleri kötü tanıdığ ı ve tümüyle kavramadığ ı bu çatışmayı, roman ilerlediğ i ölçüde a  ığ a çıkarır. Kızı Eug  nie'nin gözünde baba Grandet bir nesnedir, roma-nın *Eug  nie Grandet* adını taşıması da bundandır. Aca-ba Grandet temel kişi olsaydı roman ne olurdu? O za-man sözü geçen karakterde romansı bazı şeyler bulu-nacak ve bu da, ilk bakışta, cimrilikle pek uyuşmaya-caktı. Bazlac'ın eserinde Grandet'nin hayallerini ancak söyledikleri ve yaptıklarıyla tanıyoruz. Fakat, daha ile-ri giderek, denilebilir ki bu karakter türü dı   g    lere kar   ı koymaz, tersine,   oğ unlukla kabul eder onları, birleşir onlarla.      yaşam belki de anlatılamayan bir     d  r burada. Bayan Mortsauf'un i   yaşamı bile, kuşkusuz, F  lix'inkinden daha basittir. (F  lix inanmasa, hatta istemese de bu böyledir.)   l  rken bıraktığ ı mek-tuptan ve can çekişirken s  ylediğ i birkaç sözden bunu

(19) Jean Jacques Rousseau, *Julie Yahut Yeni Heloise* (  ev. Ham-di Varoğ lu, 4 cilt, 1943-1945, Milli Eğitim Bakanlığ ı Yayınları). [  .]

çıkartabiliriz. Bu araçlarla dünya güçlü kalır ve roman düşüncesi kendisini de var eden karşıt ucu yakalar.

Buna göre roman kişilerini üçe ayıracağım: Birinci tür, okur için düşünen ve okurun kendini hep onun yerine koyduğu kişidir. Bu anlamda roman, tek kişinin konuşmasından (monologdan) başka bir şey değildir. Ve ben, iki kişi olmadığımı göre, bu türden yalnızca bir kişi gerekir. Eğer böyle biri de yoksa, o zaman yazar beni kendisiyle birlikte düşünmeye ve görmeye çağırır. Gerçi ikinci tür kişiler — temel kişinin algıladığı ölçüde — eylemleri, davranışları ve sözleriyle tanınırlar; öte yandan, içtenlik ya da içini dökme de birçok şeyin ortaya çıkmasını sağlar. Ayrıca, romansı duygular da kişileri etkiler ve uyandırır. Öyleyken, henüz nesneler onlar ve dış mekanizmaya bağlıdır. Burada da yine derceder vardır. Örneğin, Mathilde bize Bayan Renal'den uzak ve daha az açıktır. Üçüncü tür Samanon'ları, Hochon'ları, Cibot'ları, Fraisler'leri, Listomer'leri, Conti'leri kapsar. Sanki bir otomatlar topluluğudur bu. Ama önemlilik açısından hiç de ikinci sıradan kişiler değildirler, tersine, insanların dünyasını ayakta tutarlar, nesnenin güç ve direncini verirler ona. (Öyleyken, bu konuda roman da, başkası da pek bir şey söylemez; üstelik, buna karşı hiçbir şey de yapılamaz.) Onlar, gereğine göre, konuşup davranırlar; kapıları kapalıdır; kimliklerine ilişkin hiçbir şey bilinmez. «Eklentiler» denilen bu figürlerin (resimlerin) gücünü uzun süre eleştirdim, hatta «dıştakiler» diye adlandırdım onları. Ama sonradan anlamakta güçlük çekmedim: Bu güç, salt çizgilerden ve eylemlerden oluşan taslaklardan (eskizlerden) gelmektedir. Taslaklar romansı yaşamı kesinlikle inkâr ederler; duygulanımları bile bilinçsizdir; bundan ötürü ne aşk, ne de dua onlara dokunur. De Marsay (20), kuşku yok ki, bu düşün-

(20) Henry de Marsay: Balzac'ın *İnsanlık Komedi'si*'nin kişilerinden biri. Şu romanlarda görülür: *Altın Gözlü Kız*, *Onüçlerin Hikâyesi*, *Evlence Sözleşmesi*, *Sönmüş Hayaller*. [Ç.]

cesiz ya da sözcüğün çok zengin anlamıyla bilinçsiz figürlerin en çarpıcı olanıdır. Çocuksu Mortsauve ve öteki kişiler de öyledir. Varlığın bütün bu aşamaları dolgun bir dünya oluşturur; romansı düşünce tüm kabartmalarıyla onu aydınlatır, resmeder. Bu açıklamalar maddesiz romanın ne olduğunu anlamaya yardım edecek ve sırları açığa vuracaktır.

ROMANDA İMGE DÜZENİ

Doğa güzelliklerinin tasviri nesnelerin yerini tutamaz. Onun için, yazarın çıplak tasvire fazla bel bağlamaması, hatta, tasvir desene yaklaşmış olsa bile ona güvenmemesi gerekir. Hiçbir okur nesneleri yazarın kendisine sunduğu gibi göremez. Hayal gücü, birtakım nesnelerle sınırlanmamışsa, onu bir taslaktan ötekine götürür: Tıpkı özgür düşlerle hülyalarda olduğu gibi. Fakat, herkesin de bildiği üzere, zorla kurulan hayaller çabucak dağılıp gider; en güçlü zihin bile artık onlar arasındaki bağı bulamaz; üstelik, böyle bir araştırma önce şaşırtır insanı, sonra da sıkar. Daha da kötüsü, imgelemin bu çılgınlıkları, yazarın belirttiğinden apayrı hayallere götürür okuru. Uzun tasvirler oldum olası tehlikelidir; en güzel eserlerde bile çokluk can sıkıcıdır. Bu yüzden, hoş vakit geçirtmek amacıyla yazılan bayağı eserler dahi tasvire pek yüz vermezler. Ancak güzel eserler, düzyazı okuruna özgü bir düşünüşle, tasvire bağırılarını açarlar. Gelgelelim, *Issoudun'un* (21) ya da *Zambak'ın* (22) vadi tasvirlerini insan yirmi kez de okusa — eğer gözünü dört açmamışsa — onları gö-

(21) *Issoudun*: Fransa'da Indre yönetim çevresinin merkezli. Théolır ırmağı kıyısında küçük bir kent. [Ç.]

(22) *Zambak*: Balzac'ın *Vadideki Zambak* adlı romanı. Bak: s. 17 / Flandre bölgesinde geçen Escot ırmağının bir kolu ile yöresi de «Zambak» adını taşır. [Ç.]

remez. Gördüğünü sanır, kuvvetle onlara doğru çekilir. İyice dikkat edilirse, bu nesnelerin gücü ile bizde uyandıran imgelerin (imajların) oynaklığı arasında açık bir çelişki seçilir. Romanın salt imgelem ürünü olmadığı yeterince söylendi. Öyleyken, hâlâ tersini öne sürenler ve buna inananlar çıkıyor! Bu da yanıltıyor yazarı, roman yazmanın kolay bir iş olduğunu sanmasına yol açıyor.

Oysa, hiçbir sanat eseri bizde başboş hayaller uyandırmak için yazılmaz. Bilindiği gibi, törenler, oyunlar, söyleşmeler içimizdeki bunaltıyı dağıtmak amacını güderler. Kendi kendimizle yaptığımız o usançlı, o çekilmez konuşmayı kesmeye yardım ederler. Bu bakımdan, hemen hemen müzik kadar dikkati çekici olan şiir ve belâgatla karşılaştırılırsa, düzyazı daha az güçlü imiş gibi gelir bize. Bundan, güzel düzyazı ürünlerinin nerdeyse ilgi çekmiyeceği sonucunu çıkarırız. Gelgelelim, deneyler tersini gösterir bunun: Düzyazı ürünlerinin de sabırlı okurlar üzerinde büyük bir etkisi vardır. Doğrusu, dışardan hiçbir güdüye yaslanmadan ve sözcüklerden başka hiçbir dayanağı olmadan, imgelemenin böylesine bağlanmasını açıklamak zordur. Gerçi bu sorunun, ilkesiz ve hazırlıksız edebiyat eleştirisi için bir anlamı yoktur; ona kalırsa, her büyük yazarın sözcüklerle resim yapmayı iyi bildiğini söylemek yeter; ama beğenili kişi bu konuda şuna dokunmadan edemez: Düzyazı eserleri, özellikle romanlar, tasviri bir amaç olarak alınca yozlaşırlar. Bu da tuvalsiz ve boyasız olan bu resim türünün neden çabuk bozulduğunu anlamamızı kolaylaştırır.

Kısacası, düzyazıya özgü iki aracın, düşünce ile anlatı olduğu söylenebilir. Nesnelerin birbirine kenetlenmesi ve duyguların biçimlenmesi bunlarla sağlanır. Tasvire de bunlardan sonra başvurulur. Romancının görevi, evlerini ve peyzajlarını düşünceye dayanmadan çiz-

memek, duygulara ve hareketlere kaldıramıyacakları yükler taşıtmamaktır. Bu biçim tasvirler Balzac'ta çoktur, ama ölçüsüz değildir. Burada yapılacak ilk iş, tüm parçaları yargılarla birbirine perçinlemektir. Düzyazı ancak bu yolla kurulur. Bundan ötürü, düşünce her yanda kendine bir tutamak arar. Şiirde ise, ritim bizi tuttuğundan ötürü, tasvir bir çeşit eklenti olarak bulunur. Onun için, tasvirin her parçasıyla bir bilim olması ve yargının bir parçayı ötekine bağlaması gerekir. Bu konuda tasvir çözümlemelerini karşılaştırmak yararlı olur. Örneğin, Balzac ya da Stendhal'ın tasvirlerini nesnelerin yalnızca dış görüşünü yansıtan öbür edebî resimlerle, sözgelişi Flaubert'in *Salammbo*'sundaki (23) Kartaca tasviriyle karşılaştırmalıdır. Her düzyazı yapısı öncelikle düşünceye dayanır, düşünceyle örülür. Hareketli imgeler bu merkezin çevresinde toplanır. Düşüncenin burada maddeyi ve gövdeyi ortaya çıkardığı ileri sürülebilir. Okurun buradaki direnmesi yakalanmıyan soyut formülleri düşüncelerle kavramaya çalışmasından gelir. Balzac'la Stendhal bunu iyi anlamışlardır. Alençon ya da Varrieres gibi şehirleri hiçbir coğrafyacının beceremeyeceği biçimde tasvir etmişlerdir.

Dikkate değer bir nokta da, bu tasvirlerle imgelemin önce karışmamasıdır. Bundan olacak, tasvir ilkin biraz soyut gelir; öyle ki, insan yargılardan başka bir şey görmez onlarda. Ancak sonradan anlatı içinde nesneler belirir. Ama bir görünüm olarak ya da şuraya buraya gelişigüzel serpilmiş olarak değil, hareket eden kişinin çevresinde dolaşarak, onunla birlikte gözüküp kaybolarak... Eylem bizi sürüklediği için imgeler bir anda canlılık kazanır. Okumasını bilmeyen kimselere bir bakın, göreceksiniz ki, hareketin nereye varacağını kestiremediklerinden dolayı tasvirler onlara soğuk gele-

(23) Gustave Flaubert'in 1862'de yazdığı bu romanın Türkçe çevirileri: *Salambo*, çev. İsmail Hakkı Alişan, 1935 / çev. Samih Tiryakioğlu, 1962. [Ç.]

cek; ayrıca, tasvirleri iyice izlemediklerinden dolayı da hikâyedeki hareket çıplak görünecektir.

Duygular eylemden doğarlar, ama onlar da nesneleri ararlar. İşte burada düzyazının bir yasasıyla karşılaşıyoruz: Buna göre, dönüşler ve geri dönüşlerden sonra, her şey aynı zamanda ortaya çıkmak zorundadır; yoksa şairin ritmi hareketi köstekler.

Artık, düzyazıyla şiirin birbirinden nasıl ayrıldıkları, birbiriyle nasıl çatıştıkları yeterince anlaşılmış olsa gerekir. Böylece, yazarının yeteneği ne olursa olsun, didaktik bir şiirle ritmik bir düzyazının nasıl aynı ölçüde çekilmez oldukları da açıklanmış demektir.

RUH

DURUMLARI

İçyaşayışla ilgili birtakım katı önyargılar vardır. Nitekim, kültürlü birçok kimse, kötü yönetilen bir fel-sefeye kapılarak, iç yaşayışın — anıların, duyguların, düşüncelerin — duyular çalışmadan oluşup geliştiğine inanır. Düşündükleri şeyi bilmek ve duydukları şeyi iyice tadmak amacıyla gözlerini sımsıkı yumarlar ve Descartes'ın isteğine uyarak kulaklarını tıkırlar. Oysa, tutkuları susturarak bu durumu yaşatmak büyük bir yargılama gücüne bağlıdır. Eğer insan, bunu unutup da, hiçbir şey algılamaksızın yaşamaya kalkarsa nesneler gibi duygularla düşünceler de kaçıverirler. Nesneler algılanmayınca, imgelem uzağa gidemez. Çünkü düşüncelerimiz dış dünyanın algılanmasına dayanır. Yoksa, sözcüklerle baş başa kalırız; düşüncelerimiz gittikçe yoksullaşır, ortak bir kimliğe bürünür. Düşüncesiz duygu bedeninin durumunu karmakarışık kavramaktan öteye gidemez. Bu çeşit bir düşünce ise kurntuya yol açar. Sözün kısası, duygu ancak düşünceyle var olur ve biz ancak nesnelerle düşüncürüz. Onun için,

bireysel düşünüş diye adlandırılan iç yaşayış, dış dünya ile bağıntılı bir görüş biçimini ve dışarıya açılmış pencereleri gerektirir. Ancak böyle bir gözleyiş yardımıyla anılar uyanır, duygular filiz verir. Ashnda, hülyanın tadı doğa sevgisinden ayrılmaz. Nesnelere, hatta solmuş bir çiçeğe bile aşırı değer veren kimseler — yani doğa âşıkları — bunu iyi bilirler. Fakat yazarlar çokluk yanılırlar bu konuda, beylik düşünceler içinde kaybolurlar. Çünkü, tek başına kalınca, zenginleşmez sözcükler, tersine, yoksullaşır. Onun için, duygularla eylemlere destek olmak üzere bir yazarın hiç görmediği bir ülkeyi anlatmayı denemesi doğru değildir, toyca bir davranıştır. Dış dünyadan yoksun her şeyi zayıf ve dayanaksızdır.

Bu açıklamalar yer tasvirlerinin olgunlaşmamış okurlara neden biraz uzun, hatta biraz sıkıcı geldiğini yeterince gösteriyor. Ayrıca, taklitçilerin gerçekte araç olan bir şeyi nasıl amaç olarak aldıklarını ve romanı yolculuk için enikonu bir kılavuz kimliğine soktuklarını da gösteriyor. Aslına bakılırsa, bu ölçüsüz tasvirler okurun ikinci kez kapılmayacağı sahte vaatlerdir. *Vadideki Zambak* (24) ya da *Beatrix* (25) gibi güzel eserlerde bile tasvirle hazırlama ilk okuyuşta insanı biraz yorar; bu yüzden dramın parıltıları hiçbir şeye rastlamayan bir ışığa döner. Bundan olacak, güzel romanlar güzel resimlerden daha güç tanınır. Nitekim, yukarda adı geçen iki romandan biri tanınmış, öbürü ise tanınmamıştır. Gerçekte anıtlara, heykellere benzer roman, sık sık görölmek, aranmak ister. Herbiri bir düşünceyi, bir duyguyu taşıyacak olan bu ayrıntıların değeri o zaman anlaşılır; yeniden okununca en küçük çizgilerde bile bir önsezi görülür. Sahici roman şaşırtarak hoş gitmeye kalkışmaz, tasvirler ona yeter.

(24) *Vadideki Zambak* Balzac'ın romanıdır. Bak. s. 17 [Ç.]

(25) *Beatrix*, Balzac'ın 1839'da yazdığı bir roman. [Ç.]

Şurası açıktır ki, istenildiği kadar doğru tasvir edilsin, nesneler gene de eşyanın asıl gerçekliğine, sağlamlığına varamazlar. Okurun onları hangi anlayışla gördüğünü belirtmek gerekir. Belki duygular düşünceleri çağırırlar, ama duyguların değil, nesnelerin düşünceleridir bunlar, gerçek düşüncelerdir... Duygularla düşünmede, mistiklerde görüldüğü gibi, insan çabucak saçmalamaya başlar. Nesnelerle düşünmede ise dış dünya duyguları düzenler, güçlendirir. Gerçek yaşamda aşk eşyayla ilgili düşüncelerin değiş tokuşuyla artar; fakat romanda düşüncelerin her şeyden önce yakalanıp çekmesi gerekir bizi. Okurun roman kahramanıyla birlikte duyabilmesi daha önce onunla birlikte düşünmüş olmasına bağlıdır. Bundan ötürü, bir insanın duyguları ancak düşünceleri içinde tanınır, düşünceleri yardımıyla öğrenilir. Elbette, arasına tartışmalarda işittiğimiz gibi, duyguların soğuk ve soyut kavramlara indirgenmesi demek değildir bu. Unutmayalım ki aşk bile yargıyla, düşünceyle aydınlığa kavuşur. Çünkü aşk eğilim ve hareket demektir ve çoğunlukla beylik düşüncelerle gelişir. Roman okurken düşüncelere yaslanarak kendimi kişilerin yerine koyarım; giderek, onların gizli yaşamını ve iç dünyasını oluşturan nesnelerin, eylemlerin ve duyguların perspektifini ortaya çıkarırım, romanla tarihin ayrımını anlarım. Tarihi bir oyuncu olarak değil de bir seyirci olarak okuduğum için, kişiler nesne gibidirler karşımda, düşünceleri hem soyuttur, hem de okurken kurduğum düşüncelerden apayrıdır. Bu yüzden, tarihte düşüncelerin yerini söylevler alır; düşünceye yaslanmadan hikâye etmeye kalkışıldığı zaman romanda da aynı şey olur. Fakat yazar kişileri anlattığı gibi, kendisine onlarla birlikte düşünmeye, elinden geldiğince onlar gibi olmaya iten şeyi anlatmaya başlayınca tarih de, roman haline gelir. Kaldı ki, her şey eylemle harekete geçtiği ve görüş açıları değiştiği için, seyircinin (okurun) algılarıyla tarihteki kişinin algıları arasında

çok ayrım vardır. Sözcüklerin yalnız bir okura sunabildiği bütün gerçek, eyleme bağlı olan bu görüntülerdir. Öyle de olsa, ben, buradaki çok güçlü beylik düşünceleri yenmesi için okurun çok sabırlı olmasını istiyorum.

TİYATRO OYUNLARI

Oldukça akıllı ve görgülü bir kadın tanımıştım. Işksız yerlerdeki oymalara bakmayı hiç sevmezdi. Onların kıpırdayacağını görmekten korkardı. Bilgiç kişiler, «Öyle ama, oymaların tahtadan yapıldığını biliyordu,» derler. Desinler. Bir kızcağız, geceleyin korkar ve uykusu kaçır; çünkü pencerenin perdesinde yaprakların gölgesini oynarken görmüştür. Gerçi, rüzgârın dalları sallamasından ileri geldiğini bilir bunun, ama gene de korkar. Nasıl ki, başı dönen kimse, korkuluğun sağlam olduğunu bildiği halde gene de korkarsa... Nasıl ki pek bilge bir kişi dar bir kalas üzerinden geçerken, kuruntuya kapılarak, sırtüstü düşerse... Hiç kimse kuruntunun getirdiği tehlikelere dayanamaz. Aslı aranırsa, bütün korkular da birer kuruntudur, kuruntudan çıkmadır. Korkulan şey başa gelince, artık korku yoktur, acı vardır. Korku, ürkme, kaygı hep bizden gelir, dışardan değil! Eşyanın burada sözü geçmez. Bütün dram içimizdedir; buyruklarımızı umursamadan, hatta onlara

karşı bin türlü hareketi başlatan ve durduran bedeni-mizdedir. Bize yanlış inançların ateş ve demirden daha çok kötülüğü dokunması da bundandır.

Gelgelelim, inançla korkunun nasıl birbirine geçtiğini göstermek de güçtür. Çocuğun biri bir oyun bulmuştu: Kurt postunun altına giriyor, dört ayak üstüne kalkıyor, ulumaya başlıyordu. Gerçekte bu oyunu sevmiyordu. Buradan da anlaşılıyor ki korku — oyun yoluyla da olsa — insanı yakalıyor. El yüz hareketleri bu bakımdan ilgi çekicidir. Nitekim sözü geçen çocuk, kendini korkmuş gibi gösterirken, sonunda gerçekten korkuya kapılır. Böylesi oyunlara her yaşta rastlanır. Özellikle çabuk parlayan kimselerde sık görülür; çünkü öfke onlarda korkuyu yakından izler. Montaigne, yüzlerini boyayıp sonra da bundan ürken çocukları düşünmek için durduğu zaman tam üstüne basmıştı. Binicilikte bunu iyice gördüm: Kötü süvari hem atı korkutur, hem de ürkmüş attan korkar. Demek ki önce biz kendi kendimizi korkutuyoruz, sonra da hayvanı.

Yanlış inançların, barbarların tutkularını açığa vurduğu söyleniyor. Gerçekten de, güneşin tutulması ya da kuyruklu yıldızın kaymasıyla ilgili yanlış bilgiler, bir topluluğu korkudan hasta edebilir, hatta çıldırtabilir. Öte yandan, korkunun çocuğu olan kargaşalık da, korku yaratmaktan geri kalmaz. Tutkularımız işte bu çember içinde hareket eder. Bundan ötürü, çoğunca söylendiği gibi, tutkuların yalnızca yanlış inançlardan doğduğunu sanmıyorum. Gerçi tanrılar ve hayaletler kendilerine inanıldığı için korku verirler, ama insanoğlunun korktuğu için onlara inandığı da açıktır. Bütün hurfelerde bir oyun payı vardır. Tiyatroda bile seyirciler oyunla aldatılır. Gerçeğin ortaya konması korku doğurur, fakat korku da bir gerçektir. Konuştuğum bir kadının mucize görmekten çekiniyordu, üstelik, haksız da değildi. Korkanla korkutan arasında, ikisini de değiştiren, karşılıklı bir alış veriş bulunur. Bununla birlikte,

korku salmak için, nesnelerin ille de yüzünü buruşturması zorunlu değildir; karanlık gece belirsiz bir gölgeden daha çok korku verebilir. Din duygusu, — doğuşundaki basitlik dolayısıyla —, korkunun ürünü değilse, belki de gerçekliği ortaya çıkarılamayan bir varlığın ürünüdür. İnsanlar korku nedir bilmeden yüzyıllarca yaşadılar, dış nedenlerden ötürü değil, yalnızca vucutlarının hareketlerinden ötürü kaygıya kapıldılar, üzüntü çektiler. Fakat, bir gün gelip de, büyücülerle falcılar ortaya çıkınca, — tıpkı kurt oyununda olduğu gibi —, onlarla insanoğlu arasında bir korku boy atmaya başladı. Büyücü inandırarak eğleniyor, başkalarını da eğlendiriyordu. Bu komedi dramla bitiyordu. Komedi sözcüğünün gülme ve ağlama üzerinde hâlâ hükmünü sürdürmesi de bundan olsa gerektir. Ola ki, ilk heykeltıraşın da yaptığı heykelden ödü kopmuştur.

Öyleyse, Sanat dinden daha eskidir.

OYUNCUNUN SANATI

Bütün sanatların kendine özgü bir sırrı vardır, ama oyuncununki bunların en gizlisi olsa gerekir. İlk akla gelen ve insanı yanıltan düşünce şudur: Aktör öfkeyi, korkuyu ve umutsuzluğu gerçekte olduğu gibi canlandırmak zorundadır! Öyle de olsa, pek kolay bir şey değildir. Yapacağımız ilk iş belli hareketleri usulca yerine getirmek ve izlemektir. Şaşırtıcı, ikircikli, şiddetli her şey yadırgama ve ayıplamayla karşılaşır; tepkiye, hatta gülüşmelere yol açar.

Guitry, «*Monseieur Piégois*»'da (1) yerinde bir hareket bulmuştu. Kolu kanadı kırılmış bir adamı çekiyor, ona biraz umut aşlamaya çabalıyordu. Başına genişçe

(1) Fransız yazar, aktör ve yönetmeni Sacha Guitry'nin (1885-1957) oyunu.

bir şapka yerleştiriyor, adamcağız ise kıpırdamadan ona boyun eğiyordu. Sonucun trajik olması gerekiyordu, fakat şapka ters giydirildiğinden salon gülmeye başlıyordu. Çünkü çift anlamlı, iki yana da çekilebilen bir belirti vardı ortada, hem de tehlikeli bir belirti... Tıpkı, genç prensesin o ünlü koşukta söylediği gibi: «Hükmetmeye çağırıyor beni.» Oysa yanlıştı şairin tutumu. Tiyatroda iki şeyi bir arada ve bir anda söylemek sakıncalıydı.

Mounet Sully, *Oidipus*'ta (2) trajiği geleneğe göre düzenlenmiş hareketlerle elde etmişti. Gene, aynı aktör, *Hamlet*'te (3) birdenbire idman yapıyor ve arada bir gülüyordu. Herkes de bilir ki, sahneye sahiden kızmış ya da üzülmüş birini çıkarmak doğru değildir. Neden derseniz, tutkuların doğal belirtileri çeşitli anlamlara gelir de ondan. Acının ya da sevincin son kertesine çıkmış bir insan sapıtıverir. Onu gören seyirciler de şaşarmaktan kendilerini alamazlar.

Nedir ki, böyle bir davranış tiyatroya gitmez. Daha çok halk toplantılarına uygun düşer. Sık sık görüldüğü üzere, öfke ya da hınçla dolu biri kürsüye fırlayınca, işte o zaman, belâgatın, güzel sanılan konuşmanın güçsüzlüğü ortaya çıkar. Tutkulu kişi çabuk konuşur, söyledikleri anlaşılmaz. Üstelik, vücudun hareketleri ile yüzün görünümü birbiriyle uyuşmaz; bu yüzden anlatım herkesin kendince okuduğu bir metne döner. Duygu birliği bozulur; alkış, yuha ve alay yan yana yürür. Sonunda, gülme hepsini bastırır, kargaşayı, amaçsız ve üzüntülü duygulanmayı yatıştırır. Öyle ki, olup bitenlere bakarak, bir hatiple bir aktörün ne gibi özellikler taşıyacağını tasarlayabilirsiniz. Her iki sanat da anlaşılır olmak zorundadır. En büyük dehânın bile bu zorunluğa

(2) Mounet Sully (1841-1916) bir Fransız oyuncusu. / *Oidipus*, Sofokles'in oyunu. [Ç.]

(3) William Shakespeare'in ünlü oyunu. Türkçesi, *Hamlet*, çev. A. Cevdet, 1908 / çev. Kâmurân Şerif Saru, 1927 / çev. Orhan Burian, 1944 / çev. Sabahattin Eyuboğlu, 1965. [Ç.]

uyması gerekir. Aslı aranırsa, tiyatro ile belâgat gibi, başına buyruk öbür sanatları da toplumun ortaya çıkardığı ileri sürülebilir. Gerçekten de anlatıma çeki düzen veren topluluktur. Topluluk işaretleri arıtarak geri çevirir. Onun için, şiir ile müzik — tiyatrodan ayrılmazdan önceleri — şimdikinden daha insancıl idiler.

Şurasını da belirtmeliyim: Oyuncu hatipten tutkularını dizginleme sanatını öğrenebilir. Gerçi hatip tutkularla uğraşır, ama onlara baş eğdirmesini de bilir. Bir yolunu bulur, tutkulardan sıyrılır; buna karşılık, şiirsel denebilecek düzenli ve uyumlu bir coşkuya bırakır kendini. Oyuncuya gelince, o da, uygun konuşma biçimini bulmalı ve taklit yoluyla doğal bir deyiş aramaktan sakınmalıdır. Yoksa, çok korkulu bir tuzağa düşer: Sıradan biri gibi konuşmaya başlar. Oysa, oyuncu bağırarak yerde şakımak zorundadır, nasıl ki hareket edecek yerde de raksetmek zorundaysa. Tiyatrodaki eylem, eylemden çok oyuna yakındır. Bir hançer vuruşunu temsil etmenin bile bir yolu yordamı vardır.

Yazık ki unutuldu bu ilkeler; ancak tiyatroya düşkün ve güzel trajedilere tutkun bazı iyi insanlar onların sonuçlarını hâlâ öğretiyorlar. Mutlu bir çaba. Duymak, sevmek, tiksirmek tiyatroda öğrenilir.

Tiyatro, duyguların okuludur.

TİYATRODA BULAŞICILIK

İyi okumuş birine tiyatrodan çıkarken rastladım. Az önce kaba bir oyun görmüştü. Fakat, birazcık buluşla bunca insanın güldürülmesine hayran kalmıştı. Bana, «Nasıl oldu, tasarlıyamazsınız.» dedi. «Oyundaki kahramanlardan birinin adı César'dı. Bir başka kahraman, bundan yararlanarak, bir evi gösterdi: 'İşte César çıkıyor,' dedi. Basit bir sözcük oyunu. Öyleyken bütün salon

gölmekten kırıldı. Ben bile herkesten çok güldüm. Hem de katıla katıla. Açıklanamayan bir durum. Tiyatro dediğiniz de bu değil mi?»

Bu olay, benzeri birçok olayları hatırlattı bana. Tiyatroda ağlayan insanlar gördüm. Gerçi yufka yürekli, gözü yaşlı kimseler değillerdi, ama gerçekte pek az ilgili uydurma hikâyeler, hayattaki büyük ve acı olaylardan daha çok coşturuyordu onları. Herkes gibi ben de, oldum olası, tiyatronun doğurduğu bu coşkunluklara hayran kalmışımıdır. Bunun sebebini ancak şimdi anlıyorum, anlar gibi oluyorum.

Tiyatroda bizi etkileyen, duyguların bulaşmasıdır, seyircilerin birbirini taklit etmesidir. Nitekim, bir yol esnemeye görün, size bakan, hatta bakmayan herkes esnemeye başlar. Biraz sonra esneme bütün salona yayılır. Neden? Benzerlerimizin davranışlarını tekrarlamak gibi kolay bir alışkanlığımız vardır da ondan. Bu yönden alınırsa gözü peklik kadar ödlelik de bulaşıcıdır. Gülüşmelerle ağlaşmalar da öyle. İkisinin de bulaşıcılığı sınırsızdır. Bir kez gülümseyeniz, bin bir gülümseme belirir yörenizde. Gülümsemeler, bulaşıcılığı dolayısıyla, sonunda sizi de güldürür. Ufak sebepler daha etkili olur bu konuda. Onun için, dram ya da komedi yazarına düşen yalnızca şudur burada: Oldukça basit ve açık araçlarla yalın ve belirli bir coşku (heyecan) yaratmak. Tiyatroda ince duygu ayrımlarının pek etkisi olmaz. Ayrıca, oyuncuların birdenbire gülmeden ağlamaya atlamaları da tehlikelidir. Romantik dramda ya da burjuva komedisinde acıklı yerlerin çalgın kahkahalara yol açtığını çok görmüşümdür.

İncelikleri yönünden dikkate değmeyen sirk eğlencelerini, şakaları düşünüyorum. Acaba, onların da mı gücü seyircilerin karşı karşıya oturmasından, yan yana bulunmasından geliyor? Gülmelerin yaygınlığı da mı bu yüzden böylesine kolay oluyor?

TRAJEDİ VE ALINYAZISI

Trajedi ortaklaşa mutsuzlukları gösterir bize, ama birer nesne olarak ve arada bir görüş uzaklığı bırakarak. Az çok açığa vurulmuş alinyazısı düşüncesi, öteden beri dramın iskeletidir. Seyirci ancak onunla korkudan, daha da kötüsü, bir yanı tutmak korkusundan kurtulur. Onun için, şairin gösterdiği süre ve olay içinde sona ermesi gerekir dramın. Eski tarihin tiyatroya pek yaraşması da bundan olsa gerek. Nitekim, geçmiş çağların ünlü mutsuzları önceden yeterince tanınır; zaman tamamlamıştır onların serüvenlerini; bu yüzden, koltuğuna otururken durgundur seyirci; çünkü nereye varacağını, çağından ve kendinden ne denli uzaklaşacağını bilir. Böylece, zaman her trajedinin başlıca kişisi durumuna gelir. Bundan ötürü, trajik tiyatrodaki, süre ve ölçü yönünden, zaman birliğini savunmak doğrudur. Özellikle, güneşe ve yıldızlara göre ayarlanan zaman ölçülerinin burada önemi büyüktür. Tarihin en ilginç gecelerinden birinde, Cassius'un kılıcıyla uzaklaşan yıldızları göstermesi yerindedir. İnsan durmadan saatlerin ilerleyişini duymalıdır. Tutkuları kamçılayan ve istenildiğinden daha çabuk olgunlaştıran dış zorunluğu sezmelidir. Gerçi dileklerimize, kaygılarımıza aldırmayan zamanın yürüyüşü, sonunda susturur tutkuları, ama trajiği sürdürmeyi de sağlamış olur. Aslı aranırsa, dram şairinin de arkası kesilmeyen ve hiç beklenmeyen kaprisli hareketlere boş vermesi gerekir. Çünkü tutkuların zaman zinciri üstünde gelişmesidir önemli olan. Bu bakımdan, «Her trajedinin maddesi tutkular, biçimiye zamandır,» denebilir.

Bundan dolayı, tutkuların zamanı nasıl doldurduğunu incelemek yerinde olur. Alinyazısına dayanan bir düşünüş altında, önce buyruklar ve öngörüşlerle, sonra belirtiler ve düşlerin yorumuyla, daha çok da önseziş ve

önbilişlerin etkisiyle tutkuların nasıl hızla geliştiğini gözden geçirmek gerekir.

«*Macbeth, kiral olacaksın!*» Burada, önceden bildirdiği şeyi gerçekleştiren düzme kehaneti, bu sonuncu ve gerçek kehanetten ayırmak zorunludur. Ama, ikisi arasında, *Oedipus*'ta olduğu gibi, yalnızca eylemleri bildiren, fakat ruhu ilk itişte kehanetin beklenen sonucunu benimsemeye hazırlamaktan da geri kalmayan bir önsezişin yer aldığı da unutulmamalıdır. Böylece, kutsal bir önduyu ve korku, önceden kararlaştırıldığı üzere, bir zamanı bir başka zamana, yani kaçınılmaz'a bağlar. İşte, bu derin ve egemen duygu dramı yeterince besler. Bundan da, dramda aslolan şeyin, dramın kendisiyle yetinmesi ve bir nesne yaratması olduğu iyice anlaşılır. Sağlam bir sonuçlar zinciri meydana getiren bu cezalarla armağanlar da buna yardım ederler zaten. Yoksa, yapılacağı bilinen ve artık onarılamıyan bir eylemi gözlemekle yetinmek adalet düşüncesiyle bağdaşamaz. Öyleyken, ikinci sıradan dramlar ahlâk ve siyaset tezleriyle, hoş gitmeğe çabalar dururlar. Tıpkı, bize erdem (fazileti) salık veren ya da gülüp eğlenmeyi öğütleyen kötü tabloların yaptığı gibi. Oysa, gerçek resim gibi gerçek tiyatro da bu çeşit araçlarla hoş gitmeği düşünmez pek. Düşünürse, eserler anlamlarını yitirir o zaman, yalnızca var olurlar, o kadar. Çünkü, trajik eserler, zamanla kurdukları sıkı bağlantılar dolayısıyla tamamlanmış bir çalışma ve karışmamış bir nesne koyarlar ortaya: Yargılanacak olan da budur.

Konuşmaya gelince, dramın en belirgin, en açık aracı odur. Bütün mutsuzluklarımız, tutkularımızın sonucu oldukları kadar bu konuşmaların da sonucudurlar. Tutkular konuşmalarla kendi gelişmelerini ve oyunlarını belirtirler. Eğer, konuşmanın yerini bir manastır sessizliği alırsa, o zaman, tutkular alabildiğine çıplaklaşır ve saman alevi gibi yanıp sönerler. Sözlerse direnerek karşılık beklerler, daha doğrusu, karşılığı çağırırlar. Ortaklaşa yaşamada belâgat kolayca sayıklama-

ya dönüşür. Bereket versin ki, unutmaya hemen hemen bütün hazırlıksız konuşmaları alıp götürür. Gelgelelim, trajedi sanatı konuşmaları düzenler, istenilen biçime sokar. Böylece, tutkuların çılgınlığı sanki kutsal bir elle düzene konulmuş ve olaylar bildirilmiş gibi olur.

«*Babasını aldattı, kocasını da aldatacak!*» Desdemona için Yago'nun (4) söylediği bu söz, hiç duyulmayan ya da çok geç duyulan sözlerdendir. Ne olursa olsun, tiyatrodaki tutku tek başına zamanı doldurur. Dikkate değen nokta, bu bağlanmayı seyircinin sezmemesidir. Seyirci, ancak küçük sebeplerle, geçen doğru ya da gerçek birkaç büyük olayı kavrayarak anlar bunu.

Görüldüğü üzere, tiyatronun hayata benzemesi için çok şey gerekmektedir. Hayatta her şey gizlidir, her şey kaçar elimizden. Çünkü hayat, Shakespeare'in dediği gibi, düşlerle aynı kumaştan dokunmuştur. Tiyatronun ise bambaşka bir dokusu vardır.

KOMEDİ DERSLERİ

Okurları belki de yeterince ilgi çekmemiş bir karışıklık üzerinde, orta ya da hafif komedi ile büyük komedi arasındaki ayrılık üzerinde düşünmeye çağırıyorum. Bir toplum oyunu olan orta komedide, taşlamalar çokluk bilinen bir kişiye yöneltilmiştir; üstelik bunlar, tatlılıkla söylenmiş bir çekiştirmeyi aşmaz, düzeni bozmaz. Taşlamalar, hemen hemen hep kişilere bağlı terslikler, kötü raslantılardır, çok geçmeden düzeltilen yanlış anlamalardır. Gelgelelim, oldukça düzenli görünen bu beraberlikten — üzerinde düşünülürse — tasavverci bir yargıya varılır. Öyle ki, insan artık neyin

(4) Desdemona ve Yago, W. Shakespeare'in *Othello* adlı oyununun baş kişileri. Türkçesi: *Othello*, çev. Hasan Bedrettin, 1877 / çev. Orhan Burian, 1940 / çev. Ülkü Tamer, 1964 / çev. A. Vahit Turhan — A. Turan Oflazoğlu, 1965 / çev. Özdemir Nutku, 1984 [Ç.]

savunulduğunu ve neyin savunulmadığını çıkaramaz. Neden mi? Başarısının tutkuları dizginlemesi için her şey ustalıklı düzenlenmiştir de ondan. Doğrusunu söylemek gerekirse, mutlu bir alınyazısıdır burada hüküm süren, çok iyi kurulmuş bir dünyada bile yanılgılarla alıklıkların büsbütün önlenemediğini göstererek bilgenin süngüsünü düşürmek isteyen bir alınyazısı...

Büyük komedide ise, öteden beri hep aynı şey görülür: Bütün yaşlı kocalar boynuzlu, bütün uşaklar düzenbazdır. Bu durum sert ve ayrımsız bir biçimle belirtilir; sanki, Şeytan öyle istemiştir. Buna karşılık, gençlik ve aşk tıklarında yürür; hem de gülümseyen bir sarhoşlukla; duygular bir yansılamının (parodie'nin) konusu (nesnesi) imişçesine, zevk bir kiral gibi saltanat sürer. Oysa, bu görünüş gündelik yaşayışta olup bitenlere pek benzemez. Çünkü, gündelik yaşayışta herkes duygularını iyice gizler. Örneğin, cimri sadaka dile-nir, âşık mirası düşünür. Bu dış görünüşün yumuşatılmış tasviriyle orta komedi bir an hoşla gitmesini bilir. Büyük komedi ise ortalığa çeki düzen vermeye çalışmaz; köpeksidir, amansız, saygısız, kandökücü. Gene de, şurası ilgi çekicidir: Bilge yaralanmaz bunlardan; tersine, herkes gibi o da, bunlarla hafiflemiş, umutlanmış, kurtulmuş olur. Ortaklaşa ahlâk şaşırtıp saptırır insanı, ama gerçek ahlâk sahneyi aydınlatır. Ahlâk temizliği iki yüzlülükle lekelenmemiş tutkularla belirir. Nitekim, usun bir yana çekildiği bu oyunda, kimse edepsizliğin cimriliğe, Figaro'nun Bartolo'ya cevap verdiğini görünce şaşırmaz. Aşk bile bu yakınlaşmayla ve kişiyi sürükleyen bu acı tutkuyla kendini hafiflemiş duyar. Sözü geçen o yersiz böbürlenme bile ona dokunmaz: hatta onda doğanın tatlılığını ve kahramanca tatasızlığını bulur. Daha uygun bir deyişle söyleyelim: Komedide günah diye bir şey yoktur; günah ancak iki şey arasında, us ile doğa arasında vardır. Gençlik ile saflık bu anısız ve öngörüsüz sevgileri süsler. Shakespeare'de örneklerini gördüğüm şu biçim aşk söylevle-

rine bayılırım: «Çılgın Jessica, sözlerine inanmayan sevgilisine ayışığında and içti: Onu ölünceye dek sevecekti.» Bana öyle geliyor ki bu hafif konuşmaları yazarken şair, aşkla eğlenmektedir.

İnsan hem iyi yürekli, hem de gerçekten âşık olur da az konuşursa, seyrek görülen, büyüleyici bir erdemle donanmış demektir. Çok konuşan katı yüreklilerin, hatta içtenlikli olanlarının da başvurdukları yalanlara karşı bu erdemi bir çeşit ihtiyatlılık sayıyorum. Sahici aşkın hazineleri sonsuzdur. Aşk asla hesabını tutmaz bunların. Nitekim, hep vaad ettiğinden fazlasını verir. Geceleyin merdivenden tırmanarak sevgiliye gitmeler de gösterir bunu; hem de andlardan, yeminlerden daha iyi gösterir. Zaten âşıklar kırılması kolay bir sevginin bekçisi sanırlar kendilerini; sevmeye lâıyk olmak için çırpınıp dururlar. Gençliğe güvenmenin büyük sırrı ve onu korumanın yolu da burada saklıdır. Orta komedideki âşıklara gelince, düz bir gelecekte ve gelirli bir âşktan başka şeyleri yoktur onların.

Daha da iyisi; bu boşuna büyüklenme ile bu çıplak tutkular ve bizi olabileceğimiz gibi gösteren bu portreler güvenlik salar içimize, kurtuluruz. Bu gülmelerle yenilenir, bütünlenir, dinçleşiriz; kendimize geliriz. Cimrinin tiyatroya gitmediğini söyleyeceksiniz; öyle ama, komedidekine benzer cimri de yoktur; ancak cimrilığe özgü davranışlar, yargılar, parlamalar vardır, bunlar ise herkeste bulunur. Aynı şekilde, âşıkın çekinerek, sıkılarak yapmak istediği çılgınlıklar da herkeste bulunur ve karşı konuldukça gelişir. Hele, usa uygun bir elbiseyle örtülmeye çalışılırsa, bu gelişme büsbütün artar. *Kadınlar Okulu* (5) birtakım Arnolphe'ları eğitmek üzere yazılmamıştır. Gerçi bu biçim bir çılgınlık durmadan kapıların ardında bekleyen uşakların oyunlarından daha az gerçeğe benzer değildir. Ama bu

(5) *Kadınlar Okulu* Fransız yazarı Molière'in (1622-1673) bir güldürüsüdür. / Türkçesi: *Kadınlar Mektebi*, çev. Ahmet Vefik Paşa, 1879 / çev. Bedrettin Tuncel, 1941. [Ç.]

eğlendirici oyunların derin bir gerçeği dile getirdiği de ortadadır. Tutkular, ancak us ölçüsüne vurulunca gülünçleşirler. Nitekim, kıskanç ne ister? Neyi umut eder? Belki, Molière'inkilere benzer hekimlere rastlanmaz hayatta, ama her bilim, özellikle yararlı ve geçerli bilimler oldum olası biraz saygıya ve belirtilere dayanır, hem de her zaman... Bundan dolayı, en büyük hekim bile burada kendine güler ve bu gülüşle kendinden kurtulur; birdenbire varlığının gücünü duyar, birdenbire ve yalnız bu bakışla... Aldatmayla elde edilen bir saygı ne kazandırır bize? Yoksulsak, bile bile büyüklük taslayamayız ya. Gülünçlüğe düşmeden önemli olabilene ne mutlu! Gelgelelim, bu çeşit iyi rastlantılar biraz da yaradılışa bağlıdır. Komedi utandırmaksızın iyileştirir bizi. Çünkü, oyun yakınlarımızı düşünmeyi önler. Böylece, başkalarına gülme ya da başkalarına gülünç olma kaygısı ortadan kalkar, gülme aksamamış olur. Onun için, artık kesinlikle söyleyebiliriz: Komedi gülme yoluyla bizi tutkulardan kurtarır.

HOMEROS

Büyük şeydir *İlyada* (1). Hiçbir destan yaklaşılamaz ona. İnsan önce anlayamaz bunun sebebini. Çünkü eserde şimdiye dek hiçbir şairin doğrudan doğruya görmediği bir savaş gerçeğiyle karşılaşır. Sayısız ölümler, yaralanmalar, acılar ve o dayanılmaz koku. Hem de alabildiğine. Sonra, konuşmak için kokmuş, pis cesetlerin bulunmadığı bir yer arayan savaşçılar. Üzüncü kalıntılar üstünde dolaşan avkuşları, köpekler, sinekler, kurtlar... O kadar ki, bu çok sert resimleri yumuşatmak amacıyla eski çevirmenlerin seçtiği ince ve soylu sözcükler de işe yaramaz, yaramamıştır. Ayrıca tanrıların bile değiştiremediği tutkuların gerçekliğini de unutmamak gerek. Toz, güneş, yağmur, açlık, yorgunluk gibi dış sebepler de hep yaradılışın bu zorba hareketlerini, bu öfkeli yaşayışın getirdiği duy-

(1) Yunan şairi Homeros'un büyük destanı. / Türkçesi: *İlyada*, çev. Celâl Arıkdemir, 1940 / çev. Ahmet Cevat Emre, 1957 / çev. Azra Erhat — A. Kadir, 1958. [Ç.]

guları açığa vururlar. Görünüşteki kaprislerine karşın, sonunda yazgıya (kadere) baş eğen destan tanrıları da, bu temel kuvvetler de aynı şeyi ortaya koyarlar. Tanrının bağışlarını belirtmek ve erdemlerle ülkeleri resmetmek isteyen taklitçi destanların bozulması ya da zayıflaması bundandır. *İlyada*'nın kişileri umutsuz bir öfkeyle dövüşürler. Bu durum şu sözlerle dile getirilir: «Hepimiz burada öleceğiz. Peki ama, ne için?» İşte, onların ağzından düşmeyen nakarat: «Yeryüzüne ayak basan yaratıklar arasında en mutsuzu insandır.»

Üs olayları, aydınlatır gerçi, ama hiç değiştirmez. Arada bir Helena'yı geri alma işini konuşurken ateş kesmek gereğini duyarlar, barışı özlerler. Fakat tanrıların oyun bozanlığı yüzünden kavga yeniden alevlenir. Sözün kısası, dış kuvvetler insanları yele tutulmuş yapraklar gibi sürükler. Elbette, bu durumda kişiler için alinyazısından kurtulmak ya da alinyazısını kendisi çizmek söz konusu olmaz artık. Yoksa destan bozulur. (Bu bakımdan hiçbir destan *İlyada*'nın yolunda yürüyemez.) Burada insanoğlu durmadan yakıp yıkar ve yanıp yakılır, durmadan yok eder ve yok olur. Böylece, varlıkların en korkuncu haline gelir. Zarar vermek ya da zarar görmek sarhoş eder onu. Arasına durur, yaptıklarına şöyle bir bakar, sessizce boynunu bükür. İşte böyledir yüce an, böyledir savaştaki insan. Akhil-leus'un tanrısal atı, başı aşağı düşünce konuşur ve sahibinin de ömrünün azaldığını bildirir. «Olsun, önemi yok. Bunun acısını çıkarırım ben.»

Dahası var: Bu kızgın kuvvetin üstüne us soğuk ışıklarını saçar. Alinyazısına yukardan bakmak: İşte asıl trajedi, işte trajedilerin kaynağı. Bütün bunlar ancak bir kez söylendi. Gelgelelim, ondan çıkarılan ders hâlâ diri ve taze. Sokrates'in başını sallayarak öğrencilerine söylediği şu sözler kafalardan silinmiyor: «Bir zorbada görüp de şaşa kaldığımız öldürme gücü, büyük bir şey değildir, bir çeşit çılgınlıktır. Kim böyle bir çılgından daha güçlü olabilir? Hiç kimse. Kim çıldırmak

pahasına dünya mallarını ele geçirmek ister? Hiç kimse. Onun için uslu olun, barış içinde yaşayın!» Bu öğüt, bir bilgeliğin başlangıcı oldu. Hristiyan devrimi onu alıp geliştirdi. Fakat biz şu düşünceden ayrılmadık bir türlü: Bireyin esenliği herkesi barışa kavuşturur. Oysa, küçücük kafalarıyla bu kocaman gövdeli toplumlar, gidişatı hâlâ falcılık yoluyla, hâlâ eski Grekler gibi barsaklarının titreyişine danışarak ayarlıyorlar ve yalnızca en kötüyü sezebilen bir usla büyük mutsuzluklarını gerçekleştiriyorlar; çılgınlığı ve umutsuzluğu dilediklerini açıkça bildiriyorlar.

Herkes ona sırt çevirseydi, bu çılgınlık asla gerçekleşmezdi.

SOKRATES

Özgürce düşünmeyi önlemek, altetmek olanaksızdır. Sokrates'in serüveni bunu yeterince doğrulamıştır. Onu ancak öldürebildiler. Hiçbir şey bilmediğini, bildiği tek şeyin bir şey bilmediği olduğunu önceden söyleyen bir insana ne yapılabilir? Nerede bir şey öğretiliyorsa, oraya koşan, durmaksızın soran ve aldığı cevapları hep kuşkuyla elekten geçiren birine, siz olsanız, ne yapabilirsiniz? Belki, «Kalın kafalının teki,» deyip geçersiniz. Fakat o, bunu çoktan öğrendiğini açıklayacaktır. Siz, kimsenin bir engel bulmadığı yerde onun ortaya güçlükler çıkardığını söyleyeceksiniz. O da size, «İnce kafalılara ne mutlu!» diyecektir. «Ama benim için, anlamadığımı şeyi 'anladım' dememe bir gerekçe olamaz bu!»

Bunun üzerine, büyük bir sofist (yani hatip, hukukçu ve bilgin) ona şöyle çıkışacaktır:

«Madem hazırlığın yok, ne diye hak, hukuk, mutluluk tartışmalarına giriyorsun? Bu kısa usunla, seçkin kişilerin yüzyıllardır işledikleri öğretilerle çatışmaya nasıl kalkışıyorsun? Hem bilgisizliğini açıklıyor, hem

de Tanrı, özgürlük, doğruluk, kurban, erdem ve benzeri konularda yargılar veriyorsun! Üstelik, o küçücük kafanla, kentlerin düzenini ve yurttaşların davranışını ayarlama yolunda çok ünlü ustalarla kapışmayı göze alıyorsun! Okula git Sokrates, okula!»

O çağdan beri bu konuşma kaç kez tekrarlandı. Alçakgönüllü yurttaş sessizce başını eğer ve her şeyi kabul ettiğini bildirir. Oysa o, Sokrates'e özenerek, şöyle de diyebilirdi:

«Hiçbir şey beni çabuk ve parlak düşünmeye zorlayamaz. Evet, usumun yavaş işlediği, çok çalışmadığı doğru. Ama, ne olursa olsun, benim usumdur o, bütün işlerimi onunla görüyorum. Ayrıca beni insan yapan şeyin de o olduğunu seziyorum. Kendi düşünceme sırt çevirmemem, tersine, saygı göstermem gerekir ona. Eğer anlamadığım şeye 'anladım' dersem, çapraşık ve karışık olanı kavradığımı söylersem, o zaman usuma ihanet etmiş ,hatta onu aşağılamış olurum. Usma karşı görevim şudur :Yargılarımda açık seçik olmak ,böyle olamadığım yerde kuşkuya düşmek. Daha iyisi yapılamayınca, kuşkuya kapılmak hiç de utandırıcı değildir. Çünkü siz de her şeyi bilmekten uzaksınız. Öyleyken siz, ya da ben, bizim için kazançlı yahut olası görünen bir öğretiyi 'besbelli' sayarsak, işte o zaman gerçekten ayıp etmiş oluruz. Böylece, hem başkalarını, hem de kendimizi aldatırız. Bundan ötürü, aynı düşüncede birleşmedikçe 'Size katılıyorum' demeyeceğim ve beni inandırmadıkça 'Size inanıyorum' demeyeceğim. Tersine, kuşkuya kapıldığım zaman kuşku landığımı ve bir kanıt sağlam bulmadığım zaman onu sağlam bulmadığımı size ve başkalarına açıkça söylemeye özen göstereceğim. Ne denli bilgisiz olursam olayım, yahut özellikle bilgisizliğimden dolayı, bana belirgin olarak gerçek görünmeyeni, hiçbir zaman gerçek saymamayı ödev bileceğim. (Okuduğuma göre, Descartes da böyle yaparmış.) Ayrıca, şunu söylemeyi de göze alacağım: Descartes'ın tutumu kendisi için ne den-

İlî iyi idiye, benim için de o denli iyidir. Yazık ki, kaç kez bilmeden yargılar verdim. Korku, çıkar ya da arkadaşlık kaygısıyla kaç kez başkalarına 'Evet' dedim. Ama artık anladım: İnsanoğluna bu yaraşmaz. Dobra konuşayım: Eğer hiç de açık seçik bulmadığım düşüncelerinizi doğrulanmış gibi kabul edersem ve bunu hoşunuza gitmek ya da sizden bir şeyler koparmak için yaparsam, kemiği almak için kuyruk sallayan köpeğe benzemiş olurum. Ben ise insan olmayı yeğ görüyor ve kanıtlarınızı bekliyorum.»

EFLATUN'UN

HAYALİ

Bilginlerle filozofların bir toplantısına katılmak için yola çıkıyordum, Eflatun'un hayali beni durdurdu: «Kafaları gereğince yontulmamış o demircilerden ne öğreneceğini umuyorsun?» diye sordu. «Sözlerinde güzellik yok; bu da az şey değildir, ama belki sen düşüncenin gerçek inancın ne denli altında olduğunu yeterince öğrenmemişsindir. Özentiyle kızgınlığın korku ile birleşmesinden bir çeşit adalet oluştuğunu sezmedin mi? Burada yine ruhun orta bölümü çalışır; iki gözü de kördür onun, öyleyken, yalnızca ellerini kullanarak bir bilgelik putu yapmayı başarır. Bu mekanik uygarlığın, bunca makine arasında, bir de düşünce makinesi yapması bir mucize sayılmamalıdır. Kazancılar sebebini bilmeseler de, sizin kurulu kuşlarınız nasıl uçuyorlarsa, bu mekanik düşünce de küçük sıçramalarla yerden öyle yükselir; kazancılar da iri elleriyle alkışlar bunu. Yine de sen benimle gel! Şu duvarların ötesinde bir Sicilya baharının görünümüyle Pitagoras'ça bir uyum arayalım. Çünkü, nesnelerin yapısı kaba hayallerden daha iyi karşılık verir düşüncelerimize, üstelik, daha güzel iğretilemelerle...»

Bitekli toprağa oturduk, bir karatavuk kararmış ağaçları köklerine kadar cınlattı. Bir küreğin kulağı tırmalayan sesi bir insanın türküsüyle birleşerek bize kadar geldi. Güneşin ışınları yöremizdeki toprağa saplandı. İşte o zaman güneşin kızı olan hayal eski öğretisini yeniden dile getirdi:

«Benden önceki araştırmacılar, nesnenin düşünceyi kapsamadığını ve şu dört küçük kemikten hiçbirinin dört olmadığını biliyorlardı. Geometrideki biçimlerin hiçbirinde dikeylik, eşitlik, eğrilik bulunmadığını da biliyorlardı. Renkle ağırlığın nesneye bağlı görüldüğünü, ama sayı ile büyüklüğün ve biçimin böyle olmadığını biliyorlardı. Ayrıca, bölünmezlik denilen şeyin de ilk düşüncelerde ilişki içinde eridiğini biliyorlardı. Buna dayanarak Pitagoras bütün niteliklerin yavaş yavaş nesnelerden ayrılacağını ve yalnızca ilişkilerle açıklanacağını önceden gördü, tıpkı sazların uyumu ile çingirakların sesi konusunda yaptığı gibi. Kuşkusuz, bu düşünceyi bütün gelişmeleriyle şimdi cennetten seyrediyordur. Ne var ki, yolculuktan pek hoşlanan ruhum, üstüne kafa yordüğümüz şu dünyadan henüz ayrılmış değil. Bundan ötürü, düşünceyi tarihte yeniden bulabildim: Büyük Descartes çağında hareketin nesneden alınıp ilişkiler düzeyine yükseltildiğini gördüm. Descartes'a göre, hareket ne bu adı taşıyan olaydadır, ne de onu çevreleyen öbür olaylarda. Daha sonra Newton ağırlığı da nesneden ayırdı. Gerçi yeryüzünün oğulları olan parmaklarımız, ağırlığı şu çakıtaşının içinde duyuyorlar, ama gerçekte o, söz konusu taşın dünya, ay, güneş ve tüm nesnelerle ilişkisinden başka bir şey değildir. Şimdikiler ise, duyularımızın üst düzeyde bir yanılgısı olan kitlenin nesneye yapışık olmadığını, onun, her nesnenin bütün nesnelerle olan ilgisinin bir başka görünüşü olduğunu ileri sürüyorlar. Yine de, bana öyle geliyor ki, onlar benim çağımda bilgelerin çok daha önceden ortaya attıkları bu zafere şaşmaktan kendilerini alamıyorlar. Üzerlerine çok toprak yığılmış bu in-

sanların atomu elleriyle yakalamaya uğraştıklarını görüyorum. Her nesnenin niteliklerinin hep kendi dışında bulunduğunu belirttiğinden dolayı ilişkinin/ilginin imgesi olan atomu elleriyle yakalamak istiyorlar. Buna karşı diyeceksiniz ki, bir zamanlar insan gölgesinin de vüduunun bir parçası olduğunu ve onun insandan koparılabilceğini sananlar vardı. Ne mutlu ilgiyi düşünemeyene! Öyleyken, ilgiyi katıksız olarak düşünmeyen, onu salt kendi çıkarları için kullanan kimselere mutluluk dileyemiyorum. Bu, büyücülerin işiydi ,onlar ilgiyi kendi yararları için kulanırlardı...»

Karatavuk öterken Eflatun'un söyledikleri bunlardı.

DANTE İLE VİRGİLİUS

Anma töreni, dünyanın dikkatini, Dante'nin ağırbaşlılık ve mutsuzluk okunan yüzüne çekti. Derinliklerden bizi alıp ıssız gökyüzüne yükselten o destanı, *Tanrısal Güldürü*'yü (2) düşünüyorum. Üç dizeli ilk kesimlerden başlayarak, ben de, güvenli adımlarla bir ormanda yürüyor gibiyim. Toprağın sağlamlığı ile eldeğmemişliği ağaçların gürlüğünden anlaşılıyor. Burada uzlaşma yok, dokunulmamış bir doğa var. Usçu ve kalles kentten uzak. Yolu belirleyen yüreklilik burada. Üç adım attıktan sonra görülen uyum da yeterince kanıtlıyor bunu; güvenilir bir kılavuzun, ince bacaklı bir katırın ardınca gidiyorum.

Ne mi görüyorum? İnsanla kendimi; tiksindirici düzenlemelerden hiçbirinin bulunmadığı şu insanlık dünyasının en kötü ve en iyi yanıyla orta şekerli yanını. Gelgelelim, bu cehennem gerçek görünüşüyle umut veriyor bize, bu güçlü uyum vaadlerde bulunuyor. Biraz-

(2) İtalyan şairi Dante Al'ghieri'nin (1265-1321) ünlü eseri *Divina Commedia*. Türkçesi: *İlâhî Komedi* (Çev. Hamdi Varoğlu, 1938), *İlâhî Komediya* (Çev. Feridun Timur, 1955-1956). [Ç.]

cık dur burada, diyor. Burası yalnızca bir yol, bir geçittir. Kendine bakan kendini yargılar, kendini yargılayan da kurtuluşa kavuşur. Her türlü vicdan muhasebesi bunun içindedir. Yükselmek için inmek. Bana bunca yakın olan her şey, ben olan her şey, sanki benden uzaklaşmış, ayrılmış gibi. Şairin etkisiyle. Dante Virgilius'u izliyor, bense her ikisini de izliyorum, tıpkı çobanın kavalına uyup ardından giden keçi gibi.

Şu cehennemler ve hayaletler dünyası, insan düşünceleri ile onları götürüyormuş gibi görünen kararsız tutkuların ötedenberi sadık bir imgesi olmuştur. Ulyse, ruhlara verdiği şölene yalnızca aç ve cılız gölgelelerin koştuğunu görmüştü. Bazan uzakta, bazan yakında, ama hep bulutların üstünde dolaşan bir dış Tanrı tasarımıyla tutkulu kişinin biraz öfke, biraz da korkuyla içini döktüğü dönemdi o çağlar. Fakat bu bile büyük bir ilerleme sayılmalıdır. Çünkü nesnelere tapınan, çocuksu halk kendine ilişkin hiçbir yargıda bulunmaz, yaradılışına, yakaladığı fırsata göre yumuşak, dindar, bağlı, insanlıktan uzak ya da hayvansıdır; doğrusunu söylemek gerekirse, hiçbir şey hatırlamaz, çokluk yeniden başlar. Oysa, Homeros'un parlak biçimli tanrıları kıskançlık, hınç ve övünçten oluşan bu gövdesiz görüntüleri iyice gözlerimizin önüne sererler. Böylece, Akhileus'un hayali de yaşamını öğelerin boş bir karışımı gibi görür. «Bir çiftlikte uşak olmayı yeğ tutardım,» der. İlk ahlâk, törebilim böyledir, — umut olmasa da — umutsuzluğun biraz üstündedir; çünkü gerçek umutsuzluk düşünmeyi iter. Burada yine yazgının sözü geçer. Ama, hiç olmazsa, o da yargılanır.

Virgilius sırası gelip de, elinde dalı, İtalyan kâhini Sibylla'ya uyarak cehenneme indiğinde, gölgeler (hayaletler) ile ölü tutkuların bambaşka bir biçimde düzenlendiğini görmüştü. Siyasal bakımdan Roma töresine göre bir düzenlemeydi bu. Fetihlere göre, sebeplerle sonuçların bağlantılarına göre bir düzenleme. Artık tanrıların entrikalarına uyan bir dış kapris yoktu, ama

içinde her varlığın önceden kırılmış umudu bulunan bükülmez bir belirleme (gerekirlik) vardı. Şimdi varolmayan o Roma ordularının geçit töreni neydi öyle! Ya o, imparatorluğun umudu, genç yaşta göçüp giden Marcellus, çiçeği burnunda, doğmadan ölen Marcellus. «Sen, Marcellus olmalısın, kucak dolusu zambak atılmalı sana!» (3). Kaprisli yazgının yenik düştüğü ve bükülmez zorunluğun kendini gösterdiği o düşünme anında trajik en yüksek düzeye çıkar. Virgilius da o hareketsiz freskleri böyle tasvir eder.

Üçüncü destan yargı ile özgürlükten doğar. Yazgıdan değil de suç, ceza, temizlenme ve kurtuluştan. Kamusal değil, özel olarak. Yanılgının, pişmanlığın, dizini dövmenin sırasıdır. Bütün tanrılar cehennemde, insanlar yamaçlarda, ışık doruklardadır. Işık, tek adalet. Eflatun'un söylemeyi göze aldığı gibi, herkes kendini yargılar. Gelgelelim, Eflatun'ca inanç işin alayındaydı; ölmekte olan Sokrates ise yalnızca kendine güveniyordu. Destansı hareket, kitleleri, ışıktan başka bir şey olmayan adalete doğru çekmiyordu henüz. Dante'nin destanı, Minerva tapınaklarından birinin basamaklarında oturmuş hayal kurarken buluyor bizi. Artık; hiçbir şeye inanmamakta çok mutluyuz. Ama bu insanca davranış, burada duramaz. Nitekim üçken suratlı kılavuzun ilk çağrısını duyar duymaz hemen ayağa kalkıyoruz.

RABELAIS

Kendini beğenen, önemli geçinen kişiler Rabelais'yi kutlayacaklar, hem de içtenlikle! Kötülükten çok alıklıktan tiksiniyorum ya, gerçekte ne birine inanırım,

(3) Bu dize Latin şairi Virgilius'un (İ.Ö. 70-19) *Aeneas* adlı destanının altıncı cildinde geçer. Marcus Marcellus Claudius, Roma imparatoru Oktavius'un oğlu ve Augustus'un hem yeğeni, hem damadıdır. İ.Ö. 23'te onun yerini almış ve on sekiz yaşında ömüştür. [Ç.]

ne de ötekine; ikisi de hem kendimden korkmanın, hem de utanmamın dış belirtisidir. Bedenimizin titremesi her yanımızı sarınca, öfke yakınımızda demektir. Oysa, içgüdünün sunduğu ilâç hastalıktan da kötüdür. Korkunçluk taslayan küçücük bir köpekten daha aptal olabilir mi? Korku ile öfkeyi yan yana yürüten böylesi kaygılı ve yabani yaratıklardan çekinirim: İkisi birlikte kötü bir çifttir. Gülmek ise insanca bir ilâçtır. Sizler de tanırız, kendini beğenmişlerin de gülmeye can atanları az değildir, öyleyken, ellerine geçen fırsatı kullanmaktan kaçarak. Aracıların çekeceği vardır onlardan... Önemli geçinen kişiler enikonu sıkıntı ararlar kendilerine. Büyük işler çevirmek söz konusu olunca, hemen koltuğun çevresine üşüşürler. Savaş, iki ya da üç çekingen kişiye bağlıdır belki de.

«Gülme, mekanik insanın görünüşünden doğar,» diyen kimse, işin yarısını açıklamış sayılır. Gelgelelim, olsa olsa düşünceden kaynaklanan bir gülmedir bu; alay yüz buruşturur. İnançlarımız bazı yanlarıyla gülünç olabilir; bunu göstermek oldukça kolay, ama görmek üzücüdür. Kendini beğenmişlik daha aşağıda bulunur. Bildiğiniz gibi, Rouen'de işkembeleri çok olduğu için tepeleri çabuk atan insancıklar vardır. Yazarımız böyle diyor, hatta o ayıp sözcüğü de dobra söylüyor. «İç sürdüren» (müshil), ninemin kullandığı ve en küçük dilcinin bile anlayacağı soylu bir sözcük, belki de burada yiğitçe bir ilâç...

Hani, büyüklük taslayanın karnı yarılsa, pek az şey çıkar içinden. O göz korkutucu davranışta, o öldürücü söyleyişte yalnızca boğazı tırmalama vardır, o kadar... Boyunda kolalı bir yaka ya da midede bir ekşime. Beylik bir deyimle, kanda eriyen ve insanı uyutan bir zehir. Ya da o katılaşmış ve kararmış kanın kışkırttığı sabırsız, başıboş kaslar... Düşündüren romantizma; ondan da harikalar beklemeyin, sabrınızı taşırır. İşte hepsi bu. Tıkanmış dalakla karaciğer ve gerilmiş karın savaşlara yol açar! Hırçın, yağlı ve tutuk kişileri iyileş-

tirmek üzere gençlerin, sağamların, mutluların kanları alınır. Sindirimsizliğin ödüllendirilmesi yani, — g÷lmek gerek! Yine de bunları bir kez kavramak yetmez. Nitekim, her şeyi bilen hekim bile, işi gereği unuttur bunları, çünkü uğraşı önemli görmektir kendini.

Öyleyse, önemliliğe karşı önemlilik, büyüklüğe karşı büyüklük... Devler ve devlerin oburluğu; yığınla yiyecek; geri kalanlar da ona göre... Elbette, bütün bunlara g÷lmek bilgeliktir. Çünkü, tutkuların doğurduğu salaklık da bundan başka bir şey değildir. Kuşkusuz, onu yargılayan insan yönetebilir de. Yeter ki kendi düzeyine göre yargılasın ve onu diyaletikle (mantıkla) değil, jimnastikle azaltsın. Tüm bu tepeleme sucukların, jambonların, işkembelerin bir sebepler yığını olduğunu anlamadıklarından, çoğu kimseler yanlış yargılarda bulunurlar. Bununla birlikte, düşünen ruhu güç anlarda uyaran halkın gür sesi, tumturaklı söylevler toplamıyla karşılaştırılmaz. Bundan, ihmalcilerin düşünerek hayran kaldıkları, safların ise başlangıçta sezemedikleri bir sürü şey çıkar ortaya. Ben burada özellikle kadınları düşünüyorum; aşağılık zorunlukları oldum olası daha kolaylıkla benimsedikleri için, o yüksek sözlerle beslenmeye daha az yatkındırlar.

Kendini beğenmiş kişi herkesi güldürür. Fakat kendisinin de gülmesi için Gargantua ile Pantagruel'in (4) elbirliğiyle onu biraz gıdıklaması, pataklaması gerek. Neyse, kendini beğenmişlerimiz mademki Montpellier'ye tedaviye gidiyorlar, öyleyse işler de yoluna giriyor demektir.

(4) François Rabelais'nin (1494-1553) ünlü eserinin baş kişileri / Türkçesi: Gargantua, çeviren Sabahattin Eyuboglu, Azra Erhat, Vedat Günyol. 1973 [Ç.]

MONTAIGNE'İN KUŞKUSU

Kuşku, kafa özgürlüğü ya da bilgelik demektir. Ama, genel olarak, gereğince anlaşılmış değildir. Neden mi? Kuşkucu kişi deyince biz, bir şeyin üzerinde yeterince durmadan, salt eğlence olsun diye düşünen kimseleri, yani tembelleri anlarız da ondan. Böylesi bir yanılsa düşmekten kaçınmalıyız. Çünkü kuşkulanan, hepimizde bulunan aşırı inanma gücüne karşı, düşünceleri — bir makinenin tekerlekleri gibi — sonucunu bilmeksizin yavaş yavaş açmak ve yeniden kurmaktır.

Montaigne'le ilgili yanlış bir kanı vardır, — yeteri kadar okunmaması da bundan olmalıdır. Acaba hangi sözüne bakarak onun için böyle bir yargıya varıyorlar? «Ne biliyorum?» sözüne takılıyorlarsa, tek ve son sözü değildir bu. Ancak safsataya saparak her şeyden işkillenmeye girişenlere, onu en az benimsenecek bir formül olarak önermiştir. Bir de, «Sağlam bir kafa için kuşku yumuşak bir yastık yerine geçer,» sözünü kullanıyorlar. Oysa bu sözlerin ikisi de okunmaya değer düşünürlerin en sağlamlarından biri olan Montaigne'i çok kötü temsil eder. 'Sağlamlığı' nerede mi? Söylenildiğine göre, aşırı ölçüde içtenlikli oluşunda. Gerçekten düşünen, hem başkaları için değil kendisi için düşünen bir insan, düşünceleri birer birer ölçüp tartan, hiçbir şeye aldırmaksızın, saygı göstermeksizin eleştiri kalburundan geçiren bir insan oluşunda. Ancak onu yakından izlediğimizde, kuşku duymak için nasıl bir insan gücü gerektiğini anlıyoruz. Demir dövmek gibi kuşkulananın da bir kuvvet işidir.

Güçlü bir düşünür olmasına karşın, daha soyut, daha az doğal ve kendi alanında daha az 'demirci' olan Renouvier, çok yalın ama çok önemli bir görüş öne sürüyor: Bir deli hiçbir zaman kuşkuya düşmez. Deli, karşılaştığı her şeye inanan kimsedir. Gerçi bu durum ilk bakışta pek tuhaf, pek uzak görünür bize, ama düşle-

rimizle kuruntularımızın saçmalığını, çeşitliliğini düşünürsek daha az yadırgarız. Özellikle dinlenme sırasında her şeye kolayca inanırız. Uyanmanın, kendine gelmenin anlamı nedir öyleyse? İnançlarımıza sırt çevirmektir; kafamıza yerleşmiş düşünceye karşı düşünmek ve kuşkulandırmaktır.

Korku, hayvanlara özgü ürkünç bir davranıştır. Ne getirir bize? Apansız beliren bir inanç. Zorla baş eğmeye, onaylanmaya götürür insanı. Örneğin, kurttan korkarım, onu görünce var gücümle kaçmaya başlarım; koştukça inanırım, çünkü kaçışım kanıt yerine geçer. Her dogmatikte bu davranıştan azçok bulunur. Körükörüne inanmış kişi onaylar, üstlenir ve kaçır. Köpek nasıl tavşana saldırırsa, o da olanca ağırlığıyla düşüncelerin üstüne atılır. Pek tehlikeli olmasına karşın, bu keskin hareket, çok beğenilen kimi hatiplerin çıkışına yol açar. Coşmak, bağırarak ve inanmak: bütün bunlar hayvansıdır. Bundan ötürü, Montaigne de şunu yazmayı göze almış: «Kanılarında ayak diremek ve ateşlenip parlamak alıklığın belirtisidir. Eşekten daha güvenli, inatçı, kurumlu, düşünceli, ağırbaşlı ve daha ciddi kim vardır?»

Dudaklarının ucunda görülen gülümsemeyi, aldanıp da başka anlama çekmeyin; yerdeki ağırlığı tutup bir çırpıda yukarı kaldıran aletin gülümsemesidir bu.

SHAKESPEARE

«Kimsenin değeri elinden alınamaz.» Bu sözü kömür taşıyan biri, başka bir kömürcüye söylüyordu. Yüzlerce gölge arasında gardan çıkıyordum. Ben de onlar gibi uygarlığın mekanik yürüyüşüne ayak uydurmuştum. Öyleyken, uzakta, kaldırımın yanında duran bu Olymp tanrıları gözümde kaçmadı. Biri iri yarı, öbürü ufak tefekti. Ama ikisi de güçlü kuvvetliydi. Toprağa sıkı basıyorlardı; hayatlarını kendileri kazan-

dıklarından, düşüncelerini özgürce belirtiyorlardı. Yüzlerinden pek yargıca benzemiyorlardı; çünkü bizim yargıçlarımız, gölgeler içinde, en az yargılayan kişilerdir. Durup onları gözetlemek yersizdi, ayrıca, zorunlu da değildi, her şeyi görmek için bir kez bakmak yetiyordu. Ben de öyle yaptım, yeniden gölgeler arasına karıştım. Pek mutluydum: «İnsanoğlu»nu görmüştüm.

Sanki tanrılar insan kılığına girmişler de onların işlerini yapmaya koyulmuşlardı. Bundan olacak, türlü türlü tanrı vardı: Kimi çalışarak, kimi savaşıarak «varlıklarıyla» bir çeşit adaleti yerine getiriyorlardı. «Varlıklarıyla» diyorum, giysileriyle değil! Çünkü bu, sanıldığı gibi, güçsüzlüğünden gelmiyordu onların, güçlülüğünden geliyordu. Hiçbir çocuk yoktur ki elceğini Herkül'ün kuvvetli avucuna çekinerek koymuş olsun! Yumurcakların hepsi de insanların arasında korkusuzca yaşarlar. Korku nedir, düşünmezler bile. Güzellik her yerde bulunur, ama bellek onu seyrek olarak saklar. Belleğin sakladığı yalnızca izidir onun, yansıtır. Buna bakarak, belleğin insanoğluyla alay ettiği söylenebilir. Mekanik hareketiyle sinema perdesi onun bir benzeridir; ama benzerin benzeri, görünüşün görüntüsü, eğlenen bir alaycı.

Shakespeare'de ne sakınma, ne de kurnazlık vardır. Eserleri kalıntılarla, döküntülerle örülmüştür: Burada bir bacak, şurada bir kol, orada açık bir göz, anlamsız ve eksik bir söz... Öyledir ya, her şey gerçek bir varoluş içindedir gene de. İnsan ancak böyle kendini gösterir, ama bu da yeter. Shakespeare'nin gözünde sokak adamıyla, sözgelişi bir hammalla Cesar arasında ayırım yoktur. Kleopatra, Juliette, Jessiça, Falstaff, Autalycus, VIII. Henri hepsi birdir, birbirine eşittir. Ancak yoklukta bir sıralanış, bir sınıflaşma vardır. Bu bakımdan, yokluk iyi düzenlenmiştir. Gelgelelim, varlık, uzlaşmaya dayanan bu düzenlenmeyi tanımaz. Saray nedimi olan Goethe gölgelerle alay ederdi, kendisi de bir gölgeydi, ama sonunda Ölümsüz'ü görmeyi bil-

di. «Her insan kendi yerinde ölümsüzdür,» dedi. Sanat alay etmeyen bir bellektir. Yaşlı Faust bu taze sabah-ta ölümsüzlükle yaşar. Mignon, güneşten ve portakal ağaçlarından uzakta, ölümsüzlükle şarkı söyleyip dans eder. Ölümsüzlüğün bu güçlü kalıntıları iki Opera'yı hâlâ kurtarır. Gülünçlüğün bu görkemli yıkıntılar üstünde hiçbir etkisi yoktur. İnsan bu kâğıttan bahçelere, bu derin sesli tenor ya da bas şarkıcıya ve bu dans yıldızına değer verir. Nasıl vermesin? Tanrıları göreceğine inanan kim beklemeye katlanmaz, kim sabırlı olmaz ki?

LA FONTAINE

La Fontaine'de öyle bir büyüklük var ki Akademi üyelerimiz bir türlü ölçüsünü bulamıyorlar. Eline kalemi alan herkesi umutsuzluğa düşüren sonuçlara bakmakla kalıyorlar, öteye gidemiyorlar. La Fontaine ise ağır, düzenli, değişmez bir yürüyüşle, yolundan şaşmaksızın ve kendini zorlamaksızın bir masaldan öbürüne geçiyor, insancıl durumları uzun bir şerit gibi resmediyor. Bu resimde herkes, tepesinden tırnağına, kendi ölümsüz yerini bulabilir. Spinoza'nın *Ahlâk*'ında olduğu gibi burada da her şey kendi gerçekliğine göre çizilmiştir: ilk yargı önünde ne durumda ise, son yargı önünde de aynı durumdadır. Spinoza'da görüldüğü gibi, burada da, Kurt ile Kuzu ele alınır, hem de eksiksiz olarak...

Asıl seyirci (La Fontaine) çokluk kendini göstermez. Çünkü, ona göre düşüncelerimiz aşağı yukarı birer savunmadır. Kendini önemseme, büyüklük taslama bu savunmada aşırı çıkıntılar, büküntüler yaratır, yersiz gülüşmelere yol açar, sonunda alaycıları ayağa kaldırır. Rabelais'nin, Moliere'in, Voltarie'in büyüklükleri buna dayanır. Üstelik, onlar oyuna da katılırlar, gülmenin dışında durmazlar. Doğrusu aranırsa, önemsenme-

yen kimse gülmez, gülemez. Nitekim, umursanmadığını görünce hemen ciddileşir, kasları gerilir, kendisine saygı gösterilmesini bekler. Hem de bunun boşuna bir bekleyiş olduğunu bile bile...

Gelgelelim, La Fontaine'de güldürücü hiçbir şey bulunmaz; ne çizgiyi bozan alaycı bir hareket, ne bir köpeksilik, ne de bir Diyojen fıçısı... Bütün o tilkiler, kediler, köpekler, karıncalar, komşu kadınlarla erkekler, papazlarla bahçıvanlar, hepsi işinde gücündedir, hiçbirinin gülünç bir yanı görülmez. La Fontaine'nin masallarında insan oyunun dışında bırakılmıştır. Bundan dolayı, kısa bir süre için yargıç koltuğuna kurulunca, Akademi üyesinin bile eline bir güvenlik, bir yatkınlık gelir, fakat kalemini bir âsa gibi kullanmaya yeltenince güvenlik de, yatkınlık da uçuverir.

Önemlilik taslamaktan, kendini beğenmekten doğan bu gülünçlük, bu aptallık çizgiyi zorlar. Çizgi doğru olunca desen bayağılaşır. Neyse ki La Fontaine böyle bir yanılgıya düşmez. Bunun en küçük izine dahi rastlanmaz onda. Tumturaklı, ağdalı anlatımı beğenmediği gibi, bağışlamaz da. Onun masallarında şımarıklık da yer almaz. Güçlü yaratıklar bile kendi sınırlarının dışına çıkmazlar. Nitekim, aslanın çenesi dişlerinin biçimine göre ayarlanmıştır. Kendi, pençesine göre davranır. Tilkinin kurnazlığı burnunun ötesine geçmez. Leyleğin sersemliği gagasına göre belirlenmiştir. Bu yüzden, bir varlığın biçimi yapabileceği kötülüğü köstekleyince, bundan katıksız bir sevinç doğar. Böylece, kötülükle birlikte kendini beğenmişlik de gözden silinmiş olur. Doğa, amansız oyunları ile gülümseyemez artık. Şimdi gülümseyen biri varsa, o da, düşünürdür.

Ama düşünen kişi de tek başına büyük bir düşünce getiremez. Burada Ezopos (5) ile kölenin hikayesini

(5) Eski Yunan masalcısı. Ünlü eseri: *Masallar*, Türkçeye çeviren Nurullah Ataç, 1945 / *Esop Masalları*, çev. Güzin Sayar, 1964 / *Ezop Masalları*, çev. Tarık Dursun K., 1966. [Ç.]

analım: Alıcı, kölenin ayaklarıyla dişlerini gözden geçirir, tıpkı bugün bizim atlara yaptığımız gibi. Elbette, bu durumda düşünce ya yok olur, ya da üste çıkar, sultanlık eder. Efendi kendini çok sever, yöresindekilerini pek umursamaz. Köle ise daha elverişli durumdadır. Çünkü efendisi, önünde bir ırmak gibidir onun, bir yemiş ağacı, bir rüzgâr gibi... Bunlara kendini iyice uydurur. Öyle ki, artık ne bizi görür, ne de onu gördüğümüzü sezer. Etin kokusunu alan bir köpek gibi yargılarımıza kulak asmaz. Kandırılmamış ve şımartılmamış olduğundan, kölenin, bir yerde köleliğe özgü bir düşünüşe varması, yani bir düşünce doğurması gerekir. Hiç iyi kiral, iyi yargıç, iyi kaptan görmemiş kimsenin gözünde, yalnızca tanıdığı kırallarla kaptanların yargıçları vardır, başka türlü yargıç yoktur. Bu yargıçlar ise, pençelerinin uzunluğuna göre insanı tırmalarlar. Gerçi, dört yıl süren askerlik yaşamlarında köleler bazı şeyler öğrenmek fırsatını bulurlar, fakat iyilikle kötülüğü ortadan kaldırmak için umutlanmaktan başka bir şey yapamazlar.

La Fontaine'in dehâsı, kendisini yok gibi göstermesinde ve düşüncesini eylemlerine hiç karıştırmamasındadır. Ezopos'ta da görülen bu özellik, böylece onda yeniden canlanır, çalışmıyor sanılan bir elle yeniden biçimlenir. Nerdeyse insan, çalışmazlığın, çekimserliğin bu büyüklükte temel taşı olduğuna inanır. Doğrusu ya, çığırtkanlıkla kendini beğenmişlik zekâyı köreltir. Unutmayalım, Ezopos'un gücü de burada belirir. Bu güç, yüzyıllardır bir insan ardında dolaşır durur; hiç mi hiç zorbalığa yanaşmayan bir insan ardında...

MOLIERE

Moliere'i ikiyüzlülüğe sapmadan herkesin kutladığını düşünmek hoş. Bu güçlü dehânın saf seyircilere hiç ihtiyacı yoktur. Öyleyken, bilmem hangi nezaket yahut

edebiyat yahut siyaset oyuncusu, bilmem hangi büyük komik bunun tersini yapar. Böylece insan güya nükteyle yakalanmış olur. Dikkat ettiyseniz görmüşsünüzdür: Taşlama oldum olası zayıftır. Çünkü yargılayamayacağınız biri yeresiniz diye önünüze sürülür; gülmek için artık bile bile insafsız olmanız gerekir. Nitekim, tasarladığı şeye göre birine gülünç gelen, başkasına yüce gelebilir. Orta çaptaki komedi yalnızca dış görünüşleri sunar bize. Büyük komik ise taklidimizi çıkarmağa ve özümüze dayanarak sahneye koyduğu gülünç şeyi yansıltmaya çağırır bizi; bunun sonucu, gülünç olan en gizli düşüncelerimize kadar sokulur, hem de hiçbir gösteri elbisesine bürünmeden... Bu kaba resim bizi büsbütün uyarır. Sırrını açan şu *Cimri* senin benzerin değildir; neden dersen, benzerini dıştan tanıyamazsın da ondan. Bununla birlikte, sahnede gösterilen şey, herkesin tanıdığı şeydir. Herkes bir Harpagon'dur; herkes *Çeyizsiz*'i düşünür, ama söylemez.

Her hekim Molière'in bir hekimidir, fakat kimse bilmez bunu; ancak hekimin kendisi bilir. Ancak o, bu önemli özelliğin taklidini yapabilir ve gizli bir yerine dokunulmuşçasına onda kendini bulabilir. Aynı anda bu eğlenceli durum şu uygun sözlerle dile getirilir: «Latince biliyor musunuz?», «Hepsini değiştirdik.», «İşte bunun için kızınızın dili tutuldu.» Kimse karşı koymaz o zaman; gülünçlüğe düşmekten bile çekinmez. Herkes şöyle bir toparlanır, ardından sarsılarak gülmeye başlar. Bir kahkahadır yükselir.

Hiç gülünçlüğe düşmeyen kimse, gülmesini de hiç bilmez. Aslında böyle bir kimse de yeryüzüne gelmemiştir. Eğer cimrilik pek az rastlanılan bir hastalık olsaydı, o vakit ona kim gülerdi? Eğer fıkraya göre beni bir cimrilik portresi olarak çizselerdi onu küçümsemekten çok az tad alırdım. Çünkü gerçekte herkes cimridir, herkes kıskançtır, hem de gülünç biçimde. Herkes günde yirmi kez Purgon ya da Jourdain'dir. Fakat

bu, düzenli ve örtülüdür. Şu düzgün kişi, karşısındaki-
nin zayıf cevaplarında kendi zayıf sözlerini bulur; canı
sıkılır. Sıkıntısı bozulan uslubuna da bulaşır, esnemeğe
başlar. Molière'in güzel uslubu ise, tersine gerçek yü-
zümüzü gösterir bize; gülünç yanlarımızı ortaya çıkar-
rır. Estetik, pastanın üstüne konan kaymak gibi bunu
tadlandırır. Mide usta bir ahçıyla karşılaştığını sezer,
iştahla çalışmağa başlar. Kaymaksız pasta gibi, katık-
sız gülünçlük de gülünçlük sayılmaz. İncitmeyen, do-
kunmayan gülünçlük nükte doğurmaz. Pısırik bir gül-
lünçlüktür bu, dışta kalan, içe işlemeyen...

Gülme yoluyla yargılama nüktenin büyük gücünü
gösterir. Güzel nükte sözü, her anlamda, Molière'i öv-
meğe götürür bizi. Onun için, biz de, gerektiğinden ve
istendiğinden daha çok övüyoruz onu. Övmeliyiz.

HUGO İLE STENDHAL

Hugo sevmezdi Stendhal'i, uslubu olmadığını söy-
lerdi. Ben ise ikisini de severim. Doğrusu, Hugo hep
uzun gelmiştir bana, çok uzun. Bu yüzden koşarcasına
okurum onu, birçok yerlerini atlarım. Hemen her za-
man doğruluk, cömertlik, hakseverlik, yüreklilik, ar-
kadaşlık gibi beylik düşünceleri belirtir; ama coşarak
belirtir, açıklamadan belirtir. Hiçbir şey katmaz bize,
yalnızca sarsar. Şiirlerindeki kıtalarla ayağa kalkar,
sonra durmadan yürür. İçinde, «Gideceğim, gideceğim,
gideceğim yine!» sözlerinden başka bir şey bulunmayan
bir şiiri vardır. Güzel şiirlerinden biridir. Gerçi nere-
ye gideceğini bilmeyiz. Gene de severek okuruz şiirini.
Bir alayın ardına takılmışız gibi peşisıra yürür gideriz.
Belki onu bir başkasına okutup dinlemek daha uygun
olur, o zaman hem ahenk bozulmaz, hem de imgelem
kafesinden çıkıp uçabilir. Üstelik, dinleyen birkaç kişi

olursa, o uyuşmalarla ayrışmalar olağanüstü izlenimler yaratır insanda.

Hugo söylevciidir. Bana öyle geliyor ki, şairler koşuklarını bastıracak yerde okutsalardı yeniden üne sana kavuşurlardı. Okunuştaki ahenk süreyi ayarlar, okuyan göz kendini zorlamadan ölçülü bir hıza kavuşur. Hani, günün birinde Lemerre'in dükkânında gramofon satılsa şaşmam; şairler artık görünmeyecek, yalnızca söyleyecekler...

Belâğatın, güzel konuşmanın da olayların özünden çıkan bazı kuralları vardır. Sözgeliliği, dinleyici geri dö-nemediği için, tekrarlar yararlı olur, hiç değilse daha az göze batar. Ayrıca, her şeyin daha açık olması gerektiğinden, uzun boylu düşünmeye de vakit kalmaz. Çünkü kimseyi beklemez söz, bir saat gibi zamanı gösterip geçer. Oysa, okuyan göz gider gelir, bütünü kavramaya çalışır; önceden kestirir, değerli buluyorsa okuduğunu çözümler. Başını sağa sola çeviren, ama hiçbir şeye bakmayan bir yolcu gibi göz de, kendini ne belirli bir hıza bağlı sayar, ne de süreye. Bu çeşit bir okuma, belâğattan apayrı bir sanat olsa gerektir. Onun için, belâğata tüm yabancı olduğunu söylersek, Stendhal'ı iyice tanımlamış oluruz. Ağır ağır, sindire sindire okunması gereken bir yazardır o. Ne tekrara kaçır, ne de açılıp saçılır. Uzak bir görüntüye benzer: Yaklaştıkça daha çok, daha geniş görünür. Ahenk diye bir şeye rastlanmaz onda; okuyanı sürüklediği gibi, sürüklemek de istemez, tersini yapmak sanatına aykırı düşer de ondan. Hugo'nun neden Stendhal'i benimseyemediği de buradan anlaşılabilir.

Balzac ikisinin arasında durur. Gerçi onda da belâgat vardır, ama göz için. Onun da döne döne, sindire sindire okunması gerekir. Öyleyken, bakarsınız birdenbire ve kestirmeden karşınıza çıkarır, yorucu ve karışık da olsa, pek kesin çizgilerle belirtilen tablolar serer gözünüzün önüne. Stendhal'e gelince, tersine o, ayrıntıya boğar insanı. Örneğin, *Parma Manastırı*'ndaki

şu tasvir ya da bu olay ayrıntıyla doludur. Bundan ötürü, yeniden okumaya elverişli yarım sayfalık ya da iki üç satırlık bir parça güç bulunur. Kaldı ki, okurlar da böylesine belâgatsız bir sanata göre yetiştirilmemiştir, söylevcilere alışkındırlar daha çok. Söz ebeliğini nezakete yorarlar, bu yüzden de Stendhal karmaşık değil de küstah görünür onlara.

Gözle kulak arasındaki çatışma...

DESCARTES VE KARARSIZLIK

Descartes, «Dünyada en kötü şey kararsızlıktır,» der. Bunu birkaç kez söyler, ama açıklamaya gitmez. İnsanoğlunun doğasını bundan iyi aydınlatan bir başka görüş var mı, bilmiyorum. Bütün tutkuları ve onların doğurduğu verimsiz davranışları ne güzel belirtiyor. Kötü sayılan ve insan ruhunun üstünde yer alan talih, kumar oyunlarının bunca hoşla gitmesi, kişiye karar verme gücünü duyurmasındandır. Böylece, her şeyi eşitleştiren ve en küçük düşüncelerimizi bile etkileyen olaylara karşı denktir, eşit şeylerden birini seçmek gerekir. Bu soyut tehlike, düşünceyi aşağılıyormuş gibi görünür. Öyleyken, adımımızı atmak zorundayızdır. Fakat adım atılır atılmaz, oyun karşılığını verir. Düşünceleri zehirleyen pişmanlıklar artık duyulmaz olur. Çünkü, ortada bir sebep kalmamıştır. İşin kuralı «bilmemek» olduğu için, kimse, «Ah, böyle olacağını bilseydim!» diye sızlanmaz. Bundan ötürü, oyunun can sıkıntısına da iyi gelişine hiç şaşmıyorum. Can sıkıntısı, düşünmenin bir işe yaramıyacağını bile bile düşünmekten ileri gelir.

Buna karşılık, bir aşık sabahlara kadar niçin uymaz? Hayal kırıklığına uğrayan bir mevki düşkününü niçin kendini yer? diye sorulabilir. Bu çeşit hastalıkların kaynağının vücutta bulunduğu da söylenebilir. Uykuyu

kaçıran o kıpırdanmalar, sonuçsuz kalan kararlardan doğar. Bunlar her seferinde vücuda kapatılır ve sudan çıkmış balık gibi onu titretip dururlar. Kararsızlıkta bir zorlama vardır. «Söz veriyorum, onunla bütün ilişki-mi kesiyorum,» denir, ama düşünce hemen barışma, uzlaşma yolları gösterir. Bu yüzden, insan hiç ilerlemeden bir uçtan öbür uca gider gelir. Gerçek hareketin ise yararı şudur: Seçilmeyen yan unutulur, daha doğrusu, hareket tüm ilişkileri değiştirdiğinden dolayı o, artık ortada görülmez. Gelgelelim, yalnızca kafada olup biten hareket bir işe yaramaz, her şey yüzüstü kalır.

Bütün bu hareketlerde oyunu andırır bir yan bulunur. Onun için, düşünceler konularını tüketmeden bir sonuca varmalıdır. Korku çıplak ve üzünçlü bir coşkidur; çoğunlukla onun bir kararsızlık duygusundan doğduğunu düşünüyorum. Korktuğu sıra insan hem harekette zorunlu, hem de onu yapamıyacak kadar güçsüz sanır kendini. Başdönmesi daha katıksız bir korku örneğidir; çünkü burada hastalık düşünceden, yenemeyeceğimiz bir kuşkudan kaynaklanır. Bundan dolayı, usu çok olan daha çok korkar. Bu türlü hastalıklarda en kötü şey — can sıkıntısında olduğu gibi — kişinin kendini kurtaramayacağına inanmasıdır. Böyle bir durumda, insan bir makine gibi görür kendini, aşağılar.

İşte tüm Descartes sebeple çözümü içeren bu ege-men düşüncede toplanır. Askerliğin erdemi ile Descartes'ın neden asker olmak istediğini anlıyorum. Turenne (6) durmadan hareket ederdi, böylece hem kendini kararsızlık hastalığından kurtarır, hem de düşmanı kararsızlığa düşürürdü.

Descartes da düşüncelerinde böyle davranır. Yüreklidir, hep iradesiyle hareket eder, hep bir karara varır. Yoksa, bir matematikçinin kararsızlığı pek gülünç olurdu! Üstelik, bunun sonu da gelmezdi. Bir çizgide

(6) Turenne: Fransız mareşalı Henri de la Tour d'Auvergne Turenne, 1611'de Sedan'da doğdu, 1675'te Salzbach'ta öldü. Çeşitli savaşlara katıldı, zaferler kazandı. [Ç.]

kaç nokta var? İki paralel tasarlandığında, ne düşünülür? Matematikçi dehâsı bunları 'biliniyor' sayar ve bildiklerini değiştirmemeye, onlardan sapmamaya and içer. Dikkat edilirse, bir kuramda (teoride) önceden onaylanmış, belirli yanılgılardan başka yanlış yoktur.

Bu oyunda zihin bütün gücünü, karar verdiği şeyi ispatladığına inanmamakla ortaya koyar. Hiçbir şeye inanmadan güven içinde olmanın tek yolu budur. «Karar verdi...» İşte, iki anlamı birden kucaklayan güzel bir söz...

GOETHE

Goethe'yi tasarlıyorum: Elinde yerbilimci çekici, dağa vurup duruyor. Dağın, birbirine benzemeyen acaip parçalarını masasının üzerine dizmiş. Onlara bakmaktan yorulmuyor. Durmadan gözlüyor. Çağımızda, kudurmuş tekniğin bize unutturduğu bir zihin işlevi bu. Gözlüyor. Eşyayı değiştirmeyi düşünmüyor. Kafasında bir makine düşüncesinin oluştuğunu hiç sanmıyorum. *Meister* (7) adlı eserinde ölümsüz meslekleri demircilik, madencilik ve dokumacılık diye ayırır. İşte gene ara vermeden dağlara vuruyor. Doğrusu, sert, sağlam bir adam. Nerdeyse, yumuşak, sıvık şeylere düşman olduğunu söyleyeceğim. Benliğindeki sıvık yanları — gençliğini, tutkularını — silkip atmış. Billur âni ve durgun ışığı bekliyor. *İphigenie* oyununun güzellikleri bir bakıma madensidir; bunlar ölümsüz anlardır. Goethe'nin şiirlerini sesli birer madde gibi yakalayanlar bunu görebilirler; yere vuran ayakla onun sıçrayan yankısını ve doğurduğu sıkı, düzenli müziği duyabilirler. Goethe soluğunu ve durakları ayarlayarak şiir okuyuşunu en küçük ayrıntısına kadar düzenlemekten hoşlanıyordu.

(7) *Wilhelm Meister*, çev. Şükrü Atala — Cemal Köprülü, 1942 / *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*, çev. Şükrü Atala — Cemal Köprülü, 1943-1945 / *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları*, çev. Cemal Köprülü — Şükrü Atala, 1946-1949. [Ç.]

Gözünde — o keskin ve şaşmaz gözünde — tiyatro dünyadan daha sert, daha sağlam bir nesne gibiydi. Çünkü tutkuları yakından izliyor, korkulu hareketleri nesneleştiriyor, ateşleri elmas gibi tutup bir araya topluyordu. *Faust* (8) bu atılgan oyunun sınırları üzerinde kurulmuştur. *Meister*'de de aynı ölçü, yıkımlarca en coşturucularından biriyle soğuk bir esenlik ve duygusuz bir anının aşamaları arasında aynı orantı görülür. Öyle ki, bu görkemli yapının zincire vurulmuş ama pek yatışmamış tutkularla titrediğini söylemek yerinde olur. Kara ve durgun bir bakış, hançerlerden ve çırpınmalardan daha fazlasını dile getirir. Şiir dediğiniz de nedir, dayanılmaz bir dayanak değil mi?

Meister'in yapısı, uzun boylu incelenirse, sonunda, *Werter* (9) bilmecesi çözülmüş, hiç değilse aşağı yukarı çözülmüş olur. Nitekim, insan hemen şunu seziverir: Umutsuzluk, her şeyin bittiği evlenme sırasında ortaya çıkmaz; çok sonra, umudun geldiği, hatta — iyice okununca anlaşılacağı üzere — aşkın kesinlik kazandığı sırada ortaya çıkar. Demek ki, çelişme tutkuyla dış olay arasında değil, tutkunun içindedir, isteyen ya da istemeyen, aradığı şeyden korkan tutkudur. Goethe tutkulu, gözüdoymaz kişinin düş kırıklıklarını bir araya getirir. Onun için *Werther*, zaman zaman, insanların dünyasına ve büyük işlere karışır. Bu karışma Napolyon'un dahi gözünden kaçmaz. Goethe'nin tersi bir kişiliği olan Napolyon, işlerini zor yoluyla yürütüyordu (ama bu uzun sürmedi). İmparatorla şair arasındaki edebiyat tartışmasını F. de Muller bize şöyle iletiyor:

(8) *Faust*, çev. Hüseyinzâde Ali, 1932 / çev. Scniha Bedri Göknil, 1935 / çev. Recai Bilgin, 1941 / çev. Burhanettin Batıman, 1949 / çev. Sadi Irmak, 1960 / çev. Vasfı Mahir Kocatürk 1965. [Ç.]

(9) 1774'te yayımlanan *Werther*'in Türkçe çevirileri: *Genç Werther'in İstirapları*, çev. Nurullah Ataç, 1930 / *Genç Verter'in Çektikleri*, çev. Ali Kami Akyüz, 1935 / *Verter*, çev. Remide Adil, 1938 / *Verter*, çev. Refi Cevat Ulunay, 1940 / *Verter*, çev. Recai Bilgin, 1942 / *Verter*, çev. Mediha Sayar, 1968 vb. [Ç.]

«Napolyon, *Werther*'i yedi kez okuduğunu söyledi. Bunu doğrulamak için de romanın derin bir çözümlemesini yaptı: Bazı parçalarda başarısızlığa uğramış açgözlülük güdöleri (motifleri) tutkulu aşk güdöleriyle karışıyordu. Bu durum insan doğasına uymuyordu; üstelik, aşkın Werther üzerindeki dayanılmaz gücünün okurların kafasında yarattığı etkiyi de zayıflatıyordu. Yazar bunu niçin yapmıştı?»

Goethe hepsine hak verdi. Başka ne yapabilirdi? Yumuşak ve sıvık olanı yenmek için kendine göre bir yol tutmuştu: Bilmek. Yapmak. Gelgelelim, sanat uzun-
du ve eser bütün soruları karşılamıyordu. Yeniden yaşamak için önce ölmek gerektiğini bu Korsika'lıya nasıl açıklayacaktı? Meister cehennemden, ölümler ülkesinden gelmişti; Fakat da, Goethe de oradan gelmişti. Elbette, yenilgiye uğramış bir açgözlü olmak iyidir: İnsan olmak demektir. Ancak o zaman büyük bir dükalığı yönetmek kolaylaşır, hatta insan bu işi sevebilir de. Ancak o zaman. Goethe'nin günde bir çeyreklik bir süre içinde imparatorluğu, hatta imparatoru çekip çevirmeyi nasıl becerdiği anlaşılabilir. Çünkü, tutkular hiçbir şey yapmazlar, fakat tutkuların anısı çok güçlüdür, zor olanın artık geride, uzakta kaldığı düşüncesiyle her şeyi yapabilir. Belki Napolyon anlayamamıştı Goethe'yi, ama karşıtı olan bu varlığı derinden duymuştu. Tıpkı, içine giremediğimiz şeyleri duyarak anladığımız gibi. Nitekim, konuşmanın sonunda onun için şöyle demişti: «İşte bir adam!»

FLAUBERT

Ne derinlikler var Flaubert'de, ne de kaynaklar. Aramadım değil, inanın ki çok aradım, ama bulamadım. Uzun süre *Bouvard ve Pécuchet* (10) ile uğraştım. Nerdeyse, yirmi kişinin ondan çıkaracağı şeyi tek başı-

(10) *Bouvard Ve Pécuchet*, Flaubert'in son eserlerindendir. 1881'de yayımlanmıştır. [Ç.]

ma çıkarmakla övüneceğim. Öyleyken, elime geçen çok bir şey olmadı. Gözlem yerimi iyi seçmediğimi söyleyeceksiniz. Doğru mu söyledığınız, bilmiyorum. Yalnız, bana öyle geliyor ki, Emma Bovary eteklik giymiş bir Pécuchet'dir: Biri tarım üstüne çalışıyor, öbürü aşk üstüne... Hani, bu buluşu daha da ileri götüren biri, belki de bütün eserin ipliğini pazara çıkarabilir.

Yetişkin okurlara «*Bouvard ve Pécuchet*»yi açıklamak zorunda kaldım. Dediklerine bakılırsa, «Bu iki alığın nesiyle ilgileneceklerini bilemiyorlarmış». Anladığıma göre, daha çok el kitaplarından edinmişlerdi bilgilerini, iyi eğitilmemişlerdi. Ama, taşlamaları oldukça güçlüydü. Hiçbir mesleği bilmeden her mesleği denemekten kendimi alamadığım için, bu söz bana pek dokundu. Doğrusu, şeytanca bir inkârdı bu, insancıl olan, kuvvetle yaşayan her şeyin kovulmasına yol açıyordu. Gerçi her şeyde bir orta bulunabilir, ama bu düşünen kişilerde orta diye bir şey yoktur. Taşra ve tarım yaşamının gerçekleri vardır, aşırı tutkular vardı, en sıradan insanda bile yerle göğü birleştiren düşünceler vardır. Bir halk türküsünün katıksız ve kursuz ses dönüşümlerini duyamayan kimse çok yanılır, Belki de sanatçı olmaktan başka bir şey istemeyen bu adam, doğuştan gelen bir bahsizlikle müziğin, hatta bütün sanatların uzağında bırakılmıştı. Hep etkilemeyi önemseyen bu yazış yolu çoğunca amacına ulaşıyordu; içeriksiz bir biçim gibiydi; gözü çelsin diye konulan alçıdan yapılmış kornişleri andırıyordu.

Eserlerinin öteki kutbunu oluşturan *Salammbô* (11) bu yoksulluk zincirine, sahte taşlardan yapılmış büyük bir halka ekler. O kadar ki, bütün renkleri, bütün biçimleri onda bulabilirsiniz: Gün batımında Kartaca, çarımha gerilen arslanlar, gözüne ok saplandığı için uluyan filler... Şaşırtıcı, fakat gerçekliği olmayan tablolar... Güzel bir opera dekoru...

(11) *Salammbô* (1862). Türkçeye çeviren: İsmail Hakkı Alışan, 1935 / Samih Tiryakioğlu, 1962. [Ç.]

Elbette, başka ülkelere ve başka çağlara uzanarak, anılarla beslenen bir çarpıcı görünüm çizmek olağandır. Ama bu, aslında, gerçekten uzaklaşmak demektir. Flaubert'in pek tanınmayan bir peri masalını — *Gönüller Şatosu*'nu (12) — okumuştum. Masalda imgelem formlerine göre, etkileyici görünüşler aranıp bulunmuştu. Bir prenses, gücünü göstermek amacıyla, iki kölesine, «Ölünüz!» diyordu. Köleler hemen birbirlerini öldürüyorlardı. Bunun üzerine, «Kaldırın şunları!» diye buyuruyordu. Hakçası, çarmıha gerilmiş arslanlardan ya da birbirini öldüren ücretli askerlerden daha güçlü bir sahneydi bu.

Gerçekte, bir hokkabazın oyunlarıdır bütün bunlar. Böylesi yazı oyunlarında içerik biçimin ardından gelir. Kuşkusuz, bu da bir yetenek işidir; ama dehâyla hiçbir ilişkisi yoktur. Mermerin bize ulaştırdığı şu yüze bakıyorum da söylemekten kendimi alamıyorum: O bile insana fazla bir şey vermiyor...

TOLSTOY

Anılar'ına bakıyorum da daha yirmi yaşındayken kafa eğitimi yönünden önemli iki şeyi bildiğini görüyorum Tolstoy'un: Bunlardan birincisi vaktini iyi kullanmak, ikincisi de günce tutmaktır. Tolstoy, «Düşünceler sonradan gelir,» diyor. Bence, çılgın düşüncelerimize çeki düzen vermek için en yararlı yol, onları yazıya dökmektir. Söz, bu bakımdan, pek elverişli sayılmaz; konuşma ise düşünülen sınava büsbütün aykırıdır. Bundan ötürü konuşmaya, aşağı yukarı, bir katoliğin âyine baktığı gözle bakmak uygun olur. Bu da, bilinen işaretlerin alınıp verilmesinden ve nezaket hareketlerinin yerine getirilmesinden başka bir şey değildir. Burada düşünce aranmaz artık, ayrıca, düşünce öne sür-

(12) *Gönüller Şatosu* (Le Chateau des coeurs) Flaubert'in 1880 de yayımlanmış bir eseridir. [Ç.]

mek diye bir amaç da güdülmez. Sık sık görmüşüzdür: Karşımızdakiler önlerine koyduğumuz her şeyi yalnızca nezaket yönünden ele alırlar. Bunun sonucu, boşu boşuna uğraşmış, çene yormuş oluruz. Konuşmalarda biçim içeriğe damgasını basar. Gerçi, bu ince özetlerde üslûptan başka bir şey görülmez, ama artık o da üslûp olmaktan çıkmıştır. Zeki insanlardan sakının; bakarsınız, düşüncelerinizin geleceğini bir çift söz içine sıkıştırıverirler.

Beğendiğim yazarlardan Stendhal ile Balzac'ın üslûpsuz olduğu söylenir. Buna karşılık, Flaubert, üslûbu olan bir yazar diye bilinir. Bense fazla bir şey bulamadım onda. Voltaire'in çağında herkes Grek biçimindeki bir küçük tapınağın üslûbu olduğuna inanıyor, Gotik biçimindeki bir kilisenin ise hiç üslûbu olmadığını sanıyordu. Biçimi güzel kılan, — gösterdiği direnme ile —, içerik ya da maddedir. Bunu anlamak için belki de öbür sanatları, özellikle bir zanaata en yakın olanları gözden geçirmek gerektir. Bu biçim hiçbir zaman tek başına güzel değildir. Örneğin, *Salammbo*'da (13) içeriği biçim belirlemiş gibidir, konu süsten başka bir şey değildir orada, hiçbir gerçekliği yoktur. Tersine, Chateaubriand gibi bir gezginde, biçimi belirleyen konudur. Öyledir ya, bu yazarda her iki çeşit çalışmayı da bulabilirsiniz; nitekim *Yolculuk*'ta (14) *Şehitler*'den (15) daha çok üslûp vardır. Öyleyken, *Salammbo*'yu sevenler bunun tersini söyleyeceklerdir.

Tolstoy'un güncesinden oldukça uzaklaştım. Ama çok da uzağa gittim sayılmaz. Çünkü düşünceler, ilk karışımda, bir içerik ve karşı koyan bir madde olarak belirirler. Tasarısız düşünmek ve yazıyı bir araç ola-

(13) *Salammbo* Gustave Flaubert'in romanıdır. Bak, s. 146 [Ç.]

(14) *Yolculuk*, Rene Chateaubriand'nın (1768-1848) *Itineraire de Paris à Jerusalem* (1811), adlı eseri. Türkçesi: *Paris-Kudüs Yolculuğu*, I-III, çev. Oğuz Peltek, 1946, 1947, 1949. [Ç.]

(15) *Şehitler*, Chateaubriand'nın *Les Martyrs* (1809) adlı eseri. Hristiyanlığın yüksekliğini göstermek amacıyla yazılmıştır. [Ç.]

rak almak, uslûbu yenmek için bir yöntemdir. Anlatımın aranmış değil, bulunmuş olması gerekir. Biçimde yapılacak en küçük arama izi bile çirkinlik yaratır. Hoşa gitmek üzere değiştirdiğiniz bir sözcük hemen sırtıdır; dövülmüş bir kalaylı kaptaki olduğu gibi, biçim göze batar. Hiçbir süsü olmayan bir kalaylı ibriği kim beğenmez? Demek ki, burada madde biçimi belirliyor. Bana öyle geliyor ki, eski çanak çömlek biçimlerinin güzelliği, bir dengenin sonucudur; bu da, pişirilmeden önce plastik bir özellik taşıyan maddenin bulunmasına bağlıdır. Bunun gibi, her düşünce için bir biçim vardır; bu biçimin bulunması gerekir, aranması, üzerinde uzun boylu uğraşılması değil. Yazar, biçimini bulduğu ve bulduğunu beğendiği zaman, mutlu bir andır bu; çok yerinde olarak söylendiği üzere, anlatım mutluluğu — her mutluluk gibi — bir sonuçtur, amaç değildir. Bir kent güzelse, bir tapınaktan daha güzel demektir. Ama güzel bir tapınak da bir kent gibi kurulur hep: Güzelliği gözetmeyen bir amaçla...

ZOLA

«Doğalcı» (natüralist) denilen romancıların yanlıgısını, şimdi oldukça iyi anladığımı sanıyorum. Artık bir anlamı var bu sözcüğün: Zola'nın yapmak istediği şeyi titizlik ve genişlikle belirtiyor. Gerçi adı geçen girişimin günümüzde defteri dürülmüş bulunuyor, ama ben Zola'nın tilmizlerinin sayıca hâlâ kabarık olduğuna inanıyorum. Bakış açısından (perspektiften) yoksun o sayım dökümlerle yeniden karşılaşmamak için, neredeyse, hiç roman açmıyorum. Çünkü onlardaki her nesne, müzelerdeki parçalar gibi, sırası gelince merkezleşiyor. Evet, «Yalnızca gerçek (doğru) olan güzeldir.» Bunu kabul ediyorum, ama romancının sanatı yine de tasvir etme ve açıklama sanatından başka bir şeydir. Söylendiği gibi, dış görünüşün yeniden belirmesi, 'res-

medilmesi' gerekir. Bu saygın eğretileninin, benzetmenin çok sözü edildi. Ressam gerçekte yetinmek zorundadır burası açık; ama kişilerini bir yana bırakıp da hâlâ aynı varlığı profilden ya da sırttan görünüşüyle temsil ederse, böyle bir ressamı gülünür. İyice biliyoruz: Bir varlığın aynı zamanda iki görünüşüyle birden belirtilmesi olanaksızdır, gerçek dışıdır. Buna ayna oyunları ile ulaşılsa bile yine de öbür görünüşlerden çoğu eksik kalacaktır. Oysa, onlardan herbiri — aynı zamanda gerçek gibi görünmemiş de olsa — aslında gerçeği gösterir. Demek ki ressam görünüşe bağlanır ve onun işi gücü tek bir görünüşe bütün gerçekliği sığdırabilmektir.

★

Romancı ise zamanı düzenleyip kullanır; kendi yerini değiştirebilir, yolculuk edebilir. Hiçbir şey onu aynı şeyin çeşitli görünümünü resmetmekten alıkoyamaz. Bununla birlikte, o da, belirli bir biçimde resmin yasalarına baş eğer. Elbette, aynı şeyin değişik görünüşleri aynı zamanda gerçek olamaz. Ama romancı zamanın efendisidir; ayrı zamanları bile aynı zamanda belirtmek ona vergidir. Üstelik, bu zaman belirtisi bozulamaz, ortadan kaldırılamaz. Bundan ötürü, denebilir ki, onun sanatı görünüşlerin zaman dizinini (kronolojisini) ayarlamaktır. Bu ayarlama, örneğin Balzac'ın *Vadideki Zambak* romanında olduğu gibi, birbirini izleyen doğa tasvirlerinde pek titiz, ölçülü olacaktır. Aşk vadiyle yaşıt, zamandaş değildir. Bu durum, içinde her şeyin aynı zamanda gerçekleştiği plan ve kataloğa uymaz. Bunlar ayrı bir kavrayışın eserleridir, bilimin bir başka mucizesi...

Gerçi altı katlı bir evde aynı zamanda altı aile oturabilir. Birlikte olma ilişkileri hepsine eşitçe dağılmıştır. Bundan dolayı, eğer onları gerçeğe göre incelemeye, açıklamaya girişirsem, tasvir merkezimi bir yerden bir başka yere götürürüm ve bu yolculuğun izlerini — insan kusurunun izleri gibi — silerim. Çünkü, sözü ge-

çen ailelerden hiçbiri ötekiler olmaksızın bir an bile var olamaz. Öyleyken, bu gerçek görünmez, kuvvetle iter görünmeyi. Anlak (kavrama yetisi) aynı zamanda her yerde olmak ister; ölçülü çizim ya da hesaplı anlatım ise ciddi araçlarla gerçekleşir. Onun için, romancının sanatı bağdaşmaz görünüşleri — zaman dışında — bir araya getirmeye kalkışınca yolunu kaybeder; ayırtılırları ne denli zengin ve kendileri ne denli ilginç olurlarsa olsunlar, söz konusu görünüşler birbirini inkâr eder ve sonunda yoksul bir soyutlamaya varırlar. Beklemeye gelmeyen bu ölçsüzlük yüzünden, sabırsızlık bizi zaman dışına iteler. Fakat roman sanatı, kuşkusuz, hem bizi sabırsızlıktan kurtarmayı, hem de tükenmeyen bir bekleme tadı vermeyi amaçlar. İşte bu ölçülü tutumu dolayısıyla gerçek roman oldum olası kısadır. Balzac'la Tolstoy'un uzunlukları çok ustalıklı, yüksek düzeylidir. Bunlar, bir çeşit doğal bekletmelerdir. Bilindiği üzere, olay da bu bekleyişler sırasında olgunlaşır. Gelgelelim, tasvirlerin uzaması zamanın akışını bir süre için askıya alır, durdurur. İşte, romancının düşmanı olan sabırsızlık da bundan doğar.

PROUST

Yitik zamanı arayanlar, yüzlerini geçmişe doğru çevirmezler. Böyle bir durum hem doğaya aykırıdır, hem de olanaksızdır. Çünkü, tersine yaşamak elimizde değildir. Ama, düşüncemizle hayatımızın bir ânına sıçrayabilir, oradan gerçeği izleyerek ve geçmişten geleceğe doğru yürüyerek, yeniden yaşamaya başlayabiliriz. Zamanın akışına karşı çıkan öbür yol ise soyuttur; ancak bir adın, bir tarihin ve bir rastlantının aranmasına yarar. Bizi burada güden düşünmedir. Kendi kendimizle konuşur ve tartışırken içimizden şöyle deriz: «O yıl deniz kıyısında bulunduğumuza göre, Temmuz bayramından önceydi,» ya da «O yıl çok korkmuş-

tum, hatırladığıma göre ikinci sınavımdan önceydi.» Herkes böylece tarihçi kesilir. Kaldı ki, tem aile masasına da pek uygundur. Öğcelik (kronoloji) şimdiden geçmişe doğru gidilerek düzenlenir. Onun için Halley, yıldızbilimcilerin en yeni ve en belirli gözlemlerini öğrendikten sonra kuyruklu yıldızı öğcelerde aramaya çıkmıştı.

Öbür anı tek basınadır, büsbütün romantiktir. Yeniden yola çıkarım, bilmeden tahminler yürütürüm. Önce; adlara, anlatılara göre tasarılar kurarım; sonra, nesneleri uzaktan, toptan görürüm, ama kötü görürüm; daha sonra da, yaklaşır, herbirinin çevresinde dolaşırım; artık hepsini solup kuruduğunu anlarım. Proust'ta da bu, çokluk böyle olur. İnsan, her şeyi kucaklayan bir düşle uyanır, nesneler henüz birer yansı ve görünüme dayanan birer sanı durumundadır. İlk görüntü gelir, ardından dünya belirir; üstelik, o da sanıldığı gibi değildir. Şiirden düzyazıya doğru yapılan bu yolculuk romanı tanımlar. Bundan da, tarihçinin romancı olmadığı sonucu çıkar. Nitekim, tarihçinin gençlik çağı yoktur, her an bize bütün bildiğini söyler. Fakat üzerinde çarpılmış görüntülerin yansıdığı sinema filmini bize göstermeye yanaşmaz. Ne olmakta olanla, ne de olacak olanla ilgili bir bakış açısı vardır: Her an her yerdedir. Buna karşılık, Stendhal'ın Waterloo ve Tolstoy'un Austerlitz'le ilgili o ünlü sayfalarda denedikleri ise, tersine, baştan aşağı romanesktir. Bu tabloların gençlik diye bir çağı vardır; çünkü onlarda gelecek, ilerde olacağı biçimde resmedilmemiştir. Böylece, yüzünü geleceğe çevirerek geçmişini anan kişi, nereye gittiğini bilir. Tıpkı, *Vadideki Zambak*'ın (16) kahramanının sevgili vadisini gördüğü zaman olduğu gibi. Bu şiir öyle etkiler ki insanı, ne denli gizli olursa olsun, gelecek önceden duyulup sezilir. Geleceğe doğru yürürüz, ama bu geleceğin de geçeceğini, bir daha geri gelme-

(16) Balzac'ın *Vadideki Zambak* romanı. Bak, s. 17.

yeceğini iyi biliriz. Demek ki bu anı oyunlarında gelecek, artık geri dönemeyen, olup bitmiş bir şey gibi görünür. Bu tuhaf düşünce bütün umutlarımıza damgasını basar, kavramları altüst eder. Bu yüzden, gelecek gerçekleşince, zaten onun önceden var olduğunu ve yaşamın önceden çizildiğini söyleriz. Bugünkü yaşantımızın sonu parmaklarımızın arasındaymış gibi gelir bize. İşte bu kaderci düşünüş; her şeyi olanaklı kılan düştten kaynaklanıp ona hiç benzemeyen mucize ya da harika düşüncesinden sonra insanlar üzerinde hüküm sürer. Nice zamandır düşe inanmıyoruz artık; ama, enine boyuna düşünmediğimiz için, anıya hâlâ inanıyoruz. Bundan ötürü anı, harikaya karşılık, bir başka düşünciyi doğuruyor: Olacak olur. Onun dışına çıkılamaz. Gelgelelim, bu düşünce de öbüründen daha sağlam değil. Çünkü, çağımızda artık düşünce de geleceği kurabiliyor, öteki tanrılar gibi, o da sırası gelince etkili olabiliyor.

Önsezi, günümüzde müzelik bir eşyaya dönmüştür.

KİPLİNG

İngiliz romancısı Kipling'e Nobel ödülü'nü verdiler. Benim de gönülden onayladığım bir seçim bu. Şu günlerde onun anlatılarını okuyor, Fransız Akademisi'nin ödüllendirdiği beş paralık, küçük romancılarımıza acıyorum. Neden mi? Hepsi alık da ondan. İyi ama, kimdir alık, nasıl tanımlayacağız? Çok kolay: Açıklaması gereken yerde susan, gerekmeyen yerde açıklayan kişi alıktır.

Doğada, aynı koşullar altında, hemen her zaman aynı ya da bazan yaklaşık biçimde görünen sonuçlar vardır. Örneğin, soğuk denizin üstünde sıcak hava toplanınca — bu koşullarla — sis oluşur. Gerçi bu, şiş çevirme fırınının hareketi kadar belirgin değildir, ama

aletin çalışmasını dikkatle izlemeye başlarsak, pek çok şeyi açıkça görebiliriz. Sözgeşi, yaz güneşinin Saint-Quen'in önündeki kaldırım taşlarını niçin kızdırdığını ve binanın gölgesine sığınan kişinin niçin yukardan aşağı gele serin bir esinti duyduğunu anlayabiliriz. Bütün bunlar, bir saatin çarkları gibi, Kipling'de iç içe girmiştir. Birkaç sözcükle görünüm açılıp kapanır; öyle ki, bir taş yuvarlansa, neden ve nasıl yuvarlandığını bilirsiniz.

Bizim küçük romancımız böyle şeyleri bilmez, üstelik, bununla övünür. Bu yüzden, onun tasvir ettiği karton dekorlardır. Gelgelelim, olay karanlık bir niteliğe bürününce, romancı hemen açıklar. Romanındaki kahramanın ne duyduğunu, ne düşündüğünü, ne istediğini bilir, bize de açıklar. Gerçi şiş kebab fırınındaki çarkların birbirini nasıl ittiğini bilmez, ama içimizden söylediğimiz sözlerdeki istek, üzüntü ve öfkenin nasıl oluştuğunu bilir. Fırının içini incelememiştir, Saint-Sever'deki dumanların hangi rüzgârla yükselip alçaldığının da ayırdında değildir. Buna karşılık, *Andromaque*'ı (17) okumuştur; bir kimsenin duygularını ayarlayan çarkları bir ruhbilim levhası üzerinde gösterecek yetenektedir. Söker, takar. Bir karakter yaratabilir; yazık ki, bundan birtakım düşünceler, tasarılar, edimler de çıkarır. Fakat, düzmece bir içdökmedir bu, hatta ondan da kötüdür; çünkü gizini açmada (itirafta) bile gerçekten bakan gözler vardır.

Tersine, Kipling'de insanı gördüğüm gibi bulurum. Fırın şişlerden yapılmıştır ya, cehennemlik mekanizmanın nasıl gıcırdayıp ısıracağı bilinmez; ama konuşmaya başlayınca, bir kasırgada barometrenin hareketleri gibi, sözlerinin, büyük ve korkunç bir şeyin ancak zavallı belirtileri olduğu anlaşılır.

(17) *Anromaque*, Fransız şairi Jean Racine'in (1639-1699) oyunu. 1667'de yayımlanan eserin Türkçesi: *Andromak*, çev. Ahmet Reşit, 1934 / çev. Munis Faik Ozansoy, 1963. [Ç.]

OKTAY AKBAL

...Alain'in Edebiyat Üstüne Söyleşiler'i geldi Yazkodan. İkinci basım. Asım Bezirci'nin çevirisi... Nurullah Ataç'ın Alain için yazdıklarını da kitaba eklemiş. Şöyle diyor: «Alain okurunu etkilese bile küçültmeden, kişiliğini yitirmeden etkiliyor. Bunu en büyük yazarlar başarabilir.» Etkilemek ille de kafasına vurur gibi 'bu böyledir, şu şöyledir, öğren işte,, demek değildir. Büyük yazarların etkileri belli belirsizdir. Alain'in tüm yazılarında bu özelliğini görür, duyarsınız...

(Cumhuriyet, 29.10.1981)

ÇETİN ALTAN

...Karşımda ihtiyar bir kadın oturuyor. Baş örtüsü kırış kırış olmuş, buruşuk yüzü ile ihtiyarlığının sevimliliğine sığınarak:

«Ah evlâdım, diyor, benim de bir derdim var, sen söyleyiversen yaparlar, kırmazlar seni.» (...)

İhtiyar kadın gelmeden önce yeni çıkmış kitapları karıştırıyordum. Bir tanesi Asım Bezirci'nin çevirdiği Alain'in Edebiyat Üstüne Söyleşiler'i idi. Alain halk için değil, kendisini anlayabilenler için yazan bir düşünürdü. Şimdi bu kadının karşısında olsa acaba ne derdi? Kadının sözünü kessem ve sorsa idim:

«Alain, Lamartine'in Göl şiirini niçin seviyor biliyor musunuz?»

Yakışksız ve hazin bir alay olurdu bu. Oysa Bezirci'nin yeterli çevirisiyle ne kadar iyi anlatıyordu bunu Alain. (...) ama kadın da karşımda üç ayda 120 lira aldığını anlatıyordu.

Alain gibi bir yazar olmak yahut doğrudan doğruya bu kadın için yazar olmak. Bir salıncak sallanıp duruyordu kafamda...

(Akşam, 20.11.1965)

SABİH ŞENDİL

Alain'den çok çeviri okudum. Ama hiçbirisi beni Asım Bezirci'nin çevirisi kadar sarmadı. Bezirci, büyük düşünür Alain'in çeşitli edebiyat konuları ve bazı büyük yazarlar üstüne yazmış olduğu denemelerden bir kısmını «Edebiyat Üstüne» adını verdiği bir kitapta toplamış. (...) Kitap insanı hiç sıkmadan, baştan sona rahatlıkla okunabiliyor. Asım Bezirci'nin çeviri kokusu taşımayan bir dili var. Kendi dilimizde yazar gibi çeviri yapıyor. Bu da ayrı bir yönden başarı şüphesiz. (...) Onun kadar titiz, onun kadar kılı kırk yararcasına çalışan pek az yazar vardır günümüzde. Alain'den çevirdiği «Edebiyat Üstüne» zevkle okunacak bir kitap niteliği taşıyor. Elinize aldınız mı bitirmeden bırakamıyorsunuz. Bu nitelikte pek az çeviri vardır kitaphımızda.

(Su, Kasım 1965)

TARIK DURSUN

Alain'in «Edebiyat Üstüne Söyleşiler» inde Ataç'ın yazarla ilgili dedikleri de yer almış. Ataç önceleri direniyor Alain'e karşı, ama sonra yumuşuyor, kırılıyor buzları, alı-

şıyor. Asım Bezirci'nin dillimize çevirdiği «Edebiyat Üstüne Söyleşiler»de Alain'in otuz denemesi var. Çevirici dört ayrı kitabından seçmelerle derlemiş. Böylece bir tek kitapta denemeci Alain'in sanat, şiir, roman, tiyatro ve yazarlar üstüne ne düşündüğünü bir arada öğreniyoruz. Deneme bizde yeni yeni biliniyor, tanınıyor. Alain de bu türün ustası. Ekinli, deyiş özelliği taşıyan, konunun derinine inmesini bilen bir yazar.

(Milliyet, 18.1.196)6

BEHİÇ DUYGULU

Kitaptaki denemeleri Asım Bezirci, yazarın dört ayrı kitabından seçerek çevirmiş. Fransızca aslıyla karşılaştırma olanağımız olmadığından biz Türkçesinin güzelliği, başarısı üzerinde duracağız.

Alain'in denemelerine girmeden önce kitabın başında Andre Maurois'dan sırayla şu yazılar var: «Yaşamı», «Güzel Sanatlar Sistemi», «Söyleşiler». Son iki başlık yazarın özgün iki yapıtını inceliyor. Bu incelemeler bize yazarı epeyce tanıtıyor. Bezirci bununla da yetinmemiş, ünlü deneme yazarımız Ataç'ın Alain üzerine yazdıklarına da yer vermiş. Bundan sonra «Alain İçin Kaynakça» geliyor. Çevirmen yalnız çevirmekle kalmıyor, okuru adım adım yazarın dünyasına yaklaştırıyor. Bezirci'nin, kitabın hazırlanmasında ne büyük titizlik gösterdiği ortada. (...)

Yazı sanatı üzerinde düşünmeyi, araştırmayı seven okurun coşku duyarak okuyacağı yazılar bunlar. Aynı konularda türlü yazılar okumuş, yıllarca düşünmüşseniz parçalar size daha çok şey söylüyor, sivri taraflarınız kalmışsa onları gürültü ve çıgırtkanlık etmeden ağır ağır yontuyor, törpülüyor. (...)

Bu tür çeviriler, bu konularda kafa yormuşların işi. Her sözcüğün tümcede nasıl yerli yerine oturduğunu görüyorsunuz. Havada kalan bir sözcük, bir tümce yok. Soyut satırlara rastlayıp bunalmıyorsunuz. Çevirenin dilimizi kullanırken kendinden neler kattığını, nasıl bir ekin birikimini kullandığını görüyorsunuz. Parçalarda yalnızca Alain'in olgunluk dönemini değil, çevirenin de olgunluk

dönemini görmek, hak tanımak olur. Çeviride başarı da yılların emeğini gerektiriyor. Her iş gibi bu işin de incelikleri var ve kişi bunu çevire çevire öğreniyor. ...

(Yazko Çeviri, Eylül 1982)

SEYYİT NEZİR

Asım Bezirci, Alain'den yaptığı çevirilerin okur için gerekliliği konusunda ısrarını, başka yapıtları dururken bu yapının ikinci baskısını çıkarmakla bir daha gösterince, bu kez okumayı zorunlu bir görev saydım. Oldukça geç, ama işte elime aldım. Bıraktığımda ise kitap bitmişti. Kabul etmeli ki bunda Alain kadar Asım Bezirci'nin o akıcı, pürüzsüz çeviri dilinin de payı büyük.

Alain gerek düşünür, gerekse yazar olarak inatçı bir kişi. Yapının başındaki ilk üç yazı Maurois'ya ait ve bu yazılarda da onun bu özelliği, öbür özelliklerinin yanı sıra belirtiliyor. Bezirci'nin Ataç'tan derlediği ve Alain'i konu alan yazılarında da vurgulanıyor bu. Ama Alain, okuruna karşı dürüstlüğü, yeniliklere açık olmayı, düşüncelerini gerçekliğin ülkesinde özgürce dolaştırmayı yazarlığın en önemli ilkelerinden sayıyor. Seçtiği ve olgunlaştırdığı yazı türünde bütün hayatı boyunca ısrar ediyor, ama her yazısıyla geride yeni ve kalıcı düşüncelerin izlerini bırakıyor. (...) En çok öğüt verir tavırlarda olduğu zaman dahi okuru kendisiyle baş başa olmaya sürüklüyor, kendi gerçeğini okurun kendine bulduruyor. Okur onun yazısında küçümsenmediğini, en yeni düşünceler karşısında bile kendine güven içinde ve özgürce kendi düşüncelerini savunabileceğini görüyor. Adeta okuru ark alıyor Alain. Çünkü ona göre, «her insan anlattığı şey içinde ölümsüzdür.» Bununsa gizi özgürlüktedir...

(Sanat Olayı, Nisan 1982)

İÇİNDEKİLER

ALAIN ÜZERİNE BİLGİLER

Yaşamı (André Maurois)	7
«Güzel Sanatlar Sistemi» (A. Maurois)	13
«Söyleşiler» (André Maurois)	19
Alain'i Okurken (Nurullah Ataç)	25
Alain İçin Kaynakça (Asım Bezirci)	35

EDEBİYAT ÜZERİNE SÖYLEŞİLER

Sanat:

Sanatçının İşçiliği	43
Zanaatçılar İle Sanatçılar	45
İş ve Eser	48
Ölümsüz Portre	49
Meslek ile Sanat	52
Her Sanatın Kendine Özgü Dili	54
Gerçek Kültür ile Sözde Kültür	56
Sanatlarda Gelenek	58
Çömlekçi	60

Şiir:

Şair	63
Şiir Sanatı	65
Düzyazı İle Şiir	67
Güzelin Kaynağı Eylem	71
Şiirde Zaman	74

Şiirde Ritim	76
Destan	79
Şarkı, Şiir ve Düzyazı	81

Roman:

Roman Deyince	83
Duvarcının Kuralı	85
İyi Roman, Kötü Roman	87
Roman Üstüne	88
Perdedeki Hareket	91
Tarihçi Düşünüşü	94
Tarih ve Roman	96
Roman Kişileri	99
Romanda İmge Düzeni	102
Ruh Durumları	105

Tiyatro:

Tiyatro Oyunları	109
Oyuncunun Sanatı	111
Tiyatroda Bulaşıcılık	113
Trajedi ve Alinyazısı	115
Komedi Dersleri	117

Şairler, Yazarlar:

Homeros	121
Sokrates	123
Eflatun'un Hayalî	125
Dante ile Virgilius	127
Rabelais	129
Montaigne'in Kuşkusu	132
Shakespeare	133
La Fontaine	135
Moliere	137
Hugo ile Stendhal	139
Descartes ve Kararsızlık	141
Goethe	143
Flaubert	145
Tolstoy	147
Zola	149
Proust	152
Kipling	153

BASINDA YANKILAR	155
-------------------------	-----

“Edebiyat Üstüne Söyleşiler” ünlü Fransız düşünürü Alain’in sanat, şiir, roman ve tiyatro konularındaki denemeleri ile Homeros’tan Proust’a kadar uzayan bazı şair, yazar ve filozoflarla ilgili gözlemlerini, eleştirilerini kapsıyor.

Bunlar, Alain’e vergi tatlı, özlü bir anlatımla yoğrulan yalın, yoğun yazılardır. Bu düşündürücü, ufuk açıcı yazılar, daha doğrusu, söyleşiler Alain’in beş ayrı eserinden seçilerek çevrilmiştir. Kitabın başına Alain’in yaşamı, sanat anlayışı ve söyleşilerine ilişkin tanıtma ve kaynakça yazıları konulmuştur.

“Edebiyat Üstüne Söyleşiler”in bu yeni basımı gözden geçirilmiş ve genişletilmiştir.