

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>

ROGER GARAUDY

**kıyısız
bir gerçekçilik
üzerine**

Türkçesi Mehmet H. Doğan / Aragon'un önsözüyle

**Picasso
Saint-John Perse
Kafka**

A Aydın
Yayınevi
İZMİR

Roger Garaudy

Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine

Picasso

Saint - John Perse

Kafka

Aragon'un Önsözüyle

A Aydın
Yayınevi
İZMİR

Karınca Matbaacılık ve Tic. Koll. Şti. — İZMİR

Roger Garaudy'nin **D'Un R  alisme Saus Rivage** adlı yapıtı, Türkçeye ilk kez yine Mehmet H. DoĒan tarafından **Gerçekçilik A ısmadan Kafka** (H  r, 1965), **Gerçekçilik A ısmadan Picasso** (H  r, 1966) ve **Gerçekçilik A ısmadan Saint - John Perse** (UĒrak, 1967) adlarıyla her bölüm ayrı bir kitap olarak   evirilmifiti. Kitap, bütünüyle ve yeniden gözden ge  irilmif   evrisiyle ilk kez yayınevimizce yayımlanmaktadır.

Roger Garaudy

PİCASSO

Çeviren :
MEHMET H. DOĞAN

«Biz, ki her yanda serüven peşinde
Biz, düşmanınız değiliz sizin.
Uçsuz bucaksız, bilmediğiniz dünyalar istemez misiniz,
Çiçekte gizlerin açtığı, toplanmayı bekleyen,
Yepyeni ateşler orda, yeni renkler hiç görülmemiş
Binlercesi yakalanmaz görüntünün
can verilmesi gereken...
...Acıyın, sonsuzluğun ve geleceğin
Sınırlarında döğüşen bizlere.»

Guillaume APPOLLINAIRE
(Calligrammes, «La Jolie Rousse»)

Ö N S Ö Z

Bu kitap başlı başına bir olaydır, diyorum.

Anlattıkları ve anlatan bakımından. Yayımlandığı zaman bakımından, geleceğin bir güvencesi olması bakımından. Bir bitiş ve bir başlangıç noktası olması yönünden. Yıkıldığı şeyler bakımından, yol açtığı şeyler bakımından. Yadsıdıklarıyla, başlattıklarıyla.

İlk önce gözlerimizi bu insana, Garaudy'ye çevirmeliyiz: Çünkü bu kitap, eyleminin ilkelerine göre ve eylemiyle uyumlu olarak, nerede olduğundan, nerede yaşayıp etkinlik gösterdiğinden, haklı saydığı görüşten söz eden belli bir insanın kitabı. Bu insan, Saint - John Perse'in bir şiiriyle sarsıldığı, ya da Picasso'nun bir tablosunu gördüğü için yazı yazmağa rastgele oturmuş biri değil. Bütün bunlar bu insan için temel özellikte şeylerdir. Kendi iyilik ve kötülük anlayışıyla, kendi varoluş

nedenleriyle, onu acı çeken büyük yığın yanına getiren şöyle sıkı sıkıya bağlıdır; söyledikleri hayal ürünü, duygusal, kendince şeyler değil; gerek kendi, gerekse başkaları adına yüklenilmiş sorumluluğu, bu alanda işlenen bir hâtanın başka davranışlardaki hâtalardan bir yansıması olduğu inancını, gidişin düzeltilmesini, düşüncenin, doğrulanmasını anlatmaktadır.

Alışkın olduğumuz eleştirmen hakkında yargımızı, şüphesiz, önce, neyi savunduğuna, söz ettiği konudaki beğenisine, duyarlılığına bakarak veririz. Değeri kabul edilmiş, artık tartışma konusu olmaktan çıkmış falan ya da filân şeyi bizden önce gördüğü için haklı olur gözümüzde. Fakat fikirlerinin meydana getirdiği bütüne pek önem vermeyiz. Sainte - Beuve, kuşaklar boyunca «Pléiade» şairlerini ya da Romantikleri tanıtan kimse olarak okunmuş, onun bir Saint - Simon'cu olduğu unutulmuştur.

Roger Garaudy'ye gelince iş değişiyor. Örneğin Kafka'yı zaten tanıyan kimseler için, Kafka'dan bir marksçı tarafından ve böyle bir şekilde söz edilmiş olması önemli oluyor.

Herhalde bu, marksçılığın kendi yapısından ileri gelmektedir. Her eleştiri daima az çok hiss olunur bir biçimde genel bir dünya görüşüne bağlıdır. İşte o egemen dünya görüşü ile yazar okurlarıyla uyum halinde bulunur; böylece eleştirmenin yetkisi benimsenmiş ya da benimsenecek fikirlerin yetkisi olmaktadır. Belli bir çağda, belli bir toplumsal sistemde eleştirmen, bir ulusun o çağla ve o sistemle ilgili fikirlerini bir halkın diliyle ifade eder. Bu, eleştirmenin anlattıklarını hem yüceltir, hem de sınırlandırır. Güzellik, iyilik «Altın Çağ» daki İspanyol için başkadır, 14. Lui Fransasındaki bir Fransız için başka. Kendi memleketinde, Malherbe'den önceki her şeyi karman - çorman bulan Boileau, Gongora'yı anlayabilir miydi? Ya Shakespeare'i?.. Hem bir düşün-

melîyiz ki, o sıralarda dünyanın hiç değîlse bir bölümünde evrensellik (universalisme) iddia eden ve bu yüzden katoliklik adını taşıyan genel bir dünya görüşü egemendi. Oysa, dünyanın o bölümünde, hattâ evrensellik çerçevesi içinde, tikelcilik (particularisme) yeniden doğuyordu, hem de sadece inanç ayrılıkları yüzünden geliştiği memleketlerin karakterine bürünen protestanlık yüzünden değîl aynı dinin içinde doğuyordu; Saint - John de la Croix ile Bossuet arasındaki uçurum, Calderon ile Racine arasındaki uçurumdan daha az değîldir.

Marksçılık taraftarları sadece - yaşama koşullarını bildikleri ve paylaştıkları - çevrelerindeki kimseler için değîl, oluşum çizgileri kendilerinininkinden farklı olan ve kendi hayatlarını yaşayan bütün insanlar için konuştuklarını hatırlarından hiç çıkarmamak zorunda bulunan ilk —hattâ tek, demek gerekir — girişimdir.

Marksçı insan, bir bahse tutuşmuş olarak konuşur — giriştiği bahis bilimsel bir hipotezdir, diyebiliriz — ve kendinin, tutuştuğu bu bahsi bozacak her hatası, onun gözünde, insanlığa karşı işlenmiş bir suç değerindedir.

Bu satırları, bu türlü hâtaların eşi görülmemiş bir suçlama konusu olduğu bir zamanda; bu suçlamanın, marksçılıktan yana olan herkesi, inançlarını, yani yetkililerce verilmiş kararlardan doğru diye hazırlop kabul ettikleri fikirleri inceden inceye kantara vurmak zorunda bıraktığı bir zamanda yazıyorum; hani, bir savaş sırasında cephenin iki yakasındaki insanların şiddet kavramlarını benimsemeleri, sonra barış olunca buna kendilerinin de şaşmaları gibi. Bir hristiyan için, hükûmetin kendisinden istediği insanlık dışı hareketleri haklı görmek, o hareketleri diniyle bağdaştırmak doğru mudur, değîl midir, bilmem : Bunu tartışmak bana düşmez, fakat benim iyi bildiğim bir şey var ki, o da, marksçılıkta taşkınlıklara ve suçlara doğâl bir yer olmadığı, olamayacağı ve bu türlü davranışların marksçılığın bir yozlaş-

ması, marksçılığa bir ihanet, marksçılıktan bir uzaklaşma olduğudur. Marksçılıktan uzaklaşma hareketinin, Stalin'den sonraki dönemde, eşi görülmemiş şekilde suçlanması hiç şüphesiz bundan ileri gelmektedir.

Söz konusu olan, marksçılığın revizyonu değil, tam tersine, önceki durumuna kavuşturulmasıdır. Ve tarihte, bilimde, edebiyat eleştirmesinde dogmacı uygulamadan, yetke kanıtlarından, ağızları tıkayan ve tartışmayı olanaksız kılan — kutsal kitaplara — göndermelerden kurtulmaktır. Fazla uzağa gitmeden örneğin edebiyatta, Engels'i tanık göstermek, hani Engels'in Balzac'ı yerli yerine oturttuğu o metne başvurmak, Balzac'a yakıştırılan nitelikleri yerle bir etmeğe yeter de artar bile. O metni okuyup da kendini marksçı sanan birtakım insanlar, sanat eserlerinde yan bakılmaz bir hiyerarşi kuruyorlardı; oysa unutuyorlardı ki, eğer Engels özellikle Stendhal'dan hiç söz etmediyse bu, onu okumamış olmasındandı. Burada Engels'ten alınacak örnek'in, Engels'in metni, Balzac hakkındaki cümlesi değil, Engels'in Balzac karşısındaki tutumu olduğunu, bu örneği devam ettirmenin, dua okur gibi o cümleyi ezberden tekrarlamak değil, başka bir olgu karşısında Engels'in ya da Marx'ın kavrayış gücünü göstermek olduğunu anladıkları filân yoktu.



Bu kitap başlı başına bir olay, diyorum. Yaşayışımın ve düşüncümün en can alacak yerlerine dokunması bakımından. Burada bu kitaptan kişisel bir görüşle söz etmek istiyorum.

Bütün ömrümce, kendi dışımda varolan şeyleri, benden önce olmuş, ben göçüp gittikten sonra da ayakta kalacak olan şeyleri dile getirmeğe uğraşmış durmuşumdur. Soyut dilde bunun adına gerçekçilik denir ve bundan, trajik bir edayla söz etmemeye çalışılır. Gerçekçi

kimse bir el kumar oynamaktadır, o bir elde kazanacağı ya da kaybedeceği şey de, o eli oynayan da kendisidir. Bu anıklıkta bir kimse kaybederse herşeyi kaybetmiş olur: geriye hiç bir şey kalmaz ondan; Siz tutup tam tersini ileri sürseniz de, her insanın gönlünün derinliklerinde, bazı şeylerin kendisinden sonraya kalması, kendisinden sonra ayakta durması, kendisinden bir iz bırakması için bir tutku yatar. Adlarını ağaçlara, taşlara yazan bir sürü insan yok mu? Benim dramım, onların dramı işte.

Gerçekçilik (réalisme), gerçekçi (réaliste) sözcükleri karışıklığa yol açıyor ya da hiç değilse, önüne gelen bu sözcüklere, birbirine karışan birer anlam veriyor. Büyük sanatçıların bir çoğu bu sözcüklerden tiksiniyor; ama yine de, o sanatçılar ancak gerçekçi olan yanlarıyla varına kalacaklar. Örneğin Henri Matisse'i düşünüyorum: Bir yandan, gerçeğin kendisi için bir sıçrama taktası olduğunu, ondan vazgeçmiyeceğini söyler, ama gerçekçi sözcüğü ağızından ancak küçültücü bir anlamda çıkardı. Yakın sözcükler sorunu, o yürekler acısı yakın sözcükler sorunu... Gerçekçi sözcüğünü bir ayıp gibi göstermenize omuz silkip geçemem. Yaşamda ve sanatta gerçekçi tutum, benim yaşamımın ve sanatımın anlamıdır. Hem, benim gibi böyle niceleri var daha... Oysa bu sözcüğün kötüye kullanılışı, sanatın bayağı biçimlerine (bir çeşit maddecilik için de söylendiği gibi) mal edilişi, söz ya da imge esnafının gerçekçi sözcüğünü kötü kullanmaları, yaşadığımız yüzyılda bu sözcüğün geniş ölçüde gözden düşmesine yol açmıştır. Benim için mesele modaya uymak değil. Açık - açık gerçekçiliğe düşman olanlara ya da sözde - gerçekçilere cephe almam, gerçekçi tutumdan sıtkımın sıyrılması ve öyle gerçekçilikten uzaklaşmam, cephe aldığım kimselerden, onların yaygaralarından, ya da metelik etmiyen «eser» lerinden ileri gelmiyor. Anamın karnından gerçekçi doğmadım ben, bir vahiy gibi gökten de düşmüş değil bana gerçekçilik.

Benim için gerçekçilik, hayatım boyunca görüp geçirdiklerimden sonra düşüncemin kesin kararı, dönülmez kararı olmuştur. Gerçekçilik uğrunda neler feda ettiğim herhalde bir gün anlaşılacaktır.

İşte bunun için, gerçekçiliğin nerede, ne durumda olduğunu saptayan, altmış yıla yakın bir zamandır insanların zihninde oluşmuş şeylerle bağıntılı olarak, gerçekçiliğin yeniden değerlendirilmesini isteyen bu kitap, bugün benim için sadece ilginç bir metin değil, olamaz da hem. Bu kitap sorunun can evine, oldum olası hep aynı şekilde kalmayan ve ancak yeni olguları hesaba katarak ayakta kalmaya devam edebilen gerçekçiliğin kaderine parmak basmaktadır. Örneğin yeryüzünü dümdüz sanan ve güneşi dünya çevresinde dolandıran kimselerin dünyaya bakışma bağlı kalan bir gerçekçilik nedir? Peki ya, gerçek üzerindeki daha yeni buluşlardan, görelilikten radarlardan, atomun yapısından haberi olmayan kimselerin dünyaya bakışına bağlı gerçekçilik? Yine de çok kere işte bu **dogmatik** gerçekçiliği gösteriyorlar bize. Yarının gerçekçiliği, hakkımızda yargı verecek insanlara uygun düşecek olan gerçekçilik, kimliğini, yalnız eski bir gerçekçiliğin kopyasına, hareketsiz modellere mi borçlu olacaktır? Peki ya gerçek (le réel) hakkındaki donuk bilgileri sarsarken gerçekçi adı taşımak istemeyen, gerçekçi olmaktan ısrarla kaçman Matisse, Joyce, Jarry gibi insanlara hiçbir şey borçlu olmayacak mıdır?

Jarry'nin adını anmam hiç de rastgele değil. Alfred Jarry'nin eseri, bu eserin costurucu değerinin nelerle meydana geldiğini o sıralar açıkça görmeksizin, genç kafamı besleyen eserlerden biri olmuştur. Orada ilkin göze çarpan şey üniversitenin komikliği olduğu halde, Übü-yü Rennes kolejindeki felsefe öğretmeniyle açıklayan kaba yorumlara nasıl kulak asabilirdim? Mizah olsa olsa geçici bir açıklamadır. Geçenlerde T.N.P. sahnesinde ÜBÜ yeniden oynanırken bugünün gençliği, açıkça gö-

rölüyordu ki, iki şeyi birden alkışlıyordu: hem, bir zamanlar bizim yaptığımız gibi, Übü'deki sözleri, hem de o sözlerden fazla olarak, tarihten doğma bazı şeyleri, bir acaipliği (aynı seyirci kitlesine «La Résistible Ascension d'Arturo Ui» yi kabul ettiren bu acaipliği, örneğin ben, olayların bir tanığı olmam itibariyle, çağın betimlemesindeki ayrıntılara bağlı kalınmasını beklediğimden, kabul edemem) alkışlıyordu. T.N.P. sahnesinde oynanan ÜBÜ artık öğrenci sululuğu da değildir, geçen yüzyılın son günlerinde BOK! diye bağırma skandalı da. Bu eser, yazarının aklından bile geçmiyen daha sonraki dış koşullardan ötürü, gerçek bir yankı kazanmış, eserin ufku yüz kat genişlemiştir.

Aynı olay Kafka için de olmuş; Kafka'nın, öncele-ri hasta bir hayal gücünün ürünü gözüyle bakılan dünyası ile tarihsel bir gerçeklik arasında benzerlikler seçilmeğe başlanmıştır. Aynı olay Mayakovski'nin tiyatro eserlerinde de kendini yüze vurmuş, o eserlerdeki 1928 - 1929 yıllarının abartmaları, bürokrasinin dolaysız bir yergisi olmuş çıkmıştır. Bu yergi, şairin otuzbeş yıl önce tasarladığından başka türlü etkili olmakta; bugünkü Pobedonosikov'lar kendilerini bu oyunlarda başka nedenlerle tanıdıkları ve de açıkça kendilerinden söz edildiğini inkâr yoluna saptıkları için — Bizde öylesi olmaz, tabii değil bu, bunu da nereden çıkarmış, benzerlik yok, yeniden bir elden geçirilmeli, yumuşatılmalı, şiirleştirilmeli, uyumsuzlukları giderilmeli...— başka türlü tehlikeli olmaktadır.

Gerçeğin az sonra, güçlü bir şekilde yorumlayacağı bir sanatı, gerçekçilik, hiç de gerçekçi olmayan bir ön yargıyla reddetmeli midir? Gerçekçilik, sanat eserlerinin gerçek adına yeniden bir elden geçirilmesini, yumuşatılmasını, şiirleştirilmesini, uyumsuzluklarının giderilmesini isteyenlerden yana mı olacaktır? Gerek Apollinaire, Claudel ya da Reverdy, gerekse Barrès ya da Kip-

ling karşısında bu sorular akla, yani benim gibi düşünen bir insanın aklına geliyor; resim sanatında Breughel ve Goya'nın tabloları olsun, günümüzde Gernika freski olsun yine bu soruları karşımıza çıkarmaktadır.

Dogmatik ölçülerin «gerçek» saymadığı her şeyi sistemli bir şekilde reddetmek, gerçekçiliği kuşa çevirmek, onu cılızlaştırmak olur ve özellikle sanattaki oluşumun temel sorunlarından birini, çoğunlukla dendiği gibi kültür mirası sorununu karanlıkta bırakır. Çünkü, bir yandan, tarihsel gerçeğin yarınki anlatımı olmayı göze alan eserleri (Falstaf, Figaro, Révizor, Übü, Pobedonosikov) reddederken, öbür yandan, marksçı görüşte olduğu gibi, bir halkın kültür alanındaki mirasını savunmak nasıl mümkün olabilir? Kafka konusunda bu denli dar bir görüşün, uzun yıllar devam eden yanılmalardan sonra, bu büyük yazarın sosyalist memleketinde kesinlikle reddedilmiş olması, böyle bir tutumun devam edemeyeceğini iyice göstermekte ve insanların gelecekte haklı çıkacağına güven vermektedir. Burada son zamanlardaki tartışmaların ayrıntılarına girmek istemiyorum, fakat böylesine örnekler karşısında kabul etmek gerekir ki, sanattaki değerler tartışılırken bir savaşta olduğu gibi hareket edilmez; insan zekâsının, çok kere zorlu — ama, bir çoğunluk tarafından bireyin baskı altına alınması demek olan devlet zoru türünden değil — tartışmalara girişmeden gelişebileceği, ulusal kültürün serpilmesine yardım edebileceği bir an için olsun tasarlanamazsa bile...

Sanatçılar ister gerçekçi olsun, ister olmasınlar, birbirlerine karşı cephe almaktan, birbirlerini yadsımdan hiç bir zaman vazgeçmeyeceklerdir: Sanatçılar arasındaki görünürdeki barış hiç bir zaman bir dış görünüşten başka bir şey değildir. İdeolojilerin barış içinde bir arada yaşayabileceğinden kim söz edebilir ki? Sanatta barış içinde birlikte yaşama nasıl olur? Anlamsız bir

sözdür bu, tıpkı yaratıcı düşünüşün birleştirilmesi eğiliminin, Pobedonosikov'ların, Übü'lerin kof kurallarına tâbi tutulması gibi anlamsız...

Keyfî davranışların bilim maskesi, doğmatizmin sanat çehresi takınmağa yeltendiği bir dünyada Garaudy'nın kitabı başlı başına bir olaydır. Ben bir gerçekçi olarak, yanılmayın sakın, bir sosyalist gerçekçi olarak onun sâkin gözüpekliğini selâmlıyor; bizde her şeyin — hakkında kesin yargıya varılmış, mahkûm edilmiş ve yaşamda yeri kalmamış bir meseleden yüz çevirilir gibi — gerçekçilikten yüz çevirmeğe kışkırttığı genç insanların bu kitapta, etkin bir düşüncenin — ki, bu etkin düşünce içinde, dünyanın dönüştürülmesinde sanatın da payı olur — başlangıcını görececeklerini düşünerek seviniyorum.

ARAGON

PICASSO

Picasso, kendisi hakkında yazılmış bir eseri okuyup bitirdikten sonra: «Ben bir Merih'li miyim acaba?» diye soruyor ve yazara şu öğütte bulunuyordu: «Kitaba bir bölüm daha eklemeli ve şöyle denmeliydi orda: Pablo Picasso'nun da herkes gibi iki kolu, iki bacağı, bir başı, bir burnu, bir kalbi vardır ve dış görünüşü ile tıpatıp bir insana benzer.»

Bu öğüdü turalım. Ve öyle başlayalım: Picasso, bir insandır. Evet, bir insan, yoksa bir mit değil. Hattâ yüz-yılımız onda kendi imgesini bulsa bile... Zaten mit'in tanımını da budur.

Bir insan. Ne bir Peygamber, ne de bir soytarı. Ne gökten düşmüş bir göktaşı, ne de Cehennem'in dışarı fırlattığı bir şeytan. Hattâ ne de mucizeler yaratan bir ermiş kişi.

Bir insandır ama hemen ekliyelim, bir ressamdır da; yani, dört açılmış gözleri ile dünyayı algılayan ve... eli ile onu yeniden ortaya koyan bir insan. Bu gözlerle el arasında bir insan kafası ve yüreği, bu kafa ile yürekte ise bir çeşit özümleme ve başkalaştırma vardır.

Sorun, bu özümlemenin ve başkalaştırmanın yasalarını bulup çıkartmakta. Bu başkalaşımı yapan kişinin içinde neler geçmektedir?

Pek sayın Dr. Jung, Picasso'nun Zürih'teki bir sergisini bir doktor dikkati ile uzun uzun muayene ettikten sonra, bu cins tanılara özgü gösterişli bir güvenle şöyle buyurur: «Tipik şizofreni tezahürü.»

İlk araz : o «kırık - kırık çizgiler... O, imajı boydan boya geçen psişik çatlaklar.» Daha tehlikeli bir araz : «Cehenneme İniş» in sembolü mavi dönem. Daha da kötüsü: «Çirkinliğin ve kötülüğün şeytanca çekicilik gücü.» Picasso vakası üzerinde son karar: «Duyguların çelişmesi ya da daha çok, duygululuğun tümünden yokluğu.» Hepsi bu kadar!

Aynı uzmanlıktan ve aynı ülkeden bilgin birisi, daha geçenlerde, Lamartine'in, memeden çok erken kesildiği için büyük bir hatip ve büyük bir şair olmuş olduğunu açıklıyarak ün kazandı!

Biz bu uzmanları şu ana nedenden ötürü kendi kurguları ile başbaşa bıracağız: Bu tip açıklamalar, doğru verilere dayansalar bile, hiç bir şey ortaya koymazlar. Picasso «şizofren» olsa bile, her şizofren Picasso değildir; zamanından önce memeden kesilen her çocuk da mutlaka Lamartine gibi hatip ya da şair olmaz. Sanat, birtakım etkenlerin zorunlu sonucu değildir.

Ortam ve [içinde yaşanan] çağ, bir eserin oluşumunda büyük bir rol oynar. Ama sanat eseri bunlardan ibaret değildir. Bunlar, insanın önüne birtakım sorular

koyarlar. Eğer o kişi bir yaratıcı ise, bunlara çözüm yolları bulacaktır.

Psikanalizde olduğu kadar bütün diğer mekanik açıklama yöntemlerinde de hep bu «küçük olaylara düşkünlük» vardır. Sansasyoncu basın, hattâ biyograficiler ve bazen eleştirmenler, sanatçının özel yaşamına ya da aşklarına dair küçük küçük olaylara düşkündürler. Oysa, burada beni ilgilendiren, Picasso'nun başına ne geldiği değil, onun bu başına gelenlerden ne meydana getirdiğidir. Eğer olaylar onu meydana getirmiş olsaydı, o, bırakın başka ressamlar gibi olmayı, en sıradan insanlardan biri olurdu. Onu, cinsel yaşamı ya da siyasal görüşleri bir ressam yapmamıştır: Türlü türlü olaylar ve çağının akımları onda birikir ama ancak o, bunlara şekil verdiği: her büyük sanat eserinin meydana getirdiği bu insanî varlığın üstün şeklini verdiği içindir ki onda evrensel ya da tarihsel bir anlam kazanırlar.

Sanat, bir yaşayış biçiminden başka şey değildir. İnsanın yaşayış biçimiyse, bölünmez şekilde, yansı ve yaratmadır.

Çünkü bu insan yapayalnız değildir. Tamamen açılabilirdiği zaman bir küçük evrendir o. Kendinde, insan soyunun geçmiş kültürünü taşır. Onun varlığı, çağının kendisindeki yansıdır. O, Newyork borsasında bir iflâsı, Moskova'da bir kongreyi ya da İspanya'da bir grevi, kişisel bir şey, bir iş haline getiren bu dünyasal yaşamını yaşar. Saint - John Perse'in deyişiyle «dünyanın bütün yollarının avucundan yemlendiği» bu dünyasal ve tümel yaşam içinde o, evrenin ve tarihinin tüm hareketine katılır. Katılır yani onu yansıtır ve onun oluşumunda yer alır.

Picasso bir insandır, bu insan ise bir ressamdır, gibi iki beylik düşüncüyü açmak için bu felsefi dolambaçlara girdiğimden dolayı bağışlayın beni. Bu düşünceleri ise

şimdi şöyle koyabiliriz: o, dünyayı kendinde taşır ve eseri, bizi yaşanan dünyadan kurulan dünyaya geçirir.

Picasso'nun resmi, bugün üçte ikisi geçmiş olan XX. yüzyılı kapladı. Bu yüzyıl, tıpkı bir sismograftaki gibi, bu eserde yörüngesini çizdi. Mekanik bir yolla değil. Sismograf, edilgen bir kayıt âleti değildir; bir sarsıntıyı bir diyagrama geçirir; bu diyagramsa, bir yasanın şekille anlatımıdır.

Picasso, belki de bize, kendi plâstik dilinde, yüzyılımızın yasasını okumayı öğretmiştir.

Bir insan kalbinin gevşeyip kasılması gibi, mavi dönemden pembe döneme, kübizmden klâsik döneme, **Guernice'dan Yaşama Sevinci** arabesklerine, yaşanan dünyadan kurulan dünya bu eser, XX. yüzyılın kendi yaşam hikâyesi olarak ortaya çıkmaktadır.

O, bu dünyayı ve bu yüzyılı ne kopye etmiş, ne idealize etmiş, ne de basit bir şekilde biçimini değiştirmiştir. O, onlarda, rastlantıyı değil, derin yasaları yakalamıştır. Ve başka yasalarla bir başka dünya yaratma olanağını göstermiştir. Gerçek ağacı üzerinde yeni dallar sürdürmüştür. Bilinmedik bir türden varlıklar, hattâ ucubeler yaratmış, fakat bunu, yaşayan ve büyük bir sorma ve meydan okuma gücüyle canlanmış varlıkların organik birliği yoluyla yapmıştır. Olagan'a ve fantastiğe dayanan resim sanatı, gerçeğe ve günlük yaşayışa dayanan resim sanatını geliştirir. Seyirciyi asla kendi haline bırakmaz.

Çünkü Picasso yalnızca resmi değiştirmemiştir: 1907'den sonra, **Avignon'lu Kızlar'dan** sonra artık öncekiler gibi resim yapılamaz; ama o, bizim görüş tarzımızın, gerek gözlerimizin, gerekse ellerimizin hareketinin değişmesine yardım etmiştir. Bir sandalye, bir ayakkabı, bir ev şeklinden, başka şeyler bekliyoruz artık. Artık istemediğimiz bir takım eğriler, simetrijler, çekicilikler

var. İstiyoruz ki, eşyalar, çağımızın ritmine karşılık versin; işte Picasso, bu çağa damgasını vurmuştur.

İsteklerimizdeki bu değişiklik nasıl oldu ve bu değişimde Picasso'nun payı nedir?

O, güzellik sorununu yeniden koydu ve yerleşmiş kuralları ve sistemleri suçladı.

Bunları bir çırpıda yapmadı. Ama yine de Picasso'da bir evrimden pek söz edilemez. Daha çok, başkaldırmanın diyalektiği söz konusu olabilir.

1945'e doğru birgün onun şöyle söylediğini duydum: «Hayır, evet'ten önce gelir.»

Onun gelişim yolunun diyalektik yasasıdır bu. Biz de, eserinin her büyük dönemi karşısında kendi kendimize bu soruyu sorarak bu yasayı ortaya çıkarmağa çalışacağız: Picasso, neye karşı çıkarak resim yapıyor?

Onun, bir başkaldırmadan diğerine, dünyanın ve resmin gittikçe daha derindeki görünüşlerine, onların temel yasalarını soru konusu edene kadar, saldırdığını göreceğiz. Onun eseri, bir kavgadır. Don Kişot gibi Picasso da: «Ben savaşıarak dinlenirim» dese yeri var. Ve Goethe'nin Mefistosu gibi: «Ben, daima inkâr eden ruhum,» diyebilirdi.

Şimdi, başkaldırmanın bu diyalektiğindeki duraklara, zamandizinsel sırayla bakalım.

Başlangıçta, Picasso değil, hakkında, Chateaubriand'ın Pascal üzerine ünlü sözlerini daha da genişleterek söyleyebileceğimiz, küçük bir harika çocuk vardı: sekiz yaşında, akademik desen tekniklerini özümlemiş; on yaşında, bir yağlıboya kompozisyona gücü yeten; on-dört yaşında, Barselona Güzel Sanatlar Okulu'na girişte, öbür adayların bir ayda hazırladıkları giriş sınavı kompozisyonunu bir günde tamamlayan bir insan vardı. Fa-

kat bu olağanüstü hikâye, Blaise Pascal'ın: bu müthiş dehanın, bütün insanî bilimlerde dolaştıktan ve onların hiçliğini farkettikten sonra yüzünü Tanrıya çevirdiğini söyleyen Chateaubriaud'ın hikâyesi gibi bitmeyecektir.

Biz daha basitçe diyeceğiz ki, Pablo Picasso: Müthiş hiçbir yanı olmayan bu deha, yirmi altı yaşında, geçmişin resim tecrübelerini bir bir dolaştıktan sonra asla onların hiçliği sonucuna varmadı, tersine, dostu Juan Gris'e yazdığı gibi, «bir ressamın niteliği, içinde taşıdığı geçmişin niceliğine bağlıdır» kanısına vararak eserini geleceğe çevirdi ve 1907 de resimde yeni bir dönem açtı.

*
* *

Picasso'nun daha sonraki eserleri üzerinde yanlış yorumlamalar yapmamak için, önemle üzerinde durulacak şey, tekniğindeki, bütün desen ve resim sanat tekniklerindeki tam ustalığıdır: bu ustalık, ona, hangi artistik gereksinmede olursa olsun, mutlak bir el hâkimiyeti verir ve hayatının bütün dönemlerinde, 1915 teki Max Jacob'un portresi gibi en katıksız klâsik yorumlamalardan, 1909 daki Vollard'ın portresindeki gibi en köklü ataklara atılabilmesini sağlar. 1944 ün neşeli ve sade çizgili karakalemlerinden, Picasso'nun, örneğin boğa gibi canlı bir modelden yola çıkarak ondaki kuvvet hatlarını, vücut yapısındaki damarları ortaya çıkarıp en sonunda başta konu olarak aldığı şeyi ortadan kaldırmağa kadar vardığı ve bitmiş bir yapıdan iskeletin kaldırılışı gibi tablodan bu ilk nedeni çekip çıkarak, ancak ana çizgileri : Hayvanın işaretini ya da armasını bıraktığı yalın güzelliğin bu ciddi araştırmasına kadar... Böylece, bin yıllık bir geleneği, bir resimde daha önce ressamın çizdiği yapısal çizgileri, eser bitince ortadan silinmesi gereken iskele sayan geleneği altüst eder. Modelin taklidi, bu

geleniğin varış noktasıydı. Picasso, bunu çıkış noktası yaptı. Kuvvet hatlarının ve yapısal çizgilerin araştırılması bir araç idi, o bunu bir gaye yaptı. Bu alt üst oluş ve başarılı sadeleştirme yoluyla, o ünlü hayvan arabeskinini bir kaya üzerine çizen taş devri sanatçısının çizgi sadeliğini yeniden bulmuş oldu.

Plâstik sorunların çözümü onun için asla bir engel değildir; gerçek olanın her değiştirilişi, bilinçli bir seçimin sonucudur.

Bir desen öğretmeni olan babasının öğrettikleri, akademik kurallar yolu ile Picasso'ya, kendisinin en güçlü yanı olan iş saygısını ve resim tekniğini tamamen benimsemeyi aşilar aşılamaz bu sorunlar nasıl ortaya çıktı?

Picasso, XIX. yüzyılın son yıllarında, Barselona'da, artık çocukluktan çıktığı sıralar kendini, tarihin bir dönemeç noktasında, iki dünyanın birleştiği yerde bulur. İspanyol burjuvazisi, hâlâ derebeyliğe ve kiliseye karşı savaşılmaktadır; henüz gerçek bir devrim başarabilecek güçte olmayan proletarya, anarşist çalımlardan medet ummaktadır. Aydınlar ve sanatçılar, o zaman, kendi memleketlerinde tarihî gerçeğin kendilerine vermediği perspektifleri hiç olmazsa kendi içlerinde keşfedebilmek için gözlerini dış ülkelere çevirmişler.

Ben'in alabildiğine yüceltilişi ve gizemcilik, hristiyanlık ve anarşi, Barselona'da *Quatre Gats* kabaresinde ortak bir Nietzsche ve Tolstoy, Maurice Borrès, Ruskin ve Ibsen hayranlığı içinde bir araya gelen genç sanatçıların ruh hallerinin temel öğelerindendir. Ressam Rusinyol, hepsinin ortak yanı olan başkaldırmanın parolasını ortaya atar: «Kalıpları kırmak.»

Picasso, yüzyılın sonunda can gelişmekte olan her şeyin sıkıntısını duyar.

Plastik yönden ilk başkaldırışı, akademizme karşı olur. Picasso'nun akademizme karşı resim yaptığı başkaldırma dönemi diyalektiğinin bu ilk anında, tepkisi iki yönlü olur : Aynı zamanda hem modernizm, hem de primitivizm. 1901 yılındaki eserleri bunu gösterir.

Herşeyden önce geçmişe, Miguel de Unamuno'nun dile getirdiği kaybolmuş saflığa dönüş vardır :

**Sana dönüyorum, çocukluğum
Ante'nin toprağa dönüşü gibi
Yeni güçler almak için.**

Picasso, San Pedro del Burgel ve Santa Maria de Tahul fresklerindeki Roman üslubu ile Pedralbes manastırının yağlı boya resimlerindeki gotik üslubu yeniden bulur.

Ama bir yandan da, İngiliz ressamlarının ve onların — rönesans İtalyasının, yüzeysel ve anektodik görünüşlerinden yani dekoratif plân oyunu ve kontur arabeskinden başka şeyisini almamış olan — Alman akıl hocalarının rafael öncesi akımlarına karşı çıkar. Daha sonra Baltrusaitis ile Focillon'un ortaya çıkardığı, Roman sanatını ve bu sanatın yasalarının derin esprisini yeniden bulur: insan varlığı ile onun içinde geliştiği alan arasındaki özel ilişkiyi, sanki bir çekim yasasının etkisi altındaymış gibi tıkız kitleler halinde bitişen ve insan figürünü dış dünyadan ayıran şekillerin bir sıkışmasını ifade eden bu ucuca temas yasası ile zincirleme hareketin yasasını, bir dalgada olduğu gibi hiç bir çizginin boşlukta kırılmadığı o arabesk sarmasını yeniden bulur. Bu birbirine girmiş süslerde herşey birbirine kenetlenir: kuvvet çizgileri devamlı bir akış halinde gözlerimizi, Roman sanatında ya da Japon estamplarında olduğu gibi, sonsuz bir dolambaç üzerinde dolaştırır.

Picasso, gerek rafael öncesi ressamların gerekse

resmî çevrelerce benimsenen akademizmin aksine, çağdaş Fransız resminin konularına ve tekniğine döner. Paris'teki ilk taslaklarında Toulouse - Lautrec ile Steinlen'in temalarını kullanır : düşkünler, yoksullar, orospular, meyhaneciler.

Fakat Picasso bir başka ressamın üslûbundan esinlenirken bile onu kendi malı yapar, kendi tarzına benzetir; örneğin, **La Naine**'de Toulouse - Lautrec'un karakteristik bir temasını işlerken, Laurec gibi büyük plânlar kullanmaz, daha çok Van Gogh'u hatırlatan yanyana çarpıcı renk darbelerini kullanır.

Picasso, Steinlen gibi, bu dünya karşısında yoksulluk dünyasını da unutmaz. Onun 1901 den 1905 e kadar olan Mavi Dönemi, sahte zevk dünyasma karşı yöneltmiştir. Mavi Dönem, açık bir fon üzerinde kendi üzerlerine kapanmış biçimlerle plâstik olarak ifade edilen yalnızlığın bir romans'ıdır. O zamanki eserlerinde bir çeşit karakteristik leitmotif vardır: bir şefkat ve yalvarma hareketi içinde insana doğru uzanmış o upuzun ve kupkuru eller. İnsanı sanrıya (hallucination) düşüren o ellere bakın. Sevginin, okşayıcı ve ana elleri; yoklayan kör eller; ekmek isteyen, yanbaşımda bir insan sıcaklığı arayan eller; bir şamandıra gibi birşeye, bir hayvana çarpmayı bekleyen ya da umutsuzca kendi üzerine kapanan, boş bir kucaklayışla kendi yalnızlığına sarılan eller.

Bu, çizgilerin ve renklerin dili Picasso'da gitgide daha titiz olacaktır: anlam, dış dünyayla doğrudan doğruya ilgisi olmayan biçim içinde belirir.

Bu dönemin eserlerindeki bu arzunun çarpıcı bir betimlemesi, 1901 den 1903'e kadar birçok kez yeniden ele alınan kucaklama temasıdır.

İster karakalemle, ister pastelle, isterse yağlıboya ile olsun, Picasso, yalnızca yapıya ait büyük çizgileri gös-

termek için ufak ayrıntılar üzerinde fazla durmadan büyük kütleler halinde çizer: kollar, cerrahın kesip bıçtığı kollar değildir (Ingres'in La Grande Odalisque'indeki kollar da değildir); elden geldiğince az bireyselleştirilmiş iki vücudu bir tek kütle halinde birbirine bağlayan kuvvet hatlarıdır.

Burada, tıpkı renge karşı savaşta mavi tekrenklilik gibi, çizgide de doğalcılığa karşı savaşımın bir aşamasını buluruz.

Bu dönemden başlayarak ve sonuç olarak daha Cézanne'in etkisi altında kalmadan önce, ilerde kübizmi meydana getirecek olan bazı öğelerin, Picasso'nun resminde nüve halinde bulunduğunu belirtmek yerinde olur: En aza indirilmiş bir röliye ve hacim; derinliği, kurulu perspektifi olmayan bir alan (espace); dağınık bir ışık ve daha çok ikinci derecede önemde olan renk, üstünde, kendi üzerlerine kapanmış koca koca şekillerin dikildiği, yamru yumru duvarlar gibi uçuk renkli fonlar.

Karanlık ve mutsuz renkli bu tablolarla, bir süre öncenin parlak renklerinin 1901 de birden kaybolduğu bu tablolarla mavi renk, Dr. Jung'un psikanalizi ile yorumlanamaz bir dildir. Eski bir resim geleneğidir bu: mısır frekslerinde mavi, cehennem rengi idi; Altdorfer'den Boecklin'e kadar Alman resminde hüznün ve hiddet rengiydi; Picasso içinse, özellikle, Greco'nun soğuk renkle-riydi, grimsiler, morumsular ve mavilerdi; daha yenilerden alırsak, bunlar Whistler'in mavi ve gümüşü uyumlarıdır.

İşte bu an, kendi içine kapanma anıdır. Plâstik bakımdan ise, olanaklara o sıralar boş verilmiştir. Bir kır meyhanesi balosunun konfetileri ve serpantinleri yerlerde sürünmektedir, sahne ışıkları sönmüştür. Pablo Picasso'nun dostu Casagemas yeni intihar etmiştir; ondan fazla tablo bu ölümü ansır. Çırlıçılak ve umudunu yi-

tirmiş insan aşka ve hattâ hayata karşı kayıtsızdır.

Greco'nun çizgisi ve rengi, kurşunî ışığı ve ekspresyonist deformasyonları, yaldızlı gerçeğe karşı kurtarıcı başkaldırışında Picasso'ya yardım etmiştir. Ama Greco'da mistik bir anlamı olan şey: yeryüzü görünüşlerinin yıkılışı ve tanrısala doğru yolalış, Picasso'da insancıl bir anlam kazanmıştır: daha derindeki insan gerçeğine doğru bir gidiştir bu.

Bu derin gerçek, ıstırap değildir.

Picasso, yaratışının bu devresindeki olanaklarını keşfeder ve sonuna kadar kullanır. Ama daha önce, eserinde bir şafak yükselmeğe başlar. Plâstik dilde, renk ve çizgi ile yeni bir yaşama arzusu ortaya çıkmaya başlar, 1905 te: Palet, soluk bir gün ağartısı ile renklenir ve o zamana kadar kapalı olan çizgiler, sanki yaşama açıklığına adanmış yeni bir ilâhiye başlayacakmış gibi açılır.

Picasso ile Guillaume Apollinaire'e adadığı bir şiirinde André Salmon, bu, mavi dönemden pembe döneme, ateşte yanıştan dirilişe geçişi işaret etmiştir:

Mavi çağ

Bir kilisenin sundurmasını kendilerine yurt edinmiş sakatlar, serseriler; sütsüz analar; yüzyıllık karga.

Tüm acı ve tüm yakarış...

Pembe çağ

Aynalar, aynalar, kaynaklar, camlar, camlar, hep çıplaklık.

Hatırlıyor musun, Pablo?... Hatırlıyor musun, Guillaume... «Yaşamın sınırı üzerinde, sanatın ucunda, yaşamın ucunda.»

Ateşte yanış,

Diriliş.



*
**

Temalar artık ne yoksulluk ya da düşkünlük temaları, ne de zevk temalarıdır. Picasso, 1900 yılı Paris'inin kabarelerindeki, ya da ayaktakımı arasındaki ancak en yüzeysel görünüşler ile tanıdığı gerçek dünyaya girmiyor henüz. Ama bu dünyayla ve bu düzenle uyuşmayı da kabul etmiyor. Seçtiği konular, neye karşı resim yaptığını söylüyor bize artık. Kahnweiler: «Konuları, aşklarıdır» diye yazmıştı. Seçtiği dünya, bu çöküşün dışındadır: palyaçolar ve soytarılar, gözde motifleri olur onun.

İki çağ arasındaki geçiş yumuşaktır. Vücutlar, Greco'daki gibi, iskelet parmakları, sivri omuzları ve dirseklerle uzamış kahlılar. Kırmızı, önce kişilerde, sonra da fonlarda bir cümbüş havası içinde belirir. Sıcak renkler,

soğuk renklere üstün gelir. Işığa dönüştür bu. Renkler, yeniden baskın verirler Picasso'nun resmine. Nicedir kendi içlerine kapanmış olan şekiller çözülür, açılırlar. Çizgiler açılırlar. Gözü alıp götüren hareketler, yörüngeler, yollar olurlar. Vücutlar ile resim alanları arasında yeni ilişkiler kurulur; artık, madeni bir fonun düşmanca boşluğu ortasında kalakalmış tıkız yığınlar değildirler. Organlar, dünyaya ulaşmak ve onu yakalamak için bedenden dışarı fırlıyormuş gibidir.

Henüz sevinç ve bütünlük yoktur ama yaşam vardır. O soytarılar, Rainer Maria Rilke'ye, içinde bu bekle-yişi ve bu çağırışı dile getirdiği güzel bir şiir ilham ederler.

**Ama kim bunlar, söyle bana, bu gezginler,
Bizden daha da geçici bu adamlar,
Nedir onları sıkboğaz eden — kim için, kimin aşkı
için —**

**Hep doymamış bir istek mi, büken onları,
İki kat eden, dalgalandıran, dokuyan, atan?
Ve yeniden yakalayan onları; sonra daha yumuşak
bir havayla indiren**

**Bitmeyen zıplayışlarıyla yıpranmış, eski halı üzerine
Evrende kaybolmuş bu halı üzerine...**

Fakat bütün bunlar, daha köklü bir başkaldırma-yan girişten başka bir şey değildir.

Resmî çevrelerce benimsenen akademizmin dışında ve resim tarihine ilgisiz Picasso, yirmi yaşında Paris'e geldiği zaman, empresyonizm egemendi.

Ama Picasso'nun düpedüz empresyonizme karşı sa-vaşa girdiğini sanmak yanlış olur. 1907 de Avignon'lu Kızlar'la belirlenecek olan, resmindeki yeni aşama, yalnızca, empresyonizme karşı bir tepki değil, altı yüzyıllık resim sanatıyla bir hesaplaşmadır.

İzlenen hedefi ve modern resme açtığı yeni yolun gerçek anlamını anlamak için soruyu bir kez daha sormak gerek: Picasso neye saldırıyor?

XIV. yüzyıldan demek ki Giotto'dan beri resim sanatı, gerçeğin ele geçirilmesine kesin bir şekilde yönelmişti; gerçek derken anlaşılan da, o sıralar tam bir serpilme halinde bulunan burjuvazinin gerçek saydığı şeylere: burjuvazinin iş ve faaliyet alanına, bilimlerin bu alanla ilgili matematik ve mekanik tanımlamalarına uygundu.

Yükselen burjuvazi tarafından dünyanın bu ele geçirilişi, bu sınıfın başarıya ulaştığı bütün ülkelerde, özellikle Giotto'dan başlayarak İtalya'da, Van Eyek'la başlayarak Hollanda'da, sonra bu etkinin yayıldığı bütün Batı Avrupa ülkelerinde, resimde dış dünyanın gittikçe daha titiz ve akla dayanan bir gözden geçirilmesi ile belirlenmiştir. Şeklin, hareketin, perspektifin, ışığı, açıklık-koyuluğun ve ışık oyunlarının araştırılması, maddesel dünyanın yeniden ele geçirilişinin birçok aşamalarını meydana getirecektir. Bin yıla yakın bir zamandan beri Bizans sanatı ile Roman sanatı bu dünyayı öbür dünyanın geçici ve yalan bir yansıması; bu dünyaya ait resmi ise, sadece öbür dünyayı, Tanrının dünyasını, İsa'nın ilâhî dramının dünyasını ve ölmez ruhları dünyasını ansıtacak bir araç saymıştı.

Rönesans sanatı, resim sanatının biricik örneği olup çıkmıştı artık; gaye, artık vücutları, taşıdıkları ruhu ansıtacak şekilde temsil etmek ve doğada yalnızca ruhun bir simgesini ya da ilâhî bir bildiriği görmek değil de vücutları sırf vücut oldukları için çizmek, doğayı sırf doğa olduğu için keşfetmek, onları örnek almak, onlarda uygunluklar bulmak ve onlardan gözü en kusursuz şekilde aldatacak olan dış görünüşler ortaya çıkarmaktı.

Mistik ve transandantal evren karşısında gerçeğin

bu yeniden ele geçirilişı, altı yüzyıldan çok sürdü. Nice olağanüstü dehâ, boyalı yüzey üzerinde vücutların gerçekliğinin, onların eksiksiz konturlarının, sonra hacimlerinin ve derinliklerinin en tam hayalini yaratacak teknikler buldular. Fakat bu da, ışık sorununu ortaya çıkardı: mavileşme ve donukluk, uzağı, uzaklığı telkin ederken, ışık - gölge de vücutlara benzerliği ansatabiliyordu. Vücutları, birbirleriyle olan ilişkilerine göre yerleştirmek zorunluluğu, resimde alan sorununu ortaya çıkardı. Caravage, Rembrant, Georges de la Tour ve Le Nain'lerle birlikte bu, artık geometrik olarak perspektifle değil, optik olarak ışıkla yapılır oldu.

Işık, dış dünyanın araştırılmasında gitgide daha önemli bir yer ahyordu böylece. Bu araştırma, empresyonistlerle, en uç noktasına vardı. Monet, ışığı en geçici görünüşlerinde yakalamaya çabalarken onu, saatlerin ilerleyişinde nilüferler üzerinde, Londra'nın sisinde ya da katedrallerin taşları üzerinde izledi. Bu aşırı gerçekçilik titizliği, diyalektik olarak zıddına dönüşür. Courbet, daha önce şöyle söylüyordu: «Ben ancak gördüğüm şeylerin resmini yapıyorum.» Empresyonistlerle birlikte duyuların verileriyle zekânın kuralları arasındaki denge kesin olarak bozuldu. Eşyalardaki **bilineni** değil de yalnızca **görüneni** çizmek gibi bir endişe bizzat eşyaları kaybetmeğe götürdü: onların biçimleri ve katılıklarını, konturları eriten ve hacimleri bozan ışığın titreşimlerine feda etmeğe götürdü; hattâ onların yerel renklerini, yanar dönerliklere ve her mevsim, her saat güneşin tozamasına feda etmeğe götürdü. Altı yüzyıldır resim sanatının o kadar tutku ile peşinden gittiği bu gerçekten, onu yakalamak uğrunda en aşırı inceliğe, titizliğe ulaşılınca, parmakla hissedilemeyecek kadar inse bir tozdan, yapısız bir evden başka birşey kalmıyordu artık.

Felsefede Descartes'ın, «Doğanın efendisi ve sahibi olmak» sözleriyle tutkusunu formülleştirdiği yükselen

burjuvazinin maddeciliği, bu sınıf, kendi tecrübesiyle, elinden kaçmakta olan bir dünya karşısında gitgide daha kuruntucu oldukça, sübjektif idealizmin yeni şekilleri önünde yan çizmek için Auguste Comte'un pozitivizminin kaypak uzlaşmasına rıza göstermişti. Aynı şekilde burjuva çağı resim sanatı, Fransa çerçevesinde düşünürsek, fetih aşamasını, yani dünyanın insan tarafından ele geçirilişi aşamasını, Poussin'den Chardin'e kadar gelen devleri ile tanıdı. Sonra, yarattığı düzenin kendine özgü güzelliğinden zaten pek güvenli olmayan burjuvazi, David ile, Roman sanatı kılığına bürünmeğe çalışır. Gerçek dünya ile güzellik arasındaki çözümlenin farkında olan Ingres, büyük bir gürültü ile, deformasyon devrini açar. Bu yörüngenin ucunda, emperyonistlerle, cılızlaşmış bir sanatın son ve parlak havai fişegini görüyoruz: Maurice Raynal, resmin bu çağını, «tükenmiş damarlarda maden arama» olarak tanımlıyordu. Empresyonistlerin tarihî değeri, değişmez bir dış dünya görünümünün (vision) olmadığını; günlük gereksinimlerimizin damar çizgilerine göre doğanın faydacı oyuluşunun, tekniğimizin ve bilincimizin gerektirdiği perspektiflerin ve yolların, plâstik sanatların zorunlu ve ezeli çerçevesini meydana getirmediklerini göstermiş olmalarıdır.

Bu yerinde açınlamanın, ciddi bir sakıncası da vardı: dünyanın, oturmuş ve usa uygun bir yapısı olduğu düşüncesinden uzaklaştırıyordu. Doğanın ve insanın bu ayrışmasına, dağılışına karşı Seurat ve özellikle insanın tümel varlığına resimdeki yerini yeniden kazandırmaya çalışmış olan Cézanne ile yeni - empresyonistler tepki gösterdiler: ressam, yalnızca aşırı duyarlı, sanrılâtıcı bir göz olmakla yetinip bu duruma boyun eğemezdi. O, bir insan olmak istiyordu: yani bir yapıcı, bir yaratıcı. Eseri, aynı zamanda bir göz ve akıl, irade ve şiir olan insanın yasasına göre kavranılan bir nesne, bir tablo nesne olan bir yaratıcı olmak istiyordu.

Ancak buradan gidilirse, Picasso'nun 1907 sıraların-

daki girişimin gerçek değeri anlaşılabilir: o, Cézanne'ın denemesine son derece cesur bir gelişim kazandıracaktır.

XX. yüzyılın başında, empresyonizme kolaylıkla yöneltilen sitem, resim yapısının anlamını kaybetmiş olması, o zaman atelyelerde kullanılan deyimi ile, «omurgasız» resim yapması ve eşyaların ancak anlık, raslantı görünüşlerini yakalamasıdır.

Fakat empresyonizmden de öte tartışma konusu edilen şey, Giotto'dan beri gelen resim geleneğinin ilkelere idi: altı yüzyıldır resim sanatının ana objesini, duylarla algılanabilir dış görünüşlerin yeniden ortaya konulması sayan ilkeler... Tıpkı, bilimin, geometrik perspektiften renklerin fizyolojisine kadar bu dış görünüşleri yakalamağa yardım edışı gibi.

Fotoğrafın gelişmesi, resmin anlamı ve rolünün kavranılışını daha da çabuklaştırıyordu: Courbet zamanında fotoğrafçılık, upuzun pozları ile, anlık hareketleri yakalayabilen ressamın gerçekçiliğinin gerisindeydi; empresyonizm zamanında, beyaz ve siyah renklerle sınırlı fotoğraf sanatı karşısında ressam, varoluş nedenini koruyabiliyordu: renk, onun at koşturabildiği bir alandı.

Ya sonra? Fotoğraf, altı yüzyıllık bir gelişim yürüncesini uzatmaktan ve tamamlamaktan başka şey yapmış değildir. Görüntü (illusion) tekniği imkânlarını sonuna kadar geliştirmiş ve resmin faydacı işlevini hükümsüz kılmıştır.

Bu alanda gerek zamanının, gerekse geçmişin ustalarının kullandığı bütün teknikleri iyi bilen Ingres'in ya da Corot'nun ustalığına ulaşmış olan Picasso, resmi, salt görüntücülük çıkmazından kurtarmak gereğini duyuyor. Nesne, artık, bir model olamazdı. Taklit, artık bir gaye olamazdı. Konu, artık, bir kurtarıcı tanık olamazdı.

Bazı heyecanlı kişilerin, bütün tarihî soğukkanlılığı

kaybederek söyledikleri gibi, «Avignon'lu Kızlar» la «resmin kaderinin ters yöne dönüşüne» tanık olduğumuzu, kübizmle, nesnenin kölesi resmin, onun efendisi haline geldiğini söylemek yanlış olur.

Böyle bir sav, kaba bir basitleştirme yoluyla, önceki zamanların büyük resimlerini anlaşılma-za hale getirmekle kalmaz; insanoğlunun daha önceki yaratışlarında bulunan iyi şeyleri, ister resim sanatında, isterse başka alanlarda yapılan bütün gerçek devrimlerde olduğu gibi kaynaştırarak, koruyarak ve geliştirerek aşmak gibi önde gelen bir üstünlüğü olan Picasso'nun resim sanatında yaptığı devrimin önemini de küçültmek olur.

Görüntü resmini ve taklidi aşmak zorunluluğu, hiç de klâsiklerin bütün bulgularından vazgeçmeğe değil, tersine onlarda yeniden yaratma tekniğini aşan ve plâstik yaratışı meydana getiren şeyin daha açık bir bilinci- ne varmağa götürür. Apollinaire, «Modern resim okulu, kendiliğinden güzel sorununu getirdi,» diye yazıyordu. (*)

Yanlış olarak «kübizm» diye adlandırılmış olan akım, gelenekle bağlarını koparmamıştır. Ama bir tabloyu tablo yapan özellikler, onu mekanik bir kopyadan ayıran ve eski ustalarca, gayesi, doğanın taklidi diye kabul edilen bir zanaatın sırları olarak gizlenen özellikler, Picasso ve kübist ressamlarca resim sanatının asıl doğası ve gayesi olarak tanımlanıp ön plâna geçirilmişlerdir.

Picasso, «Müzelerdeki tabloları yapmış olanların iç yaşamlarını hissetmek» derken bir tabloda kuruluşun önceliği üzerinde ısrarla duran, ama henüz bunun bütün sonuçlarını çıkarmasına olanak vermeyen bir çağda yaşayan Poussin'in yolundadır. Poussin, şöyle yazıyordu: «Bakmak düpedüz, görülen şeyin biçiminin ve benzerliği-

(*) Guillaume Apollinaire. Méditations esthétiques, s. 26

nin doğal olarak gözle algılanmasından başka şey değildir... Ama bir nesneyi, onu gözdeki basit ve doğal şekil algısından başka birşey kabul ederek görmek, özel bir özenle bu aynı nesneyi iyice tanıma yollarını aramak demektir: yine denilebilir ki basit bakış, doğal bir iştir; benim görerek bakma dediğim şeyse bir akıl işidir...» (*) Bir tabloda konudan ayrı olarak salt resim sanatına özgü olan şeyler, Fransız resim sanatının öbür kutbundan Delacroix tarafından aynı şekilde önemle gösterilmiştir: «Salt resim sanatına özgü bir tür heyecan vardır; başka hiçbir sanatta izine rastlanamaz bunun. Renklerin, ışığın, gölgelerin şöyle bir ısıldamasından gelen bir uygulanma: tablonun müziği diye adlandırılabilen şeydir bu.» (**) diyordu.

Klâsiklerin diliyle, Poussin'in «akıl» ın payı, romantiklerin diliyle Delacroix'nın müziğin payı dediği şey, her gerçek resimden ayrılmaz bir gerekliliktir, tabloyu yalnızca doğanın yasalarına değil, plâstik sanatın yasalarına da bağlamak gerekliliğidir. Sanatta bireyciliğin zafetine tanık olan XX. yüzyılın başlangıcına kadar ustalar, doğa yasaları ile plâstik sanatların yasaları arasında, Ingres'in yaptığı gibi, doğa yasalarını plâstik yasalar lehine çığnemek bahasına, bir uzlaşma sağlamışlardı.

1907 sıralarında yeni olan şey — bunu «Fauve» lar çekingen, Picasso ve kübistler cesur ve kararlı bir şekilde ifade ediyorlardı — iki uç arasındaki (doğa'nın yasaları ile plâstiğin yasaları) gelişmenin artık örtbas edilmeğe çalışılmaması, yaratışa kopyacılıktan önce yer verilmesinin istenmesi, «resmin dışında bir şey değil, sade-

(*) Nicolas Poussin, Lettre à Chanteloup du 24 Nov, 1647

(**) Eugène Delacroix, Réalisme et idéalisme. Oeuvres littéraires, Crés I, 63

ce resim» yapmak isteğinin ortaya atılması olmuştur. Her tabloda, modelin canlılığından gelmiyen kendine özgü bir canlılık vardır.

Picasso, açıkça bilincine varmıştır bunun. 1923 te Marius de Zayas'a şöyle diyordu: «Natüralizm (Doğalcılık) ile yeni resim birbirine karşıt gösteriliyor. Hiç doğal bir sanat eseri görmüş olan var mıdır acaba? Bilmek isterdim. İki ayrı şey olan doğa ile sanat, aynı şey olamazlar. Biz, sanat yoluyla, nesnelerde doğal halde bulunmayan şeyi ifade ediyoruz.»

Kübizmin kuvvetle ortaya attığı bu temel ilke, bütün eski büyük sanat eserlerinde içten içe vardı; XIX. yüzyılın en büyük sanat eleştiricilerinden biri olan Baudelaire, düşüncesini şöyle açıklamıştı: «Bir sanatçının ilk işi, kendisini doğanın yerine koymak ve ona karşı çıkmaktır.» (*)

Kübizmden başlayarak ressamın yüklendiği görev, artık, varolan dünyayı, doğanın dünyasını yeniden ortaya koymak değil, yeni bir dünya, tamamiyle insanî bir evren yaratmaktır.

Degas, Picasso'nun girişimi karşısında acıyan bir edayla: «Bu gençler, resimden daha zor birşey yapmak istiyorlar» diyordu.

Gerçekten, ressamın gördüklerine bağlı kalmayıp, anılarıyla, hayal gücüyle, bilgisiyle, asıl anlamına uygun yeni bir evren kurması söz konusuydu.

Picasso, ilgi çekici bir nükte ile şöyle özetler bunu: «Daha iyi ötsünler diye gözleri oyulan saka kuşları gibi ressamların da gözleri çıkartılmalı.»

Resim sanatına böyle bir amaç vermek, zorunlu ola-

(*) Baudelaire, Salon de 1846.

rak, araçlarda ve teknikte derin bir değişiklik gerektiriyordu.

Plâstik anlatımın geleneksel araçlarından pek çoğu varoluş nedenlerini yitiriyorlardı.

Önce klâsik perspektif. Ortegay Gasset gibi, «resamlar Cézanne'dan beri, fikirleri resimleştirmekten başka bir şey yapmıyorlar» demek doğru değildir; çünkü eğer resim sanatı, duyumsal kavramsala feda etseydi resim sanatı olmaktan çıkardı. Doğrusu şu ki, bir tablonun yaratılmasında Picasso, bilinen'i, görülen'den ayırmaz.

Böyle bir anlayış, zorunlu bir sonuç olarak, Rönesans'ta Alberti ve Brunelleschi tarafından tanımlanan perspektifin yürürlükten kalkmasını gerektirir; Alberti, tabloyu, [dış] dünyadan gözümüze gelen ışınların meydana getirdiği piramidin bir kesiti olarak tanımlarken, doğal bakışa uygun düşmekten uzak olan bu anlayış, çok yapma bir kural koyuyor: bizim bir tek gözle gördüğümüzü ve gözümüzün hareket etmediğini var sayıyordu. Böylelikle, dünyaya, bir anahtar deliğinden bakan bir kimsenin durumuna zorlanıyorduk.

Bu perspektifin büyük öncüsü Brunelleschi, perspektif yasalarını göstermek için, bu tanımlamaya uygun bir düzen de tasarlamıştı: Katedralin orta kapısından görülen haliyle «Baptistère de Florence» ı ve Senyörlük Sarayını temsil eden bir pano; onun karşısına bir ayna. Panonun ortasına, göz dayıyacak bir delik. Rönesansın perspektifi, masalların tek gözlü devî, ya da tek gözlü bir insan için, hem de hareketsiz bir tek gözlü insan ya da taşlaşmış bir tek gözlü dev için «doğal» olabiliirdi. Poussin bile, tablolarının küçük bir modelini bir kutuya koyuyor ve bir tek delikten bakıyordu onlara. Kübizm, bu kuralı ve bu yapmacıklığı bırakır. Nesneleri, aynı zamanda, birbirini izleyen çeşitli görünüşleri içinde,

tıpkı yaşayan ve hareket eden bir varlığa, özellikle hayal kuran ve hatırlıyan bir varlığa nasıl görünüyorsa öyle canlandırır. Ben, bir geometrici gibi, Paris'in Notre Dame'ından filân ya da falan köprü görünür mü acaba, diye sormam. O, benim belleğimde Paris'in peyzajının şu ya da bu görünüşünde yerini almıştır; hattâ bu yanyana konuş, kadastro plânı ile uyuşmaz olsa bile. Bir kadının ya da bir dostun yüzüne bakınca aynı zamanda onun profilini, çehresini ve yüzünün dörtte üçünü ya da benim için onun tüm varlığı demek olan toptan bir görüşü anımsarım, hattâ bu sentez bir antropometri fişine çevrilemese bile. Şüphesiz böyle bir görüş, perspektifin ve bakılan yerin devamlı değişmesi yüzünden, nesnenin etrafında tıpkı danseder gibi dönmemizi gerektirecektir; ama film, bizi bu kopmalara, kırılmalara alıştırmıştır. Picasso'nun resmi, tipik olarak, sinema çağının resmidir. Onun resminde herşey, sanki ressam, etrafında durmadan yer değiştirdiğimiz bir figür üzerinde alınmış birbirini izleyen görüş noktalarını, tablo alanının bir çeşit yayılması ve kırılması yoluyla saptamış ve yanyana koymuş gibidir. Sinema ile birlikte zaman, iki ana geleneksel özelliğini yitirmiştir: devamlılık ve geriye döndürülememe özelliklerini... Sinema sanki, zamandaşlığı da içine sokarak, zamanı yüzeyleştirmiştir. Sinemada zaman, devamlı ve bir yönde uzayan bir çizgi değildir artık. İnsan, zamanın içinde her yönde hareket edebilir. Sinemanın, klâsik zaman anlayışında yaptığı şeyi, Picasso, Rönesansın tablo alanı anlayışında yapmıştır.

Nesneyi, anımızda olduğu gibi canlandırmak, onun bütün anlamlı görünüşleri altında verilmesini gerektirmektedir.

Bize eşyaların içinin de gösterilmek istenmesi olmayacak şey değildir. Optik, olanak vermez buna; anı ve hayal ise bizi buna zorlamaktadır. Bir ev resmi çizen bir çocuk, onun içinde oturan insancığın da hiçbir zaman

unutmaz. Picasso, Juan Gris, Braque birçok natürmort'larında böyle yapmışlardır: diyelim, bir gitar, bir bardak, ya da bir şişe bize, plân halinde, önden ve kesit olarak ve hattâ içini de göstermek için kırılmış halde gösterilir.

Bir başka yol, imajların üstüste gelmesiyle meselâ kitabın arkasını, onu okuyan kimseyi bize göstermeği sağlayan saydamlaştırma yoludur.

Buna karşılık, nesnenin görünümlerini yakalamak zorunlu değildir. Söz konusu olan, nesneyi anlatmaktır, taklit etmek değil. Şüphesiz, burada sorun, bir kelime ya da resim - yazı (pictographique) bir imge ile ifade edildiği gibi soyut, kavramsal bir anlam değil, şekillerin gerisinde gizli diyebileceğimiz insanî, tümel, aynı zamanda duygulandırıcı ve plâstik anlamdır. Oysa bazı konturlar anlamlı, bazıları ise değildir. Mümkün olan en çarpıcı imajı vermek için seçme yapılabilir ve yapılmalıdır. Ara görünümlerin silinimleri, temel şekillerin seçilip ayrılması, kübist tabloların okunmasındaki en küçük güçlüklerden biri bile değildir.

Gerçekte biz, eşyaların tamamen görüşe dayanan betimlemelerinde bir dağılmaya, bir parçalanmaya ve bazı yasalara göre yeniden kuruluşlarına itiliyoruzdur; ama bu yasalar, bir iskemlenin ya da; bir evin, yahut da onların göz aldatıcı taklitlerinin bir araya getirilmelerini sağlayan geometrik yasalar değildirler artık.

Herşey, eşyaların etrafında çeşitli bakış noktalarına göre onlarda birbirini izleyen görünüşler saptamak için dönülyormuş gibi olacaktır. Ama bakış noktaları rastgele değildir; şu ya da bu görüş açısının değişikliklerine uyarak gözle değil, şu ya da bu anlamın değişikliklerine uyarak kafa ile seçilmiştir. Sonra, bu imajlar, düzenlenebilir olmalıdır; ve bir fotoğraf kurgusunun tersine, basit bir mekanik yanyana konuş değil, organik

tipten karşılıklı bir uyuşma olmalıdır: herbiri bir diğeri-
nin içine geçer ve onu kendi yapısı ve kendi dokusu için-
de değiştirir.

Burada, yanlış olarak deformasyon diye adlandırıl-
an, oysa gelenekselleşmiş bir sıra alışkanlığın basitçe
reddedilişi olan şeyin yeni bir biçimine rastlıyoruz.

Daha önceleri, uzun zamandır yapısal bir deformas-
yon: parçanın bütüne olan bağımlılığının gerektirdiği
bir deformasyon tanınıyordu. Rönesansın ve klâsisizmin
bütün büyük habercilerinde, özellikle Paolo Uccello ile
Piero della Francesca'da apaçıktır bu.

Ekspresyoncu deformasyon için de aynı şey: çizgi,
bir kontur olmadan önce bir hareketin yörüngesi, izi iz-
lediği yoldur, demistik. O halde bir harekete daha da güç
vermek için bir eğrinin yolunu değişikliğe uğratmak -
genel olarak abartmak - zorunludur. Picasso'dan önce
gelenlerin en tipiklerini sayarsak Michel - Ange'ın, Gre-
co'nun ya da Ingres'in yaptığı da budur.

Picasso, bir üçüncü tür deformasyon, Rönesanstan
beri klâsikleşmiş ve seyircinin hareketsizliği temeli üze-
rine kurulmuş perspektifin terkedilmesinden çıkan yü-
zeysel ve dinamik deformasyon getirmiştir. Dinamik de-
formasyon ise tersine, öznenin (sujet) nesne (objet) et-
rafında yer değiştirmesinden, öznenin hareketlerindeki
değişikliklere uyarak birçok bakış noktalarının çizilme-
sinden doğar.

Çok sayıda görüş noktaları yasası diye adlandırıl-
abilecek olan bu değişikliğin ilk sonucu işte budur.

Ama o, ikinci bir sonucu da beraberinde getirir; bu
çok sayıda görüş noktaları, hem eş zamanda hem de iki
boyutlu bir yüzey üzerinde gösterilmiş olmak zorunda-
dır. Öyleyse eşyaların kabuğunu, tuval plânı üzerinde
açmak gerekecektir: tıpkı, bir şato ya da bir araba yap-

maları için çocuklara verilen kartondan yapı oyunlarında olduğu gibi. Bu ikinci yasanın: bu, plânların düzleştirilmesi yasasının, sanat tarihinde uzun bir geçmişi vardır. Güney Melanezya sanatında, saklı plânlar açılır: yüzün ovalliğinin ve saçları temsil eden kalınlığın üzerine, enseyi temsil eden yassı ve yuvarlak bir şekil çizilir; hattâ yanyana bir çift yüz ataların insana dairesel bakışını temsil eder (*). Mısırlılar, daima, bir profildeki gözü, önden görülüymüş gibi gösterirlerdi. Bize daha yakınlardan Ingres, plânların düzleştirilmesi yolu ile, sırtından görülmesine rağmen bir odalığın memesini göstermekte tereddüt etmezdi.

Nesnenin böyle analizi, bakış'm bir eylem olduğu bilincine ulaşmamıza yardım eder. Bu analiz, geçmişin resim sanatının seyretmekle yetinen alışkanlıklarından öte, dünyayı ve eşyaları etken bir şekilde keşfeden; onların oluşumlarının ve özellikle onları değiştirmek için üzerlerine yapılacak eylemin bilincine varmış olan bir insanın yaşantısına uygun düşmektedir. Bu analiz, plâstik dil bakımından, artık yalnızca seyretmeye değil aynı zamanda bir eyleme de çağırılan seyirci bakımından yeni zorunluluklar getirmektedir.

Nesnenin parçalanıp yeniden kurulması, tabloya —sığ bir eleştirmeni, harekete, ilk olarak «kübizm» adını vermeğe sevketmiş olan— bir kristal görünüşü veren küçük parçalar halinde tekrar tekrar bölünmüş plânların azaltılmasını gerektirir; tamamiyle keyfi ve noksan bir adlandırma idi bu, çünkü bir kere resim anlayışının kendisinde meydana gelmiş olan bu değişimi —Resim sanatının Rönesanstan beri görebildiği en büyük değişimi— bir teknik yönetime indirir; sonra, hareketin öncülerinin akıllarından bile geçmeyen bir takım geometrik kurguları anımsatır.

(*) Maurice LEENHARDT, *Do Kamo et L'Artocénien*.

Resim sanatındaki bu başkalaşımın iç mantığı, ilk il keden başlayarak başka sonuçlar da getiriyordu: eğer tablo artık bir nesnenin ya da bir dış sahnenin kopyası değilse, aralarında, boşlukların ya da eşyalardaki birbirinden farklı aydınlıkların da bulunduğu öğelerden kurulamaz artık.

Tablo - nesne, böylece, figürler ya da fon gibi bütünü oluşturan öğeler arasında bir öncelik - sonralık gözetmeksizin bir tek ritme bağlı bir bütün olur. André Masson, «Büyük resim, üzerinde, aralıkların, onları ortaya koyan figürler kadar enerji ile yüklü olduğu resimdir» diyerek çok güzel belirtir bunu. Vollard'ın ya da Kahnweiler'inki gibi bir portrede yüz ve onu çevreleyen şey aynı öğelerden yapılmıştır; bu öğeler, yontuluğu ressamın asıl işi olan aynı kristal içinde almıştır. Alan kavramı, yerini çevre kavramına bırakmıştır.

Tamamen resimsel, artık eşyaların ve onlar arasında boşluğun bulunmadığı bu alan içinde bütün, yalnızca parçayı egemenliği altına almakla kalmaz, aynı zamanda bütünün düzenlenmesi, sadece resmi çizilen nesnelerin doğasına değil, anlamın ve plâstik sanatın gereklerine de bağlı olan bir harekete ve bir ritme uyar. Renkler, artık zorunlu olarak kontur çizgileri içine hapsedilmişlerdir. Fernand Léger, bu ayrılmayı çok ileri götürecektir. Çizgiler de artık bir nesnenin konturundan daha çok bir hareketin yörüngesidirler. Bu hareket, sinemanın ve cazm artık bizi alıstırdığı kopuk - kopuk (syncopé) ritim de olabilir.

Rönesanstan beri gelenekselleşmiş resimsel betimlemenin ilkelerinin ve yasalarının yeni bir doğa ve ressamın rolü anlayışına bağlı olarak bu reddedilişi, Picasso'yu, resim sanatının altı yüzyılı ötesinde (ve onlardaki zengin mirası koruyarak) daha eski, Rönesans'ın ya da klasik Yunan sanatının kurallarına yabancı geleneklerle yeniden bağ kurmağa itti. Önce, İspanya'da ve özellikle

Katalonya'da hayranlık verici izler bırakmış olan Roman sanatı ile; ama aynı zamanda yine İspanya'da, Greco'nun izini sürdüğü, Venedik ve Roma öğretileri yoluyla bildirisini ulaştırdığı Bizans sanatı ile. Böylece Picasso, mekânda ve zamanda kaynaklara inerek, etnoğrafya müzesinde okyanusya sanatını, Afrika sanatını, Amerikan yerli sanatını, aynı zamanda Yakındoğu sanatını, Girit ve Miken sanatlarını, klasik öncesi Yunan sanatını inceledi.

Onların ortak özelliği, doğa karşısında seyirci durumda olmayıp bir boğuntu, bir korku duyan ve hem kendi tekniği hem de bir büyü (içinde insanın, doğa kuvvetlerine üstün bir takım kuvvetler, mitik kuvvetler ile getirdiği, özleştirdiği bir başka putlar ve fetişler dünyası yaratarak gerçek dünyanın sınırlarını aşma özlemi veren bir büyü) yoluyla dünyayı değiştirerek ve boğuntuyu ve korkuyu aşma gereksinimini duyan insanın en başta gelen tutkusunu ifade etmeleridir.

Teknik gelişmelerin son derece yüksek bir düzeyinde insan yine boğuntular ve korkular duyabilir, ama bunlar artık büyük kısmıyla yenilmiş doğa kuvvetleri önünde değil, kendisinin yarattığı fakat kendisinden ayrı düşen, kendisini ezecek yabancı ve düşman gerçekler olarak karşısına çıkan toplumsal kuvvetler önünde duyduğu güçsüzlük duygusundan doğmaktadır: insanlığın yabancılaştırmış gücünün çeşitli biçimleri olan yoksulluk, bunalımlar, baskıcı kurumlar, savaşlar gibi...

Teknik gelişmelerin son derece yüksek bu düzeyinde insan aynı zamanda şöyle bir duygu da duyabilir: ilkel insanın karşı karşıya bulunduğu doğa kuvvetleri kadar insan dışı ve tehdit edici hale gelmiş olan bu kuvvetler sadece tekniğin gelişmiş olmasıyla alt edilemezler; bu kuvvetlerin neden olduğu belâlar, asıl anlamda insanî olan davranışla savuşturulabilir. Bu insanî davranış sanat alanında, taklitçilik tekniğinin yerleşmesin-

den önceki anlatım tarzlarıyla ilişki kurmak zorundadır.

İlişki kurmak demek, kopya etmek ya da yeni baştan ele almak değil, geçmişin yaratıcı anlarını, onların kendi yönelimi içinde yeniden ele geçirmek demektir. Bu «yeniden doğuş» yeni bir anlam kazanır: bu yeni anlam, artık sadece klasik Akdeniz sanatını diriltmek değil, bütün devirlerde ve bütün uygarlıklarda öndegelen, binlerce yıllık tutkunun temelden ele alınışındır: anlatımcı ya da dekoratif tablonun ötesinde, doğanın dünyasından başka bir dünya, tekniğin ve aklın gelişmesindeki bir aşamaya uygun düşen, fakat içinde bu aşamayı da aşmak gibi yenilmez bir arzu duyan bir mit dünyası yaratmak...

Bu yaratış, destan ve lirizm, daha önce bilimsel ve teknik gerekliliklerin kalıbına dökülmüş bir doğanın diline benzemeyen bir dil yaratmak zorundadır.

Guillaume Apollinaire, «Gine ve Kongo ressamlarının doğrudan doğruya görüşten alınmış hiç bir şey kullanmaksızın insan figürü yapabildiklerini» önemle belirtiyordu.

Polinezyalıların ya da Afrikalıların maskeleri, Azteklerin ya da Maya'ların çanak çömlekçiliği, Roman hayvan hikâyeleri, Miken putları, Girit sanatının fetişleri bu doğayı, taklit etmeksizin yeniden yaratma çabasını çok daha ileri götürmüştür.

Afrika sanatında ayin maskelerinde çok kere yüzdeki kabarıklık ve çukurlar değiştirilir; derinlik görüntüsü bir kabarıklıkla, ya da tersine, dışbükeylik görüntüsü, yüzeyin çukurlaştırılmasıyla verilir. Picasso'nun girişimi, bu yöntemleri alıp uygulamaktan ve sözde bir barbarlığı uygarlığa karşı çıkarmaktan ibaret değildir. O, yöntemleri kopya etmek yerine büyük bir niyetle yola çıkar ve plastik benzetmeler keşfine koyulur.

Doğayı ve onun yenen geçici teknikleri aşmak gibi tamamen insanî bir eylemi ifade eden bu mit yaratma; Homeros'tan Cervantes'in **Don Kişot**'una, Goethe'nin **Faust**'una ve Gorki'nin **Ana**'sına kadar sanatın öz görevi olan bu mit yaratma; birbirinden ayrılmaz şekilde hem dünyaya sorulmuş kaygılı soru ve hem de insanın, her çağda, kendi kaderinden ve geleceğinden yarattığı kahramanca bir imaj adına o dünya düzeninin tartışma konusu edilmesi demek olan bu mit yaratma; işte Picasso, resim sanatının köklü eğilimini bunda, bu mit yaratmada görmek cesaretini göstermiştir. O, çağımızın aynı zamanda bu lirik ve destanî mitsel görüşünü, acayip yaratıkları, acayıplığe karşı başkaldırılarıyla, insan iradesinin, umutlarının, savaşlarının, zaferinin olumlanması ile çizmiş, kalın çizgilerle belirtmiştir.

Tablolar vardır, savaş ilâhlarıdır, suçlamalardır, meydan okumalardır, söz vermeler, kesinliklerdir; bu karanlık, bu öfkeli zamanda gerçek insanların acı, kavgacı ve coşkun yaşamlarını yapan herşeydir.

Böylesine olağanüstü bir girişim tehlikesiz olamaz.

Bir kez, hem gerçeğe bağlarını koparmak, hem de sanat eserini insanlarca (Picasso'nun savaşımına yardımcı olmak istediği insanlarca) anlaşılabilir hale getirmek tehlikesi vardı. Ressamlık uğraşı, böyle yüksek zorunluluklar karşısında rahat bir uğraş olmaktan çıkar ve ressam kendisini, Balzac'ın **Bilinmeyen Şaheser**'de - bu peygamberce yazılmış kitap, okurken bunaltıdan sarartırdı Cézanne'ı - anlattığı üstadın işkence dolu hayatını yaşamağa adar.

Bu bile, Picasso'nun buluşlarının, hatta en gözüpek olanlarının, geçmiş altı yüzyıl da dahil daha önceki kazanımların hiçbirisiyle kıyaslanamayacak bu buluşların hızını nasıl onlardan aldığını gösterir.

Aynı şekilde, kökenlerini katıksız klasik gelenekten

alan ve bilimsel analizce doğrulanan çok sayıda buluş vardır.

Tarihsel bir benzerlik bunu daha iyi açmamıza yardım edecektir.

Picasso, empresyonistlerin ve onlardan daha çok yeni - empresyonistlerin renk için yaptıkları şeyi genelleştirmiş, biçimin her türlü görünüşüne yaymıştır.

Chevreul bunu bilimsel bir formül haline koymadan önce bütün büyük ressamalar, az ya da çok içgüdüsel bir tarzda, şu yasayı uygulamışlardı: «Bir tuvalin üzerine boyayı koyun; bu yalnızca tuvalin fırçanın dokundurduğu kısmını bu renkle boyamak değil, aynı zamanda ona bitişik olan alanı bu rengin tümleyicisi ile boyamak demektir» (*). Empresyonizm, bunu bilinçli ve sistemli olarak kullandı.

Aynı şey çizgiler için de söylenmeli; tuvalin kapalı alanı içinde bir tek çizgi çizilir çizilmez bir biçim doğmuştur artık ve gerilimleri, karşılaşmaları ile bütün bir kuvvetler alanı bu çizgiyle belirlenir. Psikolojide Gestalttheorie (*), bu «biçim niteliklerini» çözümlenmiştir. Fakat hiç kimse onları ister pratikte, ister içgüdüsel olarak Picasso'dan iyi kullanamamıştır, sanırım. Picasso: «Yeni resimde her darbe, sanatçının çalışmasındaki gibi, hassas bir iş olmuştur; tabloda bir kişinin sakalını boyarsın; sakal, kırmızı - sarı renktedir ve bu kırmızı - sarı renk seni, herşeyi bütün içinde yeniden yerine koymaya, zincirleme bir tepki gibi çevredeki herşeyi yeniden bo-

(*) *Couleur complémentaire* : belirli bir renk ile birlikte yeniden beyazı meydana getiren renk. Örneğin, kırmızı, yeşilin - mor, sarının - turuncu, mavinin tümleyici rengidir. Ç.N.

(*) *Gestalttheorie* : Biçim teorisi.

yamaya iter,» diyor (**). Picasso'nun, baykuş, boğa, Guernica, veya Savaş ve Barış, Menin'ler ya da Otlar Üzerinde Yemek Yiyenler eskizleri gibi seri desenlerinde dikkati çeken de budur zaten. Her desen, bir satranç ustasının «hamleleri» ile karşılaştırılabilir: her darbe, bütünün fizyonomisini değişikliğe uğratar ve yeni baştan tüm bir kuruluş gerektirir.

Öyleyse, Picasso'yla birlikte, «resim sanatının kadeğinde bir geriye dönüş» değil, her büyük resmin kendi içinde varolan yasaların apaçık bilincine varış, o zamana kadar doğanın taklidine bağımlı kalmakla birlikte resim sanatının aslını oluşturan şeyin bilincine varıştır söz konusu olan: bu da, resimde, insanın ve onun yaratıcı eyleminin rolüdür. Hemen burada sanat'ın, doğa + insan demek olduğunu söylemek gereir. Bununla beraber, estetikteki bütün dar anlayışları ortadan kaldırmak için bu formülü açıklamak, yeter: sanat, ancak ve ancak tamamen insanî olan şeydir: yani sadece doğa olmayıp, doğadan kesinlikle kopmuş olan şeydir: ateş, âlet ve onlardan sonra ve onlarla birlikte sanatlardır. Sanat asla doğanın kopyası değil, salt insana özgü bir yasaya göre yaratıştır.

Picasso, resim sanatına ve bütün sanatlara bu yepyeni perspektifi: insana değer vermekle başlayan; başka yaratış yasalarıyla bir başka gerçeği, başka yargı normlarıyla bir başka güzelliği doğanın ötesinde ve hatta doğanın dışında yaratma hakkının insan tarafından değerlendirilmesiyle başlayan bu perspektifi açmıştır.

Bu yeni sanatın, Roman sanatı ile görünüşteki benzerlikleri ne olursa olsun, onların derin ayrılıklarını önemle belirtmek yerinde olur: Roman sanatı, aşkınlık telkin etmek, insanı Tanrı'ya yöneltmek için dolaysız

(**) La Guerre et la Paix, Edition du Cercle d'Art. Texte de Claude Roy.

gerçekle sanatın bağıını koparıyordu. Picasso ise, insanın ve kurduğu düzenin varlığına değer vermek için dolaysız dış görünüşlerle bağıını kopardı. Gelecek, tanrıtanımazın tanıdığı tek aşkınlıktır ve Eluard'ın dediği gibi, «Picasso, ilerleyen insanın her adımda yeni bir ufuk keşfedeceğini biliyor.»

Picasso, alışılmışı ve alışkanlıkları kırarak, resim sanatını içine girmiş olduğu çıkmazdan kurtarmak ve insan coşkusunu, insan iradesini, doğrudan doğruya doğadan almamış bir dille ifade edecek yeni bir yol açmak istiyor. Guillaume Apollinaire, *Mamelles de Tirésias*'a yazdığı önsözde, gerçeküstücülükten çok Picasso'nun ortaya attığı yeniliklere - ki, yalnızca dış ölçütlere bakarak «kübizm» diye adlandırılmıştı - uygun düşen bir tanımlama yapıyordu. Apollinaire, «insan, yürüyüşü taklit etmek isteyince tekerleği yarattı: tekerleğin ise bacağına benzer tarafı yoktur» diye yazıyordu.

Sanatın, gerçeğin bir taklidi değil, fakat özellikle insanî bir yaratış olduğu ana düşüncesi, romantizmden beri hızını arttırmış bir evrimi sürdürür: bu evrim, yeniden ortaya konulması gerekecek modeli kuracak olan bir gerçekliğin, dış ya da iç bir doğanın tartışma konusu edilmesidir.

Sanat eserinin görevi, dünyayı yeniden ortaya koymak değil, insanın özlemlerini dile getirmektir. Bu özlem, düpedüz, dünyadan kurtulmak, kaçmak olabilir; ya da tersine, «özne» ye: yani öfkeli ve güçsüz bir birey olarak bana, ya da tersine, geleceği kurmakla görevli tarihsel ve toplumsal büyük bir ortak gücün ifadesi olan bana göre dünyayı değiştirmek de olabilir. Kaçış sanatı ya da devrimci sanat. Yaratıcı hareketin çift anlamlılığıdır bu.

Picasso'nun sanatı, 1907'de, toplumsal bir anlama dönük değildir. Bununla birlikte, Picasso'nun kendisine karşın böyle bir şey de vardır onda. Fotoğraftan farklı

olarak bir tablonun gerçek yaşantısı ve anlamı, yaşamdan ve tablonun temsil ettiği şeyin anlamından bağımsızdır. Avignon'lu Kızlar'ın konusu önemsizdir: genelevden bir görünüş. Bu tuval, yine de sonsuz bir gelecek açar önümüzde. Bu tablo Gertrude Stein'in daha o sırada bulup göstermek liyakatine ulaştığı şeye tanıklık ediyor şüphesiz: «XX. yüzyıl gerçeği, XIX. yüzyıl gerçeği değildir; ve bunun böyle olduğunu resim yaparken duyan tek kimse Picasso olmuştur.»

Picasso ve kübizm ile birlikte, empresyonizmde olana benzer bir diyalektik yıkılış olacaktır. Picasso ve «kübist» denilen hareket, başlangıçta, dış dünyayı özüü bir teknikle ifade etmek, empresyonistler gibi dış görüşleri değil, tersine, nesneyi kendi içinde olduğu gibi yakalamak istiyor ve buna da hazırdaki dünyanın karşısına, icadedilmiş, insanın kendi yasına göre kurulmuş bir dünya dikmekle ulaşıyordu.

Tarihsel ve toplumsal gerçekten yüzçeviren empresyonistlerde, Monet ya da Degas'da örneğin, insanî varlıklar, kişiler, uzun zamandır bir güçten ve insanî gerçekten yoksun mumyalar gibi bir anda yanar - döner bir toz haline dönüşmeye hazır gibidirler. Belki de bu sanatçılar, bu şekilde, bilinçsizce ve plastik bir biçim altında, toplumun gayriinsanileşmiş hareketlendirici güçlerinin, tamamıyla insanî, etken, bilinçli bir tepkiyi olanaksız kıldıkları bir tarihsel gelişim aşamasını anlatıyorlardı.

Picasso'nun ve kübistlerin 1907 sıralarındaki eserleri, asla insanların bu çöküşüne ve çürüyen, gerileyen bir toplumun dağılan, ufalanan güçlerine karşı siyasî ya da sosyal bir karşı çıkış değildir; plâstik alanda, insanın direnmesinin ya da bir karşı - saldırısının başlangıcını gösterir.

Gerçeğin ve insan varlığının silinmesine karşı Picasso'nun estetik devrimi, herşeyden önce, sanat eseri-

nin kuruluşunda iradenin önceliğinin insancıl bir değerdendirlişidir. İnsanın dünya ile ilişkisi değışmiştir: artık sadece en geçici görünüşleri karşılamak değıldır söz konusu; fakat tersine, daha kalıcı, daha güçlü bir şeyde dünyanın ele geçirilişinin etken yanını olumlamaktır: resim, mimarî bir yapısı olan kararlı bir eylemdir.

Bir kere daha tekrarlıyalım: bu aşamada, Picasso'nun başkaldırışı yalnız ve yalnız plâstik plânda kalmaktadır. O, hem gerçeklik kavramını, hem de güzellik kavramını tartışma konusu etmektedir. Maddeler dünyasının doğal yasalarından bağımsız yeni yasaların resimdeki gerçekliğini belirtmek ve güzelliğı tanımlamak için, altı yüzyıllık Avrupa resim sanatının sistemleştirdiğı normlardan bağımsız yeni normlar aramaktadır.

Burada, Avrupa'nın güzellik anlayışı normlarını terk ederek zenci sanatı, Amerikan yerli sanatı ya da Polinezya sanatı normlarını almıştır demek boş birşey olur. Ancak bir bekleyişe ve duyulan bir gereksinime karşılık verdiği zamandır ki bir dış etki, gerçekten ve derinlemesine kendini gösterir: dikilen fidan, ancak iç gelişim koşulları bu rastlaşmanın [fidanla toprağın rastlaşması] koşullarını yarattığı zaman «tutar». Yunan - lâtın sanatının yeniden keşfedilmesi Rönesansı tanımlamaz: bu keşif sadece, iki yüzyıldır roman stilizasyonları ve deformasyonlarına karşı eski paganizmininki gibi katıksız insanî ve dünyasal bir yeni hakikatı ve bir yeni güzelliğı, gotik sanatı ile adım adım ele geçiren sanatçıların insancıl dileklerini doyurur.

1867'de ilk empresyonistler için şaşırtıcı bir buluş olan Japon estampları konusunda da aynı şey. Afrika maskeleri ve Benin'in tunç heykelleri için de aynı şey olacaktır: onlarla, Fransız resim sanatına dışardan bir estetik aşılınmamıştır, daha zenci sanatını tanımadan önce Picasso'nun yürüttüğü girişimin parlak bir doğrulaması olmuştur onlar. Yine, resim sanatını XIX. yüzyıl

sonunda içinde bulunduğu çıkmazdan çıkarmak için bir yol arayan Gauguin'in, esin aramaya Tahiti'ye gitmesi (ama Polinezya sanatı ile doğrudan doğruya rastlaşmasının onu, resimde hiçbir devrime götürmemesi) olgusunda da bu hakikati doğrulayan karşıt bir kanıt bulabiliriz: Avrupa güzellik ideali aynen kalmıştır: Yaptığı figürler, Polinezya putlarına hiç benzemez.

Tersine, Picasso ile birlikte bir kopya, bir kırılma meydana gelir. Doğrudan doğruya doğadan alınmamış olan öğelerle yeniden bir resim dünyası yaratmak arzusu içinde o, daha çok «küre, silindir ve koni» ile doğayı yeniden kurmağa, o kesiksiz stereometrik vücutları terketmeğe ve dış bükey yüzeyler yerine içbükey yüzeyler kullanarak figürlerini yeni baştan düzenlemeğe çalışan Cézanne'ın anlayışını aşmağa yönelmiştir (*)

Yunan ve hristiyan değer ölçüleri terkedildiyse, bu, yabansı (egzotik) geleneklerin basit bir alınışı ile olmamıştır; bu değer ölçüleri, insanın, kurbanı olduğu yabancılaşmaya karşı kendikendini bulmasına artık elvermeyen bir estetiğin diyalektik iç zorunluluğu ile aşılmıştır: emeğin yabancılaşması ile insana yabancı ve düşman bir makineleşmenin egemen olduğu bir dünyada, devrimci değişme koşullarının henüz elle tutulur derecede mümkün olmadığı bir çağda ressam kaçmağa çalışabilirdi. İster empresyonistler gibi tuvaleri üzerinde ancak en yüzeysel, en geçici, renkli görünüşler yakalıyarak olsun, ister dünyanın ve tarihin dışında, Kandinsky ya da Mondrian tarzında soyutluğa yönelmek üzere tamamen biçimci gereklilikler adına bir kurguda bir sığınak arayarak olsun, bu kaçışı deneyebilirdi. Ya da hiç olmazsa plâstik

(*) Cézanne'ın resimlerinin Salon d'Automne'a kabul edilip sergilenişinin ilk kez ancak 1905, sonra ise 1906 yılında olduğunu anımsatmak faydasız değildir.

alandan, tamamen insanî bir resim kurma - ki ne belirli bir doğa ne de uğranılan yabancılaşma yapısıdır bu - olanağını kurtarmayı deneyebilirdi. İşte Picasso'nun açtığı perspektif budur.

Bu yolda, görmüş olduğumuz gibi, yabancılaşmanın yeni toplumsal şekillerine karşı insana değer tanımasında, yabancılaşmanın eski, doğal şekillerini göğüsleyen halkların tecrübelerini yeniden bulacaktır: Okyanusya, Afrika, Amerika ya da Asya put yaratıcılarını.. Söz konusu olan, onların sanatını taklit etmek ya da kaldığı yerden başlatmak değil, temel görünüşü ile onlarınkine benzeyen bir gereklığe cevap vermektir: insanı ezmekle tehdit eden doğal ya da toplumsal birtakım güçlere karşı insanın değer olarak kabul edilmesidir.

Picasso, bu noktadan, sırf bu noktadan bir ilkel insana benzemektedir: dünyada bir eşya gibi varolmayı reddetmek ve bir zamanlar ateşin ve âletin bulunuşuyla, şimdiyse sanat yoluyla tamamen insanca varoluş tarzını olumlamak gibi temelden insanî bir eylem noktasından.

Picasso'nun ortaya koyduğu plâstik sorun, XX. yüzyılın zihniyetine, resim sanatının temel sorunlarından birine uygun yeni bir çözüm getirmektir - bir tuval üzerinde, yani iki boyut üzerinde, artık aldatıcı bir derinlik değil, mekânda hareket halinde olan şekillerin zamandaş görünümelerini algılatmak. Bu, daha derin bir sorunun teknik bir görünüşünden başka bir şey değildir. Şekilleme, ışığa ve harekete dair çok sayıda algılarımızı bir tek imajda kristalleştirerek, bizi, artık edilgenleşmiş bir görme algısı göreneklerini ve alışkanlıklarını tartışma konusu yapmağa, alışılmış algımızın her türlü içerik etkinliğini yeniden ele geçirip aşmağa zorlar.

Daha önceleri empresyonistler ve en çok da, çok bilinçli bir şekilde Renoir, Seurat, Signac gibi son empresyonistler, renklerin kimyasal karışımı yerine optik karı-

şımını kullanarak canlandırılan rengin, sadece bizim gözümüzde meydana gelmesini sağlayarak bu yolda bir adım atmışlardı. Fakat renklerin optik karışımı bizim gözümüzde kendiliğinden, edilgen bir şekilde oluşuyordu. Tersine, kübist ressamın seyirciden isteyeceği biçimlerin zihni sentezi, algıladığımız dünyanın genel düzenlemesinde bizi kendi etkinliğimizin bilincine varmağa zorlar. Altı yüz yıl geçtikten sonra, Rönesansta sistemleşmiş, alışkanlık yoluyla kafamızda çivilenmiş, taşlaşmış alışkanlıkların, algılarımızın sonsuz ve zorunlu biçimleri olduklarına inanır olmuştuk artık. Picasso'nun kübizm girişimi, sorumluluğun bir uyanışıdır. Bu estetik, bir ahlâktır.

1907 de Picasso'nun resim lâboratuvarında doğmak üzere olan şey, yeni bir epik sanattır, yani Kahnweiler'in çok güzel belirttiği gibi «akışı değiştirmeye gücü yetmeyen insanın kaderine boyun eğmesini değil, kaderine karşı gelen insanî büyüklüğün yüceltilmesini» isteyen bir sanat.

İnsanın dünyayla ilişkisinin bu epik anlayışını Hölderlin şöyle tanımlamıştır: «Epik şiir, dış görünüşü içinde yapmacıksız, anlamında kahramancadır. Büyük özlemlerin değişik biçimlerde dile getirilişidir.»

Bellibelirsiz doğum sancıları içinde olan XX. yüzyılın, insanlığın o güne kadar tanımadığı en büyük değişimlerin yüzyılı olan XX. yüzyılın büyük özlemlerinin bu dile getirilişi, Picasso'nun eserinde ilk plâstik ifadesini bulur.

Picasso'nun yaptığı büyük dönüş, 1906 - 1907 sıralarına rastlar. Belki de başlangıç zamanı olarak, Gertrude Stein, portresini alabiliriz. İlk seans poz veriden sonra Gertrude Stein'ın ve erkek kardeşinin büyük hoşnutluk göstermeleri anlamlıdır. Picasso 90 seans poz istiyordu; sonra bütün çalışmayı sildi ve gitti aylarca taşrada kal-

dı. Dönüşte, model'in yokluğunda portreyi yaptı; şaşkına dönmüş olan Gertrude Stein, portrenin kendisine benzeyip benzemediğini sorunca, Picasso rahatlıkla cevap verdi ona: «Bir gün siz ona benzeyeceksiniz.» Basit bir hikâye değil bu: bir resim anlayışını, resmin gerçekte ilişkisi anlayışını buluruz onda. **Alis Harikalar Ülkesinde** adlı eserde Alis, kedi tamamen ortalıktan kaybolduktan sonra bile ne yana baksa kedinin gülümsemesini görür. Picasso, böyle bir işe girişir işte: kedinin resmini yapmaksızın bir kedi gülümsemesini ansıtmak. Hem, Mallarmé'nin, kübizmin estetik anlayışı ile yakınlığı besbelli bir estetikte formülleştirdiği de bu gereklilik değil miydi zaten? «Kitabın incecik kâğıdına, ağaçların asıl sert tahtasını değil, meselâ ormanın korkunçluğunu, ya da yapraklar arasına dağılmış dilsiz gök gürültüsünü koymağa bak; başka türlü, şaheserlere yön vermiş olsa bile, estetik bakımdan bir hatadır. Derinliklerdeki gürurun haklı olarak yükselmiş birkaç taşkınlığı, ayakta kalmış tek sarayın yapısını sarsar; taşların kılı kıpırdamaz, bütün bunlardan sonra sayfalar zor kapatılır.» (*)

Söz konusu olan hiç de mucize değil, tekniktir, ya da daha çok, sanattır. **Gestalttheorie**, bir biçimi meydana getiren bütün öğelerin yer değiştirmesi halinde bile bir «biçim niteliği» nin sürüp gitmesi olayına alıştırmıştır bizi. Belki de Picasso'nun estetiğinin özü buradadır: kendi insanî varoluşunun derin gerçeğini anlık dış görünüşlerinin ve geçici belirtilerinin dışında, doğal modelden alınmamış, tamamiyle iç öğelerle yeniden yaratmak.

Picasso'nun, maskeler olarak düşündüğü yüzlerin yapıma verdiği önem şuradan gelir: maske, hem modelin kendisi, modelin olmak istediği şey, hem de yaratıcının, anlık ve raslantı dış görünüşler ötesinde onda keş-

(*) **Gestalttheorie** : Biçim teorisi.

(**) **La Guerre et la Paix**, Edition du Cercle d'Art. Texte de Claude Roy.

fettiği ve onda anlatmak istediği şeydir. İşte Gertrude Stein'in ya da Picasso'nun kendi portresi daha çok bu anlayış içinde yapılmıştır.

Portre dışında maske, figürlere, yüz, üstün bir enerji potansiyeli ile yüklü olmaksızın, onları [figürleri] bir bütünde eritmeği sağlayan duygusuzluk ve kişiliksizlik verir ve tablonun iç gerilimlerindeki dengenin zararına daha da güç elde eder.

Andor vadisinde Gosol'da geçirdiği birkaç ay süresince Picasso, kendi resim görüşünün büyük çizgilerini işler, hazırlar. Daha önce Louvre müzesinde eski İspanyol heykellerinin bazı biçimleri ile M.Ö. V. ve II. yüzyıllara ait Osuna bronz heykelleri çok etkilemişti kendisini. Gosol'da, parçalı plânlar isteyen, sert bir ağaç üzerine oyulmuş heykelleri andıran figürler yapar. Birisi, nispeten klâsik tarzda, öteki ise daha şimdiden plânların kesilmesi ile çizilmiş olan «oturan iki çıplak kadın» daki bu yanyana konuş, yeni açılan yolda bir nirengi noktasıdır.

Bir bildiri değerinde olan **Avignon'lu Kızlar**, 1907'de, bir tek eserle, bu yeni yönü kendisinde özetliyecektir.

Yön değişikliği o derece tamdır ki bütün yenilikler: vücutların çizilişi, kompozisyon, tablo alanı, aynı zamanda formülleştirilmiştir.

Hazırlık çalışmaları ve eskizler, yüzlerdeki ve figürlerdeki başkalaşım evrelerini izlememize yardım ederler. Başlar, insanlığın ilk görünüşlerini hatırlatırlar: geometrik bir ovalikte Afrika maskeleri, boş göz çukurları ve Mısır tarzına uygun olarak profilde cepheden görünen gözler. Vücutlar, kesin plânlar halinde parçalanmıştır. Eğriler, bir kristalin keskin çizgilerine benzer doğrulara bırakmaktadır yerini, gitgide. Biçimler, bireysellikten ve geçicilikten kurtarılmıştır.

Kompozisyon, basitleştirilmiş büyük çizgiler üzerine

kurulmuştur; bunlar kontur değildirler artık, içinde figürlerin, kumaşların aynı niteliğe bürünür gibi göründüğü, parçalara bölünmüş bir tek prizmanın sınır çizgileridir. İnsan vücutları, tablo alanında kaynaşmıştır; fon ise, kişilerle aynı yapıdadır. Bir tek bütünün parçalarıdır bunlar. Tablonun birliği, katı cisimlerin ve onları çevreleyen şeyin karşılıklı etkisinden doğmaktadır ki, onları çevreleyen bu şey de bir boşluk değil, vücutlar kadar canlı bir gerçektir. Artık, varlıkların ve tablo alanının bir tek ritme uyacağı bir tek kuvvetler alanı yoktur. Bir denge varsa o da tablonun kendi dengesidir, yalnızca figürlerin değil.

Bu tek alan, kararlı bir şekilde hacimliliği ve röliye fi bir kenara iter. Tablonun yüzeyinde göçüklükler yoktur. Tam tersine, öyle bir izlenim yaratır ki, bu kristalin kesik küçük yüzeyleri tuvalin plânından başlayarak ileriye, bize doğru fırlıyormuş gibi görünür; sanki biz tablonun içine girmişiz gibi olur. Yüzler üzerindeki birkaç tarama çizgi ya da pembe veya kiremit rengi boyalardaki birkaç nüans ayrımı plânların birbirine bakarak ileri kayışlarını göstermeğe yeter. Picasso'nun kendisi, 1908 de, dostu heykeltıraş Gonzales'e şöyle söylüyordu: «Renkler, nihayet, farklı perspektiflerin işaretlerinden, bu ya da öteki yanın eğilmiş plânlarından başka birşey olmadıkları için, bu resimleri parça parça kesip sonra renklerle verilen işaretlere göre yeniden bir araya getirsek bir heykel elde ederiz.»

Avignon'lu Kızlar, sanat tarihinin bir eşine daha rastlamadığı tam bir kopma, köklü bir yenilenme diyebileceğimiz kübist devrimi başlatmıştır.

Bu tablo üzerinde yapılan ilk incelemeler gösterir ki Picasso, kompozisyonda Cézanne'dan ve onun **Banyo Yapanlar** tablolarından esinlenmiştir, ama Cézanne'ın girişimini daha ileriye, gerçek bir nitelik değişimi elde edecek kadar ileriye götürmüştür: önce, doğal şekillerden

tamamiyle kopmuş, sonra, temel unsurları doğrudan doğruya gerçekten çıkarılmamış bir anlatış içinde insan tipleri yaratmış, nihayet öyle plânlar kurmuştur ki göz devamlı olarak tuvalin yüzeyine çekilmiştir.

Şimdi artık, çözümleyici kübizm ve bireşimci kübizm gibi iki zamanda gelişen sanattaki bu devrimin sonuçlarını açabiliriz.

Önce çözümleyici kübizmin çıkış noktası, bakış'ın bir eylem olduğudur: öyle bir eylem ki biz o yolla tabloyu, birçok görünüşleriyle, gelişmeleriyle, iç gerilimleriyle bir bütün olarak yakalar yakalamaz, edilgen seyirci durumundan çıkarız artık. Tabloyla, ressamın yarattığı nesne ile ilişkimiz, bir eylem ilişkisi; sanatçının, bölümlere ayırmış olduğu şeyin birliğini kendimizde yeniden yaratmak için çaba ilişkisidir.

Edebiyatın kanatları altından kurtulmuş olan resim sanatı, kendi özerkliğini kazanmıştır.

Bir zamanlar, resim ile resim olmayan şey arasındaki diyalektik gerilimler: doğa mı - hikâye mi, manzara mı yoksa olay mı gibi şeyler, resimde iç gerilimler haline gelmiştir. Anlatım gerekleri ile imajın gerekleri, sanat gereci (çizgi ya da renk) ile getirdiği bildiri, tablonun (önce anlamının tabii) koyduğu soru ile getirdiği mitsel, geleceğe dönük cevap arasındaki gerilim.

Çözümleyici kübizm bu noktaya gelince kendi uzantısı ve aynı zamanda karşıtı olan bireşimci kübizme döner.

Bu dönüş 1908 ve 1909 dolaylarında olur.

D. H. Kahnweiler'in yaptığı gibi, Picassonun, «sıkı disiplinli bir akım olarak başlayan kübizmi, bir özgürlük öğretisi haline çevirdiğini» söyleyerek bu aşmanın tanımlanabileceğini sanmıyorum. Anarşist bireycilikle karıştırılmaması gereken bir özgürlük anlayışında disiplin

ve özgürlük, zıtlasmak şöyle dursun, birbirisiz edemezler. Oysa kübizmdeki bu dönüş, daha çok, soyuttan somuta (şurası iyice anlaşılmalıdır ki burada söz konusu olan, plâstik soyutluktur, soyut kavramının kendisi değil), tümelden tikele geçmekten ve çözümleyici kübizmin devam ettirdiği Cézanne yolunu ters yönde izlemekten ibarettir. Çözümleyici kübizm, dış gerçeğin temel yapısal öğelerini çözümleme yoluyla açığa çıkarıyordu. Şimdiyse, bireşim yoluyla, biçim ve renk öğelerinin yardımı ile, ancak şu ya da bu yanlariyle doğanın alışılmış nesnelerini hatırlatan fakat birtakım organik bütünler olan nesneler yaratmaktır söz konusu olan. Bu dönüşümün açıkça bilincine varan ilk kimse olan Juan Gris'in yazacağı gibi: «Tablomü düzenlemekle işe başlıyorum; sonra nesneleri niteliyorum. Maksat, gerçeğin bir nesnesi ile karşılaştıramıyacak yeni nesnelerin yaratılmasıdır; bireşimci kübizmi çözümleyici kübizmden ayıran şey, kesinlikle budur.»

Doğa'nın dünyası ile ressamın yaratışlarına kaynaklık eden dünya arasındaki bu zıtlığı gizemciliğe bir dönüş olarak görmemeli. Bu yaratılan nesnelerin kaynağı, yüce bir öte dünya, sözcüğün gizemli anlamı ile bir «doğailstü» değildir.

«Picasso'daki bireşimci kübizm bunu açıkça gösterir

Bireşimci kübizmi soyut sanata götürmek tehlikesini gösteren bu eğilime kapılmamak için Picasso ve Braque, bu devredeki tablolarına, 1908 ve 1909'a doğru, kullanılagelen nesnelerin dünyasından doğrudan doğruya alınmış, ya da düpedüz taklit edilmiş öğeler koyarlar. İlkın Braque, çok şimgesel olarak, resimi gerçeğe bağlamak arzusunu çocukça bir tarzda ifade etmek ister gibi tuvallerinden birinde, göz aldanmasıyla resimin üzerine çakılmış gibi duran bir çivi yapmıştı. Sonra bunlar, yapıştırılmış kâğıtlar ya da yalancı odunlar, yalancı mermerler, betonlu kabartma köprüler oldu. Picasso, 1909 da, **Piyano** adlı bir natürmort'da, ıskık gölge kullanmayı

reddettiği fakat röliyeften de yoksun kalmak istemediği için tuvalin üzerine alçıdan çıkıntılar yapıstırıyor ve bunları tamamiyle kendi renklerine göre boyuyor, tıpkı bir kabartmada olduğu gibi gölge - ışık oyunlarını ışığın kendisine bırakıyordu. Bu girişimler başarısızlığa uğrayacaklardı enikonu. Ama sadece soyutlukta ya da bireşimci kübizmin en kapalı dönemindekiler gibi hemen hemen anlaşılmaz simgeler, figürler içinde kaybolmamak arzusuna değil, aynı zamanda şaşırtıcı anlamlar taşıyan nesnel benzetmeler olarak eşyaların kendilerini kullanmak arzusuna da tanıklık ediyordu.

Bu alanda en büyük başarılar, çok daha sonra heykelticilikte elde edildi: kürekten yapılmış bir turna kuşu heykeli; eski bir musluk ve iki çatal heykeli; bir eyer ve bir bisiklet gidonu ile yaratılmış acayip, uydurma bir hayvan heykeli; karın kısmı eski bir sepet üzerine kalıplanmış bir keçi heykeli.

Günlük amaçlarından koparılmış, nesnel benzetmeler haline sokulmuş en sıradan nesnelere şairane bir yaklaşma yoluyla ortaya şaşırtıcı anlamlar ve bir güzellik kıvılcımı çıkarma sanatı, Picasso'nun sanatının değişmez niteliklerinden biridir.

Apollinaire'in, beklenilmedik bireşimlerden meydana getirilmiş etkilere dayalı şiir sanatı, burada, resimdeki eşini bulmaktadır. Lautréamont: «Bir kesi masasında, bir şemsiyeyle bir dikiş makinesinin rastlaşması gibi güzel bir şey» diyordu. Gerçeküstücülerce çok tutulan bu «objektif» humor, plâstik olarak Picasso tarafından gerçekleştirilmiştir.

Fakat bireşimci kübizmin açtığı yolda ritmin üstünlüğü, soyut sanata doğru sürüklenmek tehlikesini doğuruyordu: anlaşılabilirliğini az çok kaybetmiş olan nesne - tablo, bir bulut, bir dalga ya da bir kristal güzelliğindeydi artık. Juan Gris, düz yazının karşısında şiir ne ise, es-

ki resim karşısında da bu tür resmin öyle olacağını söylüyordu. Guillaume Apollinaire şöyle ekliyordu: «Bu kadar katıksız plâstik kaygıların bizi, edebiyatta müzik ne ise, resim sanatında da o olacak olan tamamıyla yeni bir sanata götürüp götürmeyeceğini soruyorum kendikendime.»

Ya, böyle bir tablo karşısında «Neyi anlatıyor?» diye sorulursa? Verilecek tek cevap: «Onu yapan kimseyi anlatıyor» dur. Bir tablonun konusu, böyle bir anlayışın deyimiyle, doğadan bir görünüşü değil, dolayısıyla kendi iç sevincini ifade ettiği yaratıcı eylem içinde sanatçının bizzat kendisidir. Buraya kadar yaptığımız gibi bu yeni dönemin sonuna da bir şiirle nokta koymak için, onda, başka zamanlarda ve başka yerlerde de kendisini kabul ettirmiş olan bir sanat yönü olduğunu göstermek için XIV. yüzyıl Çin teorisyenlerinden T'ang Heu'nun, Song çağına ait bir resmin ipek tomarı üzerine yazdığı şu mısraları hatırlatacağız:

Gizlisiz saklısız aç gönlünü
de, fırçan esinlensin.
Yazmak da çizmek de hep aynı yola çıkar
Derindeki iyiliğin açığa vurulmasına
İşte iki arkadaş size:
Bir yaşlı ağaç ve bir uzun bambu;
Değiştirdi onları, özgürce çizen el.
Bir anda bitirildi eser.
Eşsiz bir anın cisimleşmesi
Yüzyılların hazinesi gibi,
Bu tomar açılınca bir sevgi duyar insan
Sanki yaratıcının kendisini görmüş gibi.

*
**

Nesneyi yeniden elde etmek için empresyonizme karşı çıkmış olan kilbizm, yeni bir diyalektik dönüşle, tıpkı empresyonizm gibi, kendi silinişine ulaşıyordu. Picasso, bir kere daha, düşünülerek seçilmiş bir formülün bütün olanaklarını tükettikten sonra bunun son sınırına kadar gitti ama Piet Mondrian'ın kaybolduğu soyutluk çıkmasına dalmamasını da bildi.

Picasso, kurtarıcı bir eğilimi, saçmaya kadar götürmez; çünkü o zaman bir basma kalıplığa ve köleliğe döner bu eğilim.

O, geçmiş silmek ya da inkâr etmek için değil, tersine, her önemli devirde resim sanatının büyük, biçimsel gereksinmelerinin uyanık bilincine varmanın, hiç de geçmiş gözü kapalı olarak taklit etmeği gerektirmediğini fakat bu bilinçleşmenin sonsuz yenileşme olanaklarını kendi içinde taşıdığını göstererek bir yol ya da bir sürü yeni yollar açmıştır.

Yani fütüristler ve şekil düşmanları, kendisinin ortaya attığı formüller üzerinde oyalansınlar, bırakır Picasso. O, «Sanat, duygululuktan başka elle tutulur hiçbir şeyin kalmadığı bir çöle varıyor» diyen Malevitch gibi düşünmüyor. O, Kandinsky gibi, «Yaşanan hayatın ruhsuz özünden vazgeçmek» istemiyor (*). O, Bazaine gibi, sanatın yalnız «soluk alınmaz bir dünyada soluk alma isteği» (**) olduğuna inanmıyor. Umutsuzluk, üzerinde Picasso'nun sanatının boy attığı kara toprak değildir. İşte onu, soyut sanattan temelden ayıran şey budur.

Picasso, sanatına, tinsel içsellik (intériorité spirituelle) bahanesiyle, gerçek dünyadan bir kaçma aracı olarak bakmaz. Dünyaya açık kalır ve elde edilen görgüyle zenginleşmiş olarak, Diaghilev'in bir balesinin dekorları-

(*) Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, p. 28.

(**) Bazaine *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, p. 83.

nı yapmak için 1917'de Cocteau'yu da beraberinde götürdüğü bir İtalya yolculuğundan dönüşte, sanatında bir klâsik dönem açmakta tereddüt etmez.

Stravinsky'nin ya da Max Jacob'un portreleri, Ingres'in desenlerindeki sadeliği düşündürür insana. 1944 - 1918 savaşının, onu daldırdığı inziva içinde az resim yapar; ilk bakışta herkesçe anlaşılabilir tarzıyla, insanlarla, eşyalarla daha dolaysız bir ilişki arıyor gibidir. Eşyaların varlığını ve canlıların sıcaklığını yana yana arıyan, onların konturlarını bir sevgi ya da okşama kaynaşması içinde birleştiren mavi döneme ait tablolarındaki ellerin düzensiz hareketi onun şimdiki tutumunu gösterir: daha anlaşılır bir biçim ona geniş bir çevre kazandırmakta ve onu yalnızlığın işkencesinden kurtarmaktadır. Anlaşılma ve yalnız kalmak gibi bütün tehlikelerine rağmen Picasso, araştırma dönemlerine cesaretle atılır.

Yaratıcılığın, uzun bir gelenekle yerleşmiş değerlere dayandığı bu yatışma ve dinginlik dönemi, savaşın ertesinde daha da uzar. Bir gerileme, bir çekilme ve eskinin basit bir taklidi söz konusu değildir. Picasso, eski kaynağa başvurur ama daha önceki tüm görgüsünün zenginliği ve gücü ile... 1919 da **Uyuyan Köylüler'i** çizer ama bu, havası itibariyle **Türk Hamamı'nı** andırmasına rağmen bir Ingres değil, fakat daha çok sertliğin son kertesine kadar itilmiş bir Michel-Ange yaratısıdır. Bu yıllar boyunca fırçası, kayada ve balçıkta kök salmışa benzer dişi ve erkek devler taratır: bir tek ortak temayı işler onlarla ve bu ortak temadan ancak, bu dönemin ortak «analık» temini işleyen birçok tablolarda, insanın aşk ve şefkat karşısındaki hareketlerini anlatmak için ayrılır.

Bu devler, koca masal hayvanlarına özgü bir güç ve şehvetle topraktan çıkmış payen tanrılar gibidir.

Fakat bu klâsik dönemde, Picasso'da bir «evrim» in belirtisini aramak boş olur. Onda bütün yaratış eylemle-

ri aynı merkezden çıkar ve bunun için de onun eserlerinde aynı dönemde birbirinden farklı ve hatta birbirine zıt ifade tarzları yanyana bulunabilir.

Başka herhangi bir dönemden daha çok bu dönemde Picasso'nun yaratışındaki bir değişiklikten söz edilemez. Klâsik betimleme ya da kübist yapı, aynı mirarî gereksinimleri anlatışın iki değişik tarzıdır, ama bazan sadece plâstik yasalara boyun eğerek katıksız bir halde, bazan da aynı zamanda doğa'nın yasalarına boyun eğerek...

Plâstik sanatlar, iki kutup arasında durmadan gidip gelir: taklit ve müzik. Bir yandan illüzyonizm bekler yolunu sanatın, öbür yandan soyutlama. Picasso, daima bu ikisi arasındaki dengeyi tutmak savaşını vermiştir; onun kübizmi, nesneyi safdışı etmez ama nesnenin kölesi de olmaz.

Klâsiklerin verdiği ders burada yine ortaya çıkıyor: onların tablolarında büyük olan şey, daima betimledikleri şey değildir. O büyüklük olmasaydı, bugün artık hristiyan olmayan kimseler, temaları sırf dinî olan eserlerin karşısında hâlâ nasıl heyecan duyabilirlerdi? Bugün, bir dogmanın ötesinde, insanî bir analık duygusu ile beni heyecanlandıran, Rafael'in Madonna'sı ve çocuk İsa'sı, hâlâ büyüktür; ama, kurşuni morumsu ışıklarıyla, mavimsi parıltılarıyla, köşeli, kesik - kesik şekilleriyle, göze batan renk düzensizlikleriyle aziz Jean de la Croix ya da azize Thérèse d'Avila'daki ruhani havayı veren Greco söz konusu olunca, gizemciliğin her türlüşüne yabancı olsak bile, böyle eserlerin bizi çarpışını nasıl açıklayabiliriz? Betimlediği konudan bağımsız olarak bizi heyecanlandıran, bir insanî varoluşun etkililiğinden ve bir plâstik dilden başka ne olabilir?

Aynı gözlemi, bu üstün örnekler dışında, herhangi bir eser için de yapabiliriz: Poussin'in *La Chèvre Amaltée*'sini ya da *La Reddition de Bréda*'sını alalım. Bize an-

latılan olay hiç duygulandırmaz bizi; Cézanne'ın meyva tabağı ya da Picasso'nun tütün paketi kadar farksızdır gözümüzde.

Eğer tablo bizim üzerimize büyüleyici bir etki yaratıyorsa bu, bir müze rehberinin bizde can sıkıntısından başka birşey uyandırmadan bütün ayrıntıları ile anlatabileceği konuyla ilgisi olmayan nedenler yüzündendir. Tablodaki olayı öğrenmek istesem, bunu en değersiz tarihçi bile en dâhi ressamdan daha iyi anlatır bana.

Eserin tamamıyla estetik niteliklerine gelince, modele ya da hikâyeye az veya çok uygun olmalarıyla anlaşılabilirler de, herhalde tabloyu esas olarak meydana getiren onlardır. Çizgilerin ve açılarının, renklerin ve tonlardaki açıklığın - koyuluğun birbiriyle zıtlasma ve uyuşma biçimine; kuvvet ya da simetri merkezlerinin ritmik kuruluşuna; gözün önünde açılan dinlendirici ya da şaşırtıcı yola göre bu estetik niteliklerdir, eserin anlatmak ve uyandırmak istediği heyecanı işleyen.

Picasso'nun klâsik üslûbta denilen eserleri bile büyük bir çeşitlilik gösterirler: 1915 - 1920 arası «Engrvari» desenler ile 1920 - 1923 yıllarının, parlak göklere yaslanmış dev figürleri ya da **Üç Melek** gibi XVI. yüzyıl Manierizm'inden (*) esinlenmiş tek renkli (monochrome) eserlerin ince zarafeti ne kadar farklıdır birbirlerinden!...

Fakat bu dönemde Picasso'nun eserlerinde görülen bu çeşitlilik, bu klâsik varyantlarından da öteye gider.

1925'ten 1935'e kadar bu döneme ait eserlerde Picasso'da yaratışın değişmez yasalarından biri olan bu şaşırtıcı eşzamanlıkla birlikte, alttan alta bir kendine güven ve sevinç akımının yüze çıkışı vardır: renkli cam-

(*) Maniérisme : Bazan acayıpliğe varan fantezi ve paradoksia dolu çok zarif, çok titiz bir saray sanatı.

lardan yapılmış pencerelerdeki (vitraylardaki) kurşun döküm gibi siyah çizgiyle iyice belirtilmiş o nefis arabesklerde; çekicilik ve şehvet yüklü eğrilerle çevrili 1932'nin **Düş**'ünde; 1931'in o şahane **Tek Ayaklı Masa Üzerinde Natürmort**'unda ya da ışığın, renkli camlı pencerelerde olduğu gibi tuvalin arkasından geliyora benzediği 1933'ün **Merdivende Çiftçi Kadın**'ında olduğu gibi.

Bir şekle uygunluk ve en az bir deformasyonla klâsik tarzda çizilmiş devler çağı, onun eserlerinde, küçük geometrik parçalarla, tekdüze renklerle çizilmiş 1917'nin **İtalyan Kadını** gibi parlak renkli tuvallerle ya da bireşimci kübizmin başyapıtlarından biri olan 1921'in **Üç Müzisyen maskesi** gibi tipik kübist kompozisyonlarla çağdaştır.

Artık açılmakta olan döneme, Picasso'nun gerçeküstücü dönemi de denemezdi. Etkiler, Picasso'da, kendilerini, ancak bir iç gereksinim tarafından beklendikleri ölçüde, gösterirler.

Gerçeküstücülerce, daha üstün bir gerçekliğe açık bir giriş, bir yol olarak düşünülen: bilinç altının yüceltilmesi, rastlantının, sayıklamanın, sanrının ve düşün keyfi çağrışımlarının alabildiğine kullanılması, bütün bunlar Picasso'ya derinden yabancı şeylerdir.

Buna karşılık, güçlü bir cinselliğin, arzunun ve öfkenin itişlerinin sanatçı yaratıştaki önemi Picasso'da, 1925 dolaylarında, aynı zamanda klâsik ve kübist dönemin bittiği sıralarda başlayan yeni dönemde kendini gösterir. Daha çok atölye tema'sı üzerine çizdiği natürmortların en güzellerinden olan bazıları - yeni bir çıkıştan önce, çalışma içinde kendi içine kapanış anını anlatıyormuş gibi - daha önce buluşlarının bir çeşit bireşimini yapar. 1925'in **Antik Başlı Natürmort**'unda, katıksız bir antik profil, aynı yüz maskesi çözümleyici kübizme ait bir kompozisyon, çok gerçekçi tarzda çizilmiş bir gitar ve adama-

kıllı stilize edilmiş başka şeyler, bütünün kuvvetli birliğini ve âhengini hiç bozmaksızın aynı zamanda bulunurlar.

Durgun içe kapanışın bu anından başlayarak acayip yaratıklar birden profiller halinde ortaya çıkarlar: bir cins sert bir humorun yatıştırdığı umutsuz bir çeşit öfkeyle doğmuş gibidirler. Tristan Tzara: «Kısmen Alfred Jarry'den, kısmen Goya'dan gelme bir humor dikkate alınmazsa, Picasso'nun, eşyalara ve varlıklara dair görüşünü dayadığı bazı abartmalar hatta yıkımlar yanlış anlaşılacaktır» fikrini ileri sürüyor.

Picasso'nun bu dönemdeki en tipik eserlerinden biri 1930'da yaptığı «**Plâjda Oturan Kadın**» adlı tablosudur. Bu kadın, insan öğütücü öyle bir robottur ki kısaçlı başı, mantis böceğini ve göğüsleri, sırtı ve kolları olan bu makinemsi dişi'nin simgeleştirdiği yapışkan mit'i düşündürür. Bu tablo, insanda uyandırdığı korkuya karşın, güçlü çizgileri, zevkli renkleriyle - yaldızlı kirli sarı, gri eflâtun - kapana girmiş devin gevşeyip dinlenişini dile getirir, yine de.

Bundan böyle, eserine iki tema egemen olacaktır: hareket ve dev temaları.

1925 tarihli **Dans** tablosu, yeni bir çıkışı işaret eder. Bu tabloda insan vücudu, ansıttığı, gittikçe daha çılgınlaşan hareketlerin işaretlerinden başka birşey değildir: soldaki dansöz, sarhoşça eğilip bükülüğü, canavar dişleri, sinirli çehresiyle, **Avibnon'lu Kızlar**'daki plâstik atakların çok ötesine geçer.

Picasso'nun şu içgeli sözleri, bütün diğer dönemlerden çok bu döneme uygun düşer: «Tablolarım, yıkımların bir toplamıdır» der. Bir ikon düşmanın gerçek öfke siyle, evrenin alışılmış biçimlerine çullanır.

Balzac'm **Bilinmeyen Şaheser**'inin resimlenmesi için hazırladığı bir seri gravürün, başka zamana değil de

bu döneme ait oluşu dikkat çekicidir; Balzac'ın bize, «a-
raya araya, aradığı şeyden de şüphe etmeğe kadar var-
mıştı» diye anlattığı yaşlı üstad Frenhofer'in acılarını
kendisine çok yakın buluyormuş gibidir o sıralar.

1980'da Ovidius'un **Başkalaşım**ları'nın klâsik üslûp-
la resimlemesinde bir an yatıştırıcı gibi olur. Başkalaşım te-
ma'sı, eserlerindeki bir dönemi belirtir: acı ve öfke için-
de meydana getirdiği çığırın yaratıklar, devler dönemini.

Herşey tamamen değişebilir; o zamansa, coşku için-
de, şekillerde olağanüstü bir gelişme meydana gelir. En
beklenilmeyen şişkinlikler, en olanaksız bükülmeler, ana-
tomiye ve doğanın yasalarına durmadan meydana okur-
lar, ama daima tüme, organik bir bütünlüğün canlı birli-
ğini veren yapıcı bir iradenin yarasına boyun eğenler.

Yine o günlerde bir yandan da alabildiğine sâkin,
duru eserler ortaya çıkar.

Aynı bunaltı, aynı kırıcılık - yıkıcılık ve acı duygusu,
Picasso'nun o zaman, Matthias Grünevald'ın Isenheim
kilisesindeki mihrap arkalığının orta panosundaki Çar-
mıha Germe sahnelerinin en korkuncu karşısında daldı-
ğı düşüncelerde ifadelerini bulurlar.

Picasso, eski ustalardan pek çok kopyalar yapacak;
dahası, fırça elinde, bu eserler üzerinde uzun uzun düşü-
necek: böylece, Cranach'tan başlayarak yeni Greco'lar,
Poussin'ler, Vélasquez'ler, Delacroix'lar, Courbet'ler ya-
ratacaktır; fakat işe, 1930 da inatçı Golgota imajı ile
başlamış olması anlamlıdır. Bu seçim, içindeki düzensiz-
liği açığa vuruyor.

Bu dönem, en yüksek ve aynı zamanda bitiş nokta-
sına, 1935 yılındaki **Minotauromachie** resmiyle varacak-
tır.

Picasso, bu resimde kendi yaşamının ve devrinin en
büyük mitini yaratmış gibidir.

Herşeyden önce, psikanalizci yorumu: Dr. Yung'tan sonra, bu tabloda sadece erotik eğilimlerin yüceltilişini gören Curt G. Seckel'in yorumunu yerli yerine oturtmak gerekir: gündüz ve ışık kuvvetlerinin, gecenin yeraltı dünyası ile sembolik karşılaşması; göğüsleri çıplak kadın matador ile ifade edilen kadın fikri ile, karanlıkların ve kanın gücünü temsil eden ve yüce Eros'un simgesi çocuğun elindeki muma bogyere saldıran Minotaure'nin karşılaşmalarında «insan ruhunda ışığın ve karanlıkların ezeli birleşmelerinin yaratıcı eylemine» tanık olacağız. Sanatçının faaliyetine ilk hızı veren erotik itişler ne olursa olsun, bir kere daha anımsatmak yerindedir ki, bir sanat eseri bir bileşke değildir, onu uyandırmış olan güçlerin basit bir toplamı durumuna indirgenemez.

Sosyolojik açıklama (yani sosyal ve politik gerekir-ciliğin açıklaması) da sosyal gerekircilikle açıklamak kadar yetersizdir. Hiç şüphesiz 1933'ten ve Hitler'in iktidara gelişinden beri dünyada kendini gösteren savaş tehlikesinin farkına varan Picasso, şimdiye kadarkilerden daha köklü bir hesaplaşma anının geldiğini hissetmektedir: sadece geleneklerle ve plâstik değerlerle değil, kendisine yaşamın ve tarihin bilincini kazandıracak olan düzenle ve dünyanın tüm düzensizliğiyle bir hesaplaşma olacaktır bu. Kahnweiler 1933'te Picasso'nun, «**Horatius'ların Yemini**» tablosu karşısında kendisine, sadece yeni bir plâstik görüş savaşımının kişisel sorunlarına değil, o sıralarda bütün insanların karşısına çıkan bunaltıcı sorulara da bir cevap olacak olan bir resim sanatından söz ettiğini anlatır.

Ama yine de **Minotauromachie**'de faşizme karşı hürriyet savaşımının temsili bir eğretilemesini görmek hata olurdu.

Picasso'da desen ya da resim bizi asla tablonun gerisine gizlenmiş ya da başı, düşünceleriyle birlikte bir filozofun başı, eli ile bir düşünceyi anlatmak için çizgi ve

renk demetini açan bir ressamın eli olan yarı insan - yarı hayvan bir kişi yoluyla soyut olarak işlenmiş bir kavrama götürmez.

Picasso'da anlam, kendini, tuval plânı üzerinde gösterir ve düşünce, onun ne öncesinde ne de ona üstündür: çizgi ya da fırça darbesinden ayrı birşey değildir o.

Minotor, bir bunaltıyı anlatmaz; bu bunaltının kendisidir o. Ayakları altına aldığı ya da üzerine saldırdığı aydınlık güçler, çocukla, çocuğun elindeki çiçeklerle veya ışıkla «anlatılmamıştır»; onlar, tıpkı ruhun vücuttan ayrılamayışı gibi doğrudan doğruya kendilerinde cisimleşirler.

Bunun içindir ki «Minotauremachie» tablosuna, bir mit: yani ne psikanalizci bir simge ne de sosyolojik bir allegori değil, ideal gücünü ve içkin (immanent) moralini kendinde taşıyan plastik yaratış olan canlı ve kendine özgü büyük bir fikir (idée) dedik biz.



1936'yla birlikte İspanya cehennemi... **Hayır**, bir ke-re daha evet'ten önce geliyordu. Fakat Picasso tarafın-dan başarılan diyalektik sıçrayış, önemi bakımından ön-cekileri aşıyordu. Buraya kadar, büyük sanatçılardaki içgüdüye özgü bir kavrayışla çağının derindeki nabız a-tışını hissetmiş ve bunu bir sıra plastik devrimlerle dile getirmişti. İspanya'daki, kendi İspanya'sındaki savaşın, karşısına çıkardığı soruna Picasso, artık sadece yeni bir plastik görüşle cevap veremezdi. Şüphesiz onda, aşk gibi öfke de, kesinlik gibi bunaltı da zorunlu olarak plastik bir biçim altında ortaya çıkıyordu. Ama eserini bu ola-yım (İspanya iç savaşı) düzeyine çıkarması için, şimdi, yalnız ressamlığını değil, bütün yeteneklerini, olanca var-lığını ortaya sürmesi gerekiyordu.

Katolik yazar José Bergamin o zaman şu kehanette bulunuyordu: «Picasso'nun bugüne kadar olan resimle-rini, gelecekteki eserlerine bir giriş olarak kabul ediy-o-rum... Bugün içinde bulunduğumuz İspanyol bağımsızlık savaşı, Picasso'yu, bir zamanlar Goya'da olduğu gibi, kendi resim, şiir ve yaratıcılık dehasının tam bir bilinci-ne ulaştıracaktır.»

Gerçekten de Goya'nın yolunu izledi: o da, **Savaşın Felâketleri**'ni çizdi; ve bu **Franko'nun Düşü ve Yalanı** a-dını verdiği büyük bir suçlama belgesi oldu. Sonra kendi **Dos de Mayo**'sunu çizdi: bu ise **Guernica** oldu.

1936'da Paul Eluard, Barselona'da Picasso'nun 1902 denberi ilk sergisini açmağa İspanya'ya gitti. Dö-nüşünde Picasso'nun öz duygusunu ifade ederken şöyle söylüyordu Paul Eluard: «Bütün şairlerin, öteki insan-larla, toplumsal hayatla içiçe olduklarını açıkça söyleme-leri hak ve görevlerine sahip oldukları zaman gelmiştir artık» ve arkasından, Picasso'nun resimlediği «**Les Yeux Fertiles**» adlı şiir kitabını yayımlıyordu.

Picasso, daha ilk günden başlayarak açıkça taraf tutar. Franko'cu asiler, Picasso'nun da kendilerine katıldığı haberini ortalıkta yayarken, o cumhuriyetçi İspanyol ressamlarının sergisi sırasında Newyork'ta bir bildiri yayımladı. Bu bildiride: «İspanya savaşı, gericiliğin, halka karşı, özgürlüğe karşı açtığı bir savaştır. Benimse bütün sanatçı hayatım, gericiliğe karşı, sanatın ölüşüne karşı devamlı bir kavgadan başka bir şey olmamıştır. Bir an için bile olsa benim, gericilikle ve kötülükle uyuşabileceğim nasıl düşünülebilir?» der ve «İspanya'yı bir acı ve ölüm deryasına sokmuş olan askerî kast'a» olan nefretini dile getirir. Daha ileriki günlerde şunları ekleyecektir: «Daima inanmışumdur ve hâlâ da inanıyorum ki, manevî değerlerle yaşayan ve çalışan sanatçılar, hedefi, insanlığın ve uygarlığın en yüce değerleri olan bir çatışma karşısında tarafsız kalamazlar ve kalmamalıdır- lar.»

İspanya Cumhuriyeti onu Prado Müzesi müdürlüğüne getirir ve ondan 1937 Paris uluslararası sergisinde İspanyol pavyonunu dekorlandırmasını ister. Bu isteğe verilen cevap, **Guernica** olacaktır.

Picasso, tema olarak, Biscaye'daki küçük Guernica şehrinin, 28 Nisan 1937 günü Hitler'ci ve Franko'cu uçaklar tarafından bombalanmasını almakla, olayları anlatmaz. Hatta tablosundan her türlü hikâyeyi çıkarır. Faşizmin insana saldırısını canlandırır ve 3,5X7,80 m. lik bu panoda çağımızın bir çeşit mitsel portresini çizer.

Bir kere daha tekrarlıyalım: söz konusu olan, bir simge ya da bir eğretileme (allegori) değil, bir mit'tir. Anlam, tablonun dışında, bir söylevle özetlenebilecek cinsten değildir. **Anlam biçimle içiçedir, ondan ayrı değil.** Orada, rengin acı, çizginin dehşet ya da hiddet olması gerekiyordu; eserin aynı zamanda hem bir yargı hem de insanın: sonunda galip gelecek insanın haykırışı olabilmesi için kompozisyona kuvvetle hâkim olunması ge-

rekiyordu.

Tabloda bir katliam sahnesi gösterilir. Bir sahne, kelimenin gerçek anlamıyla, perdesi henüz kalkmış, fakat eski büyük mitler gibi ana olayın ve tikelliğin üstünde kurulmuş bir oyun gösterilir. Biz ne bir evin içindeyizdir, ne de dışında; ışık, ne gün ışığıdır ne de gece; ve ölü mahzeninin ayrıntılarını ortaya koyan soluk ışık ışınlarının güneş ışığı mı, yangın alevlerinin yansıması mı, bir lâmba aydınlığı mı yoksa tablodaki şeylere bir bakışın sabitliğini veren bu korkunç açıklık mı olduğu söylene-
mez.

Bu bir tarihî resim değildir; parça parça edilmiş şekilsiz etler arasında, insan şekilleri hayvan şekillerine karışır. Solda, kollarında ölü bir çocuk taşıyan kadının haykırışı, belli bir ananın haykırışı değil, insan ıstırabının evrensel bir simgesi gibidir. Ölen savaşçının, bir kılıç parçası üzerinde, çiçeklerin kısacık ve yakalanmaz yaşamı içinde sıkılmış yumruğu bir bozgun hareketi değil, yine söndürülmez bir yaşama ve yenme arzusunun armasıdır. Aynı şekilde, perspektif ustalığı ile parçalanmış böğürleri gözönüne serilmiş can çekişen atın korkunç kışnemesi; o kadının can çekişme çığlığı; boşlukta asılı duran canlı meşale; canlı bir soru işareti gibi uzamış vücuduyla bir başka figürün ileri atılışı; ve nihayet gözyaşları içinde allak bullak şu gözler... Acının her biçimi, korkunun her biçimi yakaladığı vücudun şeklini bozar, insanlıktan çıkarır, budar: sanki savaş, geçici bir zaman için bir karışıklık değil de, hayatın karşısına biçimsiz ve korkunç bir doğa - düşmanlığı (*) dikerek, eşyaların kendi yasasına bir varıştır. Acayip yaratıklar, devler döneminin şaşırtıcı açılışı burada, geçmişle ilgili bir açıklama ve doğrulama yolu bulur: gayriinsaniliğin kudret kazanışının önsezisi ve haberci çığlığı olmuştur sanki o dönem.

Tablodaki aydınlık gibi perspektif de en çok etkiyi

(*) René BERGER, *Découverte de la peinture*. p. 354

doğuran yasaya sıkısıkıya bağlıdır. Karanlık gibi ışıık da hiç bir doğal kaynaktan, hatta sahnenin üzerine aptallaşmış bir göz açan o elektrik ampulundan bile gelmemektedir; canlı ve öldürölmüş şekiller çiğ bir aydınlık içinde ortaya çıkarlar; panodaki külrengi, kefen rengi, kâbus rengi boya, bizi büyük dramatik sarsıntıdan uzaklaştıracak herşeyi ortadan kaldırır. Lautréamont'un **Chants de Maldoror**'unda yazdığı gibi, «Yüz buruşturan insanlık, Kıyamet Günü ile hesaplaşmayı düşünecektir»

Perspektife gelince, her nesnenin içinde var gibidir o: her nesne kendi alanını kendinde taşır ve tuvalden çıkarttığı acı ve felâketin bu şekline en büyük şiddeti vermek için, kendine özgü bir açılış tarzı olan her çiçek gibi, her defasında yeni bir yasaya göre açar bu alanı.

Bununla birlikte, bu ölü mahzeni ve bu kaos, sırf şekilci anlatım biçiminin etkililiğiyle bir yenilgi ve umutsuzluk duygusu vermez bize.

Kompozisyona egemen oluş da önemli bir rol oynar. İnsanın zaferinin kesinliği, pencereden giren ve elindeki lâmbayı taş gibi duygusuz duran boğaya doğru uzatan o alevden - kadının temiz profili gibi şu ya da bu ayrıntıdan doğmamaktadır; bu kesinlik, katliamın heyecandırıcı olguları üstünde, insanın: yaratıcı ve düzenleyici insanın, sanatçı - şair insanın tümel varoluşuna tanıklık eden eserin tüm yapısından çıkmaktadır.

Tablo, hem düşey hem de yatay olarak bir üçüz tablo gibi kurulmuştur: iki yan kanat ile merkezde, tepe noktasında lâmbanın bulunduğu büyük bir eşitkenar üçgenden kurulmuştur. Bu titiz üçgenlemenin içinde siyahların, beyazların ve grilerin renk olarak, doğruların ve eğrilerin mimari olarak tekrarlanması gibi bütün panoyu boydan boya kaplayan bir ritim yaratır. Bütünün bu yüce düzenlenişi, sanki fiziki olarak, insanın kaos üzerinde egemenliğini, karanlıklara karşı zaferini göstermektedir.

Böyle eserleri kütlelerin anlıyamıyacağını söylemek doğru değildir. Bu sanat, her figürü bir bulmaca gibi çözmeye çalışan ve bu yolla kötü edebiyat ve yavan felsefe yapan kimselerce erişilmez bir sanattır. Hatta ayrıntılar içinde tablonun yapısını ve alanını, grilerinin ince değişikliklerinin egemen olduğu değerler oyununu çözümlemeksizin eserin kavrayıcı ve allak bullak edici izlenimi kolayca algılanabilir. Halk beğenisinin, ancak en düşük seviyede, en yavan gerçekçiliğe erişebileceğini ileri sürmek, çok garip bir sanat anlayışı, çok hor görücü bir halk anlayışı olurdu.

İspanya savaşıyla birlikte Picasso'nun paleti de, bu felâket günlerinin ufku gibi karardı. Faşizmin genişlemesi ve savaşın büyümesiyle dünya şiddetle sarsılıyor, bozguna uğruyor gibidir. Picasso'nun resmi gibi bir resim, bu sarsılmanın, bu parçalanmış dünyanın, bu biçimsizleşmiş, gayriinsanileşmiş insanlığın tanıklığını yapar. Picasso: «Savaşın resmini yapmadım. Çünkü, bir fotoğrafçı gibi, konu aramağa çıkan ressamlardan değilim ben. Ama, o zaman yaptığım tablolarda savaşın olduğu da şüphesiz. İlerde, belki de bir tarihçi, benim sanatımın, savaşın etkisi altında değişmiş olduğunu gösterecektir» diyebilmiştir.

Fakat savaşın, onun eserlerinde kazıdığı siyah izi seçmek için ne tarihçi, ne de çok kavrayışlı olmak gerekli değildir.

1937 : Onun işkence içinde kıvranan İspanya'sının hangi iç gözleminden doğmuştur bu **Ağlayan Kadın**?

1939 : **Kedi ile Kuş** tablosunda hatta orada kullandığı üslûbta, gitgide dünyanın yasası olan vahşetin bir işareti yok mudur?

1940 : Nazi saldırısını, o hayvanca ve gayriinsani zaferin dehşetini, 1940 haziranında Royan'da çizilmiş o korkunç yüzlerden daha iyi hangi büyük tarihî kompo-

zasyon anlatabilirdi? Fotoğraf gerçekçiliği kandırırdı insanı, çünkü o zaman uygun adımlarla giren ordu henüz yüzegülcü idi, dişlerini göstermemişti henüz.

Aynı dönemde, nisbeten yumuşak konulu **Taranan Çıplak Kadın** resmini alın: insanın bozgununu, savaş ve ölüm sfenksine benzeyen bu canavar heykelden daha trajik bir şekilde çizmek mümkün müdür?

Picasso'da kadın figürü bazan en ince çekiciliği anlatır, bazan da bir dehşet çığlığı attırır insana. En büyük vahşeti Erynnie'lerde kişileştirmiş olan Yunanlılar gibi onun da en canavar, en göze batan görüşlerini, en sarsıcı ve en azgın kadın çizgileriyle ifade etmiş olması dikate değer.

Fakat resim sanatı, dünya karşısındaki tutumumuzu ifade etmek çabasını yüklenince, çağımızın en kanlı saldırılarının simgesini, Pascal'ın meydana çıkardığından daha korkunç, Baudelaire'in sezinlediğinden daha bozulmuş bir insanlığın simgesini dış görünüşlerin ötesinde nasıl yapmalı? Deliliği ve öfkeyi haykırmak için, Oradour ve Auschwitz günlerinde, hangi yazılı ifade şekli daha anlamlı olabilirdi? En çılgınca ölçüsüzlük, aklın bir yargısından başka şey ifade edemez burada. Hiçbir şey, aklını kaybetmemekten daha akılsızca olmamıştı. Goya'nın da hayal gücünün ve öfkesinin en fantastik yaratışlarını açıklamak için söylediği cümleyi alıyoruz buraya: «**El sueno de la razon produce monstruos**» (*)

Picasso, herhalde, aynı günlerde Aragon'un şu şiiriyle ifade ettiği duyguları hissediyordu:

Goya'dan artakalmış bir kâbusa benzeyen
Belânın yakıp yıktığı bir ülkede yazıyorum
Bir acı ve yara yığnından başka ne ki
Kana bulanmış bir ülkede yazıyorum

(*) Aklın düşü, canavarlar yaratır.

**Bir meydan, doluyla gelen rüzgârlara açık
Bir yıkıntı, ölümün cirit attığı.**

**Kana bulanmış bir ülkede yazıyorum
Görüyorum, sinirlerini, bağırsaklarını, kemiklerini
Görüyorum, meşaleler gibi yandığını koruların
Ve kaçışını kuşların yanan buğdaylar üzerinden
Nasıl, nasıl dersiniz, çiçekleri anlat bize
Nasıl dersiniz, çığlıklar olmasın yazdığım şeylerde.**

**Kuşlar desem, anlatsam size
Solun ağustos ayını kokulu yoncalarda**

**Rüzgâr desem, güller desem
Şarkım susar, susar hıçkırıklarla.**

*
**

Kurtuluş ayı büyük ağustos gelmiştir artık. Picasso'nun eserlerinin tarihi, tarihimizin, bütün insanların tarihinin günleri ve yıllarıyla işaretlenmektedir artık; çünkü onun yaşam hikâyesi artık sadece çağdaş sanatın tarihine değil, çağımızın tüm tarihine de bağlıdır.

O, tamamiyle farkındadır bunun; «Bu korkunç baskı yılları bana gösterdi ki, sadece sanatımla değil bütün varlığımla döğüşmek zorundayım,» diyor. Daha da kuvvetle belirtecektir bunu: «Bir sanatçının ne olduğunu sanyorsunuz? Bir ressamısa gözlerinden, bir müzisyense kulaklarından, bir şairse kalbinin her telinde bir lir'den, ve hatta bir boksörse pazularından başka şeyi olmayan bir budala mı? Tam tersi, aynı zamanda ister sıkıntılı, ister acı, ister tatlı olsun bu dünyada ne olup bittiğinin her zaman farkında bir siyasî varlıktır ve bu olaylarla şekillendirir kendini.»

Gerçekten de Picasso körlere, Barselona'lı dilencilere, kederli soytarılara, analık duygusuna dair desenlerden, büyük insanî protesto olan **Guernica**'ya varıncaya kadar insanların yoksulluğunu, aşağılanmasını, sevecenliğini daima derinden duymuştu. Fakat şimdi Picasso'da

yeni olan şey, kendini, insanları sadece mutluluklarının ya da mutsuzluklarının değil, savaşımının da ortağı hissetmesidir. Ve bir resim sanatının sadece diğer bir resim sanatına cephe aldığı zaman değil, onu meydana getiren düzene ve dünyaya karşı cephe aldığı zaman gerçekten dönüşümcü olacağının daha tam bilincine varmasıdır. Bu incelemenin başında, başkaldırmanın diyalektiği diye adlandırdığımız şey, gerçek bir dönüşüme kavuşur böylece. Bu, Picasso için bir dönüm noktası değil, bir tamamlanmadır. Şöyle açıklıyor: «Benim Komünist Partisine girişim bütün hayatımın, bütün eserlerimin mantıksal bir sonucudur. Çünkü, şunu öğrenerek söylüyorum ki, resim sanatını, hiçbir zaman basit bir zevk sanatı, bir eğlence sanatı olarak düşünmedim; desen ve renk yoluyla - benim silâhlarım da bunlar olduğuna göre - dünyayı ve insanları hergün daha iyi tanımak istedim» Ve daha da kuvvetle şöyle ekliyor: «Resim, apartmanları süslemek için yapılmaz. O, düşmana karşı saldırgan ve savunucu bir savaş âletidir.»

Geçmişinin öğünç verici tutarlıklarıyla ki Picasso, Komünist Partisine katılmıştır. Yoksa, eserlerine, birtakım siyasi fikirler katmak için değil; çünkü onu oraya getiren, sanatçı yaratışının çizdiği zorunlu yoldur. O bizzat kendi itisiyle komünist olmuştur; çünkü, yaşamının ritmi ile dünyanın gelişim ritmi, sanatçı başkaldırıışlarının derinleşmesi yoluyla ayarlanmıştır. Kendi yolunun yükseliş hareketini izleyerek, çağımızın yükselen hareketine katılmıştır o.

Büyük bir gürültü koptu ortalıkta; cahil eleştirmenler, Picasso'nun siyasi eyleme katılışının, kendisini, resim yapma tarzını değiştirmeye zorlayıp zorlamadığını sormak için Atlantik ötesinden sökün ettiler! Sanki, Paris ekolünün doğduğu ülkede Sosyalizmin, Saint - Sulpice üslûbunda imajlarla süslenmeye ihtiyacı varmış gibi; ya da sosyalizm, ressamlarını Greuz'e, David'e, Courbet'ye

ya da burjuva gerçekçiliğinin gelişimindeki herhangi bir evreye kimbilir ne şekilde dönmeğe ve Cézanne, Matisse hiç yaşamamış ya da Kübizm diye bir şey hiç olmamış gibi çalışmağa zorluyormuş gibi..

Ressamlardan istenecek tek şey, ressam olmaları, yani zamanımızın ifade tarzına özgü plâstik biçimler bulmağa yetenekli insanlar olmalarıdır. Bu da hiçbir zaman Picasso gibi, bırakınız onu, XVII., XVIII., veya XIX. yüzyıllardaki gibi resim yapmak zorunluluğunu gerektirmez. Büyük felsefeci ve estetikçi M. de La Palice yaşasaydı, belki de şöyle derdi: Bugünün resim sanatı, ne temalarıyla, ne de üslûbuyla geçmişin resim sanatı değildir. (*)

Artık Picasso'nun sanatçı yaratışında yeni olan şey, yaşamında olduğu gibi sanatında da bir sevinç militanı oluşudur.

Bir zamanlar o kadar ısrarla, ellerin yakarıcı duruşlarıyla o varolma gereksinimini, insan sıcaklığı gereksinimini dile getiren bu ressam bundan böyle artık yalnız olmadığını biliyordu : «Yeniden bir vatan bulmayı öyle istiyordum ki, diyor, hep bir sürgün yaşamı yaşadım; şimdi artık sürgün değilim.» Parti arkadaşları Langevin'i ve Joliot'yu Aragon ve Eluard'ı kastederek : «Yeniden arkadaşlarımın arasındayım. O ağustos ayı boyunca, en değer verdiğim kimseleri : en büyük bilginleri, en büyük şairleri ve (nazilere) başkaldıran Parislilerin güzelim yüzlerini gördüm.»

(*) M. de La Palice : 1470 de doğmuş, 1525 de savaşta öldürülmüş bir Fransız asili. Kendisini çok seven adamları, ölümüne, içinde şu mısraların da bulunduğu bir şarkı yazmışlar :

«Ölmeden daha bir çeyrek saat önce Yaşıyordu.»

Son anına kadar döğüşüğünü anlatmak isteyen bu mısralar, sonradan, bönlüğü, herkesin bildiği bir gerçeği söyleyen kişileri anlatmak için kullanılır olmuştur. Ç.N.

Yaşanacak günler yeniden gelmiştir; yaşama sevinci günleri de tabî... Picasso, o sıralar herşeyde, kendi içinde duyduğu taşkınlığı ve sevinci keşfediyor gibidir. En basit, en günlük nesnelere varıncaya kadar herşeyde: **Emaye Tencereli Natürmort**'ta, kübist üslûbtaki kristal, gök rengi küçük parçalara boyanmıştır; sürahinin eğrileri, masanın içeriye doğru kıvrılmış kenarı ile sevgi içinde birleşip sonra mumun alevine doğru yükselen bir kemer çizer, mum alevinin karanlık gölgesi aşağıya doğru inen kemerin dönüş noktasını oluşturur. Renkli camlı pencereler gibi pırıl pırıl bu basit eşyalarda yeni bir sevinç parıldamaktadır.

Çocuk gözleri, taç yaprakları, yaprakları, yemişleri ile bir **Çiçek - Kadın** dalında titriyor.

Bir Ménerbes peysajı, ışığın ve yansımaların kıvılcımlı yapraklanmalarıyle neşeli bir bale dekoru olarak çırpıştırılmış benzior.

Crach'ın «**David et Bethsabée**» si üzerinde düşünürken çizdiği eskizler masalsı bir ifade taşır; Poussin'in «**Bacchanale**»'nde ise yaşam mayalanır.

Natürmortlardaki, **Çiçek - Kadın** portresindeki, Minerves ya da Antib peysajlarındaki, folklarda ve geçmiş zaman mitlerindeki bütün bu sevinç, hepsini birden özetleyen ve anlamlı bir şekilde **Yaşama Sevinci** diye adlandırılan bir tek eserde asıl ifadesini bulur.

Türlü sevinç ve muziplik arabeskleriyle çizilmiş bir tablodur bu: çizgiler, bir konturdan daha çok hareketi izliyora benzer; kır tanrıları, yarı insan - yarı at yaratıkları, nimfeleri ve danseden oğlakları ile en eski halk mitlerini hafiften andırış, figürleri, bitkisel bir kendiliğindenlikle hiç hazırlıksız, topraktan çıkmışa benzeyen ince bir kenar süsü gibi yayar. Bu tabloda gök ve buğday rengi, kum ve deniz, müziğin, dansın ve çiçekli Menad'ın etrafındaki oyunların ronduna katılır.

Picasso, içerdği teknik ne kadar ustaca olursa olsun bu resmin, dolaysız, maddi olarak duyulan fiziksel bir izlenim doğurabileceğini biliyordu. O zaman, «Hiç olmazsa bu defa, halk için çalıştığımı biliyorum artık.» diyordu.

Elleri, aynı mutlu açgözlülükle herşeyi yakalamak, herşeyin biçimini değiştirmek ister gibidir.

Taşbaskısını denerken, **İki Çıplak Kadın** tema'sı üzerinde bir kompozisyon çizen büyük kuvvet hatlarının keşfine verir kendini.

Yahut daha da tutkuyla, maddeyi yoğurmak ve renkleri değiştiren ateşin sihirli gücünden de faydalanmak için, 1947 yazından başlayarak, Vallauris çömlekçileri arasında çalışır: tabaklar üzerine, oturma sıraları, kalabalığı ve koşan boğaları ile bir arenayı çizmek gibi parça süsleme işi ile uğraşmaz, onların değiştirilmesine de çalışır: bir vazo, baykuş olur, kadın olur, tanrıça olur; fakat, binlerce yıldır birçok akdeniz sanatçısının bir halkın bunaltılarını kovmak ya da umutlarını şekillendirmek için seramiğe anıtsal veya mitsel şekiller vermekte oldukları Girit'in ya da Miken'in esrarlı putlarını hatırlar daima.

Bu sırada olağanüstü bir fırsat açılır Picasso'nun önüne : 1949 da, **Güvercin'i** ile, evrensel barış hareketinin simgesini yaratarak halkların umutlarına bir yüz kazandırma fırsatı.

Aynı zamanda Filadelfiya Güzel Sanatlar Akademisi madalyası'nı ve Milletlerarası Barış Ödülünü alan **Güvercin**, sanatın, semtine uğramamış olduğu binlerce evde duvarları süsler.

Bazıları, ünlü bir ressamın böyle en kapalı, anlaşılması en zor bir deseninin, dünya turunu müzelerdeki sergiler yoluyla değil de köyden köye yapmış olmasına şaş-

mışlardı. Fakat rastlantı, ancak zorunluluk altında büyük sonuçlar ortaya çıkarır. Ve Güvercin'in beş kıta üzerindeki ünü, sanatçıların en insanî ve en evrensel başarısından başka birşey değildir. Kübizmin en iyi eleştiricilerinden ve öncülerinden biri olan Daniel Henry Kahnweiler'in yazdığı gibi: «Eğer bugün milyonlarca insan, Güvercin'in yaratıcısı Picasso'nun kişiliğinde bir barış adamı görüyorlarsa, onlar, Picasso'nun bazı tablolarına, nesnel anlamı hesaba katmaksızın sadece renkli yüzeyler görerek hayran olan, ama öte yandan Kore'de Katliam tablosunu görünce horgörü ve nefretle kafasını çeviren cılız sanat züppelerinden çok daha yakındırlar gerçek Picasso'ya.»

Derindeki yasaya bağlı olan Picasso, çağımızda insanın verdiği bütün savaşlardan yanadır; Guernica'dan Auschwitz'e, Kore'den İspanya'ya kadar insana ve onun geleceğine saldıran «doğa düşmanlığının» robotlarına karşıdır; o, bunları, daha çok Frankeşteyn karabasanları gibi çizer: Orta Çağ barbarlıklarını geride bırakacak modern savaş araçları ile bir başka çağdan kalma zırhlarının içinde adsız silâhlarını ve bir gün gelip güçsüzleşecek olan kılıçlarını sallarken çizer...

O, çağımızın bu ana hakikatini, Vallauris'in, bir zamanlar Lérin keşişlerine ait olan fakat şimdi kullanılmayan küçük bir kilisesinde meydana getirecektir.

Savaş ve Barış ile Picasso, birbirinin tam karşıtı olan Guernica ve Yaşama Sevinci tabloları gibi kendine özgü duygululuğun iki kutbunu bir araya toplamakla kalmaz; atom gücünün dünyayı ölü bir yıldız cehennemi-ne döndürebileceği ya da bütün insanlar için bir cennet hayatının görülmemiş olanaklarını yaratabileceği bir anda, dolaysız ve elle tutulur bir şekilde insanların, kaderlerinin yol kavşağında seçme yapabileceklerini de gösterir.

Picasso, burada da, bir bulmaca gibi çözülecek, sıra-

lanmış bir sürü simgeyle konuşmaz. İkisinde de, barış için olduğu gibi savaş için de biçim, anlamı yakalamaya götürmez, onu içinde taşır ve biz onu, dilin ya da kavramların aracılığı olmaksızın anlarız.

Şüphesiz, simgeler vardır: en basit, en yapmacıksız simgeler bol bol vardır. Savaş: yoksul bir taşra cenaze arabasının «sarsak ve sarsıntılı» gidişidir; yakılmış kitaplardır; kesilmiş ellerdir; mikrop ya da çekirdeksel silâhların açtığı kara yaradır; düşüşleriyle, sanki vurma hareketini bozmak ister gibi, Brueghel'in körlerini hatırlatan bir düzen içinde birbirini izleyen o baltaların, o mızrakların, o kılıçların gülünç güçsüzlüğüdür. Ve bunun karşısında, aydınlığın bütün silâhlarıyla, adaletin terazisi ile, bolluğun başağıyle ve kalkanının üzerinde Paloma'nın melek yüzlü güvercin filigranı ile direnen insanın çırılçıplak insanlığı.

Barış: altın meyvalı bir ağaçtır: üzüm, bolluk, kitap, çalışma ve hesap; göz mü güneş mi ayırdedilemeyen birşey; toprağı sürececek Pegasüs'ün kanatlı atıdır; ve bir kır tanrıçasının kavalı ile danseden göğüsleri çıplak kadınların dansı ve rondudur; su saatine meydan okuyan bir denge içinde, insan eliyle yakalanmış yüzen kuşların ve uçan balıkların bütün olabilirliği ve olmazlığıdır; ve artık uçuşuna, gece düşmeden önce başlayan Atena kuşudur barış. Bu basit, bu herkesin anlayabileceği simgencilik, ilk ve temel anlamı hatırlatmak içiniletici bir zincir ödevini görür.

Ölüm saplantısı ve sonsuz neşe, böyle resimlerle anlatılmasalar da olur; etten kemikten varlıklarıyla dolaysız olarak ulaşırlar bize.

Claude Roy haklı olarak şöyle söylemiştir: «Guer-nica'dan farklı olarak «Savaş» tablosu, savaşın kabul edilir şey olmadığını kesin olarak göstermekle birlikte, onda hayvanca, yani gülünç bir tarafın olduğunu da açığa kor.»

Yaşama Sevinci'nden farklı olarak Barış'ta yaşamın bitkisel artışından, hayvanca neşeden çok daha fazla, bir güçlülük özlemi, insan gücünün sınırsızlığının bir o-lumlaması vardır.

Bunu söyleyen, simgeler değil, dolaysız anlatımlar içinde çizgiler ve renklerdir.

Tıpkı Delacroix'nın ya da Van Gogh'un bir tablosunda olduğu gibi, resimdeki çarpıcılığı ya da çağırışı ta etimde duymak için ne konturları seçmek ne de konunun edebi anlamını bilmek ihtiyacını duyuram.

Delacroix bize, Nancy savaşında Cesur Şarl'ın sonunu tasvir ederken, sahnenin hiçbir ayrıntısını seçmesek bile; renklerin trajik kontrastı, kütlelerin ve çizgilerin genel hareketi, kaderin acımasız ağırlığını duyurur bize. Aynı şekilde Savaş'ta, çok koyu kırmızıdan kurşuni griye giden, kara silüetlerle çizik çizik o blokun eziciliği, donuk renklerin dramatik şiddetini suçlayan bir kan ırmağı üzerinde dikilmiş o blok, doğrudan doğruya göğsümüze çöker; aynı zamanda, iki yerinden çatlamış ve parçalanmıştır bu blok: önce, sırtında kafatası küfesi ile ölüm arabacısının arkasındaki yeşil uzantıyla - ve bu yeşil akış, ölüm kuvvetlerini aşmıdaran bir yaşam ağı gibi arabanın oku ile gece atlarının koşum takımları içine kadar sızar-; sonra, şimdilik hayvan ayaklarının arasında da kalsa, onlar tarafından ezilse de, altm bir yıldız gibi parıldayan kitapların kuru ile... Hem renklerin bu biçimlenişi, buğday başaklarının ve içine girilmez gök mavisi duvarın gerisinde daha da güçlü, ışığın silâhlarıyla donanmış yiğidin yenilmezliği hakkında güven verir bize.

Barış da, anlamının açıklığından önce alan'ın kuruluşu ve renklerin dağılışı ile çarpar bizi. Kadın vücutlarının iriliği, çıplak kısımların tüm yüzeyinin her figüre özgü bir perspektif içinde: bir eksen etrafında dönerek ba-

kılıyormuş gibi yuvarlak bir perspektif içinde açılmasını sağlamak için kendi dışlarına taşıyormuş gibidir. Göz ya da dallı-budaklı güneş, renkleri en tiz titreşimlerle seslendirmek ve ilzerinde çalışma ve neş'e panosunun yayıldığı mavi ve yeşil madenî fonu da daha şiddetlendirmek için, Robert Delaunay'ın pek sevdiği eşzamanlı kontrastları kullanır.



*
**

Picasso'nun hiçbir eseri, bir noktaya kadar gelip orada durmaz. Altmış yıldan fazla bir zamandır bu eserlerden herbiriyle yeni birşey doğmak üzeredir. Bu yenileşme gücü öyledir ki, bu son yılların tuvaleri çok kere bu koca eserin en yeni, bazan da en alışılmamış unsurlarını getirenler arasındadır.

Çünkü, o, biçim sorununu derinlemesine işlemiş ve tablo alanının yeni bir görünümünü (vision) keşfetmiştir, öyle ki bazan Picasso'nun büyük bir renk sanatçısı olduğu inkâr edilmiştir. Velasquez'in Menin'ler üzerinde uzun uzun duruşu, ve aynı devirde kendisinin yaptığı şarkılı pencereler, Matisse'in dediği gibi, onun da «karnında bir güneş» olduğunu gösterir.

Daha sonra Delacroix'da bulduğu başdöndürücülük -ki **Cezayirli Kadınlar** üzerine çalışmaları buna tanıklık eder- onda, yeni bir renk açlığı ile birlikte o zamana kadar eserinden açıkça anlaşılmayan bir hareket saplantısını açığa vurur.

Picasso'nun 1963 teki eserleri, özellikle **Sabinlerin Kaçırılışı** üzerine yorumlamaları, bu eğilimi açıkça gösterir.

Picasso, resim sanatının tümden yenilenmesine sayısız yollar atıktan sonra ve yine de onlardan ancak birkaçını keşfettiğinin bilincine vararak daha başkalarına da: dehasının en uzağında bile olsalar kendisine en verimli görünen başka yollara da girişmekten çekinmiyor gibidir.

Bütün bunları, öğrencilerinden bazıları ile: kendisini kopya etmeksizin ya da kendisine benzemeksizin, öğretisindeki derin şeyleri zmlemesini bilmiş olanlarla konuşur, tartışır.

Bu bakımdan, **Sabinlerin Kaçırılışı**, günümüz resamlarından, Picasso'nun resim sanatında yaptığı devrimin bütün olanaklarını sezinlemiş olduğu için ona en yakın, ama mizacı ve kişisel ilhamı ile ona en uzak olan biri ile: Edouard Pignon ile bir plâstik tartışmanın açılışı gibi görünüyor bize.

Pignon'un, ustasının bir sürdürücüsü olmaksızın ve ustasının başlattığı bir yörüngeyi beklenilmeyen bir tarzda derinleştirerek Picasso ekolünden geçmek, hatta onun yanında çalışmak gibi önemli bir meziyeti var. Delacroix'nın dünyaya dinamik bakışı, Ingres'ın statik bakışından ne kadar farklıysa, Pignon'un dünyada hazır bulunuşu da Picasso'nunkinden o kadar farklıdır.

Pignon, ister horoz dğşlerini ister yelkenli gemileri, ister zeytin ağaçlarını ister kuzey rzgârlarında dalgaları, ister şövalyeleri, ister maden işçilerini, ister yasemin toplayan kadınları, ister buğday dvenleri çzsin, daima bir kavga ressamıdır. Kendisi kavgaya katıldığı gibi bizi de sokar kavganın iine.

Burada dünya anlayışı ile teknik bir ve aynı şey oluyor; öyle ki, onun dünyada hazır bulunuş tarzı tanımlanmağa çalışılırken, ondan ayrılmaz bir şekilde onun dünya anlayışından ve tekniğinden bahsedilir.

Pignon bize gerçeği zamanımızın gözleri ile: görmek ve açıklamak için gerçeği canevinden yakalamak gereken bir zamanın gözleri ile görmeyi öğretiyor. Dünya, bir manzara değildir: parterde oturarak oyuncuların bir oyununu sürdürüşlerini seyrettiğimiz bir tiyatro sahnesi değildir. Dünyanın, Rönesans perspektifinin camdan kutusu içine hapsedilmemesi ve uzaktan Alberti penceresinden seyredilmemesi teknik bakımdan bir zorunluluktur. Dünyada bulunuşun bu biçiminin kendine özgü bir büyüklüğü vardı: «Onbeşinci yüzyıl» hümanizması idi bu; dünyayla ve tanrıyla arasına bir mesafe koyan, aklının bağımsızlığına ve geometresinin gücüne değer veren insandı bu: insan kafasından ve elinden çıkmış bu tablo alanın verdiği sarhoşluk, nesnelerin ölçüsünün insan olduğuna; dünyanın dört bucağının insan düşüncesine açık ve insan tekniğiyle hâkimiyet altına alınabilir olduğuna tanıklık ediyordu.

Bizim işi, militan, prometece hümanizmimiz ise başka şeyler gerektirir. Pignon, Alberti penceresinin camını kırıp sahneye fırlatarak klâsik perspektif kübünün dayanaklarını bir kenara itince; gerçekte arasına mesare koyacağı yerde gözlerini, bir kavgada göründükleri gibi eşyalara yapıştırarak mesafeyi ortadan kaldırmağa çalışınca; ressamı ve seyirciyi birer ortak haline getirince bu resim sanatı, dünyanın ve insanın derinden değişmiş olduğu çağımızın ritmine ve ruhuna daha iyi uymuş olur: dünya artık, ne teknisyen, ne bilgin, ne politikacı, ne de sanatçı için, bizden ve eylemimizden bağımsız olarak kalıcı bir düzen içinde yerleştirilmiş bir eşyalar ya da dizi dizi ayrılmış birbirinden farklı yasalar koleksiyonu değildir. Ne bilim, ne sanat ne de herhangi bir biçim altında pratik, olmuş bitmiş bir doğanın, kesinlikle tamamlanmış bir insanın, değişmez kurallı bir ahlâkın durgun, çözümsel dökümü olamaz.

Dünya, bir kuvvetler alanıdır. İnsan, bütün ötekilere meydan okuyan bir tanesidir bu güçlerin. İster fizikçi,

ister politik savaşçı, isterse ressam olsun, eşyaların karşısında değil, içindedir.

Pignon'un eserleri, dünyanın ve insanın insan tarafından devamlı olarak yaratılışının bu yaşanmış tecrübesi içine sokar bizi.

Gerçekle «araya mesafe koyma»nın, ve Pignon'un aynı şekilde reddettiği, onu bir manzara olarak almanın başka tarzları da vardır. Meselâ empresyonist ve özellikle yeni - empresyonist tarz : benekli fırça darbeleri ve sabit oranlar tekniğine sıkışıkya bağlı kalarak, dünya ve sanatçı arasına, matematikçinin, renk fizikçisinin hesaplarını, ressamı duygusuzca tek başına bırakan, canlı ve hareketli eşyaları dolaysız olarak yakalamasını önleyen soğuk bir parmaklık koyan Seurat'nın ve Signac'ın tarzları vardır.

Resimde insanın varlığı ve eylemi, onu bir küçük evren, canlı organik bir bütün haline sokar. Pignon'un, içinde modern resim sanatının temel çizgilerinden birini gördüğü bu bütünleşmenin yolu - yordamı, tarih boyunca çok değişmiştir. Bu birlik, Paolo Uccello'da olduğu gibi biçimlerin kompozisyonu ile Rembrant'ta olduğu gibi ışık yolu ile, Van Gogh'da olduğu gibi renk yoluyla elde edilebilir, fakat bu tüm içsel ritm olmaksızın bir sanat eseri olmaz. Bu bütünleşmenin Pignon'a özgü biçimi, dünyanın genel bir insanileştirilmesiyle belirlenmiştir: İnsanın ve çabasının varlığı her yerde maddî olarak hissedilir. Cézanne «tepelerin omuzları ile kadınların eğrilerini» birleştirmeyi kuruyordu. Pignon, tabloyu, doğadan doğrudan doğruya alınmış değil de insan tarafından yaratılmış unsurlarla kurarak, gerçeği bir değişikliğe uğratmayı gaye edinen Cézanne'ın açtığı bu yolu izlemektedir.

Pignon'un bir tablosunda ağaçlar, hayvanlar, evler, gemi direkleri, bulutlar ya da insanlar, eşyaların insan anatomisine karıştığı, onunla bir olduğu kırankırana,

göğüs göğüse bir savaştaymış gibi aynı iradî bir gayretle gerilmiş kasların boğumlarıdır, aynı yapıda ve aynı gerilimdedir: çok kere öyle ateşlidir ki bu gerilim, kaslar, lifleri ve kanı ile derisi yüzülmüş bir vücudun kaslarına benzer.

Böyle eserlerdeki birlik, mimari tipten değil, organik tipten bir birliktir. O, Delacroix'nın, bir tek dalga-nın, bir tek çalkantının bütün tuval boyunca titrestiği ve bir yere çarpıp dağılmaya kadar bizi de peşinden sürüklediği, **Haçlıların İstanbul'a Girişi** ya da **Sardanapa'lın Ölümü** gibi büyük kompozisyonlarında olduğu gibi kendini içten yaratır ve dışarı fırlar. **Dövenler ve Harman Savurucular**, bir hareketin imajını seyrettirmez bize, fakat toz - duman, bulutlar ve ağaçlardan kurulu bir düzen içinde insanın el kol hareketlerini ve çalışmasını duyurarak aynı hareket içine sokar bizi de. Bu tabloda herşey, insanın ve eşyaların göğüs göğüse geldiği bu fırtınalı yaşayışı bize duyurarak, bir tek akışın içinde çalkalanır, sıkışır düğümlenir ve fırlar.

Pignon, resim alanındaki bu derin kargaşaya varmak için Picasso'nun yaptığı devrimden yararlanmıştır. Bundan böyle artık dünyanın insan etrafında döndüğü ve nesnede derin değişiklikler gerektiren kopernikvari bir devrimdir bu.

Fakat onun kişisel sorunu, hareketi, birleşmek ve bütünleşmek ihtiyacına özgü bir dilde vermektir.

Bu soruna Rodin tarafından el atılmış ve doğa'nın yasaları ile uyumsuz bir davranış içinde, başlanmış hareket ile tamamlanmış hareketin bir birleşimini yapması ile sonuçlandırılmıştı. Bu hareketler, enstantanenin, fotoğraf sanatındaki zorunluluklarına boyun eğmeyen anımızda ya da hayal gücümüzde toplanmış halde bulunurlar. Enstantane, hareketi dondurur, oysa bizim daima etkin olan aklımız, eylemin soyut bir anını hareketsizleş-

tireceği, taşıtıracakı yerde (eyleminin binde biri sürsinde durdurulmuş kişinin tek ayakla sıçrarmış gibi göründüğü bir soyut andır bu) olmuş olanla, olacak olanı gözden kaybetmez ve birleştirir. Rodin, **Saint Jean - Babtiste** adlı eserini açımırken, objektifin mekanik tanıklığına karşı şöyle diyordu : «Sanatçı, gerçeği söyler; fotoğraf ise yalancıdır, çünkü gerçekte, zaman durmaz.»

Pignon, birçok an'ı bir tek imaja yığmakla yetinmez. Aynı zamanda bir oluş ve bir güçler alanı olan bu devamlı akış dünyasında arabeskler ve desenin girift süslemeleri, bir hareketler dünyasını özetler. Desendeki çizgiler, bir konturdan daha çok bir yörüngeyi izler. Eşyadan çok, ritmi anlatır.

Renk, çoğunlukla, bir kontrpuan rolü oynar. Hem çizgiyle kendisine yol gösteren, hem de kontrastı ile kendisini coşturan siyah bir izin dalgalanmasının peşinde gider ve onunla sınımsız bağlanır. Pignon'un paletinde siyah ve beyazın önemi, muhakkak ki buradan gelmektedir: siyah ve beyaz, şekilleri infilâk ettirmek ya da renk yarınları çıkartmak için en iyi araçtır.

Fırça darbeleri, sanatçının ve seyircinin eyleme katılımına yardım eder. Van Gogh'u harekete getiren, doğa'nın işkenceleri idi, Pignon ise insanların çalışmasıyla harekete gelir. Fakat Van Gogh'un fırça darbeleri, bir manyetik alandaki demir tozları gibi titrek bir duygululuğun yönettiği bir düzende düzenlenirken, Pignon'un-ki-ler, direnç altında kas lifleri gibi son hadlerine kadar gerilirler ve yumruk yumruk düğümlenirler.

Pignon'un bir tablosuna bakmak, bir eylemdir, bir seyir değil. Bu eylem, insanın tüm varoluşunu gerektirir ve dünyanın kaçınılmaz bir çağrışı ile daha da şiddetlenir. Bu, güreşçilerin kasedettiği anlamda, bir «tutuşma» dır; bakışlarımıza ve kaslarımıza bir yörünge, bir gerilim, bir direnme, bir göğüs göğüselik verir.

Böylece sanat ilk canlı kaynakların yemiden bulmuş olur: Emek ve büyü.

Çok kere Pignon'un eserleri bize, önüne geçilmez bir şekilde, insanın, mağara devrinde bir tek arabeskte: bir bizon öküzünün ya da bir ren geyiğinin silüetinde hem kaçıcı bir profil, hayvansı bir atılış hem de insani bir arzu, keskin bir gözlem ve büyüğü bir eylem ifade ettiği Lascaux ya da Altamira mağaralarının duvarlarını düşündürür.

Binlerce yıllık araştırma ve sanat kültürü, bu görüş tazeliğini ve bu ele geçişi ateşliliğini üstün bir dereceye yeniden buldurur insana.

Klâsiklerin taklit resminden, yüzyılımızın başlangıcındaki nesne-resimden ve soyut mekanik resimden uzakız artık. Kuvvet-resmi, bütün duyargaları, bütün pengeleri ile yakalar bizi.

Onunla birlikte, gerçek, bir katılmadır. Katılma teriminin, büyüçülerin hâlâ devam ettirdikleri büyüğü anlamında değil, fakat emek ve savaş anlamında.

Sanattaki gerçeklik, natüralistlerin anladığı gibi insansız şey değildir.

Gerçeklik, romantiklerin hayalettikleri gibi eşyasız ben değildir.

Gerçeklik, eşyaların ve insanın, çalışmada birliğidir. Sinesinde, insanın, kendisini herşeyden: dünyadan ve onun ilerde olacağı şeyden, bizzat kendisinden ve yoksunu olduğu şeyden ve hattâ eşyaların süredurumundan bile sorumlu hissettiği işçi ve militan gerçekliktir.

Bu resim, dar ve bayağı bir anlayışla, gerçekçilik, insansız bir dünyada eşyaların tıpatıp kopya edilmesini gerektirir, anlamında, «figüratif» değildir.

Bu resim, «sanat eseri, sadece biçimli gereksinme-

lere de ya da sadece Kandinsky'nin «iç zorunluluk» dediği şeye cevap verir» anlamında «soyut» değildir.

Bu resim, sadece işçinin ya da militanın hissedebileceği tarzda, insanı bir yakalanışıdır gerçeğin: seyredilen bir gerçek değil, yaşanmış ve elle tutulur bir gerçektir. Pignon da zaten çalışmayı böyle tanımlar: «Bir cins olanüstü bir ritim olması gerekir; eşyalarda atan nabızı duymak gerekir; kasların bu atışa iyi cevap verdiğini görmekten bir sevinç duyar insan... Bu, işini sağlam adımlarla yürüten bir işçinin ruh ve vücut halidir... Şu konturlara bakın, hasatçılarla tıklım tıklım dolu... Bu, emeğe bir saygıdır... Belki de bir lirizm...» (*)

Bunun bir destan olduğunu söylemek daha doğru olurdu.

Kavgaların ve insan çalışmasının ressamı olan Pignon, kendinden başka şey anlatmasını bilmeyen bir lirik şair değildir. Onun gerçekçiliği, zamanımız ölçüsünde bir epik gerçekliktir.

Son derece uyanıklık içinde çalışır o. Picasso, Juan Gris için: «O, ne yaptığını bilen tam bir sanatçı!» diyor. Pignon için söylenmeliydi bu. Estetik bilinci, yaratıcı gücü düzeyindedir onun; bu ise, bir ressamda oldukça seyrek bulunan bir dengedir.

Pignon'un sanatının önemi, çağımızın derin yasasını dile getirmesindedir. Pignon, zamanımızın en dikkati çeken tanıklarından biridir.

Picasso'nun, Sabınlerin Kaçırılışı ile açılmış olan yeni evresi, bu yolla anlam kazanır.

Önce Cézanne'm, daha sonra Picasso'nun, Rönesans'tan beri gelenekleşmiş tablo alanı anlayışını tartışmaya başladıkları sırada, bilim de artık fezaı boş ve değişmez bir kab olarak kabul etmeyip, Newton ve Kant geomet-

(*) Battages et pousseurs de blé, Ed. Cercle d'Art, Paris, p. 12.

resini tartışma konusu ediyordu.

Fizik de, tıpkı kübizm gibi, —değişmez yapıları, kesinlikle belli ve sabit durumlarıyla, o güne kadar bütün'den yalıtılması mümkün birer gerçek sayılan— nesne ve atomlarla ilgili geleneksel ve mekanist anlayışı tartışma konusu etmekteydi. Bundan böyle fizik, nesneyi, ancak bütünle olan ilişkileriyle tanımlıyarak, hareketsiz madde gibi maddesiz hareketin de olmadığını ve gerçeğin kendi derinliği içinde tükenmez olduğunu göstererek, nesneyi, kuvvetler alanında basit bir nokta derekesine indiriyordu.

İnsanın dünyası ise daha az allak bullak değildir. Ruhbilim, yarım yüzyıldır, duyuların «dolaysız verileri»nden kurulan ampirist bir algılar dünyası anlayışına, ya da insanın, birbirinden farklı ve kopuk yetiler halinde çözümlenebileceğini söyleyen metafizik «insan anlayışına» son verdi. Bergson'un «dolaysız veriler»ine olduğu kadar bu ruhbilimdeki atomizme karşı da Politzer, daha o zamanlar «dram»ın ilk gerçekliğini koymuştu; fenomenoloji ve «gestalttheorie» «bütünlüğün» önde gelen rolünü apaçık ortaya çıkarmıştır. Henri Wallon, düşüncenin diyalektiğini, eylemin diyalektiğinden çıkardı. Bilgi Kuramında, Bachelard marksçılığın derin sezgilerini yeniden bulup geliştirerek «basit olgular» ve kavranması mümkün kesin sezgilerle ilgili Descartes epistemolojisinin yerine, hipotez ile onun doğrulanışı arasındaki «durmadan tekrarlanan diyalektik»i koydu. Ahlâkta da aynı şekilde, yaratışın değeri ön plâna geçirilmek üzere, ezeli bir «insan tabiatı»yla, değişmez ülkü ve değişmez buyruklarla ilgili geleneksel anlayış, karşıtı ile aşıldı.

Asıl modern sanat, bu geleneksel insan anlayışındaki derin değişimin bir yüzüdür. Picasso'nun eserleri, bu büyük savaşın, bizim savaşımızın: insanın savaşının en önünde yürümektedir.

Picasso, çağımızın anlamı ve bu anlamın anlatım olanakları sorununu, bu sorunun çözümü için ne yapmak gerektiği sorusuna varıncaya kadar, hep kendine özgü dille tartışmakta, altmış yıldır hiç artçı durumuna düşmeden, insanların yolunda böyle yürüyüp gitmektedir. Eserleri, şimdi daha derin bir anlamda, sorumluluğun uyandırıcısı olarak kalıyor.

Ona daima, insana karşı duyduğu sarsılmaz bir güven duygusu yol gösterdi; ve çok kere Picasso'ya, kendi şarkıları için diledikleri sözcükleri insanların kulağına fısıldama olanağını veren de bu güven duygusudur.

Çağımızın hastalığının ilerleyişini ve bunun karşısında umudun ondan da çok boyverişini eserleriyle boyuna çizdi.

Moussinac, Picasso'nun, «yaşadığımız yüzyılın kaynaşmaları ölçüsünde bir sanatçı» olduğunu yazıyordu. Bu zorbalık, bu keşmekeş ve bu umut çağında, bizim ne olduğumuzu gözlerimizin önüne seriyor.

Picasso'nun bu resimdeki hümanizmasını nitelendiren şey, onun evrenselliğidir: resim sanatının kendine özgü anlamı ve gücünü bütünüyle yeniden ele almak için, bütün geçmiş yüz yıllardaki, bütün kıt'alardaki insanın yaratıcı eylemlerinin kaynaklarına yeniden uzanmıştır.

Şaka yollu, Picasso'nun sanatının, resim sanatının «P vitamini» olduğu söylenebilir. Bu, sanatının, içinde taşıdığı yenileşme gücüne bir övgüdür.

Resim sanatı, Picasso ile birlikte, güzelliğin geleneksel normları karşısında olduğu kadar dış dünya karşısında da özerkliğinin bilincine ulaşmıştır. Edebiyattan kurtulmuştur. Edilgen seyretme durumu, yerini eyleme bırakmıştır. Valéry'nin dediği gibi, resim sanatı, doğanın karşısına rakip olarak çıkmak için onun kopyacısı

olmayı terketmiştir. Artık onun çabası, varolanı durmadan kopya etmek değil, onda hareketi, yaşamı ve geleceği bildiren bir mite doğru aşmayı ifade etmektir. Bize Kutsal Kitapta anlatıldığına göre, Tanrı, gökleri ve üzerinde yaşayan hayvanlar ve insanla birlikte dünyayı yarattıktan sonra «iyi oldu!» der ve yedinci gün dinlenmeye geçer. Picasso, resim sanatında, yaratışın sekizinci gününün insanıdır. Çok çabuk mutlu olan tanrıların yaratışını suçlayan insandır o.

Picasso, bütün dönüştürücüler gibi, kendi alanı olan resimde, dünyanın herhangi yeni bir yorumunu vermenin yeter olmadığını düşünür; gerekli olan, onu değiştirmek, artık sadece doğanın ya da yabancılaşmış toplumların yasalarına göre değil de tamamen insanî yasalara göre onu yeniden kurmaktır. Picasso'nun resminde herşey, eksiksiz bir eylemde, bir aşk eyleminde ellerle, yüreklerle ve kafayla yeniden yaratılır.

Gerçek hayat henüz doğum halindedir. O, eşyalarda değil, yalnız insandadır. İşte Picasso, yaratışın bu yüce yasasını resim sanatında alabildiğine hür kılmıştır. Bütün soy sanatçılar gibi bu mitler yaratıcısı da, Pigmalion'un maddeye, yaşamın insanî soluğunu verme çabasını, yeniden diriltmiştir.

O, düşü, geleceğin emrine; tanrıların mit gücünü insanın ellerine, bakışlarına, yüreğine koymasını bilmiştir.

Paul Eluard, **Picasso, Özgürlüğün Ustası** adlı şiirinde Picasso'nun, insan kardeşlerine asıl getirdiklerini şöyle anlatıyordu: «Sen onlara, mutlu hayalle, çocukça bitmez tatiller düşüyle oyalanmağı öğretiyorsun; ama herşeyi görmek arzusunu da veriyorsun onlara; geçici görünüşlerle yetinmeyi reddetmek cesaretini veriyorsun onlara.» Sonsuzluğun boyutlarının en gözüpek keşifçilerinden birine bundan güzel övgü olur mu?

Saint-John Perse

Şiir çevirileri : Sait MADEN

Claudel'in kahramanlarından biri, şiiri şöyle tanımlar :

Oğlum! Hani insanlar arasında bir ozandım ya o,
günler,

Bu ölçüsüz uyaksız dizeleri uydurdum,
Ve tanımlardım onu yüreğimin gizinde o çift, o
karşılıklı işlevi

Ki insanoğlu bununla özümle yaşamayı ve dışa
vurur, yüce eyleminde son bulmanın,
Anlaşılır bir söz (1).

Saint-John Perse'in şiirinin ya da daha çok onun meydan okumasının ortaya koyduğu sorun bu tanımlamanın içinde saklıdır : bu insanın özümlediği dünya, yaşam ile, o evreni ve o yaşanmış tecrübeyi şiirlerinde dışa vurmak için araç kıldığı anlatım arasında ne gibi bağlar kurulabilir?

Saint - John Perse'in şiirini incelemek, önce bu başkalaşımın, bu dönüşümün yasalarını araştırmaktır.

(1) Paul Claudel, Théâtre, Edition de la Pléiade, t. I, p. 488

Toplumsal kimliği ile şiirleri arasında herhangi bir bağ kurulmasını hep yasaklamağa çalışmış bir şair söz konusu olunca özellikle güç bir iş bu. Biz onun bu kesin isteğine uymuş olsaydık, değişip giden bakanların ötesinde Fransanın dış politikasının yıllarca gerçek yöneticisi kalmış olan Alexis Léger'nin yaşamı ile Saint - John Perse'in şiirleri arasında hiç bir bağ kuramazdık.

1948'de şöyle yazıyordu : «Diplomatik yaşamımla ilgiler kurulmaktan özellikle kaçınılm. Edebiyat alanında takma ad kullanışım ve en tam anlamıyla kişiliğim hep ikiye bölünmüş olarak yaşamış olmam boşuna değil... Gerçekten Saint-John Perse ile Alexis Léger arasında kurulacak her bağ, kaçınılmaz bir şekilde okurun görüşünü yanıltmak ve onun şiir yorumunu temelinden bozmakla sonuçlanır.» (2)

Bununla birlikte, zamanımızın en büyük şiirlerinden biri olan bu şiirin anlamını ortaya koyabilmek için bu meydan okuyuşu kabul etmemiz, bu yasağın ötesine geçmemiz gerekecektir.

Çünkü eserin kendi tanıklığı, sanatçının isteğinden çok daha ağır basıyor. Besbelli bir şey var bizi zorlayan : Saint-John Perse'in şiir evreninin tüm malzemesi —evet malzemesi diyorum, bu evrenin kuruluş yasaları değil— Alexis Léger'nin yaşamış tecrübesinden gelmektedir. İmgelerin seçilişi ve onları dile getiren sözcükler, hattâ bu seçimi yapan ve onu dile getiren insanın tutumu, —şiirin hareket noktası olan— duyumların, anıların ve isteklerin bütün o prensçe zenginliği hep aynı yaşayıştan kopup gelmektedir.

Antiler denizinde bir köşeye sıkışmış kalmış, «suyun henüz güneş yeşili olduğu» küçücük adada geçen prensçe bir çocukluk (3). Doğasının ve insanların göz alıcılığı-

(2) Max - Pol Fouchet'ye mektup.

la, bereketliliğiyle — bir siklonla denizden kaldırılıp adanın orta yerine fırlatılmış olan ve çevresini, üzerini kaplıyan tropikal bitkilerle şimdi toprakta garip bir ömür süren şu yelkenli gibi— en umulmadık gizli güzellikleriyle bu ada, küçüklüğünde bayıldığı bir yerd Saint John Perse'in :

**Ve hemen gözlerim boyamaya çalışırdı
salınan bir evreni parlak sular arasında,
tanırdı pürüzsüz gemi direğini tahta fiçilerin,
yapraklar altındaki çanaklığı, bumbaları ve serenleri,
sarmaşıktan çarmıkları,
uzun mu uzun, son buldukları yerde
çiçeklerin papağan cıgıllarıyla. (1, 20).**

En olağan ayrıntılarına varıncaya kadar, en alışılmamış rastlantılarına varıncaya kadar yaşam, Perse'in evrenine maya olmuştur. Onun tüm yaşamı.

Yalnız prensçe çocukluğu değil; ona Gobi gölünün bir ucundan öbür ucuna uzun at yolculukları, ya da Hint okyanusunda uzun vapur yolculukları sağladığı kadar, Pétain'in hışmına uğradığı zaman da Atlantik'in öbür yakasında sürgünü boylatan ve böylece izlenim ve yaşantılarını yeryüzü ölçüsünde zenginleştiren prensçe mesleği de... Karaları ve denizleri adım adım dolaşmasına; orarlardan insan yüceliğinin, kaybolup gitmiş bütün uygarlıklar ve kültürler arasından [artakalmış] izlerini ve tanıklıklarını derlemesine; oralarda, bir yandan da, gücün kullanılması üstüne, sürgün üstüne, deniz üstüne çöl üstüne, öfke üstüne, umut üstüne ve bütün bunları insanların gönlünde bir araya getiren şiir üstüne kafa yormasına fırsat veren prensçe mesleği de...

Çocukluğunda aralarında yaşadığı bitkileri, renkle-

- (3) Sonradan edebiyat dünyasında Saint-John Perse imzasıyla tanınacak olan Alexis Léger, Antiller denizinin doğusunda Guadelup'ta 1897 yılında doğdu. (ç.n.)

ri seçmesinden tutun da, imgelere ve —sözsükleriyle, ibareleriyle elçiliklerden ve kitabelerden kapma— söz dağarcığına varıncaya kadar şairin bütün anlatımı da yaşıyışına tanıklık eder.

Ama şurası gerçektir ki, —ve bu, Saint-John Perse'in, içinde yaşadığı dünya ile yarattığı dünya arasında niçin böyle bir kopukluk istediğini anlamamıza yardım edecektir— malzemeleri aynı da olsa, bu iki dünyanın ömrünü yöneten yasalar yalnız [birbirinden] farklı değildirler, [birbirine] karşıttırlar da; bu insan tek bir varlıktır ve iki yanlıdır. Bu insanın yaşamı bir bütündür fakat yasası değildir onun.



Saint-John Perse «en tam anlamıyla, kişiliğim hep ikiye bölünmüş olarak yaşamış olmam...» diyor. Bu ikiye parçalanmış insan çağımızın insanıdır : ikiye bölünmüş insanların çağıdır bu.

Aragon'un «Les beaux quartiers» adlı romanındaki kahramanlardan ikisinin : büyük bir iş adamı olan Quesnel ile, tıpkı Alexis Léger gibi yüksek bir devlet memuru olan Grésandage'in, dış yaşayışlarının gerisinde biri aşk düşü, öbürü bir Rimbaud tutkunluğu sürdüren kimlikleri bana çok kere Saint-John Perse'i düşündürmüştür. Dinleyin onları bir. İşte Quesnel: «Hükümet, işler, rakamlar, bütün bunların hepsi yalancı bir dekordan başka bir şey değil. Söylemediğim şeyi düşünüyorum ben... Biz de tıpkı başkaları gibi ikiye bölünmüş varlıklarız. Tarihin, belki de bir gün ikiye bölünmüş insanlar çağı diye nitelendirilecek olan bir döneminde yaşıyoruz. Yaşamımı daima ikiye ayırdım ben...» (s. 267) Saint-John Perse'in anlatımı, hattâ dramı bu, işte.

Ve işte onun dostu Grésandage : «Bizler bugün ikiye bölünmüş insanlarız... Bir yanıyla toplumda bir görevi olan, öbür yanıyla ise birinci yanından apayrı olan, on-

da bazan tiksinen, onunla çelişik durumda olan insanlar... Toplumsal yanımız zorunlu felâketleri sarsılmaksızın göze alıyor. Düpedüz insan yanımız ise, bu felâketlerin içinde erimiyor... Ben dayanma gücümü bu ikilikte, bizler için bir sığınağın, dünyanın amansız kuralı dışında kalan bazı şeylerin böylece ayakta durmasında buluyorum.» (s. 283-285)

Perse de buna benzer bir trajedi yaşamış değil midir?

Tam, İkinci Dünya Savaşı öncesi yıllarda, Fransanın artık bir büyük devlet olmaktan çıktığı o sıralarda Fransız dış politikasının başında bulunmuştu. O gerilemeyi, o çözülmeyi yaşadı o. Burada onun o yıllarda oynamış olduğu rolü ya da sorumluluklarını incelemek değil niyetimiz. Yalnız, bu iflâstan edindiği bilinci, şiirini anlamamıza yardım edecek öğelerden biri olarak göz önünde tutacağız. En yakın yardımcısı olduğu ve izinden gitmek istediği Briand'ın (4) görüş açısı içinde kalarak 1933'ten itibaren «hitlerciliğin kabarması»ndan yana oldu (5)

Diplomat, politik tanılarında, sonu millete ihanete ve 1940'daki kötü duruma varan sınıf güç ve ilişkilerini asla farketmez; fakat şair, insanları amansızca ezen makine karşısındea —kendisi Fransız Dışişleri Bakanlığı genel sekreteri olarak bu makinenin önemli bir çarkı da olsa— başkaldırır. İnsanın kendisine yabancı, kendisi dışında, kedisine düşman olan ve kendisini ezen güçlerin oynacağı haline gelmiş insanın bu yabancılaşmasının

(4) Aristid Briand (1862-1932), Birinci Dünya Savaşından sonra Almanyayla barışma politikasına taraftar bir politikacı ve hâtip. Bir çok kere başbakanlık ve dışişleri bakanlığı yapmıştır. (Ç.N.)

(5) 28/Mart/1942'de Newyork Üniversitesinde Briand'ın 80'inci doğum yılını kutlamak için yapılan anma toplantısında yapılan konuşma (Cahier de la Pléiade p. 163).

olanca ağırlığını duyar üzerinde. İnsanlığın tüm bir yüz-
yılıni yeniden tartışma konusu eder. 1940 felâketi onu sert
bir şekilde, temeldeki bu keşmekeşin ve yabancılaşmanın
bilincine vardırır. Onun en güzel şiirleri bu bilinçlenme-
den doğacaktır. İlk tepkisi kopma ve rettir. Vents (Rüz-
gârlar)'da «Artık uyuşma yok bu olup bitenle» diye ya-
zar.

Ah! önceden sezmıştık adımını insanın taştan... Ah!
çok şeyler ummuştuk maske altındaki insandan!
(2, 167).

Nice yüzyıl kapanıyor tarihin çöküntülerinde.
(1, 178).

Ve görmez misiniz, ansızın, çevremizde her şey dev-
rilir —bütün direkler ve her şey, seren ve bütün dona-
nım, hem de bizim yüzümüze bütün yelkenler— büyük
bir kıvrımı gibi ölü inancın, büyük bir kıvrımı gibi ya-
rarsız giysinin ve yanlış zarın—

Ve alma vakti midir en sonra baltayı güverteden?
(II, 31).

Her şey yeniden ele alınmalı. Her şey yeniden söy-
lenmeli. Ve bakışın tırpanı geçmiş olmalı her birikimden.
(II, 21).

Kullanılan deyim, gerisinde başka şeyler sezdiriyor;
hiç de tek başına değil : mal - mülk (6) (l'avoir) ile

- (6) «L'avoir» sözcüğünü, Garaudy'nin somut anlatımı içinde. «mal-
mülk» deyimiyile çevirdik. Perse'in biraz yukarıdaki şiirinde ise
aynı sözcük Said Maden tarafından, şiirin İngilizce çevirisinde-
ki «human heritage» deyimini de göz önünde tutularak, «insan-
lığın bütün varı» diye çevrilmiştir. Kanımızca göre bu farklı-
lık, çeviricilerin aynı sözcüğü ayrı ayrı yorumlamalarından çok,
«l'avoir» sözcüğünün, Garaudy'nin ve Perse'in düşünce dünya-
larında farklı anlamı ve çağrışımları olmasından ileri gelmek-
tedir. (M.D.)

benlik (l'être) birbirine zıtlştırılmış. **Amers** (Kerterizler)'de şöyle yazacaktır : «Ne var ki yaşamının gururu iç zenginliğindedir, yoksa kullanışta, ya da mal-mülkte değil.»

Burada, genel yasası Karl Marx tarafından konulan yabancılaşmanın şu ana tema'sını buluruz: «Malınız mülkünüz ne kadar çok olursa, o derece yitirirsiniz benliğinizden.» (7) Mal-mülk, mülkiyet dünyası; insanlar arası ilişkilerin, insanın dışında, ona yabancı, ona düşman ve ona hükmeden eşyalar görünüşüne büründüğü yabancılaşma dünyası, bu «eşyalaşmış (rréfié)» dünya bütün ağırlığıyla insanın üzerine yüklenir ve onun benliğinin serpilmesine engel olur.

Goethe'den Saint-John Perse'e kadar bütün burjuva hümanizmasının özünde [hep] bu çelişme vardır.

Burjuva devrimi, insanın serpilmesine karşı koyan feodal bağımlılığı, sınırlamaları yıkarak Hegel'in ve Goethe'nin büyük düşünüyü, kendi kaderine hâkim bütünsel insan düşünüyü yarattı. Feuerbach: «İdealimiz, evren ölçüsünde ve eksiksiz olarak gelişmiş bütünsel insan, gerçek insan olmalıdır» diye yazıyordu.

Fakat kendi birlik ve bütünlüğü içinde insanın böyle tam gelişmesini olanaklı kılan ekonomik, sosyal, politik koşullar, aynı zamanda, insanı daha büyük ölçüde ezilme ve parçalanması koşullarını da yaratıyordu. Tarihsel evrimin diyalektiğindeki bu temel çelişme, o burjuva hümanizmasının büyüklüğünü olduğu kadar sınırlarını da açığa vurur. Burjuva toplumu, bu büyük hümanizmayı hem doğurur, hem de yıkılmaya mahkûm eder.

Werther'den, Wilhelm Meister'e, Promethe'den Faust'a kadar Goethe'nin bütün eserleri burjuva hümaniz-

(7) Karl Marx, Manuscripts de 1844, VII, P. 54

masının bu trajedisini: kişinin özgür ve evrensel gelişmesi konusunda beslenen büyük düş ile burjuva toplum arasındaki sonu gelmez çatışmayı ortaya koyar: burjuva düzeninin kendi yasası, sınıf çatışmalarıyla, sayısız rekabetleriyle ve bunlardan doğan kahredici iş bölümüyle, çoğunluğun sömürülmesi ve baskı altında tutulmasıyla, insanın uyumlu serpilmesine ve insanlar arasında işbirliği kurulmasına engel olur. Bu düzen çerçevesinde çözümlenmesi mümkün olmayan bu çelişmenin bilincine varmaları Balzac'ın ve Stendhal'm gerçekçiliğine o trajik büyüklüğü vermiştir. Bütünleyici bir dünya yaratarak bu gelişmeden kurtulma çabası, Rousseau'nun «Hayaller» inden gerçeküstücülüğe kadar bütün romantizme damgasını vurmuştur.

Saint - John Perse'in kendine özgü dramı, yaşadığı dünyanın yasası ile [mensup olduğu] sınıfın yasasının zorunlu kıldığı ikiye bölünmenin dramıdır: devlet görevlisi olarak eylemiyle şiir meydana getiremediği gibi, şair olarak da şiiriyle eylem meydana getiremez. Yaşamı, ne bu eylemin şiiri, ne de bu şiirin eylemi olabilir.

Bu ikiye bölünme, bütün bir tarih döneminde vardır, son ucu Saint - John Perse'in şiiri olan bütün burjuva hümanizmasında da vardır. Perse'in şiiri, eylemin öbür yüzüdür; onun hem tersi hem de eşidir. A n a - b a s i s'ten acı bir şekilde öğrendiği, bu dünyada fatih olmanın imkânsızlığıdır, ama... «Ozan kardeşimden haberler al»mıştır. Eylemin bittiği yerde şiir başlar. «Sakız ağacının dibine yerleşen öykücü».

— Belirli bir düzende, iki insanı birlikte yürütebilenin olanaksızlığından doğmuş olan — Eylem ile düş arasındaki bu açık ters yönlülük, hemen iki yüzyıla yakın bir zamandır Fransız şiirine damgasını vurmuştur.

••

Büyük kapitalist gelişimin tâ başından beri şiir sa-

natı, mal-mülk karşısında benlik'in isteklerinden yana olma yolunu tutmuştur. Yabancılaşmanın her türlüşüne rağmen, benliğimize kavuşmak gereksinimimizi dile getirir. Şiirin özlediği yolu, yüzyılın izlediği yol çizmiştir: insan ne kadar çok bölüntüye uğrarsa, şiir, benliği — şimdiki zaman biçiminde, varlığın coşması biçiminde yaşanmış olan — yaşamın tümüne yeniden bağlama isteğini daha çok dile getirir. Şiir, varolanı kop-ya etmek ya da anlatmak kaygısından gitgide uzaklaşarak, daha gerçek (réel) ve daha sahici (vrai) bir dünya yaratmağa ve onu yüceltmeğe yönelir.

Şiir, tanıma ve keşfetme aracı halini alır. Estetik, hayatı yüceltmeğe ve insanı aşmağa yarar bir yöntem, bir törebilim (etika) haline gelir. Valéry: «Şiir bizi anlamağa davet etmekten çok, değişmeğe zorlar» diyecektir.

Saint - John Perse'in şiiri, şiirde 19'cu yüzyılın başlarında başlamış olan bir evrimin bitim noktasıdır. Sanatçı o zamana kadar, dış ya da iç dünyanın, doğanın [yani] sanatın kendine özgü araçlarıyla gerçekliğini yeniden yaratacağı modelin varlığını tartışma konusu etmezdi.

Romantizmle birlikte bu aksiyoma itiraz olundu.

Sanatçı — geleneğin, toplumun ve onun dilinin belirlendiği, hareketsizleştirdiği ve gözden düşürdüğü haliyle — nesneden (objet) gitgide daha çok koptu. Nesneden bu gitgide kopuş, kaçınılmaz bir şekilde, öznenin (sujet) gitgide daha çok önem kazanmasıyla sonuçlandı. Sanat eseri dünyayı anlatmaktan çok, bir başka dünya yaratmak görevini yükledi. Şiir, etimolojisine uygun olarak, sahiden bir yaartış haline geldi. Lirik imgelem, yaratışa varabilmek için Tanrılık deneyine girişti.

Doğa, elbette renkler ve biçimler, görünüşler sağlar, ama bütün bunlar ham maddeler halindedir. Sanatçı herhangi bir şeyi yeniden canlandırmak, herhangi bir nesneyi taklit etmek zorunluluğunu reddederek gerçeğin

bu ögelerini, onların alışılmış ve saymaca (conventionnel) belirtilerinden (signification) çıkarıp alır ve onlarla başka bir dünya kurar.

Aslında, ressamalar ve şairler, reddettikleri bir gerçeğe sırtlarını çevirirlerken, tarihsel gelişimin ve onun iç gelişmelerinin bir yüce yasasma farkında olmaksızın boyunca eğerler.

Tanrıya karşıt bir varlığa duyduğu ihtiyaçla kendinden geçen Lautréamont ya da «katiller çağı»nı yerin dibine batıran Rimbaud, gerçek yaşam ile şiir arasındaki bu gelişmeden çıkmağa, kurtulmağa çalışmışlardır. Rimbaud, savaşımı Versaylıların kazandığı bir Fransada bir insan ve bir şair olarak barınamayışı yüzünden susmayı ve Harar'da köle satıcılığı gibi yürekler acısı bir serüveni seçecektir. Nerval, deliliğe ve ölüme sığınacaktır. Baudelaire, kendi «Albatros»u ya da Mallarmé'nin umutsuz kuğusu gibi evrende barınamaması yüzünden tümleyici evrenler arıyacaktır. Jarry, Übü babanın yüksek kahkahasıyla, Doktor Faustroll'un «patafizik»ine, «istisnaları yöneten yasaları incelemek ve bu evrenin uzantısı olan evreni açıklamak» görevini verecektir.

Dehaları ne kadar ayrı türlerde ve birbirinden ne kadar farklı olursa olsun, romantizmden gerçeküstücülüğe kadar hepsi, aynı yörünge üzerinde yol alan, varolan herşeyi görenekten ibaret sayan aynı aileden kişilerdir bunlar. Onlar için büyüklük : faydacı ve pozitivist her türlü toplum anlayışını reddetmekte (o türlü toplum anlayışlarının, aslında, sermayenin anlayışı olduğunu onlar farketmiyorlardı) ve insanî bir evren yaratmaktadır. Sait - John Perse işte o yörüngenin, o ailenin bir insanıdır.

Onlar için şiir, son postüla'lara ulaştığı yerde, dünyanın varoluşunun bir biçimi olduğu yerde felsefenin yerini alır.

Herşey inkârla, başkaldırmayla başlar. Bu dünyanın insana yabancı olduğunun bilincine varılmasıyla başlar:

O zevk vardı bende, insanlar arasında yaşama zevki, ve işte toprak yabancı ruhunu teslim etmede. (I, 201).

Ne zırvadır bu dünya! (I, 139).

Bu alımsatımcılar, «üneş baskısı altında haraç mezat satılmış büyük ülkeler, erinç içindeki yüksek yaylalar ve güllerin burcu burcu kokusunda açık arttırmaya çıkarılmış iller» dünyası. (I, 142).

Ve sonra takasçılar, alışverişçiler geldiler. Her şeyi bozmak üzere meşin eldivenli büyük dolaşımcılar. Bütün tüze kişileri, polis toplayıcılar, milis devşiriciler.

Ve sonra büyük Naiplikler arayan Papalık kişileri...

Ya! düş kurardık o yassı burunlu tanrılar arasında.
(II, 70-71).

Kitaplarımız okundu, düşlerimiz kapandı, hem olup olacağı bu değil miydi? yleyse nerde kut, öyleyse nerde kurtuluş? Yalanladığımız yücelik, ihanet ettiğiniz doğuş!

Yüzakı boşlayıp giderken en ünlü ahınları. (II, 185-186).

Saint - John Perse'e göre bütün bir dünya temelinden sallanmakta, çatlamaktadır. Bu dünya onun dünyasıdır.

Perse, kaçıp kurtulmayı, sahte cennetlere sığınmayı düşünmez.

Bu tanrısız insan, dünyanın anlamını, Claudel gibi, kendisinin ötesinde arıyamaz.

Ama yine de yaşama, insana ve onun geleceğine gü-

venini bir an bile yitirmez. Felâketin ortasında egemenliği kaybolmayan bir iyimserlik, insanın en sonunda kazanacağı zafere, uygarlığa, fetihlere kesin bir güven duygusu saklar içinde. Onda, 1848 öncesinde bazı romantiklerin bir önseziyle beslenen o coşkusunu, Edgar Quinet'in «Ahasverus» adlı düz yazı şiirindeki o alabildiğine insanca inan'ı, ve bize daha yakınlardan, Walt Whitman'a ya da Verhaeren'e esin vermiş olan, insanî büyüklüğün o epik duygusunu buluruz.

Bu güven duygusu, insanın eşyalarla çok eski bir bağlaşıklığından, insan soyunun başarısının başlangıcı olan, maddeyle o ilk andlaşmadan doğmaktadır; Perse bu andlaşmayı önce, insan ile o güzel doğa arasındaki birliği yalın bir şekilde duyduğu çocukluğunun cennetinde sezmiştir :

O güzel anayurt ele geçmeli yeniden. Kralın tâ çocukluktan beri görmediği anayurdu, ve işte savunması şarkımda. (II, 145).

Saint - JJohn Perse'in şiiri bu sevinç çığlığıyla, bu yaşama aşkıyla başlar; öyle bir yaşama aşkı ki bir müminde «tanrıya şükür» biçimine giriverirdi; Perse'te ise bu yaşama aşkı hep bir övgü olmuş, ilk şiir kitabına da «Övgüler» adını vermiştir, Perse, André Gide'e şöyle yazmış: «Bu ad öyle güzel ki, bir ya da bir çok kitap da yayımlamış olsam, bundan başka bir ad istemezdim.» (8)

En yüce erdem, herşeyden önce, yaşamın güçlerine tutkuyla katılmaktır. Hem de, doğanın bütün özsularının içimizde yükselmesinden tutun da, insan enerjisinin büyük kabarcığının — bütün insanlık tarihini hareket ettiren ve insanlığa yüce bir gelecek için güven veren kabarcığı — evren ölçüsünde duyulmasına varıncaya kadar bütün aşamalarıyla yaşamdır söz konusu olan...

(8) Cahier de la Pléiade, X, 1950, p. 26

Öyle ki, Saint - John Perse'in şiirleri başlı başına bir büyük şiir gibi, insanoğlunun bütün tecrübeleri ve bütün uygarlıkları boyunca yazılmış tek bir destan gibi, [Hugo'nun «Yüzyılların Efsanesi» adlı destanında olduğu üzere] tarihin iri dalgalarının devrilisini bize çağımız ölçüsünde duyuran ve yaşatan, o dalgaların atılışını yaşama sevinç ve gururunda sürdüren bir «Yüzyılların Efsanesi» gibi, bir tek kitleden meydana gelmişe benzer.

İnsana karşı duyulan bu mutlu güven, ilk biçimiyle, çevredeki berekete, gürlüğe, dünyaya duyulan güvendir, «şiirin özünü meydana getiren hazzın gizli yasası» (9) adına kendini hayatın akışına bırakma coşkusudur.

O ilk coşku, küçük prensin imrenilecek çocukluğuyla yeşerir.

Ne kadar övsem yeri! (I, 26).

Her şeyi çağırarak anlattım onun nice büyük olduğunu, her hayvanı çağırarak, onun nice güzel ve iyi olduğunu. (I, 19).

Christophe Colomb'un, insanoğlunun o güne dek görebildiği en güzel yerler olduğunu söylediği Antiller'de geçen gençliği, ona güzelliğin en yüce imajını vermiştir. Tanrılar boyunca yüce anılarında, her şiir, doğanın o güzelliğini andıran bir güzellik yaratmağa yönelecektir.

Ama André Gide etkisinin de şüphesiz işe karıştığı bu coşku tecrübesi Saint - John Perse için bir başlangıç noktasından başka bir şey değildir. İnsan ve doğa ilişkileri Perse'nin gözünde hiç de edilgin nitelik taşımazlar. Yeryüzü sarhoşluğunun içine yayılmasıyla yetinmez Perse. Eylem, insan ile tabiat arasındaki birliğin daha erkeğe, daha yüksek bir biçimdir.

Eylem, insanların ve eşyaların hareket halindeki bu dünyasının yasasıdır. Saint - John Perse'in dünyaya ba-

(9) «Message pour Valéry Larbaud»

kışının ana tema'sı, heraklitçi oluşum (le devenir) tema'sıdır: varlıkların durmadan yokolma ve durmadan yaratılma tema'sıdır. Saint - John Perse'in eserine, evren ölçüsünde içeriği ve insanoğlunun açmazlarına cevap getiren biçimi ile, en yakın şiir Herakleitos'un şiiridir.

«Dünya, diyordu Efesli Herakleitos, hiç bir tanrı, hiç bir insan tarafından yaratılmış değildir. O, belirli bir takım yasalara göre parlıyan ve sönen, sonsuz canlı bir ateş olarak süregelmıştır, vardır ve sürüp gidecektir... Dünyanın oluşumu, gereksinimi; tutuşması (ateş haline gelmesi) ise doygunluğu ifade eder... Hangi yolu tutarsan tut, ruhun sınırlarını keşfedemezsin... Uyanıkların bir tek dünyası var, o dünya hepsince ortaktır; uyuyanların ise her biri ayrı bir dünyada yaşar... Delphes'te durup sırlar çözen Efendimiz konuşmaz [ama] dil verir: gösterir o.»

Bunlar Efesli Herakleitos'un, kaybolup gitmiş uygarlıklara tanıklık eden eski yazıtların düşünce ve üslup biçimiyle söylenmiş parça parça sözleridir ve Saint-John Perse onlardaki anlamı çözmüş ve onlara yeni bir canlılık ve gençlik vererek şiirlerine çevirmiş gibidir. [Şiirlerdeki] İnsanda denizin ve rüzgârların hareketli sonsuzluğu vardır. En büyük şiirlerinin, denize ve rüzgâra dair olan şiirlerinin adları sınırsız insan allegorileridir.

Ve denizin kendisinden söz açılmayacak, yalnız insan gönlündeki saltanatından. (II, 135).

Büyük gezginleri düşle eylemin: doymaz konuşmacıları uzaklıkları gezgileri (II, 67). Büyük serüvencileri ruhun (II, 81). Yollar ve açık sular arayıcılar. (II, 67).

Devinen sendeki biz deviniciler, sana ad verilmez deniz diyoruz: değişimlerinde değişken ve yer değiştiren, değişmez ve aynı tüm kitlesinde; özde çeşitlilik ve Varlık eşitliği , yalanda doğruculuk ve haberde hayınlık; tüm varoluş ve tüm olmayış, tüm bekleyiş ve tüm yadsı-

ma — olmayış, varoluş; düzen ve deliriş — yol buluş!
(II, 297).

Ey söz veriş her zamanın ve her söz veriş aşan deniz. (II, 285).

Bunlar da Perse'in, Herakleitos'un varlığını ansitan ve çağıran şiirinden bölümler :

Bizimle ol, Cumes gülüşü ve son çığlığı Efeslinin!
(II, 289).

Bana karanlık dediler, sözümse denizdendi. (II, 161).

Deniz, Perse'in şiirlerinde en ağır basan tema'dır; Odissea'nın yaratıcısı gibi o da bir deniz ozanıdır. Deniz bir çağrıdır, istektir, sonsuzluktur, kendini aşmadır onun için.

Deniz, yeni fâtihtler (conquistador) için yeni topraklar keşfetme çağrısıdır :

Ey Balboa denizi! Kendi fışkıran deniz! güç ve görkem ilâhisi, insanın o titreyen hayvanını saldığı bir akşam... Ama her şey bildikse bana, yaşamak yeniden görmek değil mi?

Ve her zaman önümüzden gideceksin, ey bellek, daha yaşamadığımız bütün yeni topraklarda. (II, 99).

Deniz, «Kendi kendisiyle barışa bir türlü yanaşmıyan» sınırsız insanın istediğidir. Tanrısız insan, düpedüz insan, ama sınırsız insan :

Ve ötede, ve ötede ne var senin kendinden başka — ne var insandan başka? Öğleden sonra denizde gece yarısı... Ve yapayalnız insan bir güneş saatinin mili gibi sofrasında suların. (II, 101).

Ve bütün bu şiir — belki de ilk görevi budur onun — «şüphenin kıskırtmalarına karşı» sonsuzluk ve bütünsellik özlem ve susuzluğunu coşturur; «çok güçlü bir hare-

ketin bizi sınırlarımızın eşiğine hattâ ötesine sürüklemesi»nin özlem ve susuzluğunu... (II. 32) (10)

Yeryüzünün bütün yolları yer bizi avucunda. (I, 112).

Deniz, aşktakine benzer bir kendini-aşmadır da. Tıpkı gerçeküstücü gibi, tıpkı «Aşk, önce insanın kendi kendisinden çıkmasıdır» diyen Aragon gibi, Saint - John Perse de aşkı insan ile eşyaların ve tarihin tümü arasında bir aracı (médiateur), bir dolayım (médiation) olarak görür:

Ey nesneler deniziyle aramdaki solungaçlar (II, 252).

Perse’te deniz imgeleri ile aşk imgeleri, aynı sonsuzluğun habercileri olarak daima derinden derine birbirleriyle karışmıştır.

Erkeğin yüreğinde yalnızlık. Yabancı, kıyasız erkek, kıyasal kadının yanbaşı. (II, 228).

Ve taştan taş, şistin ya da bazaltın son mahmuzu-na dek sürülmüş erkek, eğilir ilkçağ denizine, ve görür, bin çıkıntıyla çağıldayan o çırpıntılı, o sonsuz döl-yatağı ağzını, bir an kendini çırpıplak soymuş tanrısal derinlik gibi. (II, 301-302).

Aynı sonsuzluk duygusuyla yüklü olan, kadın aşkı ile deniz aşkı, yaratışın, bereketliliğin ve herşeyden önce eylemin simgesi ve muştucusudur.

(10) Bu tema Aragon’un da temasıdır:

«Tüm özgürlüğüm, sınırlarına geldiğimde

Can atar bir adım öteye, göstermek için kendini

(Le Roman inachevé, p. 176)

Aragon’un gençliğindeki rüzgâr ve sonsuzluk tema’sı da öyleydi: Anicet adlı romanında (s. 197) «Ölme’den önce her doğrultuda sınırlarının son noktasına ulaşmalı. Her şey genişlememe bir vesile olsun.» diyordu.

İşte. Rüzgâr uyanıyor. Ve atletin kaşağısı koşuyor daha kaynak suyunun üstünde. Eli silâhlı deniz buyruk veriyor hep! Eylemi tasarlamayan aşk büyük aşk olur mu? (II, 265).

Sevmek de eylemdir! Tanık gösteririm buna ölümü, ki yalnızca aşktan kırılıp incinir... Övünç de, güç de, erkek yüreğinin tepesinde kurulur ancak. (II, 268).

Perse, dışımızdaki şeylerin bizim için özlemine çekmeyi, birtakım güçleri ele geçirmeyi, birtakım kaynakları özgürleştirmeyi, çevremizi saran engelleri, sınırları kaldırmak uğrunda bitmez tükenmez çabasında nefesimizi kesmeyi bilir.

Onu harekete getiren şey kaçış gereksinimi değil, bütünlük gereksinimidir. Henüz insanî bir biçime girmemiş her şeye duyulan gereksinimdir. İnsana ve onun geleceğine tam bir güvenle hareket eder, insanı «fırtına arması altında, her yeni toprağa yukarıdan» korkusuzca baktıran bir güvenle...

Güçlü, ergen bütün toprak, yabancının adımımda, ululuk masahını açarak düşlerine ve alımlarına başka bir çağın.

Ve büyük içimli toprak, suyun geri çekildiği en uzun düzlüklerinde, akarak, denizden denize, en yüksek yazılara, bu dünyanın en güzel metinlerinin uzak yayılışında. (II, 40-41).

Duyuyorum, büyüüp geliyor kemikleri bir yeni yeryüzü çağının.

İnsan gölgesini otlatıyor büyük göçün yamaçlarında. (II, 61).

Bütün gençliğe o kadar gönül rahatlığıyla birer usta diye tanıtılan, kuşkunun, saçmalığın, umutsuzluğun bütün o sahte peygamberlerinin tersine, Saint-John Per-

se, insanın yüzyıllardır güçlenen hareketine yaslanarak ve doğanın heraklitçi başkalaşımalarında insan destanının, yaratıcı eylemin coşturucu sahnesini görerek, [satanın] bir yücelik ve bir sevinç satanı [olmasını], davranışa çağırان gür sesli bir sanat [olmasını] ister.

Bize deniz uğruna yeni yapıtlar söz versin: canlı ve pek güzel yapıtlar, yalnız canlı yapıt olsun, yalnız güzel yapıt olsun — baş kaldırıcı büyük yapıtlar, baştan çıkarıcı büyük yapıtlar, büyük yılmazlıklarına açık insanın, ve yeniden yaratan bizim için insanı yaşama zevkini

Ah! büyük bir anlatı yine bastırsın bizi, yıpranmış yıllarımızda, denizden gelip bize ve en uzaktan gelip, ah! en büyük ölçü zincirlesin bizi nesnelerin bu en büyük öyküsüne dünyada, bütün nesnelerinin ardında bu dünyanın, ve en soluk uyansın bizde, olsun bize denizin kendisi gibi ve büyük yabancı soluğu gibi.

Büyük prenslik sularının deviniminde, kim yenileyecek bizim için o halktan alınmış büyük tümceyi? (II, 178-179).

Çünkü insanın ve onun eyleminin bu yüceltilmesi Perse'te, tekbaşına kalmış bireylerin yüceltilmesi olmadığı gibi Vents (Rüzgârlar) ve Amers (Kerterizler) şirlerinde Anabasis'in, [yani] fâtihterin ve önderlerin yüceltilmesi de değildir. Kuşkusuz Perse «tek insanın ufkundan bütün insanların ufkuna» doğru yol alış, Eluard gibi anlamış değildir. Perse'in yolu hiç bir zaman militan ve halkçı yol olmamıştır.

Fakat Saint - John Perse, yaşamı ve onun şiirini alabildiğine aristokrat bir şekilde anlayışının ötesinde, herşeyden önce bir destan şairidir. Ve Hindistan'ın büyük mitlerinden İskandinav Sagas'larma, İncil'den İlyada'ya ve «Chanson de Roland»a kadar uzanan büyük destan, hiç bir zaman bir bireyin bulgusu değil, yalnızca şairlerin farkına varabileceği bir halk yaratışı olmuştur.

Doğanın ve tarihin büyük fırtınalarıyla boy ölçüşebilme, onların büyük anlamını çözebilmek ve onların yankısını geleceğe doğru sürdürebilmek için bütün bir halkın nefesi bulunması gerekir destanda.

Böyle bir şiir söylemeğe niyeti olan tek olamaz. Bütünle kaynaşması, bütünün onu içinde taşıması gerekir.

Gene dört bir yönden yeni düşüncülerle kısıtılmış insan, kabarmasına baş eğiyor büyük us çalkantılarının. (I, 209).

Ozan da bizimledir, çağındaki insanların yolu üstünde.

Çağımızın gidişine uyararak, bu büyük rüzgârın gidişine uyararak.

Uğraşısı aramızda: haberlerin açıklanması. (II, 86).

Çılgılığı, tiz çılgılığı tanrının! kalabalıkta kavrasın bizi, odalarda değil.

Ve üreyen kalabalıkla yansısın bizde sınırlarına dek algının. (II, 87).

Ve şiirlerimiz gidecek yine insanların yolu üstünde, taşıyarak tohum ve meyve bir başka çağdaki insanların soyunda —

Yeni bir soy soyumun erkekleri içre, yeni bir soy soyumun kızları içre, ve benim diri çılgılığım insanların yolunda, yakından yakına, ve insandan insana,

Ölümün boşalttığı uzak kıylara dek! (II, 120).

Bu şiirlere böylesine bir güvenlik veren ve dünyanın yeni bir çağma doğru yol alan yüzyılımızın şarkısının bu şiirlerde iyice dile gelmesini olanaklı kılan şey, Saint - John Perse'in «halkların ve onların ölümsüz dillerinin derinden uğultusuna kulak» verebilmiş olması; eski uygarlıkların izlerinden, insanın yükselerek devam eden gi-

dişine anıklık eden şeylerin tümünü her bir çağda, «insanlığın sınırına ulaşan insanın haykırışını» ise her zaman yakalayabilmiş olmasıdır.

Yakın toprak boş yere sınırını çiziyor bize. Dünyada aynı dalga, Troya'dan beri hep aynı dalga.

Yuvarlıyor kalçasını bize dek. Bizden uzak o pek yüce enginde yer etti bu soluk eskiden. (II, 225).

Böylece insanların bütün tarihi, yükselişinin bir tek atılışıyla bizi daha yüksek bir geleceğe doğru fırlatır. Ve bunu hiç bir zaman tek tek değil, hep herkesle birlikte yapar. Şunları dinleyin:

Kalabalığın gerilmiş yayı tutuyor bizi kirişi üstünde gene. Ve sen ki oynuyorsun oyununu kalabalığın, atalarımızın yüksek sözü, ey oymaklı deniz kendi fundalığında, olacak mısın bize yanıtız deniz ve bir Sarmate düşünden daha uzak düş? (II, 169).

Kalabalıkta, denize doğru, deviniyoruz kalabalıkla, her çalkantıdan edindikleri bu pek geniş devinimle, geniş kırsal kalçalarımızın — ah! daha toprakçıl halk tabakasından ve kırılların buğdayından. (II. 170).

Geçmiş çağların, insanların birikmiş savaşım ve çalışmalarının temelinden gelen böyle bir atılıştan hız alan, bu uzak geçmişin destanına sırtını dayıyan Saint-John Perse, doğmakta olan yeni dünyaya seslenir ve onu selâmlar. Bakın, Perse'i dinleyin:

Ve ozan bizimledir. Düşünceleri aranızda gözetleme kuleleri gibi. Tutsun akşama dek, tutsun bakışını insanın şansı üstünde!

Sizin için insanla dolduracağım gözlerinin uçurumunu. Ve göz kestirdiği düşlerden, bunlardan edimler yapacaksınız. (II, 116).

Çünkü «insandır söz konusu olan» ve ben Saint -

John Perse'in, her şeyden önce, bu «insana tanıklık etme» imgesi üzerinde durmak isterim.

Ve insan gölgesini salıyor gene insanların yolu üstüne.

Ve insanın dumanı çatılar üstündedir, insanların devinimi yol üstünde.

Ve insanın mevsimi dudaklarımızda yeni bir konu gibi. (II, 95).

Gözlerden ekilmiş bir söz veriş bu, insanlara böylesi hiç yapılmadı.

Ve olgunlaşması, ansızın, bir başka evrenin geçmişimizdeki öğlede.

Bankalarınızın, Devlet kilerlerindeki bütün baklamsı altınları satın alamazdı bir böyle hazinenin kullanımını.

Öteki kıyının da vergisi! Ve diz kırma aşağıdan kara Güneşe. (II, 83).

Perse'in bunca coşku ve güvenle hangi geleceği selâmladığını, ve bunca öfkeyle, değerli bilinen hangi engelleri ve hangi devletleri elinin tersiyle itelediğini ve hangi çakırkeyif güneşin doğmasına el ettiğini bilmiyorum. Fakat bu şiirlerin yücelttiği insanın büyüklüğünde, kalabalıklar ve insan yığınları içinde bu zorunlu hazır bulunuşta, insanın geleceğine duyulan bu güvende, bir militan olarak ben, insanların — daha şimdiden yerlerinden doğrulmuş olan, Asyanın, Afrikanın, Lâtin Amerikanın topraklarına alımlarını bir daha hiç düşürmeyecek olan, insanlığın sosyalist geleceğini kurarken, insanlığın tarih-öncesine bir daha dönmek istediğini kıvılcımlandıran insanların — elle tutulur umutlarının belirdiğini görüyorum.

Saint - John Perse'in, insana dair başka düşler ve başka perspektifler uyandırmak niyetinde olması bence önemli değil: [onun şiirlerindeki düşler ve perspektifler]

bende uyandırmış olduğu, yücelttiği ve — ikimizi birbirimizden ayıran şeylerin ötesinde — kuşkuya, anlamsızlığa ve ümitsizliğe karşı, geleceğe gönül bağlayanların erkekçe kardeşliğini aramızda yaratan düşler ve perspektiflerdir.

Geçmişî şöyle anan şairi seviyorum ben:

İnsanlar gene buldu, rüzgârda, bu yaşama ve tırmanma yolunu. (II, 70).

Geleceği şöyle selâmlıyan şairi seviyorum ben:

Doğacak Güneş! cığlığı Kralın! Uç beyliklerinin Arpalıklarında Kaptanlar ve Naip!er!

Titreyen hayvanımı sıkı tut ilk saldırısına karşı barın. Ben ilk kişilerden olacağım orada baskını için yeni tanrının. (II, 73).

Saint - John Perse, şiirlerinde, tarihin bütün yüce çağlarından doğmuş yeni ve ideal bir uygarlığın; fetihleriyle, başarılarıyla ve insanî büyüklüğün bütün boyutlarıyla insanlığın tüm tarihini yansıtacak bir uygarlığın boy vermesini gözetir.

Onun şiirlerinde yalnızca varolmanın coşkuyla yüceltilişi değil, aynı zamanda tüm insanlık tarihini içinde taşıyan, bugünün zorulu aşılışının işaretini ve haberini geçmişten çıkaran, yaşamın yükselerek gelişen yönünde yürümek için [gerekli] yeni güçleri o destandan kazanan evrensel birey'i yaratacak hegелci bir irade de vardır. Bu şiirlerin uslûbu bir yaşama tarzıdır. Bu şiir, bir militan olarak bende neden, yaratıcısını harekete getiren anlamdan başka bir anlam uyandırmazın?

Şairin yarattığı şiirler, kendi yolumuzda bize ayak uydurduktan sonra, yazarının, kuruluşu yaşamıma anlam veren geleceğe isterse sırt çevirmesi, bence önemli değil; şair gözlerini doğmakta olan güneşe dikmiş; biz

ise şairin ve kehanet erbabının belki de umduklarından çok farklı bulacakları o güneşi ufuğa çıkarmak gibi anlaşılması zor bir çabaya girişmişiz.

Ey düş, pek yüksek düş, o senin insansı, ölümsüz düşün. (II, 144).

Bu hep en büyük maskenin yokuşu insanların ufkunda. (II, 174).

Biz sosyalistlere, sadece Fransız Dışişlerinin bir diplomatı olarak değil, yazış tarzıyla da öylesine uzak olan bir insana burada hiç bir ekleme yapmıyorum. Fakat insan serüveninin kahramanca bir senfonisi olan Saint-John Perse'in şiirinde, insana bir tutkunluk ve bir iyimserlik, daima yükseliş halinde kavranan yaşamın bir imgesi ve — bize son derece yakın ve kardeşçe gelen, bizim de düşüncemizde varolan, her günkü savaşımımızda eylemimizin yaşamağa ve aşmağa baktığı — engin insanın (l'homme sans rivage) yüceltilmesi var.

Bu yanıla ortaktır bizimle:

İlerleyiş, ovaların dibinden, bu kocaman mavi mayıs gölgelerinin, ki yederler sessizce gök sürülerini toprakta... Bizler geleceğin çobanlarıyız. (II, 339).

Kol ucunda, tabağında ellerimizin, kaldırıyoruz, doğan kanatların kuluçkası gibi, insanın bu kararmış, bu doymaz olmuş, bu yanar olmuş, ve nice bir aşkla açıklanmış yüreğini.

Dinle, ey gece, boş avlularda ve ıssız kemerler altında, kutlu yıkılar ve eski divik yuvalarının ufalanmasında, büyük, egemen adımını insiz ruhun,

Yırtıcı bir hayvan dolaşmış gibi tunç döşeme taşlarında.

Büyük çağ, gelen biziz. Ölçüsünü çıkarın insan yüreğinin. (II, 343).

Evet, bu mutluluk ve yücelik şairinin araçlara yer vermiyen hümanizmasımı seviyorum. Kendinde insanın bütün geçmişini taşıyor, bugünden doygunluk duymak da yapamıyacağı bir şey onun.

Onun gözünde şiir insanı ve oluşmakta olan dünya-yı dile getiren her şeydir.

Onun şiir anlayışı tamamen bu istekten filizlenmektedir.

D'Alembert 18. yüzyılda şiir üstüne şu aksiyomu söylüyordu: «Bana öyle geliyor ki, yüzyılımızın şairlere zorladığı sert ama doğru yasa şu: yüzyılımız şiirde artık sadece, düzyazıda yetkin halde bulacağı yerleri, iyi diye kabul ediyor.» Paul Valéry bu yazıdan söz açarken (11) haklı olarak şiirin, bu «D'Alembert teoremi»nin tam tersi olduğunu belirtir.

Bir şiir, ölçekli bir desen ya da bir söylev tarzında, yani temsil ettiği ya da açıkladığı şeyin yetkinliğinden ötürü güzel değildir. Gerçek bir varlık gibi, deniz gibi, güneş gibi ya da rüzgâr gibi etkiler bizi o. Bir kanıtlama gibi değil, bir ağaç gibi güzeldir şiir.

Pierre Reverdy şöyle diyordu: «Bugün, küçük bir olayın az çok patetik bir şekilde sergilenişiyle duygulan-dırmak değil de; gecenin, baştanbaşa yıldızlarla dolu gökyüzünün, durgun, koskocaman, trajik denizin ya da bulutların güneş altında sessizce oynadığı büyük dramın, mümkün olduğu kadar geniş bir şekilde, katıksız bir şekilde duygulandırması söz konusu artık.» (12)

Anlatımın oynadığı rol bile böylece sorun haline getirilmektedir: şiirin üç çeyrek yüzyıldan beri geçirdiği evrim boyunca sözcükler gitgide daha az anlatımcı fakat gitgide daha çok yaratıcı birer değer kazanmışlardır. Şiir dili artık doğayı taklit etmek ya da, bir söylev gibi

(11) Paul Valéry, Oeuvres, La Pléiade, t. I, p. 1292

(12) Pierre Reverdy, Le Grand Crin, Plon, 1926, p. 41

ya da bir olayın hikâyesi gibi, bir şey açıklamak durumunda değil, yeni bir gerçeklik yaratmak durumundadır.

Sözcükler sadece birer işaret olmaktan çıkıp, kendileri nesnelere katılırlar. Jacques Rivière, Dada hareketi üzerine incelemesinde «Anlatım artık bir araç değil, [başlı başına] bir varlıktır» diyordu.

Sözcüğün görevi nesneleri kopya etmek ve onlara tıpatıp uygun olmak değil, tersine, onların tanımlarını, onların faydalılık sınırlarını, kullanılagelen anlamlarını genişletmek, çakılan çakmak taşında olduğu gibi, o nesnelerden umulmadık olanaklar ve muştular çıkarmak, o nesnelerin içlerinde taşıdığı — ve en bayağı diye bilinen gerçekleri mitsel bir yaratışın malzemesi haline getiren — henüz uyuyan ve olağanüstü anlamı ortaya çıkarmaktır.

Gerçekliğin (le réel) içinde, dolaysız ve gündelik eylemin ondan aktardığından daha fazlası, o eylemin o zamana kadar onda açtığı yolların daha fazlası, alışkanlığın onda yığıldığı güven verici suç ortaklıklarından ve anlaşmalardan daha fazlası vardır.

Nesnelerin kendileri, ifade ettikleri anlamın bir kısmıdır ancak. Duyguyla algılanabilen evren daha Baudelaire için bile, bir imgeler ve işaretler yığınıydı, karşılıklı uygunlukların oyunuyla umulmadık çınlamalar çıkaran bir biçimler topluluğuydu.

Saint - John Perse'in «Şiir boyunca akıp giden tema gibi akıp giden balıklar» (I, 41) cümlesindeki gibi farklı duyumlar arasındaki karşılıklı uygunluk. Nesneler ile arzularımız arasındaki karşılıklı uygunluk: «ışığın bilgeliği güzel bir ağaç biçimine bürünür». Nesnelerle, onların tüm evren içindeki anlamları arasındaki karşılıklı uygunluk :

Soruşturup tüm toprağı yüzölçümünce, bilmek için

anlamını bu pek büyük düzensizliğin — soruşturup.

Yatağı, gök sularını ve gölge ırmağının bıraktığı yeri toprakta — belki de öfkelenip yanıt alamamaktan (II, 82).

Bu anlam (signification) tema'sı, Paul Claudel'in şiir anlayışına olduğu gibi, Saint - John Perse'in şiir anlayışına da egemendir. Şu temel farkla ki, Claudel'in katolik perspektifinde bu anlamlar daha önce evrene hak-kedilmiştir, insana düşen sadece, tanrının kitabını söker gibi onları sökmektir; oysa Saint - John Perse'in tanrı-tanımaz hümanizması için dünyada, insanın eylemlerinin ve yaratışlarının değerinden başka hakkedilmiş değer yoktur. İnsan «hükmeder yeryüzünün bütün imlerine».

İnsan yalnızca kendinin geçmiş başarılarına, kendinin geçmiş eylemlerine dayanır, onlardan hız alır:

Hep bu homurdanış vardı, hep bu büyüklenim vardı,

Bu gezgin şey yeryüzündeki, bu yüksek kaygılanış yeryüzündeki, ve bütün kumsallarında yeryüzünün, aynı dilegelmiş soluktan, aynı dilegetiren dalga.

Hiç anlaşılmayacak, uzun ve duraksız bir tek tüm-ceyi. (I, 171).

Daha yüksek, her gece, bu dilsiz homurdanış eşi-ğimde, daha yüksek, her gece, yüzyılların bu doğruluşu kabuk altından,

Ve, bütün kumsallarında yeryüzünün, nice yaman bir vezin varlığımla beslenen. (I, 173).

Bu anlamları arayıp yakalamak ve onların bildirisi-ni ya da açıklamasını taşımak görevini yüklenen şiir, ölçülü uyaklı dizelerin ne zamandır kullanılagelen klâsik biçimleri içine sığamazdı. Bu, gaipten haber veren ya da peygamberce anlatım, zorunlu olarak âyet biçimini alır:

Kutsal Kitabın âyetlerinden Zerdüşt'ünkilere, Claudel'in âyetlerinden Saint - John Perse'inkilere özgü bir biçim.

Kökleri cümle bilgelikler ve dinlerle, cümle âyinler ve mitlerle, cümle kurumlar ve insan yiğitlikleriyle beslenen; kahramanca meydana gelişini, tek bir destan gibi, geçip geldiği yolların ve geçmişindeki aşamaların [anlamının] çözülmesiyle meydana koyan «insan yüceliğinin bu anıtı'nın uslûbu» Saint - John Perse'e hiç bir zaman fazla parlak, fazla gösterişli, fazla şatafatlı görünmez. Geçmişin hatırlanışı bazan bize fazla şatafatlı ve fazla merasimli görünür, «gaipten haber vermelerle dolu bir anlatım» gibi gelir. Fakat yaratma'nın görkemi ni taşımayan hangi uslûpla, yeniliğin bu fışkırışı ortaya konulabilir?

Övüncüm kumlardadır, övüncüm kumlardadır!
Buysa hiç de yanılma değildir, ey Pérégrin,

En çıplak harmana can atmaktır ancak toplamak için sürgün Sirde'lerinde hiçten doğma bir büyük şiir, hiçten olma bir büyük şiir...

Vınlayın, ey yeryüzü sapanları, sakıyın, ey sulardaki kavkılar!

Uçurumun üstüne kurdum serpintiyi de, kumların dumanını da. Sarnıçlarda, çukur gemilerde yatacağım,

Yücelik tadının bulunduğu boş ve yavan her yerde.
(I, 168-169).

İnsanın sınırlarına tanıklık ediyor şair. Sanki biz-zat varlığın sesiymiş gibi.

Ve hiç söylenmemişe benzer bir deniz şarkısı bu, bizde bunu söyleyecek olansa Deniz. (II, 133).

Denizin kendisi hep köpük, çiçekler içindeki Sybille gibi demirden iskemlesinde. (II, 134).

Amers (Kerterizler)'in son şiirlerinden biri, Perse'-in şiir anlayışının özünü dile getirir:

Ah! sözcüklerimiz vardı senin için, yine de yoktu yeterli sözcüğümüz,

Ve işte aşk bizi karıştırıyor nesnesine bu sözcüklerin,

Ve yok artık bizim için sözcükler, ne im ne süs olarak artık,

Ama betimledikleri şeyin kendisi ve süsledikleri şeyin kendisi oldular şimdi;

Ya da en iyisi, okuyarak sana seni, okuyuş, işte sana senin kendin oluyoruz, okuyuş,

Ve biz senin kendin, ki Uzlaşmayan'dın sen bize: metnin kendisi ve özü ve denizce devinimi.

Ve üstümüze giydiğimiz o büyük şiir giysisi (II, 307-308).

Belirsizliğe kadar varan, imâlarla, atlamalarla dolu bir dil, gaipten haber veren bilmece-cevapların ya da buyrukların dili, bir dizi sıralamalarıyla, uzun tekrarlarıyla, büyümlü sözleriyle aynı zamanda öyle bir tören dili ki, orada imge ile ritm, anlam ile ses birbiriyle kaynaşmaktadır.

Saint - John Perse'in şiirinde müzik ile düşüncenin bu benzersiz iç-içeliği bir varoluşu ve bir hareketi kabul eder. Şiirin tek ölçütü değil bu şüphesiz, ama vazgeçilmez ölçütlerinden biri. Şiirdeki hareket, bizi sanki zorla sürükleyen ritmik ve müzikal bir şema kabul ettirir bize. Durakladı mı ya da bir yere çarpıp sapıverdi mi, Paul Valéry'nin dediği gibi, «bir büyü bozulmuş ya da bir kristal kırılmış veya çatlamış olur.» Bir de şu deniz şiirini dinleyin:

Baal Denizi, Mammon Denizi; her çağın, her adın Denizi!

Düşlerimizin üvey kardeşi Deniz ve gerçek düşün tekinsiz Denizi,

Böğrümüzdeki açık yara ve kapımızdaki ilkçağ korusu,

Sen ey gönül kırıcılık ve sen parıldama! tüm delilik ve tüm uysallık... (II, 310).

Burada biraz durmalıyım ki bu müziğin yankılarını tâ içinizde, tınlaması durdu mu durmadı mı farkına varılmadan hâlâ dinlenen bir kristalin sesi gibi, uzun uzadıya dinleyebilesiniz.

Ama bir söz daha söylemeliyim size, hattâ daha çok kendi kendime söylemeliyim bu sözü, güvenim artsın diye; sanki sevmek paradoksundan, bir düşünür olarak; bir militan olarak bana öylesine uzak olan bir şairi sevmek paradoksundan kendimi sakınmak zorundaymışım gibi.

Bu aşkın, bu şairin aşkının benim militan yaşayışumda da yeri olabileceğine, marksçı düşüncümün bu aşkı çözümleyip açıklayabileceğine kendimi kandırmağa uzun zaman uğraştım.

«Sabah, öğle, akşam, her yemekten sonra bir Saint - John Perse şiiri» gibi bir yargıya bağlamak değil niyetim; ama size bu şiirin benim yaşamıma ne şekilde karıştığını açıklamak istiyorum.

Şu son aylarda iki kez, Saint - John Perse'in şiirine karşı bir çeşit fizikî bir gereksinim duydum.

Birincisinde, Hegel'in felsefesi üzerine uzun bir incelemenin yazılışını bitirdikten sonra, felsefe sistemlerinin sonuncusu ve en büyüleyicisi olan bu sistemin insana baş dönmesi veren düşünsel havasından kurtulmak istedimdi; bu sistemin karşısına : soyut kavramların karşıtı

olan şeye, alabildiğine baş döndürücü bir somutluğa susamıştım. Fakat Hegel bize öyle bir büyüklük ihtiyacı aşlar ki bunu besliyecek kaynağı bulmak zordur.

Saint - John Perse'in gururlu şiiri bu gereksinimi aynı düzeyde karşılıyordu.

Perse'in şiirinde ben, Hegel'in insan destanının ters yönde bir görüntüsünü buluyordum. Perse'in şiirinde de dünya, kendisinin bilincine insanda varıyor ve fütursuzca eski tanrıların yerini alıyordu. Saint - John Perse'in önümüze serdiği gelecek, kuşkusuz, mit dolu bir şiirin — sihir olarak, söz'ün dolaysız gücüne en başta duyulan inanç olarak taşıdığı her şeyle birlikte mit dolu bir şiirin — işaret ettiği gelecektir. Ve dilin sihirli gücü hakkındaki, söz'ile eylemin özdeşliği hakkındaki işte bu yanılısama, sapkın bir şiirdir.

Kuşkusuz düşlerimiz olsa olsa ancak uyanıklığımız kadar değerli olur; ve yine kuşkusuz, şiirin semtimize uğramasından yoksun kalmamak için yapılacak en iyi hazırlık, geleceğe militanca hazırlanmaktır herhalde.

Fakat ben bu şiirde, hattâ onun gaipten haber veren o anlatımında gün be gün öyle birtakım ani pırıltılar — Rimbaud'nun deyimiyle «ilhamlar» — keşfediyordum ki, bunlar karanlıklardan şimşek darbeleriyle, savaşım arkadaşlarımla hep birlikte olanca gücümüzle atıldığımız, yeni perspektifler, ufuklar sağıyordu.

Geçenlerde Küba'ya giderken yanımda sadece iki tane kitap götürüyordum: Saint-John Perse'in şiirlerinin iki cildini. O güne kadar olmuş bitmiş devrimler görmüş-tüm; Küba'da ilk defa olarak soluk soluğa bir savaşım içinde yapılmakta olan bir devrimin içine dahiordum. Ve her akşam, yeni bir kalıba giren bu dünyada günlük işlerden sonra odamda Perse'in şiirlerini elime alınca, insana karşı duyulan öylesine tam bir inançla dolup taşan bu şiirlerde bir devrimin yürüyüşünü kuvvetle belirtecek

kadar sevinçli ve önünde durulmaz bir ritm buluyordum.

Hegel ile Küba devrimi arasında bir yakınlık kurmam ne kadar tuhaf görünürse görünsün, Saint - John Perse'in şiiri, terimin müzikteki anlamıyla, onlarla «akortlu» göründü bana; ve her halde çok kimseyi şaşırtacak ama benim bir felsefeci ve bir militan olarak — ki bir marksçı için birbirinden ayrılmaz şeylerdir bunlar — yaşamımın en yüksek anlarında, aynı düzeyde karşılaştığım bu şiire saygı borcumu ödemek istiyordum.

Belki de Saint - John Perse'te, her şeyden önce sevdiğimiz — son sözü kendisine bırakmak için onun şiiriyle söyleyelim — şudur:

O ki düşte seçer kolayca başka göç ve sürükleniş yasalarını; o ki bulmaya çalışır, delginin ucunda, büyük toprakların kızıl kilini, düşünün yüzünü biçimlemek için... (I, 181).

Onlar ki kokusundan sezerler yeni düşünüyü serinliklerinde uçurumun, onlar ki borularla üflerler geleceğin kapılarına... (I, 187.)

Kafka

Kafka'nın dünyası bizimkinden ayrı bir dünya değildir.

İçinde yaşadığı dünya ile kurduğu dünya, tek bir dünyadır.

Boğucu, insaniliğini yitirmiş bir dünya, bir yabancılaşma dünyası; fakat yabancılaşmanın bilincine ulaşmış ve olağanüstü ile mizahın parçaladığı bu evrenin çatlaklarından bize bir ışık, belki de bir çıkış yolu gösteren yıkılmaz bir umudun dünyası.

Bu derin ve canlı birliği duyabilmek için, peşin yargılara dayanan bir yöntemle, sanat eserini, Procuste'ün demirden yatağına yatırmak ve onda yalnızca bir, tezin roman şeklinde anlatılışını aramaktan ibaret olan yorumlamalar içinde kaybolmamak yeter.

Bu türlü yorumlamanın ilk örneğini tanrıbilimciler verdiler: Kafka'da, İsrail'in son peygamberini bulduklarına inanıyorlardı; onda, «Tanrı'nın bağışlayıcılığına sığınan bir ruhun çırpınışlarını» görerek bu ruhu vaftiz etmek istiyorlardı. Onu, Karl Barth'ın çömezi yerine koyanlar, eserini, olumsuz tanrıbilim eserile bir tutanlar vardı.

Öbür kutupta, Kafka'yı, kimi zaman kemirici bir karamsarlık içinde yıkılma halinde bir küçük burjuva, kimi zaman da toplumcu değilse de bir başkaldırcı kimse olarak gören sözde marksçılar vardı.

Varoluşçular ise Kafka'yı, Sisyphe'in akıl almaz çabasına ya da Heidegger'in bunaltısına yamadılar. «Babama Mektup»a tutulmuş olan psikanalizciler, onda, Oidipus kompleksinin belirgin örneklerinden birini keşfettiklerini sandılar. Doktorlar da bu oyuna katıldı ve 1917 de kendini gösteren verem hastalığında, 1913 ve 1914 te yazılmış olan **Değişim** ve **Dâva**'nın kesin bir açıklamasını aramaktan çekinmediler! Bu yorumlamalar gitgide öyle çoğalıyordu ki, Kafka'nın eserinin büyüklüğü su götürmez olmağa başlıyordu.

Öyle ki, bugün Kafka'ya yanaşırken insanda «Kızgın Çalı» hikâyesindeki kahramanın izlenimi oluyor: «Sık bir çalığa düşmüştüm... düşüncelerim arasında kaybolmuş rahatça dolaşıyordum, sonra birden kendime geldim! Çalılık sanki etrafımda bitmişti. Dışına çıkamıyordum, kaybolmuştum!

«— Çocuğum, dedi bekçi. Yasak bir yola girmişsin; bu korkunç çalığa geliyorsun, sonra da şikâyet ediyorsun... Ama yine de, yabani bir ormanda değilsin. Bir genel park burası. Buradan çıkacaksın... ama biraz sabretmelisin, önce sana bir yol açacak işçileri aramam gerek; ondan da önce Müdürün iznini almalıyım.» (1)

Bu yorumlamaların, hattâ birbirine en karşıt olanlarının bile, ortak özelliği, Kafka'nın eserlerini, anahtarı, ister bir din doğmasında, ister sosyolojik ya da psikolojik bir bilinçsizlikte, devrimci bir programda ya da marazi bir belirtide olan «kapalı romanlar» saymalarıdır.

Bu yorumlamalardan herbirinin, gerçeğin bir parçasını ele aldığı yadsınamaz; yalnız, olsa olsa ona birer yaklaşma çabası olan bu yorumlamaların, eserin bütünü kapsayan bir yöntem olduğu ileri sürülünce derhal yanlışlığa düşülmüş olur.

Kafka'nın eserinde dinî bir yaşantı bulunduğu su götürmez; bağlı bulunduğu toplumsal sınıfın, kendi gö-

(1) La Muraille de Chine Gallimard, p. 220

rüş ufkunu sınırlandığına şüphe yok; varoluş duygusu bakımından Kierkegaard ve ondan sonraki kuşakla aramızda benzerlik olduğu da açık.

Fakat Kafka'nın eseri, bu tezlerden herhangi birisinin açıklaması durumuna indirgenemez; bir roman ya da bir destan. Eğretilmelerle bezenmiş soyut bir fikir değildir.

Açınlayıcı (ifşa edici) bir mittir o.

Yeryüzünün ve gökyüzünün, içinde tek bir dünyayı meydana getirdikleri yaşamın bir imgesidir. Bütün bo-yutları ile yaşamın bir imgesidir: Aile ve meslek, evlenme ve din, makineler ve bürolardan kurulu sonsuz labirenti ile şehir, hamhayal ve yıkılmayan, harikulâde ve günlük gerçek...

Kafka'nın evreni ve yaşamı aynı toptan kesmedir: «Bu bir biyografi değil, elden geldiği kadar yokedilmiş unsurların bir araştırması ve keşfidir. Sonra da, tıpkı evi sallanan bir adamın, eski gereçleri kullanarak hemen oracıkta sağlam bir ev kurmak isteği gibi kendimi onun üzerine oturtacağım ben de. Bazan, inşaatın tam ortasında güç tükenir. Sallanan, fakat bütün bir ev yerine şimdi elde, yarısı yıkılmış, öbür yarısı yeni bitmiş bir ev yani bir hiç vardır, üzer insanı bu. Bunun arkasından hemen katıksız çılgınlık gelir, yani iki ev arasında yapılan kazak dansı gibi bir şey: kazağın, ayaklarının dibinde mezarını kazana kadar çizmelerinin topuklarıyla top-rağı eştiği, savurduğu bir dans...» (2)

Sanat eseri ile yaşamın gereçlerinin aynı olacağı su götürmez bir ilk gerçektir; Bir Savaş Tasviri'ndeki Prag'ın büyüleyici varlığı, Babama Mektup ile Yargı ve Değişim'in havası arasındaki yakın ilgiler; kendi memurluk tecrübeleri ile Dâvâ'daki yeryüzü ve gökyüzü bürokra-

sisi arasındaki bağıntılar; Şato ile Milena'ya Mektuplar arasındaki ilgiler, hep bunu gösterir. Bu dünyada her yerde insan, gayrıinsaniliğe batmış, şeyleşmiş, herşeyin akla uydurulduğu, hesaplı olduğu bir makinenin dişlileri haline girmiştir.

Bu adsız (anonyme) ve basamaklı (hiérarchisée) toplumda insan, benliğini kaybederek bir şey haline gelir; kişisiz ve garip bir şey... Gayrıinsaniliği, can çekişen Avusturya - Macaristan imparatorluğunun köhneleşmiş ve ezici toplum yapısında daha da belli olan sermaye dünyasıdır bu.

Fakat şairce yaratış ile yaşamın birliği, yalnızca onların aynı maddelerden yapılmış olmalarından değil, aynı tepkileri doğurup, dile getirmelerinden gelmektedir. Sonu belirsiz bir savaşta birey, içinde tikel ve genel sorununun acı ile yer aldığı bir toplumu göğüslemektedir. Kafka, bu evren içinde kendisine bir yer bulmağa, onu anlamlı bütünlüğü içinde yakalamağa, yaşamının anlamını, «hiç kimsenin vermediği bir emir»'in haberciliğini yapmak rolünün anlamını keşfetmeğe çalışmaktadır. Eserlerinde, başkaldırma ile inancın, başeğme ile bunaltının, red ile özlemin, alay ile sorunun yanyana, iç içe bulunması ve çarpışması işte bu yüzdendir.

Kafka'nın dünyası, etrafını çeviren dünya ile kendi iç dünyası aynı dünyadır. Kafka bize bir başka dünyadan söz ederken, bu başka dünyanın bu dünya içinde olduğunu, hatta bu dünyanın kendisi olduğunu sezdirir bize. Çünkü insanın dünyası, aynı zamanda dünyada olmayan şey, karşı durduğu şeydir.

Dünyanın olumsuzluğu, onun duraklarından biridir. Kafka da bu duraklardan biridir. «Çağımın bana pek yakın olan olumsuzluğunu cesaretle taşıyorum ben. Bu olumsuzlukla savaşmağa değil, fakat bir dereceye kadar

onu göstermeğe hakkım var. Zayıf bir olumluluğa da, olumluluk haline dönen aşırı olumsuzluğa da yatkın değilim ben... Bir son ya da bir başlangıcım ben...» (3) diyor.

Kafka bir umutsuz değildir. Bir tanıktır.

Kafka bir devrimci değildir. Bir uyandırıcıdır.

Eseri, onun dünya karşısındaki tutumunu ortaya kor. Bu eser, bu dünyanın ne başı eğik bir kopyası, ne de bir ütopyadır. Bu dünyayı ne açıklamak, ne değiştirmek ister. Yalnızca bu dünyanın yetersizliğini duyurur ve onu aşmağa çağırır.

Cahiers'de, Kafka ile okuyucusu arasında şu konuşma geçer.

«— Bu dünyanın en belirgin özelliği, köhneliğidir. Bu dünyayla savaşacaksam eğer onun bu belirgin özelliğine yani köhneliğine saldırmam gerek. Bu yaşam içinde yapabilir miyim bunu? Gerçekten yapabilir miyim bunu? Hem de yalnız inancın ve umudun silâhları ile değil.

«— Demek bu dünyayla savaşmak istiyorsun, hem de umutdan ve inançtan daha gerçek silâhlarla? Böyle silâhlar şüphesiz var, fakat ancak belli koşullarda kullanılabilir ve kullanılabilirler. Önce bu koşulların sende olup olmadığını görmek isterim...

«— Yoksa bile elde etmeğe çalışabilirim belki?

«— Şüphesiz. Ama bunda ben yardım edemem sana.

«— ...Madem ki öyle, neden beni önce sınamak istiyordun?

«— Çünkü sana yoksunu olduğun şeyi değil, bir şeyin yoksunu olduğunu göstermek istiyorum.» (4)

(3) Journal intime, Grasset p. 221

(4) Préparatifs, «Les huit cahiers in actova» p. 103

Bu görevi yerine getirmek için Kafka, bu dünyanın tıpkısı bir başka dünya yaratmıştır. Çünkü bu başka dünya, kendi olumsuzluğunu, tâ derindeki gayrinsaniliğinin gizli ve sancılı açıklanışını kendinde taşımaktadır.

Bu, yabancılaştırmanın içinde yabancılaştırma ile savaşmak demektir. Ya da Spinoza'nın sözlerini genişleterek söylersek, bu, nedenlerini ve kendini aşma yollarını bilmeyen bir yabancılaştırmanın bilincidir.

Ana sorunu, eserle yaşam arasındaki ilişkiler sorununun ele alabilmek için Kafka'nın eseri ile yaşamındaki iç diyalektiği izleyeceğiz.

Kafka'nın dünyası ile gerçek dünya arasındaki birlikten söz etmiştik. Kendi öz varlığı, yaşadığı dünya ve onun çatışmaları düzeyinde bu birliğin diyalektik ikileşmesini göreceğiz: yabancılaştırmanın dünyası ve yabancılaştırma bilincinin dünyası. Mülkiyet dünyası ve varolma dünyası. İkileşmiş insanların dünyası. Kafka, *Dâva*'nın kahramanı gibi hem «yetkili imza» hem de «sanık»tır. «O ve sahip oldukları, bir kişiyi değil, iki kişiyi meydana getiriyor; ve onları birleştiren şeyi kıran kimse, aynı darbe ile onu da kırıyor.» (5)

Bu ilk gelişme, bir ilk red, bir ilk olumsuzlama ile aşılar; bu olumsuzlama yoluyla varlık, mülkiyet dünyasının edilgenliği karşısında kendini, kendi öz etkinliği içinde kavrar. Fakat, böylece özne kendini birlik içinde kavrayınca iç dünya düzeyinde birlik yeni bir bölünüşe uğrar. Yabancılaştırmanın bilinci ve bu bilincin özne ile nesne arasında, varolma ile mülkiyet arasında yarattığı trajik gerilimin anlamı açık değildir: bir din midir bu, yoksa bir başkaldırma mıdır?

Bu ikinci gelişme, başkaldırma ile dinin karşıtlığını

(5) *Tentation au village*, Grasset, p. 47

yenmeğe çalışan bir tasarı içinde aşılır bu sefer: bu, hem din gibi: bir dünyanın anlamının ve yetersizliğinin yaşanmış tecrübesi, hem de başkaldırma gibi: onu aşmağa çağırış olan, artistik bir yaratış içinde çatışmanın nesnelleştirilmesidir. Bu kurulan dünya düzeyinde bir iç gelişme ortaya çıkar: dil'in ve mit'in gelişmesi. Bunların birliği ve karşıtlığı, esere devinimini ve canlılığını verir. Kafka'nın son çabası, yani aşkınlığı belirtmek çabası onu dilde, gerçekleşmesi olanaksız bir görevin peşinden koşmak zorunda bırakır: «Hep anlatılmaz bir şeyi anlatmağa, açıklanamaz bir şeyi açıklamaya çalışıyorum ben... (6) der.

Bu çözülmeyen gelişme, Kafka'nın alın yazısının ve bildirisinin gelişmesidir: «Bu arayış, insanlık dışı bir yola çıkıyor... Bu edebiyat, sınırlara saldırmaktan başka birşey değil...» (7)

(6) Milena'ya Mektuplar, s. 250

(7) Journal intime, p. 529

I

YAŞADIĞI DÜNYA VE ÇATIŞMALARI

Yaşamın anlamını ararken Kafka'nın temel yaşantısı, yabancı olmak ve varlığın içinde kendine bir yer bulabilme gereksinimini duymaktır. Günlük'ünde şöyle yazıyor: «Bir yabancından daha yabancı yaşıyorum.»

Yahudi olması, Almanca konuşması, ve Avusturya-Macaristan imparatorluğu boyunduruğundaki Çekoslovakya'da yaşaması, ondaki yalnızlık ve köksüzlük duygusunu artırmıştır. Viyana egemenliğine karşı protestoların, Yahudi düşmanı mezalimi daha da artırdığı 1897 ayaklanmaları sırasında Kafka ondört yaşındaydı; gençliği boyunca da, Milena'ya Mektuplar'da anımsadığı gibi, okul çocukları arasında ve Yahudi azınlığına «uyuz ırk» gözüyle bakılan çevrelerde bütün şiddetiyle süregelen milliyetçilerin küçük çapta ırk savaşlarını gördü. Konuştuğu Almanca ile Çek nüfusundan ayrıliyordu. Öte yandan, kendisini Alman dilinin bir konuğu sayıyordu. Prag'da doğduğu şehirde ise kendini yabancı duyuyordu. Yahudi olarak, Almanca konuşan nüfustan ayrılmıştı. Büyük bir tüccar oğlu olarak da halkın dışındaydı. Prag'ın Yahudi mahallesi yerle bir edilmişti ama bu töre devam ediyordu. «Eski pis Yahudi şehri, bizler için, etra-

fımızdaki yeni, temiz şehirden çok daha gerçektir. Bir düste uyanık yürüyoruz; bizler, geçmiş zamanların hayaletlerinden başka birşey değiliz.» (8) Toplumla kaynaşmamıştır, yalnızdır, kendini bütün tarihî topluluğun dışında hissetmektedir.

Aynı zamanda tinsel (ruhanî) topluluğun da dışında ve ona yabancıdır. Anlayabildiği tek Tanrı, Yahudi geleneğinin korkunç tanrısı, kanunu amansız Yehovah'tır. Yokluğun sınırlarında, uzak bir tanrıdır bu. Çin İmparatorunu, Yargıçlar Başkanını, Şato Senyörünü hiç kimse, hiçbir zaman göremeyecektir. Ona göre İsrail tarihi, insanın Tanrı ile ilişkilerinin imgesidir: halkı, seçkin bir halktır, ama aynı zamanda üzerine Tanrı'nın ilenci yağan dik başlı bir halk. «İtiraf ettiğim bütün benzersizliklere rağmen ırkıma hiç ihanet etmedim... Yalnız, garip bir karakterim var benim; ve hiç unutmayalım ki bu, ırkımın farklı çizgileriyle kendini ortaya koymaktadır» (9) diyor.

Kafka, tam bir Yahudidir, ama aynı zamanda Yahudi topluluğundan kopmuş bir Yahudidir. Kıyasıya eleştirir Yahudi dinini. Sinagogumuzda adlı hikâyesinde Yahudi topluluğunu, anlamını bir türlü anlamadığı dinî inançları ve inanları (akideleri) körükörüne yerine getiren bir topluluk olarak çizmektedir. Traumühl Sinagogu'nun üstünden ayrılmayan gizemli ve korkunç hayvan, müminlerin dualarının körükörüne yükselip durduğu anlaşılmaz ve açıklanmaz hedefi simgelemektedir.

Kafka'nın tutumu burada belirsizliğin işaretini taşımaktadır. Musevilik, bir taraftan sosyal, diğer taraftan dinî bir topluluk olduğu için bu belirsizlik bir kat daha

(8) JANOUGH, Kafka m'a dit, p. 58

(9) La Muraille de Chine «Recherches d'un chien» Gallimard, p. 232

korkunçtur. Musevilik, yalnızca bir inanç meselesi değil, fakat herşeyden önce, inancın şartlandığı bir topluluğun canlı yaşantısıdır (10). Kafka kendisini bu dinden ayırırken hem gökyüzünü hem yeryüzünü, yani hem Tanrı'yla hem de insanlarla olan ilişkilerini yitirmiştir. Yahudidir, topluluktan kopmuş, bu topluluğun özlemini çeken bir Yahudidir; hep inanç ve onun olumsuzluğu arasında parça parça olmuş, uzlaşmaz tekliği ile en acılı yalnızlığı duymaktadır. Köklerinden kopmuştur: «toprağın, havanın, yasanın yokluğundan» acı çekmektedir. «Bunları kendim için yaratmalıyım, işte benim işim bu. İlk görevim bu» (11). İnsan bilinçle yaşayınca başkaları ile olan bağlarının ve başkalarına karşı olan görevlerinin bilincine açıkça erişince, eski yurt hiç yeniliğini yitirmiyor. İnsan, gerçekte, ancak bu bağları ile özgürlüğe kavuşabilir. Ve bu da, bu yaşamda bulunan en yüce şeydir» (12).

Kafka, soyut bir yazar değildir: hiçbir yerden gelmiyorsa, hiçbir yere bağlanmıyorsa, hatta belki hiç bir yere götürmüyorsa benzeyen bu insan, delicesine, insanların dünyasına kök salmak istemektedir. Bu büyük istekle ilgili olmayan herşey önemsizdir onun gözünde.

Kafka, «kara» bir yazar değildir. Kaç kereler, umutsuz ve yalnız bir kişi olarak anlatılmış olan bu insan, normal olanı, sağlıklı olanı ve insanlar arasında mutlu bir kaynaşmayı bütün gücüyle dilemektedir. «Bütün ya-

(10) JANOUGH, Kafka m'a dit, p. 163: «Kutsal Kitap'taki halk, bir yasa etrafında toplanmış bir bireyler topluluğudur. Ama bugün küteler bu toplanmaya karşı duruyorlar, yüzlerini ayrılığa dönüyorlar. Çünkü bir iç bağlılıkları yok.»

(11) Milena'ya Mektuplar, s. 221

(12) JANOUGH, Kafka m'a dit, s. 91

(13) La Muraille de Chine'de «Recherches d'un chien» Gallimard, s. 270

salarımız ve bütün siyasal kuruluşlarımızın... çıkış noktası, tasarlıyabildiğimiz en büyük mutluluğa: birbirimize candan sarılmağa duyulan özlemdir...» (13) Değişmez bir özlemdir bu: «Ben, kendi vicdanında kendini daima bir kanun-dışı, kentin duvarlarına saldıran bir yabancı gibi hissetmiş olan ben, şerefle karşılanacağım. Etrafıma toplanmış bütün köpeklerin o kadar özlediğim sıcaklıklarında uzanacağım...» (14)

İşte gökyüzünde olduğu gibi yeryüzünde de bir yabancı olma duygusunun ve bir madde, bir yurt, bir kesinlik, ve bir takım kökler edinmek ihticanın aslı budur işte :

«Beni, tanıdığım bütün insanlardan kuvvetle ayıran bir özellik var bende. İkimiz de, batılı Yahudilerden çeşitli tipik örnekler tanıdık; ama bildiğim kadarıyla, hepsinden başkayım ben; biraz büyüterek söylersem, bir dakika rahat verilmemiş bana, hiçbir şey verilmemiş bana, herşeyi kendim elde etmek zorunda kalmışım; hem yalnız bugünü ve geleceği değil, geçmiş de; her insanın doğal olarak bir geçmişi var, ben bunu bile kendim elde etmek zorundayım; en zorlu iş de bu belki... (15)



Kafka toplumsal ilişkilerini ve Yahudiliğini, ailesi içinde özel bir yeğlilikle yaşamıştır. Babasıyla arasındaki ne marazi ne de anormal olan ilişkiler, kendisi ile Yahudi topluluğu arasındaki gerginliği hem dinsel, hem de toplumsal bakımdan artırmıştır.

Babasıyla olan anlaşmazlığı, psikanalizcilerin ileri sürdükleri tezlerin tam karşıtıdır: Psikanalizcilere göre, babasıyla olan ilk çatışması, daha sonraki çatışmaların tohumudur; oysa babası ile olan anlaşmazlığı, toplumsal gerilimleri özetler ve şiddetlendirir.

(14) Aynı eser, s. 270

(15) Milena'ya Mektuplar, s. 248

Geleneksel Yahudi ailesinde babanın bir kutsallığı vardır. O halde, Kafka'daki tanrı tasarımı, babasıyla olan ilişkilerinin yaşantısından gelmemiş, tersine o, kutsal kitabın korkunç tanrısı ile ilişkilerinin geleneksel imgesi altında görmüştür babasını. Kafka'nın babasının, dini bütün bir Yahudi oluşu ve bir takım dinî görevleri — bütün bunların anlamını ve ruhsallığını yitirmiş — oğlundan beklemesi bu inancı daha da sertleştirmiştir. Kafka, psikanalizde «umutsuz bir hata» dan başka hiçbir şey görmüyordu. «Bütün bu sözde hastalıklar... inancın gerçekleridir, zavallılık içindeki insanın bir ana kucağına sığınma çabalarıdır; psikanalizin kendisi bile dinlerin temelini aramağa kalkınca, bireylerin hastalıklarını yapan şeyden başka birşey bulamıyor.» (16)

Toplumsal düzeyde Kafka'nın babasıyla anlaşmazlığı, kendi kendine zengin olmuş bir iş adamının, şair oğlu ile olan geçimsizliğidir. Kafka, babasını, üstün bir insan olarak düşünür, fakat onun gibi olmak istemez, istese de olamaz zaten. Babasının işyerinde toplumsal sömürme ve baskı ilişkilerinin ilk tecrübelerini geçirir: «Mağaza, beni ruh hastası etti... özellikle mağazada çalışanlara karşı tutum demek istiyorum... Sen, memurlarına «ödenmiş düşman» derdin, öyleydiler de zaten, fakat bana öyle gelirdi ki, onlar senin düşmanın olmadan önce sen onların «ödeyen düşmanı» idin... İşte bu, mağazayı, dayanılmaz yaptı benim gözümde; bana senin karşında kendi durumunu hatırlatıyordu... Bunun içindir ki, ben de mutlaka mağazada çalışanlardan yana oluyordum.» (17)

Babası, onun gözünde, zorba, yabancılaşmış ve bireyin benliğini boğan bir toplumun oluruna büyütülmüş bir imgesi idi. Toplumsal ilişkilerin tümünün eseri olan yabancılaşmayı o, önce babasıyla olan ilişkileri şeklinde

(16) Aynı eser, s. 247

(17) Préparatifs 'de «Lettre au père» s. 178-9

yaşadı: «Anımsarım: evde olduğu kadar okulda da benliği gittikçe daha çok silmeğe çalışırlardı... Benim benliğim kabul edilmiyordu. Benlikle ilgili bir durum ortaya çıktı mı bu, ya zorbalıktan tiksinnemle ya da benliği yok saymamla sonuçlanıyordu. Öte yandan, benliğimin bir yanını bastırmağa kalkınca da bu, kendimden ve alınyazımdan tiksinnem, kendimi kötü ve lânetli bulmam sonucunu veriyordu!» (18) Babası hakkında konuşurken ve onun kendisini «korkunç bir ikili hayata» itişinin nedenlerini açıklarken şöyle diyor: «Dünyadan niçin kaçmak istiyordum? Çünkü babam, bırakmıyordu beni dünyada, kendi dünyasında yaşıyayım... İşte o günden sonra ben de bu başka dünyanın yurtdaşı oldum... İnsanoğlu için bir üçüncü toprak olmadığından Kenan ili, mutlaka umut bağlanan biricik toprak diye belirmiş olmalı gözümde...» (19)

Kafka, Brod'a bütün eserlerine, «Babanın Dünyasından Kaçış» adını vermek istediğini söylemişti bir kere sinde. Fakat buna bakarak, Kafka'nın eserini bir psikanaliz belgesi sanmak yanlış olurdu; çünkü bir kere bu eserde herşey, Oidipus kompleksinde olanın tam tersine, apaçık bir bilinç içinde geçer; sonra «Babanın dünyası» Kafka'nın, uzun zaman, yabancılaşmanın toplumsal ilişkilerini ve dinî ilişkileri yaşayış tarzını açıklamaktadır.

Babası ile olan bağlantıları, toplumla ve dinle olan bağıntıları gibi aydınlıktan uzaktır: onlarda hem sevgi hem korku, hem başkaldırma, hem özlem vardır.



Uğraşı, onu toplum hayatma daha da çok sokarken, yabancılaşmayı ağırlaştırır, ikiye bölünüşü kuvvetlendirir. Kafka, 1908 denberi bir işçi kaza sigortasında memurdur.

(18) Journal intime, p. 237-241

(19) Aynı eser, s. 541

«İkili» hayatı, bir yandan, meslek tecrübesine uygun olarak, öte yandan onunla umutsuz bir zıtlık içinde oluşur. Bürokrasi mekanizmasının bir memuru olarak, insanı ezen ve benliği yok eden almyazısının bir dişlisidir. Kendisini yaşatan ve hergün biraz daha öldüren işinde, yabancılaşmanın bir aletidir. Bu adsız ve basamaklı kuruluşa; onun, soyut ve insanlık dışı birtakım yasalar adına insanları ezen - ufalayan mekanik, anlamsız ve sorumsuz işleyişine katılır. Bir zamanlar hukuk eğitimi onun için bir işkence olmuştı: «Hukuk okudum. Yani, sınavlardan birkaç ay önce, sinirlerimi kurutarak, ruhumu, binlerce ağzın benim için çiğneyip hazırladığı odun talaşıyla besledim» diyor. (20)

İnsana yabancı ve onun dışındaki bu yasa, bu yabancılaşma, yalnızca genelin tikele zıtlığını değil fakat iki toplumsal sınıfın çatışmasını ifade etmektedir. Kafka bunu biliyordu. Janouch'a, insanlardan değil düzenin kendisinden doğan kapitalizme özgü yabancılaşma mekanizmasını şöyle anlatıyor: «Kapitalizm, içerden dışarıya, dışardan içeriye, yukardan aşağıya, aşağıdan yukarıya giden bir bağımlılık sistemidir. Onda herşey basamaklandırılmış, demire vurulmuştur. Kapitalizm, dünyanın ve insan ruhunun bir halidir.» (21)

Bu baskı aletinin içinde bir bürokrat olan Kafka durumunun devamlı ikiyüzlülüğünden acı duyuyordu. Kendisine göre, toplumdaki bütün yabancılaşmaların özetlendiği bu bürokrasi içinde o, durmadan kendi bilincine karşı hareket etmeğe zorlanmış, sürüklenmiştir: Kimi zaman, tiksindiği bir kuruluşu kollayıcı bir rapor ya

(20) Préparatifs d'une nocé'da «Lettre au père» p. 195

(21) Journal intime, 10 Ekim 1911 : «Kurumun hem lehinde, hem aleyhinde bilgiççe bir yazı yazdım » s. 131

da yazı yazmağa (22); kimi zaman da, doğruluğundan hiç şüphesi olmadığı dilekçeleri geri çevirmeğe ya da ustalıklı atlatmağa zorlanmıştır. Kazaları önleme servisine ayrılmıştı; her dosyada yazılanın ötesinde, makinelerin ve yasaların dişlileri arasında ezilmiş, parçalanmış işçilerin insanî dramını sezinliyordu: iş kazası, kol bacak kopması, ölüm, dul kalan bir kadın... Kurbanın, kişiliğini kaybetmiş, ve ezici bir toplumun sırları içinde ele geçmez sorumlulukların peşinde tükendiği, iş sahibi ile bürolar, yargılanan ile yargıç, gerçeklik ile yasa ve nihayet emekle sermaye arasındaki ilişkilerde herşeyin birer aldatmaca haline getirildiği bürolar labirenti...

Kafka bu ortam içinde, babasının işinde farketmiş olduğu temel ilişkiyi çok daha genişlemiş olarak bulur. Bir kere daha «çalışanlardan yana»dır. Brod'a, «Bu işçiler ne alçak gönüllü insanlar!» der. «Bize yalvarmağa geliyorlar. Bir saldırıda burayı ele geçirip altını üstüne çevirecekleri yerde, bize yalvarmağa geliyorlar» (23)

Tepkisi, başkaldırma aşamasında kalır: bu başkaldırma onu, anarşist Çek çevrelerini, özellikle onların önderi Kacha'yı sık sık ziyaret etmeğe yöneltir. Bu, aynı zamanda ondaki suçluluk duygusunu kuvvetlendiren ah-lâkî ve dinî bir tepkidir: «Neylersin ki, ben bir yasa adamıyım. Bu yüzden kötülükten kurtaramam kendimi» der. (24)

Edebiyatta, makinelerin parçaladığı ve yasanın ezdiği emekçilerin dünyasını anlatan eserlere tutku derecesinde bir ilgi duyar. Herzen'i, Kropotkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u, Gorki'yi okur.

Fakat bu anarşistçe başkaldırma ya da metafizik kabahatlilik duygusu onu, yalnızca bu lanetli çevreden

(22) JANOUGH, Kafka m'a dit p. 141

(23) Max Brod, Franz Kafka (Idées, N.R.F.) p. 132-133

(24) JANOUGH, Kafka m'a dit p. 26

kaçma hülyalarına sürüklüyordu. Kimi zaman, kol gücüyle çalışarak gerçek dünyaya, insanların kardeş olduğu o dünyaya katılmayı hayal ediyordu: 1921 de Janouch'a: «Fikrî çalışma, insanı toplumdan söküp alıyor. Zanaat ise, tersine, insanlara götürüyor. Ama ne yazık ki ne bir atelyede ne de bir bahçede çalışabilirim artık!» diyor.

«— Buradaki işinizi terketmek istemiyorsunuzdur herhalde?

«— Neden olmasın? Bir çiftçi, ya da bir zanaatkâr olarak Filistin'e gitmek geçti aklımdan.

«— Bütün bunları terkecektiniz demek?

«— Güvenlik ve güzellik içinde duyguca dopdolu bir yaşam bulmak için, herşeyi.» (25)

Yaşamının başka bir döneminde, 1911 sıralarında Kafka, bir Yahudi tiyatro topluluğunun yöneticisi olan Löwy ile dostluğunda gerçek bir yaşam şekli bulur: yalnız sanatlarına bağh olarak yokluk içinde yaşayan aktörlerin oyunu, onun durmadan aradığı katıksızlığın hayalidir: sanata kendini toptan bir verişle aydınlığa kavuşmuş, sosyal tinsel bir ortaklıkta yaşanan bir hayat... Romanlarının yalnızca birinde, mutlu bir sonla biten Amerika adlı romanında, roman kahramanı Karl Rossman'ın insanî macerasının Oklahoma sirkine kapılanması ile bitmesi dikkat çekicidir. Kahraman, orada, kendi benzerlerini, Dostoyevski'nin «ezilmişlerini» ve «yenilmişlerini» bulacaktır: tıpkı, herkesin, yaşamın kendisine yasakladığı rolü nihayet oynadığı bir estetik cennet-teymiş gibi.

Kafka, yabancılaşmanın içinde yabancılaşmaya karşı sonu gelmez bir kavgada kendini tüketiyordu.

Şiir, onun içine kapatıldığı dört duvar dünya ile uyuşmaz birşeydi. Sanatçı yaratış, yabancılaşmanın tam karşıtıydı.

Bu ikili yaşayış içinde bunalmış insanın acıklı günlüğünü karıştıralım biraz:

«Durumum, dayanılmaz birşey benim için; çünkü, tek isteğim ve tek eğilimim olan edebiyatla çatışıyor. Bir edebiyatçıdan başka birşey olmadığım, olamayacağım ve zaten olmak da istemediğim için durumum beni hiçbir zaman kandıramıyacak, tersine beni tümünden yıkıma götürecektir. Bu da pek uzak değil.» (21 Ağustos 1913)

«Büyük bir şiir çalışması için içimde herşeyin hazır olduğunu ve böyle bir çalışmanın benim için tanrısal bir erime ve yaşama gerçek bir kavuşma olduğunu; oysa büroda aşağılık bir kırtasiyecilik için vücudumdan: öylesi bir mutluluğa kavuşası vücudumdan hergün bir parça et koparmam gerektiğini duymak, korkunç birşey.» (4 Ekim 1913)

«Yaşama, daha doğrusu yaşamın devamlılığına katlanmanın imkânsızlığı. Saatler birbirine uymuyor. İçimdeki saat, iblisce, şeytanca, ne olursa olsun gayriinsani, koşup duruyor, dıştaki ise, sarsıla sarsıla, alışılmış yürüyüşünü sürdürüyor. Bir gün iki saatin birbirinden ayrılmasından ya da parçalanmasından başka ne olabilir ki?» (16 Ocak 1922)

«Öyle görünüyor ki, bu korkunç ikili yaşayıştan, çıldırmaktan başka bir çıkış yolu yok benim için.» (19 Şubat 1911)

Bir yandan da bir Yahudi olarak, tanrının seçkin fakat darmadağın edilmiş bir halkından olan; babasının gözünde «yeteneksiz bir oğul» olduğu duygusunu taşıyan ve kendi kendini bu dünyadan kovup gitgide kendi gerçek vatanı olan bir iç dünyaya sığınan; kendisini kör ve

öldürücü bir makinenin hizmetinde bir eşya durumuna sokan günlük işi ile geceleri gündüzki karabasandan kendisinde kalan şeyleri sayıklayarak eserini yaratan bu uykusuz insanın sanatçı eğilimi arasında parçalanmış Kafka, özlemle peşinden gittiği, sosyal ve tinsel bir ortaklıkta, yaşama bağlanmağa çalışmaktadır durmadan: «Kendini, insanî yaratıkların arasında bulmanın mutluluğu.» (26) «Sapasıgılam ciğerlerle hizmet etmek olanağını» (27) bütün gücüyle arıyordu.

Bu sürgünsüz sürgün, bu her yerde yabancı insan, birşeye katılmak istemektedir.

Aşk, bir aracı ve kurtarıcıdır.

Kafka'nın ilk tanıdığı sevgi ana sevgisidir: «Yaşamla olan bağ noksanlığını örtmek için onun nasıl çabaladığını hissederdim» diyor. (30 ocak 1922)

Kendisinin öldürücü hastalığı olacak olan bu «yaşamda bağ noksanlığı» nı Kafka, aşkla dengelemeği düşünüyordu.

«Burada, beni bütün varlığımla anlayacak kimse yok. Böyle birisi, örneğin bir kadın, olsaydı her yerde elim ayağın olurdu. Tanrıyı içimde bulurdum.» (Carnets, 1915)

Yaşamının son yılında, Dora Dymant'ın yanında kavuşacağı bu mutluluk, bu yaşama tüm sarılış, aşka ve evliliğe evrensel bir anlam veriyordu.

«Kadın, ya da daha kesinlikle söyleyecek olursak evlilik, dolayısı ile kendini açıklamak zorunda olduğun yaşamın temsilcidir.» (28)

(26) Milena'ya Mektuplar, 2 Şubat 1922 s. 207

(27) Aynı eser, 23 Şubat 1922, s. 211

(28) Préparatifs...te. «Cahiers in-octavo» (23 Ocak 1912) p. 105

«Yaşamın yeniden kazanılmış birliğinde aşkın, insanî ve dinî birer öğesi vardı. Bunun ikisi bir tek şeyi meydana getiriyordu, çünkü kutsal demek, bölünmez şekilde dünyasal ve ilâhî topluluk demektir.» Cinsel aşk, tanrısal aşkı gölgeler; fakat kendi içinde bilinçsiz olarak tanrısal aşkı taşımasaydı, cinsel aşk tek başına beceremezdi bunu.» (29)

Kafka'nın iç yaşamının acıklı diyalektiğinde aşk da bir anlam belirsizliğinden kurtulamıyor. Gerçeğe bir yaklaşıyor, bir ondan uzaklaşıyor; hem yaşama sarılışın koşuludur, hem ona engeldir; hem hedeften döndürücü bir kıskırtıcıdır, hem hedefe ulaşma aracıdır.

Günlük'ünde ve Cahiers'de birçok kereler Kafka, evlenme ya da evliliği yadsıma nedenlerini tartar. Düşüncelerinin derininde, aşkın aynı ikircil anlamı bulunur hep.

Aslolanın peşinden gitmek, yalnızlığı, bütün gücünü bir araya toplamayı gerektirir: «Bana daha çok yalnızlık gerek; yapabildiğim bütün şeyler, yalnızlığın bir sonucundan başka şey değildir. Bir başka varlığa bağlanmak, onda kaybolmak korkusu. O zaman artık hiç yalnız olamazdım.» (21 Temmuz 1913)

Kaybolmak korkusuna, çılınca bir kökleşmek umudu karşılık verir: «Çok kere ancak yazarken olduğum gibi atılğan, maceracı, kudretli, şaşılacak derecede heyecanlı!... Bir kadının yardımı ile herşeyin karşısında böyle olabilseydim!...»

Üç yıl sonra, aynı iç diyalog, aynı sallantı: «Tek başıma, bütün gücümü toparlıyorum. Evlensen, herşeyin dışında kalıyorsun, kendini çılgnlığa bırakıyorsun, kendini riizgârlara terk ediyorsun...» (20 Ağustos 1916)

Kadın, aslolanla en kuvvetli bağıdır, aynı zamanda ondan uzaklaştıran bir baştan çıkarıcıdır. Romanlarının simgesel biçimi altında Kafka'nın kahramanlarında, kadına karşı hep bu ikili, bu belirsiz tutum vardır; Dâva'da Joseph K... avukat M. Hild'in hizmetçisi Leni ile olan ilişkilerini, yargıcının bir gizini keşfetmek için kullanmak ister; fakat bir sakatlığın, yırtıcı bir kuşun pençesine benzettiği kızın elini şöyle bir öper öpmez, Leni, «Artık benimsin» der. Şato'da, Yer ölçücü, Frieda'nın aşkıyla şatonun efendilerine ulaşmayı umar ama sonunda başarısızlığa uğraması, kadından uzaklaştırır onu.

Belki de aşk karşısındaki bu ikili tutumda, Kafka'nın yaşam ile inanç arasındaki iki temel davranışı karşı karşıya gelmektedir.

Kierkegaard mı, Hegel mi?

Ya, Tanrı'nın adaleti ile ortak ölçüsü olmayan insanın çabalarının hiçbir değeri yoktur ve tüm cinsel bağlılık bir alaydan, bir «oyalanma»dan başka bir şey değildir. Ve Kafka da, Kierkegaard'ın Régine'den ayrılışı gibi, nişanlısı Félice'ten ayrılır.

Ya da insanî aşk (her insanca davranış gibi) Tanrı aşkındadır, onun sonsuzlukta oluşu gibi. O zaman son, hiç şüphesiz bir tehlikedir: onda tuzığa düşebilir ve kaybolabiliriz. Ama sonsuzluk ancak ve ancak son'da gerçekleşir ve bütüne varmanın tek yolu son'un tamamlanmasıdır. Kafka da, Félice'e iki kere aşık olmasında (iki kere nişanlanmıştı aynı kızla), Milena'da bulduğu büyük umutda ve en sonunda Dora'nın yanında bulduğu mutlulukta tüm varoluş ve yaşama katılış olanağını deniyordu.

Aşkınlık mı, içkinlik mi? Kafka'da bu, iki din ya da felsefe tezinin karşılaşması değil, tüm eti-kanı ile, tüm yaşamı ile yaşadığı bir dramdır.

Kimi zaman Janouch'a: «Cinsel hazlar, kavrayış dikkatimizi körletiyor» diyecektir (30)

Kimi zaman Milena'ya: «Sevdiğim, sen değilsin, daha çok kendi varlığımdır; seninle elde ettiğim kendi yaşıyışımdır» diye yazacaktır. (31)

Gerçek bir yaşayışın araştırılmasında aşk ve evlilik, başarılması önemli bir deneydir: Neş'e, durmaksızın yaşanılıp geçilecek bir andır.

Aşk ve evlilik, gerçek varoluş ile bir ilinti olabilir. Bu da Kafka'yı Varoluşçuluk yönünden yorumlamayı önler: özgürlük bağlanıştadır, yoksa kopuş'ta değil.

Kafka kendini: «İçinde, atalara, karı-koca yaşamına ve torunlara karşı büyük bir arzu duyan atasız, kadınsız ve torunsuz bir kişi» olarak tanımlıyor (32)

Bir tek gerçeğin iki yüzü: yalnızlığın bilinci ve gerçek bir topluluğun yaşamında kök salmak arzusu, onda, sıkı sıkıya birbirine bağlıdır! «Evlenmek, bir yuva kurmak, doğacak bütün çocuklara kucak açmak bu kararsız dünyada onları yaşatmak ve hattâ, olursa, onlara birazcık yol göstermek... işte, inanıyorum ki, bir erkeğin varabileceği mutluluğun en son derecesi budur.» (33) **Onbir Oğul** hikâyesi, bu ataerkil aile özlemini anlatır.

Eğer Kafka, bu ilk işi başaramamışsa bu, kendisine bir aile kurma olanağını verecek yaşama kök salma kudretinden yoksun görmesindendir kendini. «Evlenmek... önce güven ister» yoksa birinin yalnızlığını, bir başkasınınına eklemek, asla bir yuva değil, tersine bir zindan yaratır. (34)

(30) JANOUCH, Kafka m'a dit, p. 175

(31) Milena'ya Mektuplar s. 109

(32) 1 Kasım 1911, 17 Ekim 1922, 19 Ocak 1922 tarihli Günlük.

(33) «Lettre au père, Préparatifs...»te, p. 196

(34) Milena'ya Mektuplar, s. 265

Böylece, nişanlısından ayrılışı özel bir anlam kazanıyor. Bérénice'ten ayrılışın tersi. Kafka, Günlük'ünün bir sayfasında şöyle yazıyor: «Bir genç kızı seviyordum, o da beni seviyordu. Yine de onu terketmem gerekti.» Bu ise şeklen Tacitus'un formülünü ve Racine'in trajedisini «Invitus Invitam dimisit» hatırlatır: (35) Gerçekte Titus'ü Bérénice'ten ayıran, dünyanın baskısıdır; insanın, yetkisine ve görevine olan yenilmez bağlılığıdır; toplumsal yaşamda ve onun en dokunulmaz değerlerinde kök salmış olan herşeydir. Kafka'yı nişanlısından ayıran şeyse, kendisini boşlukta, köksüz, hiçlikle yüzyüze sallanır hissetmesidir.

Aşkıni ayakta tutmak için gerekli gücül ancak, bir topluluğa katılmakta bulabilirdi. Onda ilk noksan olan şey de budur: «Benzeri ile bağ, bir yakarış bağıdır, insanın kendisi ile bağıdır, çaba bağıdır: çaba kudreti de yakarıшта bulunur» (36)

Toplumsal ve dinî durumunun çelişikliği, babası ile çatışması, eğilim ve uğraşın yabancılaşması yüzünden Kafka'nın yaşammda açılmış olan uçurumu, yalnızlığın ve aşkın trajik diyalektiği daha da derinleştirmiştir.



Bu dram, Kafka'yı önce hastalığa, sonra ölüme sürüklerken - sözcüğün tam anlamı ile - vücut bulacaktır: «Kendikendimi parladım... Dünya - ki Félice'tir o - ve ben çözülmez bir çatışmaya girmişiz, elbirliğiyle vücudumu paralyoruz.» (37)

(35) Titus'ün, Bérénice'i «kendinin ve onun arzusuna rağmen» Roma'dan gönderişini anlatan mısra (Ç. N.)

(36) Journal intime s. 280

(37) Aynı eser, s. 223

Bu nişanlanmalar, bu öldürücü çatışmayı daha da derinleştirmekten başka birşeye yaramadı. Kafka, açıkça biliyor bunu: hastalığın ilk vurduğu günlerden beri (15 Eylül 1917) «Ciğerdeki yara, yangısı Félice, derinliği ise doğrulama (justification) olan bir yaranın simgesinden başka birşey değil» diye yazıyordu. (38)

Daha sonra Milena'ya şöyle açıklar: «Ciğerlerimdeki hastalık, manevi hastalığın yatağından taşmasından başka birşey değil. İlk iki nişanlanmamdan beri - dört beş yıldır - hastayım. (39)

Kafka, sürekli bir gerilim, bunaltı ve korku içinde yaşıyordu. Varlığının ta derinlerine kadar saldıran bir korkudur bu. Bir ezici sorumluluğun farkındaydı: yaşamın anlamını açığa vurmak, gerçeği söylemek, gerçek olmak ve bu ödevi yerine getirememek. «İnsanların çoğu bireysel sorumluluğun farkında olmaksızın yaşarlar; bütün mutsuzluklarımızın asıl çekirdeği işte burada gibime geliyor... Günah, kendi öz görevi karşısında insanın gerilemesidir. Anlayışsızlık, sabırsızlık, ihmal: işte günah bu. Yazarın ödevi, bir kenara bırakılmış ve ölümlü olan şeyi sonsuz yaşama götürmek; rastlantıyı, yasaya uygun bir gerçek haline değiştirmektir. Yazarın ödevi, peygamberce bir ödevdir.» (40)

Kafka kendi sorumluluğunun gittikçe daha çok farkındaydı. Kendisini peygamberce bir ödev yüklenmiş kabul ediyordu: fakat kudretsiz, yani suçlu bir Peygamberdi o.

«Bu bir görevdir. Yaradılışın gereği, kimsenin bana vermediği görevden başka şey yüklenemem. Ben ancak

(38) Aynı eser, s. 223

(39) Milena'ya Mektuplar, s. 61

(40) JANOUC, Kafka m'a dit, s. 114 ve 162

bu çelişme içinde yaşayabilirim. Herkes gibi tabii; çünkü insan yaşayarak ölür.» (41)

Peygamberin devi, Yasa'yı bildirmektir. Kafka'ysa olumsuz bir Mesih'ten başka birşey değildir: vadedilmiş ülkeyi gösteremeden, dünyanın i düzensizliğini ve saçmalığını ortaya koyan bir olumsuz peygamber. Dışına atıldığı bu dünyanın ağırlığı altında ezildiğini hissetmektedir. Bu kaostan dışarı çıkış yolunu göstermemektedir. Bu kaosun varlığı onu suçlamakta ve mahkûm etmektedir. «İnsanlık, şekil veren yasadan ayrılırsa, çözülürse ancak renksiz, şekilsiz ve dolayısı ile adsız bir yığın olur. Ama o zaman yüksek ya da alçak diye birşey kalmaz. Yaşam, ancak basit bir varoluş'a düşer; artık ne dram, ne kavga... yalnız, düpedüz maddenin yıpranması ve düşüş vardır.» (42)

Bu terkedilmiş dünya, lme doğru ağır ağır akmaktadır.

Kafka şöyle ekliyor: «Kutsal kitabın da Museviliğin de evreni orada değildir.» Fakat bu hareketi tersine çevirebilecek, ondan ileri bir yürüyüş çıkartabilecek olan Tanrı bile onu belirliyemeyecektir.

İnsanların uykusu, ödevlerini unuttukları lde deliksiz olur. «Kesin olarak ödevlerini kim biliyor? Hiç kimse. İşte bunun içindir ki hepimizin vicdanı kötü; çabucak kendi kendimizi uyutarak ondan kaçmağa çalışıyoruz... Belki de benim uykusuzluklarım, kendisine yaşamımı borçlu olduğum bu ziyaretçinin korkusundan başka birşey değildir... Belki iimdeki büyük ölüm korkusu, bu uykusuzlukların arkasında gizleniyordur. Belki, uyuduğum sürece beni terkedenden ruhumun bir daha geriye dönmemesinden korkuyorum. Belki uykusuzluk, kuvvetli bir günah bilincinden, aniden gelebilecek bir h-

(41) Journal intime, p. 222

(42) JANOUCH, Kafka m'a dit, p. 161

küm karşısında duyulan korkudan başka birşey değildir. Belki uykusuzluğun kendisi bir günahdır. Belki doğaya karşı bir başkaldırmadır... Günah, her türlü hastalığın tohumudur. Onun yüzünden ölümlüyüzdür.» (43)

Uykusuz Kafka, düzenli olarak kendini yıkma baha-sına Nöbetçi ve Uyandırıcı olarak kalmıştır. Yabancılaş-manın düşsüz uykusuna, uykusuz düşleriyle karşı koy-muştur. Ölünceye, Tanrının yokluğu ile öldürülünceye kadar.



İşte Kafka'nın dünyasının çelişmeleri, kendisini ölü-me götüren çelişmeler, bunlar.

Tanıklığı yalnızca bireysel bir anlam taşıyan ola-ğanüstü bir varlık mıdır söz konusu? Onun eseri, gerile-mekte olan toplumsal sınıfların ruhsal durumlarının yankısı, özellikle, hem bugünkü durumunu hem de ge-leceğini tehlikede gören ve bunaltısına mutlak metafizik-te temel bulmağa çalışan bir küçük burjuva tedirginli-ği midir?

Kafka'nın, olağanüstü bir insan olduğuna şüphe yok. Fakat bu olağanüstülük «Şair, toplumun orta kişi-sinden, daima daha küçük, daha zayıftır. Bunun içindir ki o, dünyada varoluşunun ağırlığını başkalarından çok daha şiddetle, çok daha kuvvetle duymaktadır» (44) de-yişindeki gibi, sanatçının olağanüstülüğüdür.

Yine hiç şüphe yok ki, Kafka'nın dünya anlayışı, sı-nıfının koşulları ile belirli, bu sınıfın ufukları ile sınırlı, sonsuz çelişmelere ve kararsızlıklara mahkûmdur. Bu durum Kafka'nın, yabancılaşmanın nedenlerine saldırı-rak onunla savaşmasına engel olmuştur. Ona ancak,

(43) Aynı eser, s. 64 ve 137

(44) JANOUGH, Kafka m'a dit, p. 17

«düşünde, bir görüntüyü kovmak için elini sallayışı» gibi savaşmak gücünü vermiştir. Fakat bu yabancılaşma dünyasının karabasanını anlatma gücü ile, bu yabancılaşma dünyasının üzerine abanmış yükleri bir kenara atan uyanıklığı ile, tıpkı fırtınada çakan bir şimşek gibi, bize, bir başka dünyanın varolabileceğini göstermiş ve bu dünyaya karşı önüne geçilmez bir özlem duyurmuştur. Bütün bunların bir anlamı vardır: Kafka «insanlıktan» sözde metafizik bir durum çıkarmaksızın bireyi ve onun bağlı olduğu sınıfı aşmış ve - yabancılaşmış bir şekil altında da olsa - devrimizin büyük bir yasasının bilincine ermiştir.

Kafka'nın eserinde ortaya çıkan, insanın alınyazısına dair büyük soru, çağımızın insanının itirafı değerindedir.

Bir Köpeğin Araştırmaları'ndaki kahraman, «Araştırmalarımda gerçekten bu kadar yalnız mıyım?» diye sorar. «Burada, kendim için değil onlar için konuşuyorum» der, **Dâva'nın kahramanı. La Muraille de Chine'deki kahraman,** «Büyük çoğunluk adına konuşuyorum» der. Şato'daki Yerölçü, uyandırdığı büyük korkuya ve güvensizliğe rağmen, köydeki insanları umuda ve güce kavuşturan bir haklı davanın taşıyıcısıdır. **Dâva'nın son sayfasında Joseph K...'nın ölüm cezasının yerine getirilişi anında** «çakan bir ışık gibi» bir pencere açılır ve bir adam ölüm mahkûmuna bir işaret yapar; Kafka sorar: «Kimdi bu? Yardım etmek isteyen biri mi? Bir tek kişi mi? Yoksa hepsi mi?»

Bu, yabancılaşmanın kendisini mahkûm ettiği durumu reddeden insandır. O, Odradek gibi, mekanik ve saçma bir otomat olmayı reddeder.

Yaşamın bütün insanî boyutlarına uzanmak istemiştir o.

O, Dâva'daki Joseph K... ya da Şato'daki Yerölçü-

cü gibi, engellerden, isterse alabildiğine artsm, yılgınlık getirmiyen bir insandır.

O, «en son durağı aydınlığa çıkarmak» istiyen ve özellikle ne insanları, ne kurumları, ne de onların kendi eylemlerini alışılmış, geleneksel ölçülere vurmayı kabul etmiyen, tersine hepsini bu son durakta karşılaştırmak isteyen bir insandır.

O, vazgeçmeyen, halin umutsuzluğunu hiçbir zaman kendini bırakma olarak kabul etmeyen bir insandır. Doğru ve temiz, insanların büyük Yasa'sma uygun bir varlık bulunabileceğine dair yıkılmaz inancı ile ve daima sağlığa, büyüklüğe, yaşama karşı duyduğu aşkla herşeyin anlamını arar.

Sporcu, kürekçi, yüzücü, binici olan Kafka, yaşamın karanlık tarafını aramaz; hayranlık duyduğu, yaşama sınırsız bağlı insanlara, «bu dünyanın gerçek yurtdaşlarına» Carnets'de şöyle seslenir: «Umutsuzluğa düşme, hattâ umudunu yitirmedişin şeylerden bile; sen, olanaklarının sonunun geldiğini sanırken, bakarsın yeni güçler belirir. Yaşamak denilen şey de budur...

«Yağmura bırak kendini; bırak yağmurun çelik okları vücudunu delip geçsin... ve herşeye karşın orada kal; seni ansızın sonsuz ışığına boğacak olan güneşi dimdik bekle.»

Peki, dünyasının ve yaşamının öldürücü çelişmelerinin ötesinde Kafka'nın, üzerine titrediği bu güneş neydi?

II

İÇ DÜNYASI VE BELİRSİZLİKLERİ

Kafka'nın yaşadığı dünya, yabancılaşma dünyasıdır. Çatışmalar dünyasıdır. İkiye bölünmüş insanın dünyasıdır. İnsanın, bu ikiye bölünüşün bilincini yitirdiği, kendisini uykuya bıraktığı dünyadır. Kafka'nın iç dünyası, bu yabancılaşma dünyasına ait olmak, boğazına kadar onun içine batmış olmak duygusu ile uyuyanların gözlerini gerçek bir yaşama açtırmak için duyduğu tutkulu arzudan kuruludur.

Nocturne adlı parça bu görevi şöyle çiziyor: «Geceye dalmışsın... her yanda insanlar uyuyor. Bir küçük komedi bu, suçsuz bir kuruntu bu: katı yataklarda, katı damların altında, şiltelere uzanmış, ya da çarşaflara, yorganlarının içine büzülmüş uyuyorlar! Gerçekte, çölde kurulmuş bir açık ordugâh bu; sayısı bilinmez bir kalabalık; bir ordu; buz gibi bir göğün altında, kaskatı toprağın üstünde bir halk... Ve sen, sen uyanıksın, gece nöbetçilerinden birisin; yanan ateşten ayaklarına

doğru salladığım meşalenin ışığında, herşeyi daha yakından görmektesin. Niçin uyanıksın? Birinin uyanık olması gerek, diyorlar! Öyle birisi gerek.» (45) Bu nesnel ikiliği, gerekliliğin birliği ile aşmaya çalışıyor.

Onun, insan olarak çabası, kuruntuları suçlamak, yerleşmiş düzenin yalanını ortaya dökmek, kişide, canlı bir yasaya kavuşmak arzusunu uyandırmaktır.

Ve herşeyden önce de insanın bu ikileşmesinin, uyan-dırıcının işini zorlaştıran korkunç adaletsizliğin bilinci-ne açıkça varmaktadır.

Dâvâ'nın kahramanı Joseph K..., bu ikileşmiş insan-lardan biridir. Toplumda, görevi ile bellidir o; «İmzaya yetkili» kimsedir; ve toplumsal düzen, nasıl, tamamen insani, evrensel ya da tanrısal bir başka düzenin baya-ğılaşmış ve yalancı bir karikatürü ise görev ve uğraşın da burada ikileşmiş bir anlamı vardır: sahte ve yabancı-laşmış dünyada o, belli bir kudretin taşıyıcısıdır, insanı ezen bürokrasi, alinyazısının bir çarkıdır. Tıpkı, Kafka'nın, Devlet Sigortası mekanizmasında memur oluşu gi-bi; fakat belli bir yetkisi yoktur. Bildirisini açıklayabil-mekten aciz bir habercidir, suçludur, sanıktır o. O gün-den sonra işlerini ve yaşamını, gerçek yaşamının ta için-deki bu suçluluk duygusu yürütür. Durmadan yargıcını arar, fakat bulamaz, yaşamını temize çıkaramaz.

Toplumsal bakımdan kusursuzdur o; işinde doğru bir memur, saygılı bir burjuvadır. Yerleşmiş düzenin bo-yutları ile sınırlanmış bir dünyada güven içinde yaşaya-bilirdi.

Ama birgün, yaşamında birgün, alışlagelmiş dün-yanın akıntısı ile oraya kadar ağır ağır sürüklenmişken, varlığının yasalara uygunluğunu, onu temize çıkaran son durakları sorar kendi kendine. O zaman bir çatlak

(45) La Muraille de Chine'de, Nocturne, Gallimard, p. 174

meydana gelir bu yaşamda (46): bu çatlak, gerçek olan herşey yeniden ele alındıkça, gitgide bir uçurum oluncaya kadar genişler.

Alışlagelmiş yasalar ve hattâ ahlâklar geçerli olmasınlar artık diye, insanî ya da tanrısal ek bir boyutu tanımanın yeter olacağı bir dünyada sanık haline gelmiştir. Yeryüzünün, gökyüzünün bütün adaleti sarsılmıştır. Ondaki her şey iğrenç görünür: tıpkı sihirli bir değnek-
le dokunulmuşçasına, bu adaletin kalem odaları, yoksul evleri olmuştur; mahkemeleri, haydut yatağı olmuştur; gizemli yargılar, çatı katlarında, görünmez yargıçlar tarafından okunur ve hiçbir zaman sanığa ulaşmaz.

Adalet saraylarının tüm aldatıcı dekoru, adaletin bile insanı avı ile simgelendiği ressam Titorelli'nin hayali portrelerinde görülen yargıç elbiselerinin kıpkırmızı rengi, bütün bunlar, uykudan uyanır uyanmaz silinir, kaybolur.

Şato'daki Yerölçücü de yalancı güzellikten yüzçevirmişti. O, bir yer ölçücüdür, toprağı arşınlayan birisidir, ama ölçüleri üzerinde hiçbir söz kabul etmeyen bir dünyanın ölçücüsü. Bu yüzden hiç kimse onun ölçücülük yeteneğini kabul etmez. Belediye başkanı: «Kadastrocu lâzım değil bize, der. Burada size verebileceğimiz en küçük bir iş yok. Küçük arazilerimizin sınırları çizilmiştir, her yer çok düzgün olarak kadastrolanmıştır. Pek mülk değişikliği de olmaz burada; sınırlar konusundaki ufak anlaşmazlıklarımıza gelince, onları da dostça yoluna ko-

(46) Köpek, varlık nedenini sormağa başlar: «Yaşamım ne kadar değişti... Daha yakından bakınca, onda, ufak bir çatlak görüyorum : Birşeyler aksardı hep, tedirginlik gibi birşey» tâ ki «gürültü patırtı ortasında, yüksek sesle, onlara buyurcasına so-
rularımı bağırdığım» ana kadar. (La Muraille de Chine'de «Recherches d'un chien» p. 231-238

yuyoruz. Bu durumda ne yapalım kadastracıyı?» (47)

Bu, çok iyi kadastrolanmış, herkesin ister mülk sahibi, ister köle, ya da memur olsun kendi sınırları içine kapatılmış olduğu mülkiyet dünyasında, sınır taşlarını yerinden oynatmağa kalkışmak, kuşku ve hiddeti üzerine çeken şüpheli bir harekettir. Bu donmuş, katılaşmış dünyada, ölçücülük yeteneği olduğunu ileri süren kimse, köyden kovulur. Mülkiyet dünyası ölçüyü yadsır. Varolmak dünyası ölçsüzdür. Buna rağmen Yerölçücü, garip bir ilgi toplar: Dâva'da, avukatın hizmetçisi Leni'nin «bütün sanıkları yakışıklı buluşu» gibi, Şato'dan ve köyden aforoz edilmiş olan Yerölçücü, yaşıyanların bin yıllık umutlarını kendisinde kristalleştirir. Şüphe, korku salar etrafa, fakat aynı zamanda başeğmişliğin ve uykunun insanları arasında bir ışıık ve sır halesiyle çevrili, yeni bir yaşamın habercisidir.

Bir tek bakışı, eşyaları kendi ölçülerine sokar. O ortada görünür görünmez, dekor yırtılır ve dış görünüşün, efsanenin şatafatı arkasında alaylı gerçeklik ortaya çıkar: «K... gözleri şatoya çevrik, yoluna devam ediyordu... ama yaklaştıkça hayal kırıklığına uğradı; bu Şato, küçük, yoksul bir kentten, birbirinden farksız küçük köylü kulübelerinden meydana gelmiş bir yığından başka birşey değildi...» Kendi köyünün basit çan kulesi ile bile karşılaştırılamazdı bu şato: «Çan kulesi, kendinden emin, dimdik, korkusuz yükselirdi orada... Bir yeryüzü yapısıydı o, doğru - zaten başka türlüünü nasıl yapabiliriz? - ama ereğini, küçük ev yığınının düzlüğünden çok yükseklerle yerleştirmiş, kederli günlerin ve günlük çalışmanın üstünde daha ışııkly bir anlam kazanan bir yapı... Buradaki kule ise... bir mantıksızlık vardı onda; düz bir damla son buluyordu; damdaki, belli belirsiz, düzensiz ve harap mazgal delikleri, mavi göğ'e, bir çocuğun korkak

ya da dikkatsiz ellerinden çıkmışa benzeyen dişler çiziyordu. Evin en ıssız odasına zorla kapatılmış zavallı bir insanın çatıyı oyduğu ve kendini dünyaya göstermek için orada yükseldiği söylenebilirdi.» (48).

Kafka, bir büyücünün tam zıddıdır: bir kütübeyi bir saraya, yırtık pırtık giysileri prenses giysilerine döndürmez. Ters yönde bir değişim meydana getirir; pırlıtlı hayaller, son duraklardan başlayarak gerçek varlıklarını ortaya koymaları istenince dağılırlar, çökerler ve insanı tedirgin edici, yoksul bir gerçekliği bütün çıplaklığı ile göz önüne sererler.

Gerçek olduğuna inanılan dünya o zaman, fantastik bir gidiş kazanır. Kafka, «Dâva, bir gece hayaletidir... Onda, bu hayalete karşı elde edilmiş olan zaferin bilinçlenmesinden başka birşey yok.» (49) diyordu.

Yargımcıdan cellâtına kadar bütün insanlar, gösterişli görevlerini yerine getirirlerken, isimsiz yabancılaşma oyununda oynayan kuklalardan ya da değersiz aktörlerden başka şeyler değildir artık. Kafka'nın, Prag tiyatrosu soytarılarına benzeterek çizdiği, ölüm cezasını yerine getirmekle görevli iki kişi hakkında Joseph K... şöyle düşünür: «Yaşlı, ikinci sınıf oyuncular yolluyorlar bana. Ucuz yoldan hakkımdan gelmek istiyorlar benim.» Sonra sorar onlara: «Hangi tiyatrodaki oynuyorsunuz?»

«Baylardan biri, danışmak ister gibi öbürüne bakarak: «Tiyatro mu?» diye sordu.

«Öbürü, inatçı dilsizliği ile savaştan bir dilsiz gibi yaptı.

«Anlaşılan, sorguya çekilmeğe hazırlıklı değiller»

(48) Şato, s. 14-15

(49) JANOUCH, Kafka m'a dit p. 30

dedi kendi kendine K...» (50)

Anlamın, insan gerçeğinin ve biçimin hayranlık verici bir şekilde birbiri içinde erimesi, kaynaşması, mit'in somut bütünlüğünde, Kafka'nın dünyayı görüşünü ortaya kor: Yıkılmaz'ın, yani hem politik ve toplumsal dünyanın iç yasası, hem de kutsal bir düzenin evrensel yasası olan Büyük Yasa'nın uygulayıcıları, ister yargıç, ister din adamı olsunlar, son derece insanî ya da kutsal anlamı ile çoktan unutulmuş ya da bozulmuş bir dinin ya da kudretin temsilcileridirler. Onlar, zorba ve dar kafalı bürokratlar olarak özü boşaltılmış kutsalı yönetmeğe devam ederler.

İnsan, yasanın pespaye yorumlarının durmadan genişlediği bir dünyanın ıssız labirentlerinde tekbaşına dolaşıp durmaktadır. Yaşamın barınılacak tarafı yok, ama ölümün de. *L'Invité des Morts*'da ziyaretçi, yaşamın en gülünç nesne ve görevlerinin yansıtıldığı bir dünyada durmaksızın geçip giden bir Yabancı olarak kalır; bunun tersine, *Le Chasseur Grachus*'te ölü, canlılar dünyasının kıyılarına yanaşıp yanaşıp geriye sürülür.

Gökyüzünde olduğu gibi yeryüzünde de adsız ve kişisiz bir saltanat hüküm sürmektedir. Yukarıda, Tanrı'nın ölümünün bıraktığı büyük boşlukta sessizlik vardır. Aşağıdaysa, yabancılaştırmanın dişlileri arasında ezildikleri için artık insanlıktan çıkmış varlıkların uğultusu.

Unutulmuş inançların ve anlamsız ayinlerin alaylı bir imgesi gibi Traumühl sinagogunun üzerinden ayrılmayan gizemli hayvandan, elindeki işkence aletinin işleyişini haklı gösteremeyen ceza sömürgesi subayına, son durağı olmayan Kalda demiryolunun bekçisine kadar Kafka'nın evreni, içerisinde, ne son'un ne de yasanın olduğu bir hayatın saçmalığının içe işleyen bir imgesini

verir.

Tamamen insanî bir varlığı yönetebilecek gizli ve canlı ilke olan yasa, toplumun, Devlet'in ve dinin acayip bir örgütü tarafından maskelenmiştir. Bu acayiplik içinde yaşam, bütün anlamını kaybetmiştir.

Kafka'nın destanı, insanî düzeni taklit eden sahte toplumsal ve dinî düzenin dışında, yaşamın unutulmuş ve kaybolmuş anlamını yeniden bulma çabasıdır.

Yasalarıyla toplum, dogmaları ve ayinleriyle din, soğumuş küllerden başka birşey değildirler; ilk alevi, bu küllerden başka yerlerde yeniden bulmak gerek. Canlı bütünlüğünü yeniden yakalamak gerek; ancak bundan sonra her ayrıntı anlama ve yaşama kavuşacaktır. Bu canlı ve ana bütünlük tutkusu, Kafka'nın eserinde, kendisine, bölünmüş, dağıtılmış, yapayalnız, bir parça derekesine indirilmiş tortu ve ölü varlıkları esinlendiren her acı haykırışta çınlamaktadır. Bazan da, bu tutku *Journal Intime*'in ya da *Carnets*'nin sayfalarında görüldüğü gibi, olumlu şekiller altında ortaya çıkmaktadır: «Yaşamak demek, yaşamın içinde olmak, yaşama, onu yarattığım gözle bakmaktır. Dünyaya ancak yaratıldığı yerden iyi bakılabilir.» (51)

Aynı tutku, uslûba garip bir parlaklık vererek, bütünlülük plânını yakalama umuduyla yaşadığı eserlerinde nadiren ve yer yer görülür. Çin Seddi'nde, «her türlü yoldan bir tek gayede birleşmeğe çalışan kalabalığı» canlandırır; herkes, «büyük bütünlük içinde tuttuğumuz küçük işi» tanımlamak ve yerine getirmek için can atar. İnsanların bütün gözleri ve umutları, işte bu yüzden, Büyük Meclis salonunda çevrilmiştir: «Öyleyse o neredeydi? Kimler vardı orada? Kimse bilmiyordu bunu, kimse söyleyemezdi bana bunu. İnsanların bütün düşünceleri,

bütün umutları ve bunlara karşılık başardıkları şeyler ve bütün amaçları bu salonda idi. Fakat pencerelerden tanrısal dünyaların göz kamaştırıcı parlaklığı düşüyordu, Yüksek Meclis'in planlarını çizen önderlerinin kudretli ellerine...»

Başka bir yerde Kafka, «kendini doğan günle tam bir uyum içinde duymanın sevincini» canlandırıyor.

Kafka, yaşamının çeşitli dönemlerinde önünde bazı belli yolların açıldığını görmüştür. 1918'de «mülk sahibi olmayan emekçiler birliği» projesini hazırlar (53); bu, ana çizgileriyle, gelecekteki İsrail Devletinin Kibutz'ları idi. Yaşamının sonuna doğru, Dora Dymant'ın etkisi ile ve İbraniceye ciddi olarak çalıştığı bir sırada hassidizm'e merak sarar; bu, insanın, Tanrıyı herşeyde hazır ve nazır bulacağını, Tanrının, insanın dışında bir yerde var olmadığını öğreten mistik bir hareket idi. Aynı anlayışın izlerine daha önce Cahiers'de rastlıyoruz: «Evin-den dışarı çıkmasan da olur. Masanda kal ve dinle. Hattâ dinleme bile, yalnız bekle. Hattâ bekleme bile, taş gibi sessiz ve tek başına ol. Dünya, maskesini açasın diye, kendini sana vermeğe gelecektir; başka türlü yapamaz; sana hayran, önünde iki büküm olacaktır.» (54)

Ama ne siyonizmi toplumsal plânda gerçekleştirme girişimi, ne de hassidizm'in iç aydınlaticılığı, gerçek, dünyasal ve tinsel bir kökleşmeğe yönelen Kafka'nın hareketini kucaklayamaz.

Şato'da, yerölçücünün içinde bulunduğu ikilemde iki sık çarpışıp durur: köydeki öbür insanlara benzemek: orada çalışmak, evlenmek ve yabancılaşmanın uyusukluğu içinde yok olup gitmek mi; yoksa, Şato'ya sorduğu

(52) La Muraille de Chine, p. 104

(53) Préparatifs pour.....'da p. 111

(54) Préparatifsda «Cahiers in-octavo» 26 Şubat 1918, p. 109

soruya boşboşuna cevap istemeğe devam etmek mi: gerçek statüsü nedir onun? Kendisini hangi düzeye uyduracaktır? Yaşamın kanıtı, son nedeni nedir?

Gökyüzü ile yeryüzü, Şato ile köy arasında ikiye bölünmüş insan, her iki yanda da kaybedecektir: bıkip usanmadan Şato'ya sorduğu soru, onu toplumsal görevinden, insanî çabasından döndürecek, köye olan bağları ise kendisine Şato'nun kapılarını açacak olan büyümlü sözcüğü öğrenmesine engel olacaktır. Boş bir gökyüzü ve ölü bir dünya arasında, varlığını ve ölçücülüğünü bir türlü kabul ettiremeden ölünceye kadar bir o yana bir bu yana yalpalayıp duracaktır.

Amerika adlı eserindeki göçebe simgesi, aynı temayı daha da derinleştiriyor: «İnsan başarısızlıklarının toplamı» denilen ve hep «tamamlanmamış» bir «toplam» olan şeyin peşinden «yeni dünyaya» yerleşmek temasını.

Kafka'nın sorunu, tikelin tümele, bireyin bütüne giriş noktasını açınlamaktır. İnsanın biricik eğilimini ve topluluk içindeki gerçek yerini ortaya çıkarmak ve bu durumu kendisine veren yasaya göre davranmak.

Yerölçücü, «Ayırdedilmesi gerekli iki şey olduğuna inanıyorum: birincisi, servislerin içinde ne olup bittiği ve buralardaki görevlilerin hangi konuda arzularına göre şöyle ya da böyle düşünebildikleri; ikincisi, kendi kişiliğim, gerçek kişiliğim, büroların dışında varolan ve büroların bir haksızlıkla tehdit ettiği ben; bu haksızlık öyle çılgınca birşey olmalıydı ki, bu tehlikenin gerçekliğine bir türlü inanamazdım» der. (55)

Dünyasal ya da göksel her türlü bürokrasinin ötesinde Kafka'nın «kurtarmak» istediği şey, insanın kendine özgülüğüdür: «Tanrı, ancak kişisel olarak anlaşıla-

bilir. Her insan varlığının kendi yaşamı ve kendi tanrısı vardır. Kendi avukatı ve yargıcı. Papazlar ve ayinler, kötürüm olma yolunda bir ruhun koltuk değneklerinden başka birşey değildir.» (56)

Kafka'nın en köklü bireyciliği yaptığı, tikel ile tümelin bu diyalektiğinde Tanrı, kendi varlığını, ancak en kişisel şekli altında ortaya koyabilir: «En dizginlenmez inançta bireycilik mümkün olur olmaz artık hiç kimsenin bu olanağı yok edemediği, hiç kimsenin artık yok olmağa göz yummadığı, yani mezarların açıldığı anda, Mesih gelecektir. Belki de bütün Hristiyan doktrini bu inançta yatmaktadır: uyulması gereken örneğin — bireyci bir örnek bu — devinin halinde kanıtlanışında olduğu kadar, tikel insanın içerisinde İsa'nın dirilişinin kanıtlanışında da» (57)



Kişi, içine kapanmakla korunabilir mi? Kafka'nın ölümünden sonra yayınlanan üç büyük eseri, Dâva, Amerika ve Şato üçlüsünden daha çok, Le Terrier adlı kısa hikâyeye bu bunaltıya cevap veriyor, onu açıklıyor.

Yeraltı hayvanı, yeraltındaki yuvasından ibaret mülkiyetine kapanır ve üzerinde eşyaların ağırlığını ve baskısını artık duymamanın gevşetici ferahlığını hissederek: «Yerimi değiştirdim, dünyayı farkettim, yuvama indim. Etkisini de hemen gördüm bunun. İnsana yeni güçler veren yeni bir kiralık burası; yukarda yorucu olan şeyin burada izi bile yok artık» der. (58)

İçe kapanmışlığın hayallerine keyifle bırakır insan kendini: gerçeğe ilgi tamamen kesilir ve katıksız tinselğin aldatıcı ve hafif boşluğunda herşey daha kolay

(56) JANOUCH, Kafka m'a dit, s. 155

(57) Journal intime, Grasset, p. 297

(58) La Colonie pénitencière'de «Le Terrier» p. 137

olur ya da öyle görünür: «İç çatışmalarımı bastırabilirim kendimi mutlu sayıyordum.» (59)

Kişi, «Mülkiyetine» — Sırf entellektüel bir «mülkiyet» de olsa — bir kapandı mı, kurgusal yapının dayanıksızlığı, yaşama karşı derme - çatma bir savunmadır. Bunaltı, yeniden ortaya çıkar bir zaman sonra: «Her zaman hazırlıklı olmam gereken birşey: birisi geliyor... Bütün zamanımı düşünmekle geçirdiğim bütün o küçük tehlikeler bunun yanında neydi ki? Bu yuvanın sahibi oluşumu bana, bu saldırıya karşı koymak gücünü vereceğini umud ediyor muydum? Ne yazık ki, hayır! Çünkü sahibi olduğum bu büyük eser o kadar dayanıksız ki, birazcık ciddi her türlü saldırıya karşı kendimi savunmasız buluyorum. Ona sahip olma mutluluğu bozdu beni: yuvamın dayanıksızlığı beni de duygulu ve dayanıksız yaptı; ondaki yaralar, çatlaklar sanki kendi vücudumdaymış gibi hasta ediyor beni... artık kendi savunmam değildi düşünmem gereken... yuvamın savunması idi.» (60)

Yalnızca kavram ve yöntem güçleriyle nasıl çıkılır yaşamın karşısına? Üflesen yıkılacak minnacık bir yaşamın içine büzülüp kalmış insan köstebeği, bir tek düşmanın yüzünde bütün bunaltılarını görecektir: «Artık, acayip ve büyük bir hayvanın varlığını kabul etmekten başka birşey kalmıyor bana; hele bu varsayımı yalanlayacak gibi olan şey, onun varlığının imkânsızlığını kanıtlamak değil, akla gelebilecek bütün tehlikelerden daha tehlikeli olabileceğini gösterdikçe» (61).

Bu hikâyenin ve canlandırdığı bu kapalı, mantıkî

(59) Aynı eser, s. 152

(60) Aynı eser, s. 156

(61) Aynı eser, s. 154

ve sınırlı evrenin betimlemesinin ilk esinini, Milena'ya yazdığı, simgeyi açıklayan bir mektup görüyoruz: «Senin anlıyacağın, insan: bu ihtiyar köstebek, durmadan yeni oyuklar açıp durur.»

Dünyadaki yaşayışını düzenlemek çabasında olan insan, kendi kurduğu yöntemle ve yaşamın, kendi düşüncesinde açtığı gedikleri doldurmak için yığıldığı kurgularla bir olur, onlara karışır. Yabancılaşma tümüdür.

İnsan o zaman, «kendi» dünyasının dışarı kapatılamıyacağını farkeder.

İç dünyanın dışı «kapatılamaması», Babil Kulesi girişimi'ni Çin Seddi girişiminden ayıran şeydir. Babil Kulesi'nin yapılışı, insanın prometece tutkusunun ifadesidir: kendi gücü ile göğe ulaşmak, Tanrı'ya eşit olmak tutkusu. «Girişimin aslı, ucu göklere değen bir kule kurmak fikridir. Bunun yanında diğer şeylerin hepsi ikinci derecede kalır. Bir kere onun büyüklüğüne kapılırsa insan, fikir bir daha kaybolmaz artık: insanlar olduğu sürece kulenin yapımını bitirme arzusu, o yakıcı arzu da olacaktır.» (62)

Çin Seddi ise, bunun aksine, inşaat parça parça yapıldığı için, üzerinde gediklerin sürüp gittiği bir tabyadır: «başlıca sorundur bu» (63) Sed, göğe saldıрмаğa kalkışan insanın atağı, saldırısı değildir artık; «Kuzeyli göçebelere karşı bir savunma aracı olarak», İmparatora «kara oklar» atan imansız halklara karşı «onu korumak için» tasarlanmıştı. «Ama devamlı olmayan, kesik kesik bir seddin ne değeri vardır?» (64)

Bu bitmemiş parça parça duvarlar, yadsıma ve

(62) La Muraille de Chine'de «Les armes de la ville» Gallimard, p. 128

(63) Çin Seddi, s. 102

(64) Aynı eser, s. 95-99

şüphenin, üzerinde kara gedikler açtığı yaşamın imgesidir. İnsan, seddi kurmak gibi efsanevî ve sonsuz bir çabaya katılırken, varlığının anlamını aramaktadır; bu seddin içinde yaşamı kendi üzerine kapanacak ve orada, ortak davanın bütünlüğünde, herkesin eylemine bir anlam ve bir varoluş sebebi yakalıyacaktır. Ama bu, erişilir bir hedef değildir. «Bir hedef var, ama yol yok» (65) Bir başka yerde Kafka bu temayı yeniden ele alır: «Nereye gidiyorsunuz, bayım?»

«— Hiç bilmiyorum, buradan uzağa yalnız! Buradan uzağa, hep uzağa; hedefime varmak için tek yol bu.

«— Öyleyse hedefini biliyorsun sen? dedi. adam.

«— Öyle, diye cevap verdim; söyledim ya sana; buradan uzağa, işte benim hedefim bu!» (66)

Yolsuz hedef, hedefsiz yol. Alışkınlığa tutulmuş insan.

«Eskiden, sorumun cevapsız kalabileceğini anlamazdım; şimdiyse nasıl olup da soru sorabildiğimi aklım almıyor. Ama hiçbir şeye inanmıyordum, yalnızca soruyordum.» (67)

Burada Kafka'da, «evet»ten «hayır»a bir dönüş meydana geliyor; artık o bir yeraltı hayvanı değil, ona saldıran şeydir.

Artık o, ne içine kapanan hayvan, ne de seddi kuran halktır; İmparatora kara oklar çeken imansızdır, sınırlara saldıran göçbedir. Zamanımızın olumsuzluğunu yüklenen kimsedir.

(65) Préparatifs de nocé""da «Cahiers in-octav» 18 Kasım 1917, p. 77

(66) La Muraille de Chine'de «Le Départ» p. 172

(67) Préparatifs.....'te «Méditations sur le péché.....» p. 40

Böyle olunca da kendi içine çekilmişliğinden kendini suçlu hissetmektedir: «Niçin, bizi karşı konulmaz şekilde halk topluluğundan söküp alan şeye doğru değil de, bizi birleştiren şeye dönük kalmamalı... Bugünler hep gittikçe daha çok yaşamımı düşünüyorum. Baş hatayı arıyorum onda: bütün kötülüklerin kaynağını; ne olduğunu bilmeksizin işlediğim hatayı.» (68)

İçlerindeki yıkılmış şeyle insanları birleştiren gerçek inan birliğine, yalnızlık ve terkedilmişlik anından gidilir. «Yıkılmazlık, bir bütündür; her bireyde vardır, aynı zamanda o herkeste ortaktır; insanlar arasındaki bu çözülmez, eşsiz bağ buradan gelir.» (69) Ama, anlatılmaz bir boşluğun bunalıtısında, oraya varacak yolun ucu bucağı yoktur, ıpıssızdır.

Bu ıssızlık, peşine düşülen birlikten her an döndürecek gibidir bizi; «Yaşam, bizi, nelerden vazgeçirdiğini anlamamıza bile fırsat vermeyen devamlı bir kaçış, bir ayrılıştır.» (70)

Böylece Kafka'da herşey, birbirine karşıt kavramlarla yürür: kalabalık ve yalnızlık, inanç ve inkâr.



Kafka'nın iç yaşamındaki diyalektiğin bu derin anlamı, birçok yorumcu, Kafka'nın düşüncesinin, Kierkegaard'la başlayıp Karl Barth'a ulaşan «Bunalım teolojisi» ile ilişkileri üzerinde düşünmeğe sürüklenmiştir.

«Bunalım teolojisi»nin ana tezi, insanın Tanrı ile olan ilişkilerinin kavranışında: Tanrı'nın adaleti ile insan ahlâkının ortak ölçülerden yoksun olduğu fikridir. İnsan, kendi kendisini kurtaramaz: ahlâki ve kültürel de-

(68) La Muraille de Chine'de «Recherches d'un chien» p. 234 ve 249

(69) Péparatifs.....'de «Méditations sur le péche.....» p. 44-45

(70) Journal intime, Grasset, p. 290

ğerler, mutlak'ın yanında hiçtir. Ne bilgi, ne eylem, hat-tâ ne aşk, Tanrı'ya giden yoldur.

Kafka'nın anlayışı ile bu yeni Kalvencilik arasında bir benzerlik bulmağa çalışanlar, Karl Barth'ın «Commentaire de l'épître aux Romains»i ile Dâva'nın tamamen çağdaş olduğu olayını ve Dâva'da, tutuklama emri ansızın gelip Joseph K... sanık olunca, çağrı gelip çatınca, o güne dek günlük yaşayışındaki herşeyin: uğraşı, işleri, duyguları, bütün bunların silinip gitmesi olayını kanıt olarak gösterirler. Tanrı'nın hükmünün dışında herşey farksızlaşır.

Böylece roma, eğretileme yoluyla, bunalım teolojisinin temel ilkesini ortaya koyuyor kabul edilir; hiçbir insanî çaba Tanrı'ya götürmez.

İkinci kanıt olarak, Dâva'daki Katedral simgesinin yorumlamasından çıkıyor: Rahip, «Bırak şimdi ayrıntıları» (71) diye buyurur. Ve kendisi, simgeler yoluyla ona aslolanı öğretirken, herkese açık olmayan Yasa kapısından girişte yabancıyı durduran nöbetçi hikâyesini anlatır. Burada, Tanrı'nın, katına gelenleri cennete ya da cehenneme gideceklerini kendinin belirleyeceği, insanın ise, girişkenliği ve çabası ile bunu sağlayamayacağı imgesini gördüklerini sanmışlardır.

Nihayet, Amalia'yı kabaca kendisinin olmağa çağıran Sortini episodunu ve genç kızın bu öneriyi reddetmesinden sonra başlayan uğursuzluğu, Kutsal kitaptaki, İbrahim'in fedakârlığı efsanesinin bir değişikliği olarak yorumladılar: Tanrı, İbrahim'den gerçek bir suç işlemesini, oğlunu kesmesini ister: bu yolla onun itaatını ölçerek tüm insanî evrime nisbetle Tanrı'nın emirlerinin köklü yüceliğine işaret eder.

Bize göre, benzetme, yalnızca dış görünüşlerde kal-

makta ve Kafka'nın dünya görüşündeki derin esine bağlanamamaktadır.

Önce, «Ou bien... ou bien» ve «Crainte et tremblement» gibi iki temel eserini okuduğu Kierkegaard üzerinde Kafka'nın kendi yargısına başvurulabilir.

Kierkegaard'ın adı Kafka'nın kaleminde ilk kez, 21 Temmuz 1913 tarih «günlük» ünde görülüyor; burada, durumlarının benzerliği ile yönelimlerinin farklılığına değinilmektedir: «Bugün Kierkegaard'ın «Le Juge» adlı (Fransızcaya «Ou bien... ou bien...» olarak çevrilmiştir. R.G.) eseri geçti elime. Şüphelendiğim gibi, derin farklara karşın durumu, benim durumuma benziyor. Bir dost gibi cesaret veriyor bana.» Durum şu: babalarıyla ilişkileri (Kierkegaard babasının manevi işkencesini paylaştığı halde, Kafka'nın acısı açıkça, babasının, bunalımdan çok uzak olmasından doğmaktadır); nişanlıdan ayrılma (Kierkegaard'ın Régine'den ayrılışı, İbrahim taklidi bir özveri olmasına rağmen, Kafka, Félice'ten, bu işte kendi eğilimine bir engel gördüğü ve onu sıkıntıya sokmak istemediği için ayrılmıştır); nihayet, inanç ve inkâr arasında bocalayan bir kişinin bunalımı. Fakat farkın kesin olarak en derin olduğu yer, bu son, bu en önemli noktadır.

Kafka, «Ou bien... ou bien»'deki temel ikilemi hiçbir zaman kabul etmez: «Kierkegaard şu sorun karşısında bulunuyor: varlık'tan, estetik olarak yararlanmak mı, yoksa ahlâkî bir tecrübe mi elde etmek? Bana öyle geliyor ki, bu sorunu yanlış koymaktır. Tek olarak yaratılmış olan şeyi bölmektir bu. İkim, olsa olsa Sören Kierkegaard'ın kafasında bulunmaktadır. Gerçekte, varlık'tan estetik olarak yararlanmağa ancak ahlâkî bir tecrübe yolu ile ve gurursuz varılır.» (72)

Burada suçlandırılan, arada aşılmaz bir uçurum açan, Kierkegaard'ın temel durumudur. Kafka, Max Brod'a yazdığı bir mektupta, insanın güçsüzlüğü üzerinde değil, onun ahlâkî kaynakları ve olumlu eylem olanakları üzerinde durur. Şöyle yazmaktadır: «Kendisinde, özgü birşeyler taşıyan ve «Dünyayı olduğu gibi almak gerekir» demeyip, «Dünya nasıl isterse öyle olsun, ben, insanların arzusuna uyarak vazgeçemiyeceğim bir özgürlüğü sürdürürüm» diyen bir insan çıktığı ve dünya bu sözleri işittiği andan itibaren varlık değişir. Masalda sihirli kelime söylenir söylenmez, çok eski bir büyüyle bağlanmış olan Şato kapılarının açılışı ve herşeyin birden canlanması gibi - yaşam da kulağı kırışte beklemektedir bu kelimeyi. Melekler esere sahip çıkmağa başlarlar ve ne olacağını görmek için merakla bakarlar; onları düşündüren budur. Öte yandan, uzun zamandır boş oturan, tırnaklarını yemekle yetinen uğursuz şeytanlar yerlerinden sıçrarlar ve gerinirler; çünkü uygun bir fırsat görmüşlerdir burada... (72)

O halde Dâva, insanın köklü güçsüzlüğünün bir simgesi, girişimlerinin ve çabalarının etkinliğinin inkârı olarak yorumlanamaz.

Aynı şekilde Katedral simgesi de yeni kalvenci teolojinin bir açıklaması olarak yorumlanamaz. Bu, rahibin, kapıcıdan söz ederken söylediklerini unutmak olurdu: «Onun her dediğinin gerçek olduğuna inanmak zorunda değilsin» der ve o bölümü, insanoğlunun girişimini yücelten bir formülle bitirir. «Tanrı'nın adaleti,» der «geldiğin zaman, neye geldin demiyor, gitmek istedin mi, koyveriyor, gidiyorsun» (74)

Nihayet, İbrahim'in özverisi ve bunun anlamı konusunda Kafka'nın tutumu, karşıt olmasa bile, Kierke-

(73) Max Brod, Franz Kafka, N.R.F. (Idées) p. 270

(74) Dâva, s. 358 (Şipal çevirisi, s. 166)

gaard'inkinden derinden farklıdır: Şato'daki, Sortini ve Amalia episodunun, Kierkegaard'ın «*Crainte et tremblement*» indaki İbrahim'in özverisinin bir eşi olduğunu düşünmek keyfi bir şey olur; çünkü, önce, bir Avusturya Macaristan garnizonundaki bir genç kıza göre çağdaş bir generalin tutumunu anlatan «az önemli» bir olayın romanlaştırılması söz konusudur; ikinci olarak, Şato'nun bir tek satırı bile bizi, Kafka'nın kurulu düzenin kendisine kayıtsız koşulsuz boyun eğilmesini haklı gören tutucu bir davranışı kabullendiği sonucuna götürmez; yine Şato'nun bir tek satırı bile, Kafka'nın tepkileri ile «cellâtın savunması» adlı eserinde Joseph de Maistre'in tepkileri arasında herhangi bir yakınlık kurmamıza izin vermez. Nihayet, Kafka, yorumlarında, İbrahim hakkmda, Kierkegaard'inkinden tamamen farklı bir yargıya varır. Kafka'ya göre, paradoksun duyurulmazlığı (incommunicabilité) (Kierkegaard'da olduğu gibi) yalnızca tikele götürmez, aynı zamanda tümele: «ikircil olan, Iphigénie olayındaki gibi, tanrıların yanıtının hiçbir zaman açık olmayışı olayında anlatımını bulan bir tümele» de götürür. Kafka'nın tüm yorumu, İbrahim'in ve onun «tinsel yoksulluğunun» bir eleştirmesidir.

Kafka ile Kierkegaard arasındaki tartışma, belli, kesin bir noktaya: insanoğlunun girişimine götürür bizi. Şüphesiz, Tanrı'nın adaleti ile insanların adaleti arasında kabaca bir kesiklik vardır. Bizim yabancılaşmış toplumumuzla Tanrı'nın kırallığı arasında ortak hiçbir şey yoktur. Fakat tarihe Kierkegaard'dan daha bağlı olan Kafka, günümüzde gerçekleşmiş olan tarihî toplumsal düzeni, sonsuz bir düzenle tutmaz. Bundan başka bir insanî düzen imkânsızdır: «Bu gerçek düzeni her an farkedemiyecek kadar zayıfızdır biz. Fakat o vardır. Gerçeklik her yerde görülür durumdadır. Sözde gerçekliğin ilmikleri arasından kendisini gösterir o.» (75)

Kafka'nın bir tek formülle özetlediği şey budur: «Tanrı'ya yakın olmak» ile «doğru bir hayat sürmek» tek ve aynı şeydir. Şurası dikkat çekicidir ki Kafka ne zaman Promete'den söz etse, prometece davranış üzerine bir yargı getirmeksizin, cezanın koşulları üzerindeki mitolojik değişiklikleri sıralar (76)

Kafka, Ceza Sömürgesi'nde en korkunç bir şekilde Tanrı hükmünün aşknlığını anlatırken, bir hiddet çılgılığı duymamak imkânsızdır: hafifletici sebepler, yani kişilik, tikellik işe karıştırılmaksızın yalnızca yasayı çiğneme suçu cezalandırılır. Kör makine, hükmünü yerine getirir: mahkûmun etine, kanlı harflerle, soyut yargılarını yazar: «Üstüne baş eğ!» «Doğru ol!»

«Köy Doktoru»nda ise sanrıya düşürücü (hallucinant) kıssanın karşılığını buluruz: tikel tek'in baştan çıkışlarına kendini bırakmak, isterse sevgiyi yaymak için yapılsın, daha berbat bir kötülüğün yeretmesine fırsat verir. Bir çift sihirli atın çektiği arabada doktor, bir hastanın başucuna gelir: «bir cüzzamlıyı öpecek» kadar görevine bağlıdır ama o sırada evinde seyis, Roza'yı seviyor, ırzına geçiyordur kızın: «İhanet! İhanet! Gecele-yin kapının ziline bir kere boyun eğdin mi herşey bitmiştir artık... Bir daha düzeltilemez durum...» (77)

Tümelin ve tikel'in bu ikili duyurulmazlığı (incommunicabilité) ve bundan doğan öldürücü sonuçlar, bunlardan hiçbirisi Kafka'yı umutsuzluğa götürmez. Şüphe-siz, kendisini yalnız ve elleri bomboş hissetmektedir. «Dünyanın büyük boşluğunda kime başvurayım?» (78) Fakat hemen arkasından Kafka, tek gerçek gücün toplulukta bulunduğunu ekler: «Tüm bilgidir, bütün soruların, bütün cevapların tümüdür...» bu topluluk. «Yal-

(76) La Muraille de Chine'de «Prométhée», Gallimard, p. 135

(77) Değişim'de, Köy Doktoru, Gallimard, s. 119

(78) La Muraille de Chine'de «Recherches d'un chien» p. 246

niz sorma, cevap da ver! Konuşursan kim karşı koyacak sana?» O zaman toplum, «koro halinde kendi sesini senin sesine katacak, sanki bugüne kadar yalnız bunu bekliyormuş gibi! Ve o zaman sen, gerçeğe, aydınlığa, itirafa boğulacaksın! Bu basık yaşamın o kadar kötülediğin damı açılacak ve herkes... Hepimiz yüce özgürlüğe yükseleceğiz.» (79)

Kafka, Cahiers'sinde, yalanın ve kişinin yüzündeki maskenin ötesinde «sağlam bir gerçekliğin, ancak bir birlikte, koro'da bulunabileceğini» tekrar söyler. (80)

Kafka'da inanç, umuttur; insanın, yaşamındaki yabancılaşmayı aşmak zorunda olduğuna, aşabileceğine kesin güvenidir, hattâ bu aşamanın kendisini nereye götürdüğünü açıkça görmese bile. Kafka'nın, bütün eserleriyle saldırdığı bu yabancılaşmanın sınırlarının ötesinde tertemiz bir insanî varlık, olasıdır. «İnanmak: kendindeki yıkılmazı kurtarmaktır, ya da daha doğrusu: kurtulmaktır; daha doğrusu: yıkılmaz olmaktır; en doğrusu: olmak'tır.»

Bu kurtuluşun, bu oluş'un, Kafka için, ölümün ötesinde, bu dünya ile öte dünya arasında sınır olduğu söylenebilir mi? Bu umudu açığa vuran, ölüm değil, ölüm arzusudur. Bu arzu bile, kurtarıcı bir kopmanın tamamlanışı değil, yalnızca ilk işaretidir: «Tanımaya başlamanın ilk işareti, ölmek arzusudur. Bu yaşam, dayanılmaz, bir başkası ise ulaşılmaz gelir. Artık, ölmek istemenin utanılacak tarafı yoktur...» (81)

«Eschatologique» (ahiret bilimi) yorumun ise tutar tarafı yoktur: Kafka'da ağırlık merkezi yaşamın sınırlarını aşmak arzusu içinde bile olsa daima insandır, in-

(79) Aynı eser, s. 247.

(80) Préparatifs.....'te «Cahiers in-octavo» p. 301

(81) Aynı eser, «Méditations sur le péché, la souffrance.....»

sanın yaşamıdır. Adı, Kafka'nın eserlerinde aşağı yukarı hiç görünmese de, Tanrı bile, kendisine doğru atılışla bellidir ancak, ondan ayrı değil.

Daha kutsal birşey varsa o da, insanî çabadır, savaşımdır. «Temelim ne kadar zayıf olursa olsun... hattâ dünyanın en zayıf olduğunu kabul etsek bile onun bana sunduğu araçlarla daha iyiye varmağa çalışmalıyım; bu araçlarla, ancak tek bir şeye varılacağını, ve bu en iyi şeyin umutsuzluk olacağını söylemek, düpedüz safsata-dan başka birşey değildir...» (82)

Bu savaşım gerekliliğinin kabulünün (affirmation), bazan Goethevari bir yankısını buluruz Kafka'da; Goethe'ye karşı hudutsuz bir hayranlık duyardı Kafka: «Kurtuluşa kavuşulmıyacak da olsa herşeye karşın, her an ona lâayık olmak isterdim.» (83)

Bu, kendi ustası olarak gördüğü bir kimseyi çok bilinçli bir anmadır: «Herşey kavgadır, savaşımdır: aşka ve yaşama lâayık olan kişi, hergün onları yeniden fethetmek zorunda kalandır...» diyor Goethe... Goethe, bizimle, biz başka insanlarla ilgili herşeyi söylemiştir.» (84) Umutsuz ve çaresiz bir yaşam anlayışı ile uyuşması zor bir hayranlıktır bu.

Kafka, kendisindeki temel ve yıkılmazın «araştırma»sında, yaşamındaki yıkımların bilançosunu yaparken, bu kararın bir hata olup olmadığını sorar kendi kendine: «Faydalı hiçbir şey öğrenmemişim, ve buna sıkı sıkıya bağlı olarak kendimi hergün biraz daha bedence erimeğe terkedişimin gerisinde bir dilek gizlidir belki. Sağlıklı ve yararlı bir insanın yaşama sevincinin beni

(82) Journal intime (16 Ekim 1921) s. 187

(83) Aynı eser (25 Şubat 1912) s. 166

(84) JANOUGH, Kafka m'a dit, p. 52

yolumdan döndürmesini istemiyordum. Sanki hastalık ve umutsuzluk aynı şeyi yapmıyormuş gibi!» (85)

Ölüm yaklaştıkça Kafka, gittikçe daha çok düşer bu görüşün üstüne: «Bu kuşağa yöneltilecek tüm kınamalardan bir teki bile düşmez payıma» (86)

Yazarlık ödevini şöyle tanımlıyacaktı: «Bir mutluluk arayıcısı» (87) bu ise, yeni gözlerle, yaşamdaki olağanüstülüğü bulmak ve göstermektir: «Sonsuz çocukluk çağı. Hergün yeni bir çağırısı yaşamın! Yaşamın görkeminin insanın etrafına saçılmış bulunması, bol bol ama örtülü, görülemez, çok uzak bir derinlikte gizli olması da tamamen anlaşılır bir şeydir. Bu görkem, orada düşmanca da değildir, inatçı da, duygusuz da. Doğru kelimesi ile, gerçek adı ile çağırılınca gelir. Yaratmayan ama yardıma çağıran büyükün özelliğidir bu.» (88)

Kafka'nın iç dünyası ve bu dünyanın belirsizlikleri böyledir işte. Yabancılaşmanın köklerini sökerek dünyayı değiştirmek çarelerini görmediği ve göstermediği için hiç de iyimser değildir. Hiçbir zaman, dünyanın saçmalığını ve uğursuzluğunu kabul etmediği için, kötümser de değildir. Kadere boyun eğmiş bir kimse, hiç değildir. Günlük'ünde şöyle yazıyor: «Savaşım veriyorum ben, hiç kimse bilmiyor bunu... Askerlik tarihi, böyle savaşçı yaradılışlı insanlarla doludur.» Dâva'nın kahramanı, yargıcını bulamasa bile durmadan arar ve gücü tükenip yenilinceye kadar kendini cellâtların eline teslim etmez. Şato'nun kahramanı, köye yerleşmek, kendisini kabul ettirmek için tutkuyla savaşır.

Kafka, ömrünün son günlerinde yazdığı sayfalarda,

(85) Journal intime (17 Ekim 1921) p. 187

(86) Aynı eser (19 Ocak 1922) s. 202

(87) JANOUCHE, Kafka m'a dit p. 42

(88) Journal intime (18 Ekim 1921)

«Savaşım, yeteneklerimi aşan bir sevinçle dolduruyor içimi, ve belki de savaşmaktan değil, sevinçten yenileceğim.» (89) diye yazar.

Kafka bir devrimci değildir. İnsanları, yabancılaşmanın bilincine ulaştırırsa da, eserleri, baskıyı bilinçleştirmek yoluyla daha da dayanılmazlaştırırsa da kavgaya çağırılmaz insanı; hiçbir ufuk açmaz insanın önüne; açıkça ortaya koyduğu bu drama, ütöpik de olsa bir çözüm yolu görmemektedir kendisi de. 1917 devrimi patlayınca şöyle der: «Rusya'da insanlar, dosdoğru bir dünya kurmağı deniyorlar. »Ama hemen arkasından ekler: «Bu, dini bir meseledir.» (90) Prag'da işçiler sokaklara dökülünce, onlara karşı birden bir hayranlık duyar içinde: «Bu insanlar kendilerinin ne olduğunun o kadar farkında ve keyifleri öyle yerinde ki! Yolların efendisiler de dünyanın da efendisi olduklarını sanıyorlar» (91) Fakat orada da şunları ekler: «Ama aldaniyorlar» Kütlelerin gücüne inanmıyor ve onların savaşımının geleceğinde, önüne geçilmez bir ahnyazısıymış gibi, bir Bonapart diktatörlüğünün ve kaçınılmaz bir bürokratik baskının boygösterceğini sanıyordu. Ama Kafka, bir karşı devrimci de değildir: Baskıcı kurumlara ve onların kudretlerini Tanrı'dan aldıkları savlarına karşı yaman bir kin duyuyordu. İki yüzölçü şekiller ya da kurumlar arkasına gizlenmiş olan kapitalist yararları farkediyordu: «Cemiyet-i Akvam'ın yeni bir savaş alanının maskesinden başka birşey olmadığına inanıyorum. Savaş devam ediyor ama, şimdi başka araçlarla yapılıyor. Savaş tümenlerinin yerini şimdi bankalar aldı. Sanayicilerin savaş gücü yerine, mali güçlerin savaşçı yetenekleri geldi yerleşti. Cemiyet-i Akvam, halkların cemiyeti değil, çeşitli çıkar gruplarının

(89) Aynı eser, s. 220

(90) JANOUCH Kafka m'a dit, p. 107

(91) Aynı eser, s. 108

entrika çevirme ya da kılık değıştirme yeridir.» (92) **Yeni Lâmbalar** adlı hikâyesinde, yukarıdaki dünya ile aşağıdaki dünya arasındaki köklü ayrılığı simgelemek isteyince, tema olarak sınıfların karşıtlığını alması dikkate değer: patronların temsilcisi ile madencilerin delegesi arasındaki zıtlık. Kötü lâmbaların kullanılması yüzünden kör olmuş olan madenciler, sınıflarının alın yazısını protesto etmek için seslerini yükseltince, görünmez yöneticiler adına konuşan kimse, sorumluluğu o kadar çok sayıda aracı üzerine atar ki, baskının adsız makinesinde, yaşamın yıkımından kimin suçlu olduğu bir türlü anlaşılmaz. Aşkınlığın belirtisi, somut dayanağını, kendisine en anlamlı ve en canlı imgeyi veren sınıflar çatışması üzerinde bulur. Kafka, öldürücü düzene karşı çıkar ve bir mit yaratarak onun insanlık dışı maskesini indirir. Çağdaşı ve yurtdaşı Hasek, **Aslan Asker Şvayk'ta** hile ve düzenle, toplumsal kurumların ve insanların dış görünüşleri altında yatan gülünçlüğe ve çirkinliğe ışık tutmuştu. Şarlo, **Yeni Zamanlar** filminde inatçı ve apaçık bir imgeyle insanın başkaldırışını çizmişti. Bunlar, yabancılaşma dünyasına karşı insanın sanat diliyle ortaya koyduğu çeşitli tepkilerdir.

Kafka, bir tanrı tanımaz da değildir. Çünkü duygululuğu ve düşüncesi, tüm iç evreni, Yahudi dininin ve devamlı olarak okuduğu Paskal'ın, Dostoyevski'nin, Léon Bloy'un, Kierkegaard'ın ve özellikle İncil'in etkisi altında oluşmuştu. İbrance ve Talmud üzerine yaptığı incelemeler ile Yahudilerin dinî tiyatrosuna karşı tutkusu, inanç dünyasının çekiciliğinin ne kadar etkisi altında kaldığını gösterir: bu, kendini aşma gerekliliğinin en trajik ve en kişisel olarak yaşanmış bir şeklidir. Fakat Kafka bir mistik de değildir: öteki dünya, hiç mi hiç yüzünü göstermez. Tanrı, insanın yaşamını yalnızca yokluğu ile etkiler: Kafka'da Tanrı, hiçbir zaman, insanın yoksunu

olduğu şeyden, dünyanın yetersizliği duygusundan, inkârdan, Hasım'dan başka birşey değildir. İnsanlığın tüm düşlerinin tersi. Şato'nun «Efendileri» ya da Dâva'nın «Yargıç»ları mı söz konusu?: İnsanın büyük sorusu hemen iki aldatıcı cevabın karşısına dikilir: Ya herkesin efendisi Tanrı yoktur da ona kulluk taslayanlar kendi düzmecilikleriyle efendi olmuşlardır; ya da Tanrı vardır fakat kullarının bir an olsun bize rahat vermeyen işkenceleriyle kendini belli ediyordur ancak. İnanc, hedefsiz bir yol mu, yoksa yolsuz bir hedef midir?

«Bir hedef var fakat yol yok; bizim yol dediğimiz şey, kararsızlıktır.» (93)

Kafka, bu iç dünyasının kaypaklığından kurtuluşu, sadece sanatçı yaratışta ve mit yaratmada bulur.

Edebiyat yaratışı, Kafka'ya, varoluş çatışmasını aşma olanağını verecek olan yabancılaşmadan kurtulma tekniği midir? İnsani olandan çıkan bir yol olacak mıdır bu? Sanat, dinî inancın yerini alabilecek midir? Sanatçı, Peygamberce ödevini yerine getirebilecek midir? Kafka, ölüme karşı bu bahse girdi. «Herşeye rağmen, ne pahasına olursa olsun yazacağım. Bu benim hayatta kalma savaşımdır.» (94)



(93) Préparatifs.....'te «Méditations sur le péché.....» p. 39

(94) Journal intime, 15 Temmuz 1914, p. 60

— III —

KURDUĞU DÜNYA VE ÇELİŞMELERİ

Kafka «edebiyat»ı kötü bir anlamda, bir kaçış sanatı olarak anlıyordu. Ona göre edebiyat, «gerçeklikten bir kaçış»tır.

Janouch :

«— O halde «kurgu»yu (fiction) yalanla bir mi tutacağız? diye sorar.

«— Hayır. Kurgu, özde bir yoğunlaşma, bir değişimdir. Edebiyat ise tersine, erimedir, bu bilinçsiz yaşamın yükünü azaltan bir zevk aracıdır, bir uyuşturucu maddedir.

«— Ya şiir?

«— Şiir, tamamen karşıtı bunun. Şiir, uyandırır.

«— Yani şiir dine mi dönüktür?

«— Dine demiyeceğim ama duaya, kuşkusuz» (95)

Bu, Kafka'da, derinlemesine kök salmış bir tema. «Dua edercesine yazmak» (96) Ve Duanın gerçek dili, «aynı zamanda tapınma ve yeğin bir bildiridir.» (97)

Kafka'ya göre sanat, Flaubert için olduğu gibi amacı kendinde bir çaba değildir, daha yüksek bir gerçeğin emrindedir. Soy varlığa, gerçeğe katılmaktan ve insanlar topluluğuna gönderilen bir bildiri olmaktan başka anlamı yoktur.

Sanatın görevi, yaşamın alışlagelmiş çevresini çatlatmak ve çatlaklıkların arasından, daha üstün bir gerçekliğin varlığını, çağrısını ve umudunu göstermektir. **Özdeyişler**'inde «Bizim sanatımız, gerçeğin aydınlığında insanın gözlerinin kamaşmasıdır; yalnızca, irkilen gü-lünç yüzdeki ışıktır gerçek olan, başka hiçbir şey değil... Sanat, gerçeğin etrafında dönen pervane gibidir: ama kendini yakmamağa kararlı bir pervane. Sanat yeteneği, karanlık boşlukta, önceden bilinmeyen, ışık ışınlarının kuvvetle tutulabileceği bir yer bulmaktan ibarettir» diye yazıyordu.

Böyle anlaşılnca sanat, çok sıkı çalışmaları gerektirir: «Önce kendini yetkinleştirmek için daha sonra da insanı buna zorlayan alışkanlığın etkisiyle ileri atılan» (98) bir trapezci gibi. «Ben aç durmak zorundayım, başka türlü-sü gelmez elimden... hoşuma gidecek besini bulamadım çünkü» (99) diyen açlık şampiyonu gibi; Şarkıcı Josephine gibi: «onda, şarkının hizmetinde olmayan herşey, bütün güçlülük, bütün hayat olanağı, kayboldu...

(95) JANOUGH, Kafka m'a dit, p. 40

(96) Préparatifs.....'te «Cahiers divers» p. 305

(97) Aynı eser, s. 106

(98) Ceza Sömürgesi'nde, «Premier chagrin» s. 53

(99) Ceza Sömürgesi'nde «Bir Açlık Şampiyonu» s. 83

O yalnız şarkıda var şimdi» (100)

Bu yaratış, bu sanat yaratışı, kendi içine kapanma değildir. Tersine, bıkıp usanmadan ve boşuna yeraltı galerileri kazmaktır. İç dünyanın nesnelleştirilmesidir. Bir yandan da başka insanlarla karşılaşmadır.

«Kafamda taşıdığım dünyanın sınırsız genişliği. Nasıl kurtulmalı bundan, parçalamadan nasıl kurtarmalı onu? Belki de, onu ezip kendi içime gömmektense, bin parça etmek daha da iyidir. Çünkü benim burada bulunuşumun nedeni bu, en ufak bir şüphem yok bunda.» (101)

Sanat, apaçık bir bildiri sunamazdı; ama insanları uyandırabilir ve onları gerçeğin görünür imgeleri haline getirerek harekete zorlayabilirdi. Sadece olan değil fakat onun hareketini, hâlâ yoksunu olduğu şeyi, özlemini de dile getiren mit'in gücü buradadır işte.

İnsan olarak Kafka, doğumu ile bir silrgündür. Onun gerçek varlığı, eserinin yaratılışı ile, bütün başarısızlıklara, bütün dışa itilimlere rağmen mutlak'a doğru gerilimini sürdürdüğü yenilmez hareketle başlar. Yaşanılan dünyadan iç dünyaya, iç dünyadan kurduğu mitler dünyasına geçiş ruhların vücut değiştirme (métempsychose) serüvenlerine benzer: «Doğum karşısında ikircim. Eğer ruhların vücuttan vücuda göçü diye birşey varsa, henüz en alçak basamakta değilim demektir ben; benim yaşamım doğum karşısında ikircimdir.» (102)

Sanat eseri sadece kendi kendinin nesnelleştirilmesi, yabancılaşma dünyasının düpedüz karşıtı ve panzehiri olabilecek bir yaratıcılık dünyasının dışlaştırılması değil-

(100) Aynı eser, «Joséphine la cantatrice» s. 90

(101) Carnets, 21 Haziran 1912

(102) Aynı eser, 24 Ocak 1922

dir. Sanatçının seslendiği ve uyandırmakla görevli bulunduğ u halka ulaşmakla tam anlamını bulabilecek olan bir bildiridir sanat. «Köy doktoru» gibi çalışmalar, geçici de olsa, doyuruyor beni... fakat gerçek mutluluğ u, bütün insanları, gerçeğ in, katıksızın, değ işmez in alanına sokmak için ayaklandırabilirsem duyabileceğ im ancak.» (103)

Sanat eserinin bildirisine tam anlamını veren, sanatçı ile halkın bu içten ilişkisidir: «Halk ile birey arasındaki güç farkı sonsuzdur; yeter ki halk, koruduğ unu, çevresinin sıcaklığı ile sarsın, barınak olsun ona.» (104)

Şato'daki Yerölçücü, Şarkıcı Josephine'in yüzüntü ısıtan haleye benzer bir «hale» ile çevrilidir. Ortaya koyduğ u soru herkeste yankı uyandırır, çünkü herkes bilmeden kafasında bu soruyu taşıyordu: «Belki de ondan becerip dile getiremedikleri birşeyi istiyorlardı.» (105)



Kafka'ya göre, sanatçı anlatış ı, iç dünyanın bir dışa vurumu, bir nesnelleşmesidir. Bu, görünmez evreni görür nür kılmaktır. Her yazı, yaşanmış anı, düş ya da masal olsun, kafasında dönüp duran hayallerden bu yolla kurtulan yazarın gerçek yaşamının ters bir yansımasıdır. «Babama Mektup» ta Kafka, eserlerini, içe gömülmüş bir duygululuğ un nesnelleşmesi olarak gösterir: «Kitaplarımda, senden söz ediyordum; senin göğsüne yaslanıp sızlanamadığ ım şeylerden ancak orada sızlanabiliyordum.» (106) Bu içten dışa hareketin çok daha genel bir anlamı vardır: «İç hareketi dışarıya doğru itebilmek, büyük bir mutluluk... Yazılanlar, yaşanmış şeylerin kö-

(103) Aphorismes (1917)

(104) Ceza Sömürgesi'nde «Joséphine la cantatrice» p. 93

(105) Şato, s. 34

(106) Préparatifs.....'te «Babama Mektup», p. 191

püğünden başka birşey değil... Henüz sanat değildir bu. Bu, izlenimlerin ve duyguların dışı vurumu, gerçekte, yalnızca, dünyayı denemenin, yoklamanın korkakça bir yoludur. Gözler, hâlâ düşün karanlığı içindedir... Sanat daima, tamamen kişiliği ilgilendiren bir iştir. Bunun içindir ki, derininde trajiktir o.» (107)

Böylece her sanat eseri bir belgedir, bir tanıktır. Bir ruh halinin ya da bir olayın kopyası, kelimesi kelimesine bir kopyası değil, hayatın ortaya çıkardığı soruya bir cevap, dünyanın; yabancılaşma dünyasının gerçekleriyle fakat başka yasalara uyarak kurulmuş bir dünyanın yabancılaşmasına bir başkaldırmadır.

İnsanın bu tüm tepkisi, yazmak tasarısının sınırlarını aşar: «Bugün yazarak, bu kederli hali bütünüyle üzerimden atmak istiyorum; bu sıkıntıyı, ne kadar derinden geliyorsa o kadar kâğıdın derinliklerine gömmek ya da onu, yazılan şey bütünüyle içime işleyecek gibi yazıya dökmek istiyorum... Bu bir sanatçı arzusu değildir...» (108)

Kafka'nın ilk yazıları, basit iç monologlardır; yazar, onlarda, yalnızca izlenimlerini ve duygularını dile getiriyor, arzularına bir dil veriyordu. 1912'de Verdict'le beraber, gerçek eserler yaratmak, mitler kurmak üzere, içinden geçenleri basitçe çiziktirmek yolunu bırakır; gerçeği ve içinde taşıdığı gelişmeleri, hareketi, yoksunu olduğu şeyi ve onun aşımı için gereken şeyi keşfettiği anları dile getirecektir bu mitlerde.

Yaşamın ortaya koyduğu sorunlarla sanat eserinin kuruluşu arasındaki ilişkiler o kadar sıkıdır ki, insan, çok kere, *Journal intime*'de, *Cahiers*'de, ya da Kafka'nın söyleşilerinde, büyük sanat eserlerinin anahtarını keşfeder.

(107) JANOUCH, Kafka m'a dit, p. 35-37

(108) *Journal intime*, 8 Aralık 1911

Şiirlerinin değeri konusunda Janouch'la yaptığı konuşmada Kafka, bir ara, Dâva'nın, kendi yaşamının sorunlarına cevap verdiğini söyler:

«Bir eleştirmeci değilim ben. Bir insanım sadece. Yargılanan ve seyretilen bir insan.

«— Ya yargıç?

«— Aynı zamanda mahkemede hademe olduğum da doğru; buna karşın, yargıçları tanımıyorum. Bir yedek yargıçın basit hademesinden başka birşey değilim herhalde. Belirli bir görevim yok.» (109)

Açlık Şampiyonu'nun ilk izleri. Cahiers'in bir parçasında değil midir? «En aç gözlül kimseler, gerçek çilekeşlerdir: yaşamın bütün alanlarında açlık grevi yaparlar onlar ve bu yolla bir takım sonuçlar elde etmek isterler...» (110)

Çin Seddi'nin, çöllerinde habercilerin ve bildirilerin kaybolduğu bu uçsuz bucaksız imparatorluğun ilk izleri, günah üzerine düşüncelerin şu parçasında değil midir: «Onları şu iki şık karşısında bıraktılar: kiral mı yoksa kırılların ulağı mı olmalı? Çocuklar gibi, hepsi ulak olmak istediler. İşte bunun içindir ki ulaklardan başka şey yok dünyada. Dünyayı arşınlayıp dururlar. Ve kırıllar da olmadığı için birbirlerine, saçma haberleri bağırırlar. Mutsuz varlıklarına seve seve bir son vereceklerdir ama ettikleri sadakat yemini yüzünden buna cesaret edemezler.» (111)

Amerika romanının, nasıl bile bile Dickens üzerine bir düşünceyle doğduğunu ilerde göreceğiz.

Mitlerin gündelik yaşama aktarılışında, anekdotlar

(109) JANOUC, Kafka m'a dit, p. 10

(110) Préparatifs.....'te «Cahiers divers et feuilles volantes» p. 295

(111) Aynı eser, «Méditations» s. 42

örnekleşmekte, evrensel birer bildiri değeri almaktadır: «Uzakta, senin uzağında dünya tarihi, senin ruhunun dünyasal tarihi akıp gidiyor.» (112)

Bu bir insanın tarihi ya da bu destan, tarihin, tarihi-mizin bir anı oluyor.



Kafka'nın eserlerinin herbiri, bir tek eserin, kendi içlerinde birer bütünlüğü olan parçalarından başka şey değildir.

Her eserin içindeki episodlar, bir öncekinin tamamlanması değildir, ya da bir romanın nedensel bağlantılarında olduğu gibi gelecek episodu haber vermez. Her biri bir bütün meydana getirir; birbirleriyle geniş ölçüde ilgisizdirler, tıpkı destanlarda olduğu gibi.

Öte yandan, eserlerin tümünde birkaç büyük temanın her zaman yeniden ortaya çıktığı görülür. Bu temalardan üçü ön plânda bir yer tutarlar: «Hayvan» teması «arayış» ve «sona ermeyiş» teması.

Hayvan teması, şüphesiz en belirgin olanıdır. **Bir Akademi İçin Rapor**, insan olmuş bir maymun tarafından yazılır; **Değişim**'de sabahleyin uyanınca kendini bir hamam böceği olarak bulan bir insan anlatılır; **Bir Köpeğin Araştırmaları** Şarkıcı Josephine ya da Fareler Halkı, Terrier ve diğer eserlerinde parça parça birçok yer, bir hayvanın yaşamı içinde insan sorunlarını koyar.

Hayvan teması öncelikle uyanış temasına bağlıdır. İnsan, hayvandan nasıl ayrılır, seçilir? Alışkanlıkların, geleneklerin, sırf alışkanlık yüzünden hâlâ hayvanca olan hayatın aldaticılığı ötesinde uyanış nasıl olur? Kafka, kızkardeşine, «Çocuk, adam olmak için, elden geldiği kadar erken hayvanlıktan uzaklaştırılmalıdır» diye

yazmıştı. Kafka'ya göre hayvanlık, insanın, sorumluluğa, insana has girişkenliğe, son durağı araştırma yeteneğine ulaşamadığı aile çevresidir.

Bir Akademi İçin Rapor'da insan olmuş bir maymun, bilginler topluluğu önünde «Bir eski maymunun insanların dünyasına hangi yoldan girdiğini, onların arasına nasıl yerleştiğini» (113) anlatır. Kafka, önce, acı bir alayla, eşsiz özgürlük özlemi, içgüdünün sahte ve hayvanca kendiliğindenliğine özlemi dile getirir: «Ama bu yaşam, bu toprakların üzerinde yürüyenlerin hepsinin, ufacık şempanzeden tutun da o koca Achille'e kadar hepsinin tabanlarını kaşındırır.» (114)

İnsanlığa geçiş, kölelik ve «bir tek duygu ile: çıkış yolu olmayışı» duygusu ile başlar. (115) Herkes Hagenback'in kafeslerindeki maymunları gibi, uzlaşmalar ağı içinde tek tek ayrılmıştır. Tek perspektif: başkaları gibi yapmaktır. Adsızlık, ilk yalancı (ersatz) özgürlüktür. «Bütün bu, aynı çehre ile aynı hareketlerle gelip giden insanlara bakıyordum; bana, çok zaman, bunların hepsi bir tek insanmış gibi geliyordu. Demek bu adam ya da bu adamlar serbestçe hareket etmekteydiler. Hiç kimse eğer kendileri gibi olursam demir parmaklıkların açılacağına dair söz vermiyordu bana... ama... insanları taklit etmek ne kadar kolaydı! Daha ilk günlerde, tükürmesini öğrenmiştim.» (116)

Ondan sonra, iki «çıkış yolu» belirir: Hayvanat bahçesi ya da müzikhöl? Müzikhölde hiç olmazsa kafes yoktur: hiç olmazsa görünüşte yoktur.

(113) Değişim'de «Bir Akademiye Rapor» s. 54 (Günyol çevirisi, Ataç)

(114) Aynı eser, s. 53

(115) Aynı eser, s. 56

(116) Aynı eser, s. 58

Böylece maymun, sadece bir insan değil, bir artist olmuştur: emprezaryosu, temsilleri ve gazetecilerle görüşmeleri ile tam bir artist: «Ah! o ilerlemeler! Uyanmakta olan beyni aydınlatmak için ışıkları dört bir yandan gelen bilginin girişi!.. Dünya yüzünde henüz bir eşi daha görülmemiş bir çabayla, orta dereceden bir Avrupalı'nın kültürünü elde ettim. Bu aslında büyük birşey olmayabilirdi ama yine bir ilerleme idi. Çünkü kafesten çıkmama yardım etti ve bana şu çıkar yolu, insanlara özgü şu çıkar yolu sağladı... Başka çözüm yolu yoktu çünkü, özgürlük çıkar yolunu bir kenara bırakmışızdır.» (117)

Bu dizginlenmez hiciv vahşi bir davranışla biter : akşamları, gösteriden sonra artist, genç bir dişi şempanze bulur ve onunla birlikte kendini «ırkının hazlarına bırakır. Gündüzleri onu görmek istemezdim; gözlerinde, terbiye edilmiş hayvanların şaşkınlığı vardır: onu, bir ben farkedirim bu yüzden de dayanamam buna» (118)

Bununla beraber, başkasının sadece varlığı bile, bütün bir halkın içinde kendini tanıdığı sıradan bir şarkıdan, bireyi basit hayvanlığını aşan bir bağ meydana getirmiştir.

Şarkıcı Josephine, kendi fare halkı ortasında sesini duyurunca, «ağır kederlerimiz arasında Josephine'in ince ıslığı, aşağı yukarı, düşman bir evrenin kargaşalığı içinde halkımızın acınacak varlığı gibi değil midir?... Bizim için, bir kavgayı diğerinden ayıran bu kısacık perde aralarında halk, hayal kurar... Işık çalmak, bizim halkımızın dilidir; sadece, aramızda birçoğu, ne olduğunu bilmeksizin bütün yaşam boyu ıslık çalar; oysa, burada ı-

(117) Değişim'de «Bir Akademiye Rapon» s. 61 (Günyol çevirisi, Ataç)

(118) Aynı eser, s. 61

lık, günlük varoluşun zincirlerinden kurtulmuş gibidir; bizi de bir an için olsun kurtarmaktadır» (119) Josephine, hiçbir zaman topluluğun işlerinden kurtulmuş olmayacaktır. Bu şarkının, ancak halkının çalışmaları ve yaşayışları ortasında bir anlamı vardır.

Yalnızlık, içine kapanık sanat ya da düşünce kültürü, acılara ve bitmek bilmez bir bunalıya götürür: yeraltındaki yuvasında, bilinmeyen bir tehlikeye, etrafını çeviren herşeye karşı öldürücü bir savaşa giren köstebeğin ya da porsuğun bunalıtısı: «Dünyayı terkettim, yuvama indim» (120) «İç çatışmalarımı yatıştırabilseydim daha da mutlu olacaktım» Fakat durmadan kazdığı galerilerin uçsuz labirenti içinde bu korunma yönteminin boşluğu, «herzaman korkmam gereken bir şey, her zaman hazırlıklı olmam gereken bir olay karşısında» ortaya çıkar: «birisi geliyor» (122) Zihnin büyük yapıtları, düşünce, gerçeğin yerine akılcı ve kapalı bir sistemi koymayı bu yapıtlarla dener- yeraltındaki yuvasının dış dünyayla kaçınılmaz temas noktası olan ağızdan durmadan tedirginlik duyan ve tehlike anında sığınacağı son yeri oluşturan orta odasının hiç mi hiç zarar görmeyeceğine delicesine inanan hayvanı, hayvanlıktan çıkarmaz. Güvenlik, ancak bomboş bir alanda mümkün olabilirdi; hutsuz bir gerçekliğin kaçınılmaz baskısı, savunmalarımızı, yalnızlığın gururlu ve kof düşüncelerini sarsar, yıkar. Henüz hayvanlıktan kurtulmuş değiliz.

Bir Köpeğin Araştırmaları eseri ile **Kafka**, insanlığa geçiş noktasını, uyanış anını yakalamak çabası ile bir hayvanın bilinci üzerine uğraşır. Bu an, son durak üzerinde büyük sorular sorma anıdır. «Bu köpek toplumunun

(119) Ceza Sömürgesi'nde «Joséphine la cantatrice» s. 96-101

(120) Aynı eser, «Le Terrier» s. 137

(121) Aynı eser, s. 152

(122) Aynı eser, s. 156

susmasına ve ebediyen sessiz kalmasına ne zamana kadar göz yumacaksın? Ne zamana kadar katlanacaksın buna? Bütün ikinci derecede soruların ötesinde yaşamının sorunu, bu.» (123) Varoluşun «dilsiz saçmalığına» sırt çeviren bu soruları, onu diğer köpeklerden ayırır, onlara endişe ve güvensizlik aşılır fakat ne olursa olsun hiçbirini susturmaz onu: «Sorularıma katlanmaktansa, ağzımı tıkamak... hoşlarına giderdi. Ama neden beni kovup, ortaya birtakım sorular atmamı yasaklamıyorlar? Hayır, istedikleri bu değil; sorularımı duymak için en ufak bir arzu duymadıkları şüphesiz, ama yine bu sorular yüzündendir ki beni kovmaktan çekiniyorlar.» (124) Bu «Yasa-dışı» yaratığın, «olanların normal akışına baş kaldıran», «şehrin duvarlarına saldıran bu vahşinin» soruları, her birinin ta içinde çok eski, insanın doğuşu, insanın ilk uyanışı ile çağdaş birşeyleri kımıldatır.

Aynı duygu, bütün yüzleri, Yerölçücüye ve onun Şato'ya sorduğu ısrarlı soruya çevirtir.

Herbirinin ta içinde gizli bu önüne geçilmez soru, uyanış sorusudur: «günün en tehlikeli anı»nın sorusudur. Uyanış, yabancılaşmanın kapalı dünyasında ilk çatlaktır; bir tek «ben neyim?» sorusunun, mülkiyet dünyasında açtığı çatlaktır. «Ben neyim? Hayatın son gayesi nedir ve ona bu anlamı kim veriyor?»

«Gregor Samsa, bir sabah korkulu bir düştten uyanınca yatağının içinde kendini korkunç bir hamam böceği olarak buldu» (125) Değişim, böyle başlar. «Kafasını yalnız işine vermiş» bir insandı o. O zamana kadar, yabancılaşmış dünyaya sınıksız bağlı, mülkiyet dünyasının bir hayvanı olan bu insanın, kendi varlığının farkına vardıği bir tek an olmuştu şimdiyedek: bu da, kendini

(123) Çin Seddi'nde «Recherches d'un chien» s. 249

(124) Aynı eser, s. 245

(125) Değişim, s. 3 (Günyol çevirisi, ATAÇ, 1959)

kendine yabancı hissettiği, vücudunun bir böceğine benzer hale geldiği andı.

O andan sonra etrafındaki bütün insanî ilişkilerden birer birer kopar. Bir insanî varlığın aldatıcı dış görünüşlerinden başka şeysi olmayan varlığının temel yalanını şöyle farketmesi, sadece bütün toplumsal bağlarından kopmaya götürmez, aynı zamanda iğrendirici, dayanılmaz bir yaratık haline çevirir onu. O artık bir başka dünyaya aittir. Kiracıların, aile masasında yemek yerken genelerinin çıkardığı sesleri dinleyen Gregor, üzgün üzgün «karnım aç ama böyle şeyleri canım istemiyor» (126) diye düşünür. Açlık Şampiyonu gibi kendisini açlıktan ölüme terkeder; ve açlık şampiyonunun ölümünden sonra sirkteki kalabalığın, onun kafesteki yerini almış olan panterin yaşam dolu atılışlarını seyretmek için kafesin etrafına yığılışı gibi, Gregor ölüp de böcek vücudunun kurumuş kabuğu süpürülüp çöplüğe atılınca «rahatlarına yeniden kavuşmuş olan» ailesi, kızkardeşi Gret'in «dolgün hatlarm» hayran olur; «son durağa geldikleri vakit Grete hepsinden önce yerinden kalkıp da o körpe vücudunu şöyle bir güzel gerdiği zaman, kızlarının bu hareketinde, yeni kurdukları hülyalarını doğrulayan, iyi niyetlerini cesaretlendiren birşeyler sezer gibi olurlar.» (127)

Soru bitmiştir; hayvansal hayata dönüştür bu; birey, mülkiyet dünyasında artık bir görevi kalmadığı andan itibaren, toplumsal olarak bir hiç'tir artık: hamam böceği ve ölüm.

Varlık, bu soruyla birlikte insanlık dünyasına yükseldiği zamansa, ikinci dönem: araştırma devri başlar.

(126) Değişim, s. 41 (Günyol çevirisi, ATAÇ)

(127) Aynı eser, s. 52



Araştırma teması, Dâva, Amerika ve Şato üçlüsünün ortak bir temasıdır.

Bir mit havası içinde Kafka'nın sorularını ve bunalımlarını yansıtan bu çok büyük eserler, hem peri masallarına hem de destanlara benzerler. «Kanlı peri masallarından başkası yoktur. Her peri masalı, kan'ın ve korku'nun derinliklerinden doğmuştur. Bütün masalların birbirlerine benzerliği bundan ötürüdür. Sadece görünüşte farklıdır. Kuzey masalları, Afrika masalları kadar hayvan çeşidi bakımından zengin değildir, fakat çekirdek, arzusunun derinliği, hep aynıdır.»

Bütün peri masallarında kahramanın peşinden koştuğu şey, kendisinin ve halkının yaşamını değiştirecek olan sihirli bir nesneyi elde etmektir. Bu nesne gizlidir ya da kötü bir kudretin elindedir. Onu elde etmeğe götüren yol, aldatmalar ve tuzaklarla doludur. Üstün gelen kahraman, en katıksız varlıktır, dünya işlerinde en az tuzığa düşen varlıktır.

Bütün bunları, değişik olarak Kafka'nın büyük eserlerinde buluruz. Gerçek bir peri masalı olan **Dâva**'da; Goethe'nin Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları'nı ya da Dickens'in David Copperfield'ini hatırlatan bir «oluşum romanı» olan **Amerika**'da; Donkişot'u ya da Bunyan'ın **Pilgrim's Progress**'ini akla getiren tıpkı bir ortaçağ destanı olan **Şato** romanında olduğu gibi.

Varılacak hedef sihirli bir nesne değil, gerçeği değiştirecek, gerçeği dış görünüşlerin ötesinde yakalamağa yardım edecek, «kurtuluş» olabilecek bir tinsel görüştür. **Pilgrim's Progress**'ten farklı olarak gökyüzüne lâyık olmaya olanak veren kanıtlara meydan okuyarak gökyüzünü elde etmek söz konusu değildir. Bunyan'ın romanında kahraman, ne yapacağını bilir ve kendi kendine

sorar: Benden istenen şeyi yerine getirebilecek miyim? Kafka'da ise, Şato'da olduğu gibi Dava'da da soru başkadır: Benden, yerine getirmem istenen şey nedir? Kahraman, uzun bir araştırma bahasına varolmak iznini elde edecektir.

Kafka'ya göre yol üzerindeki engeller, makineleriyle, bürokrasisi ile, içinde her türlü sorumluluğun yoğunluğunu kaybettiği, silindiği adsız hiyerarşisi ile sayısız şehrin güç yitirici labirentleridir. Orada yürüyüş, Castille'nin moloz yığnında yürüyen üzgün yüzü şövalye'nin yürüyüşünden daha yorucudur. Labiret teması, eserde, karabasan motifi gibi gitgide gelişir. Sıra sıra gemi dizileri içinde bir çıkış yolu, ya da kaçmak için Brunelda'nın dairesinin anahtarını arayan Karl Rossman; yargıçlarını ararken çatı katlarının geçitlerinde, merdivelerinde kaybolan ya da katedralin çıkışını bir türlü bulamayan Josef K..., kardaki ayak izlerinde yolunu şaşırıp şatoya varamayan, üstelik kaldığı hana da dönemeyen Yerölçücü, hep bu acıklı temayı işler.

Bu insan çölünde Kafka, görünmez mahkemede, bıkıp usanmadan Yasa metnini ararken, sıkıntı ve umutla kitapları yargıcın masasının üzerine açarken birinin yapıklarını çevirir ve açık açık gravürlerden başka birşey bulamaz; bir başka kitabın adını farkeder: «Marguerite'in, kocasından çektikleri» «İşte, der K..., burada okunan yasa kitapları! İşte beni yargılayacak insanlar!» (128)

Adaletin yoksul evlerinde, pis kokan çatı katları arasında yasayı, bir yaşam kuralı arayışını sürdürür. Yolu üzerinde karşılaştığı kimseler arasında yüzü, taşıdığı maskeye benzeyen ya da görevine uyan bir tek kişi bile yoktur: Dâvası üzerinde ona bilgi verebilecek olan

kimse, bir avukat değil, görünmez yargıçların hayali portrelerini yapan ressamdır. Gayri insanlık içindeki bu yolculuğun karabasanı, ancak ölümle, tiyatro soytarılarının yerine getirdiği ölüm cezası ile biter.

Amerika romanının kahramanı Karl Rossman'ın «yeni dünya» ya ayak basmağa, hayatını bütünleştirmeye çalışıp da yolculuklarının sonunda, birçok aldatmadan ve hayal kırıklığından sonra mutluluğun başlangıcını ancak, yaşamın dışarı attığı insanların hiçbir zaman yaşamıyacakları şeyleri tasladıkları gezginci bir tiyatronun cambazhanesinde buluşu gibi, Şato'nun Yerölçücüsü de dünyaya bir giriş noktası arayan bir yabancıdır. Geçen yüzyılın başında doğuş halindeki kapitalizmin, umutlandırıcı hülyaları ile Faust'u, ya da Julien Sorel'i canlandıran kudret, gençlik ve bilgi hırsı yoktur onda; sadece zavallı bir varolmak arzusu.

Yeni zamanların gezgin şövalyesi Yerölçücü, yanına varılmaz ahlâksız, zorba memurların kurbanlarını mahkûm ettiği kölelik, boyuneğmeğe, ahlâkî düşüklük ruhu ile bir devri, bir düzeni o kadar güzel sembolize eden bir «anonim şirket» gibi yönetilen bu dünyada, köyünden Şato'suna, yerinden göğüne kadar, hergün biraz daha çamura batar.

Bu dünya, tinsel yaşam gibi toplumsal yaşamın da büsbütün yıkıldığı bir dünyadır; bu dünya «Uç-Batı Kontu» nun, üzerinde güneşin battığı uzak Batı kontunun malikânesidir.

Ortaçağ destanlarındaki gibi, eşi görülmemiş bir görev yüklenmiş olan kahraman, Tanrı'sını ararken, kendi kendinin ve insanî bir düzenin peşine düşmüş olan insandan daha az inançsızdır; çünkü Şato'nun sahibi ebediyen yoktur ve büyüklüğü, onda değil, ölünceye kadar son durağı bulmak peşine düşmüş olan kimsenin, mutlakten başka bir ölçü kabul etmeyen Yerölçücünün bu

insanî gücünde aramak gerekir.

Şato sahiplerinin, kölelerinin karlılarıyla ilk gece yatmak hakkına hâlâ sahip oldukları eski bir Alman derebeylik arazisini hatırlatan bir dekorda, daha geniş bir dram oynanır; adsız sermaye toplumunun modern toplumsal şekli altında, şüpheli bir Tanrı'nın sahte memurlarının ve sahte bildirilerinin dinsel şekli altında, efendi ve uyruk ilişkilerinin dramı oynanır; toplumsal ilişkileri dünyaüstü ilişkiler haline dönüşür, insanlar arasındaki yalancı ilişkiler, Tanrı ile ve onun kulları ile ilişkilerin uydurma görünüşünü alırlar.

Yeryüzünün ve gökyüzünün bu sahte düzenine karşı yerölçücü, yaşamın gerçek yasasını, insanların yasasını bulmak için esrarengiz bir savaşıma girer. Bu savaşında yenik düşecektir.



Peki, bu sonsuzluk şövalyelerinin, karşısında başarısızlığa uğradıkları gizli güç nedir? Bu tanıklar, ne uğrunda can vermektedirler?



Bu gerçeklik ve bu doğruluk, içinde yaşadıkları mit'in dışında çözülemez, ondan ayrılamaz. Bir eserin anlatımı ile anlamı birbirinden ayrılamaz, çünkü sanat eseri, soyut fikirlerin romanlaşmış bir şeklinden başka birşey değildir; çünkü durumlar, allegorilerden (eğretileme); kişiler, slogan ya da ahlâkî düşünce taşıyıcılarından başka şeyler değildir.

Eser, ancak yazar söylemek zorunda olduğu şeyi başka türlü söyleyemediği için, bu bilgi, içinde cisimleştiği imgeden ayrılmadığı için bir simge biçimini alır. «Bütün bu simgeler, aslında, kavranamıyanın, kavranılamayacağını gösterir.» (129)

Örneğin, Ceza Sömürgesi'nin Komutanında, Çin Seddi'nin Hükümdarında, Dâva'nın Yargıçlarında ya da Şato'nun Efendilerinde; Baba'nın, Capital'in ya da Kierkegaard'ın Tanrısının basit benzerini aramak boşuna olurdu ve söylemek zorunda olduğu şeyi açıkça söylerdi. Kafka bir filozof değil, bir şairdir; bir tezi açmak, ya da ispatlamak görevi ile değil, bize dünyanın bir «görüm»ünü (vision) iletmek, onun içinde erimeden onu nasıl yaşayacağımızı göstermek görevi ile yükümlüdür.

Kafka, bütün büyük mit yaratıcıları gibi, dünyayı imgeler ve simgeler halinde görür ve kurar; nesneler arasındaki uygunluk ilişkisini duyar ve duyurur; tecrübe, düşü, kurguyu ve hattâ büyüğü bölünmez bir bütünde birleştirir ve anlamların bu imge çakışmasında ya da üstüste gelişinde, her birimize günlük şeylerin bir kesitini, gizli düşünceleri, felsefî ya da dinsel fikirleri ve her gün daha uzağa gitme arzusunu çağrışım yaptırır.

Şato romanındaki, hele Köy Doktoru ve Çin Seddi'ndeki kar peysajı, sadece çarpıcı bir plastik imge değil, aynı zamanda yalnızlığın ve yokluğun (Non-être) hüznü verici bir düşüncesidir: «Kuzeyin buzları ve sisleri arasında insanın varlığından şüpheye düşülmezdi.» Bu buzlaşmış, bu yoğunluğu azalmış çevre, etimizde, «toprağın, havanın, Yasa'nın» yokluğunu yaşıyor. İmge, boşluğu, hiçliği «anlatmıyor»; hiçliğin, boşluğun kendisidir o; bir yokluğun yaşanmış acısıdır.

Bunun için Kafka'nın simgelerini, ayrıntılı bir yorum yapmak imkânsızdır. Simgenin somut gelişimi ile soyut anlamı arasında ucuca bir uyuşma kurmak olanaksızdır. Simgenin genel çerçevesi içinde hareket eden, canlı ve bireyselleştirilmiş kişilerdir; ayrıntılara bağlı bir gerçekçilik simgeyle gelişmez, aksine, ona hayat verir.

Kafka, Amerika adlı romanında, bilinçli olarak Dic-

kens'i düşünmüştür. Picasso, Delacroix'ı ya da Velasquez'i nasıl taklit etmişse o da Dickens'i öyle taklit etmiştir: Yaratma koşullarını ve yasalarını tamamen bile- rek; tarihin yeni bir aşamasında, geçmişdekilerin yerine yeni uyumlar yaratmak isteği ile.

Kafka, Dickens'e borçlu olduğu, daha açıkçası kendisini ondan ayıran şeyi biliyordu. İçinden çıktığı toplumun simgesi olan Yasa makinesi, gizemli dişlilerinin arasında kurbanını acımaksızın ezmektedir. Ama Dickens, kapitalizmin serpilme devresile çağdaştır, o zamanlar öncü olan bir milletin yurtdaşıdır. Sözleri, halkı arasında geniş bir dinleyici bulmaktadır. Kafka ise, düzenin yıkılışını bizzat yaşamaktadır; ve bunu, Avusturya - Macaristan İmparatorluğunun köhneleşmiş yapısı içinde daha da keskin olarak duymaktadır. Alman dilindeki o Yahudi sesinin bastırılacağını, söneceğini ve yaşadığı süreçte ancak çok küçük bir topluluğa ulaşabileceğini bilmekteydi.

Yaşanmış tecrübenin mitler yoluyla yansıtılışı da ancak fantastik olurdu.

Kafka, büyük eserlerinde, doğrudan doğruya kendi iş hayatını anlatmaktan belirli olarak kaçınmıştır: Sadece kendi izlenimlerini yapan nesneleri, arzularının önüne çıkan engelleri ortaya koymuştur. Bunu, bir saptayışın, bir tutanağın soğuk inceliği ile yapar. Saçmayı nesnel betimlemesi, kuruluğu ile can bile sıkır. Gorki'ye karşı duyduğu hayranlığın sebepleri çok şeyler söyler bize: «Gorki'nin, en küçük bir yargı katmaksızın bir insanın karakterinin izlerini çizişini görmek heyecanlandırıyor insanı. Bir gün, onun, Lenin hakkında tuttuğu notları okumak isterdim.» (130)

Esinlendiği nesnellik örneği budur: «Edschmid, ben-

den bir yapıcı olarak söz ediyor. Oysa, oldukça beceriksiz, orta bir desinatörüm ben ancak. Edschmid, günlük olayların içinde olağanüstülüğü, ustalıkla koyduğumu ileri sürüyor. Büyük bir hata bu. Günlük şey, kendiliğinden olağanüstüdür zaten. Ben bunu kaydetmekten başka şey yapmıyorum.» (131)

Kafka'nın aynı zamanda tanığı, kurbanı ve yargıcı olduğu toplumsal gerçeklik, ilkel insanların mitler ve büyülerle dolu toplumları kadar inanılmazdır (fantasmagorik). Yabancılaşma, doğa kuvvetleri karşısında insanın güçsüzlüğünden doğacağı yerde; bugün yabancı ve düşman kuvvetler şeklini alan toplumun kuvvetleri karşısındaki güçsüzlükten doğmaktadır. Her an bir tufan çıkagelebilir ve insanları, eserlerini, düşlerini ve değerlerini silip süpürebilir. Yabancılaşma dünyasında günlük yaşam bu endişe havası içinde, her zaman eli kulağında yıkım havası içinde yüzmektedir. Kafka'nın, doğrudan doğruya kavranabilir, duyulabilir hale getirdiği şey, bundan başka birşey değildir. Bir yorumcuya gereksinimi yoktur bunun: gerçekliği, olduğu gibi, hiçbir şey katmaksızın nasılsa öyle: yani iyi yağlanmış makinesi ile fakat aynı zamanda her an içinde taşıdığı tehditlerle, insanların kafasında ve kalbinde tutuşturduğu panik, alay, başkaldırma alevleri ile, insanlara zorladığı baskı ve havasızlıkla tanımlarken Kafka, sadece bu tanımlama ile, bir başka dünyanın gerekliliğini, zorunluluğunu gösterir bize; bir dünyadan diğerine geçişi gerçekleştiren kendiliğinden hareketi görmese bile...

Mekanizmalarının cerrah netliği, fakat aynı zamanda güvensizliği ve sırları ile bu yabancılaşma dünyasının, ben-dışı dünyanın bu bağışlamaz şiirinde Kafka, günlük yaşamın görünen dekoru içinde varlıkbilimci (ontologique) bir dram serer gözönüne.

İnsanlık dışı dünyanın bu duygusuz nesnelleştirilmesi, sorunlarımıza bir cevap getirmez, getireceğini de ileri sürmez zaten; fakat onları ortaya koymağa zorlar bizi. Dünyanın, görünüşteki güven verici sahte düzenine, gerçek biçimsiz ve sahteci yüzünü verir, gösterişlilik ve değişmezlik taslayan kurt yeniği içindeki yapıyı yerinden oynatır ve çatlatır. Bu dünyanın kendi içine kapanmadığını duymağa zorlar bizi. Yabancılaşmamızın bilincini verir bize.

Kafka'nın anlatımında, alışılmış dünya düpedüz sürüp gider, ama daha başlangıçtan itibaren, alışlagelmiş bir olgu herşeyi başka bir ışık altında gösterir. Ve bu sarsma bizi uyandırır: rahat küçük burjuvalardan kurulu bir ailede, yumuşak başlı, bir satış memuru olan evin oğlu, birdenbire bir hamam böceği oluşverir; **Değişim'**dir bu, nesnelerle, insanlar arasındaki tüm ilişkilerin değişimidir. Kamu oyu önünde olduğu kadar yasa önünde de kusursuz olan, imzaya yetkili memur Joseph K..., görünür hiçbir sebep olmaksızın, uykudan kalkar kalkmaz tutuklanır; çok geçmeden serbest bırakılır. Ama ne olursa olsun sanıktır artık; yaşamının bütün normal akışı altüst olmuştur; kurumlarla, insanlarla bütün ilişkileri altüst olmuştur. O andan sonra yaşamı, bir başka mantığa uyarak, alışılmış mantıktan temelli kopmuş bir halde akar gider; ve bu Kafkavari durum değiştiriş o kadar az keyfidir ki, kendimizi başka bir ülkede, fakat ilgi duyarak yaşıyor hissederiz. Bize gelince, alışkanlıkların, sözleşmelerin ve uyuşmaların aldaticılığından uyanır, bir cins hesaplaşmaya itiliriz. Kendimizi, artık toplumsal ve alışılmış tarafından yöneltiliyor hissetmeyiz; hareketlerimize, alışkanlığın süredurumundan (inerite, atalet) başka bir doğrulama bulmağa zorlarız.

İçinde insanlara karşı, aralarmda en kötülerini için bile: «Bunlar uyurgezer, yoksa aşağılık kimseler değil»

(132) diyecek kadar güven duyan Kafka'nın kendisini adadığı uyandırıcılık ödevi budur işte.

İlk soru işaretinin kıvrılmasından, ilk uyanıştan sonra Kafka, bizim geriye dönmemize engel olur. Onun koparma, sökme kudreti, hırsların olduğu kadar anıların da görenekçi devamlılığından devamlı olarak kopma arzusunda kendisini gösterir: Bizi tutan, geçmişimiz ve geleceğimizdir.» (133) der. Kafka, bu bağı koparmak ve bizi tasarısız (dessein) ve izsiz bir hal'e (présent): bir yö-rünge üzerinde bir geçiş noktası değil, kendi kendimizi yeniden bulma gibi devamlı bir doğru olan hale yerleştirmek için didinir durur. Yaşamının alışılmışlığından kopmuşuzdur artık. Olaylar, hergünkü edilgin gerçeklikte olduğu gibi birbirine bağlanmaz artık: geleneksel oldukları için mantıkî denilen eski püskü elbiselerinden soyulmuşlardır; ne kendilerinden önce nedenleri, ne kendilerinden sonra açıklamaları vardır artık. Görenekçi kıyaslamaların surları yıkılmıştır artık, tıpkı Rameau'nun Yeğeni'nin diyalektik alayında olduğu gibi.

Günümüzdekinin aynı bu düş ve karabasan içinde keyfiliğin ve alışılmamışın etkisiyle altüst olmuşuzdur. Artık «geçmişteki bir şeye» dönüp başvuramayız. Usa fazlasıyla uygun şeylerin birbirini tutmazlığı bizi şimdiki zamanda varolmağa çağırır. Sorumluluk duygusunun bir uyanışıdır bu.

Makineleşmiş yaşamın yabancılaşmasına, Kafka, daima bitmemiş bir dünyanın ve bizi daima askıda bırakıp olayların uzlaşmaz devamsızlığı ile karşı koyar. Dünyayı kopye etmeğe ya da açıklamaya değil, onun yetersizliğini apaçık göstermek ve bizde, bu dünyanın dışına çıkmak, kaybolmuş bir ülkeyi aramak gibi önüne geçilmez bir gereksinim uyandırmaya çalışır.

(132) JANOUGH, Kafka m'a dit, s. 82

(133) Tentation au village'da «Fictions» p. 49

İşte Kafka bizi buraya kadar getirir ve bırakır. Bizi Cehennemden çemberlerinden geçirmiştir; sonsuz bir tünelin öbür ucundaki ışığı göstermiştir bize, ama sonra kılavuzumuz bizi terketmiştir. Onun ülkesi yabancılaşmanın ve yabancılaşma bilincinin ülkesidir.

Onun ülkesi dil ülkesidir. Ama dil, mülkiyet dünyasının dilidir; **varolmak** dünyasını sadece işaret ya da ima edebilir. Onu göstermesi ya da anlatması kabil değildir.

Kafka, yabancılaşmanın dışına çıkmaksızın, duyum dünyası ile yabancılaşma dünyasının bir bütün meydana getireceğini umar. Dil, bir tutsak olarak kalır orada. «Dil, duyum dünyasının dışındaki şeyi açıklamakta, daima, ancak ima tarzında kullanılabilir, yoksa analogi tarzında değil; çünkü duyum dünyasına uygun olarak, o ancak mülkiyeti ve onun ilişkilerini ilgilendirir.» (134)

Olsa olsa bir eksiklik, bir yokluk telkin edilebilir: Mallarmé'nin ya da Reverdy'nin bazı şiirlerinde olduğu gibi Kafka'nın simgeleri, yokluğun simgeleridir. Mülkiyet (l'avoir) yoktur, bir varlıktan başka şey yoktur: Son soluğu, soluksuzluğu isteyen bir varlık... Belki mülkiyeti olduğu, ama varolmadığı söylenince, yanıtı, kalbin sarsıntısından ve atılışından başka birşey değildir.» (135)

Kafka bizi yabancılaşmanın sınırlarına kadar getirdi.

Yorulmak bilmeden saldırdı bu sınırlara ama aşmayı beceremedi hiç bir zaman. Eserlerinden çoğunun, hele en büyük üğünün bitirilmeden kalmış olması hiç de bir rastlantı değildir: Kafka, yabancılaşmanın bütün alanlarında dolaştıktan sonra vadedilmiş ülkenin, varolmak ülkesinin kıyısına kadar varmış, fakat içine girememiş-

(134) Préparatifs.....'te «Méditations sur le péché.....» p. 43

(135) Aynı eser, «Cahiers in-octavo» s. 80

tir. Davranışı, olsa olsa varlığını doğrulamaktadır. «İskender zamanında Hindistan'ın kapılarına ulaşılmazdı, ama kiralın kılıcı hiç olmazsa yönünü gösteriyordu. Bugün o ünlü kapılar çok daha uzağa ve çok daha yükseğe götürülmüşlerdir; hiç kimse yön de göstermiyor artık; birçok insan kılıcını kapıyor ama sırf boş yere sallamak için; onları izlemek isteyen bakışlar şaşırıyor.» (136)

Onun sanatı, içindeki olumsuzlamalarla bile, sonsuzluğun yaşanmış tecrübesini bize duyurmak ister. Bitmişlik, onun yasasıdır.

Kafka, eserlerinin herbirinde, bugün bilgilerin olayları açıklamak için yaptıkları gibi, bir çeşit «örnek» yaratır. İşte bunun içindir ki, birçok anlamlar çıkartılabiliyor onlardan: örneğin, Dâva'daki adlî allegori tıbbî ya da psikiyatrik terimlerle, dinî ya da mistik terimlerle yorumlanabiliyor; fakat bu çözümlemelerden hiçbirisi, ne de onların tümü, eserin anlamını açıklamıyor: çünkü, bir kere resimde ya da şiirde olduğu gibi edebiyatta da, bir sanat eserinde simge, simgeleştirdiği şeyden ayrılamaz. Açımlayıcı mit'in özelliği, yorumlamaya değil, görüme, yaşantıya bağlı olmaktır; sonra, insanî ilişkilerin bir bütünü tanımlamadan başlayarak «örnek» in yaratılması, bütün açıklamaların sınırlarını aşan bir gerçekliğin işareti ve «şifre» sidir. Çünkü gelecek, mit'in mikrokozmasında yansımaktadır.

Şiir, hiç şüphe yok, varolan gerçekleri mit haline, henüz ortaya çıkmamış olanın «şifre» si haline çevirme sanatıdır; aşkınlık kelimesi, aynı zamanda dinbilimsel bir anlam kokmasıydı, şiir, aşkınlığın yaşanmış tecrübesidir, diyebilirdik. Bir «öte-dünya» nın dinsel özlemini duyurmak değil söz konusu olan, bu dünyanın sonsuzluğunun açık anlamını vermektir bize. Bütün soy sanatçı-

lar gibi Kafka da sonsuzluğun bu boyutunun bir tanığıdır.

Bütün insanî olanakların bu sonsuzluğa, kapıları ve kapalı pencereleri sarsan bir varlık gibi orada, sanattadır. Gerçek sanat, onu duyurma yoludur. Büyük mitler, daima bu varlığı ortaya çıkarmak ve aynı zamanda ona karşı arzu uyandırmak görevini yüklenmiştir. Bugünkü durumuyla, dünyanın kapalı çemberini kırmak, içinde bulunulan zamanın akılcı aydınlık analizini aşan şeyden vazgeçmek demek olan bu istekte, dinbilimsel hiçbir şey yoktur.

Yaşamın anlamını aramada ve onu daima daha yüksek bir yaşaya göre kurmak arzusundaki bu bütünlük gereksinmesi bizi, olacağımız şeyle, yani halen yoksunu olduğumuz, kendimiz hakkında bilemiyeceğimiz şeyle, düşünmekten ve söylemekten vazgeçmesek bile henüz düşünemeyeceğimiz ve söyleyemeyeceğimiz şeyle savaşıma sokar.

Alabildiğine insanca olan bu aşkınlığın dili, — mutlak'ı olumlu bir şekilde ifade edecek hiçbir dil olmadığına göre, mutlak'ın da varolmadığını söylemek durumunda kalan — olumsuz tanrıbilimin yanıltıcı yöntemlerini, geleceğe açık büyük bir hümanizmanın terimlerine aktarmak zorunda kalacaktı.

Kafka, Tanrı'nın adını anmaktan kaçınır. Hayata daha güzel bir Yasa araştırmak, bulmak ve kurmak yolu ile varolan düzeni aşmak gibi, özel olarak insanî olan bir gerekliliğe bu adı hemen hemen hiç bir zaman vermez. Gerçek aşkınlığın dilini konuşmak için insanın ufkunda, Jaspers'in «Başarısızlığın şifresi» dediği şeyi çizer. «Başarısızlıkta varlığını deniyor» gibidir durmadan. (137) Bütün olanakların, elden gelenlerin yol kavşağın-

da olmazlık (saçmalık) ve umutsuzluk, kendileri ötesinde bir başka yasa belirtir ve bizde, ona hayat vermek için önüne geçilmez bir gereksinme doğurur.

Kafka'nın büyüklüğü, gerçek dünyadan ayrılmaz bir mit dünyası yaratabilmiş olmasındandır. Sanatta gerçek, insanın varlığı ile, günlük gerçekliği değiştiren bir yaratıştır. Tıpkı, aynı devirde yaşayan kübist ressamların, en ufak günlük şeylerin içindeki şiiri bilinçli bir başkalaşım ile ortaya koyuşları gibi Kafka da bu dünyadan aldığı maddelerle, bu maddeleri başka yasalara göre yeniden kurarak fantastik bir dünya yaratmıştır. Kafka'yı, Picasso'nun resmi üzerine olan yargısını kendi eserine uygulamaktan daha iyi bir tanımlama yolu olamaz. JANOUCH, Prag'da ilk kübist ressamlar sergisinde, Picasso hakkında şöyle demişti: «Picasso, nesneleri isteyerek deforme ediyor.»

Kafka, «Sanmıyorum, demişti. O, henüz bilincimizin alanına girmemiş olan deformasyonları saptamaktan başka birşey yapmıyor. Sanat, tıpkı bir saat gibi, «ileri giden» bir aynadır.



SONSÖZ YERİNE

Her soy sanat eseri, insanın dünyada bulunuşunun bir biçimini anlatır.

Bundan iki sonuç çıkar: gerçekçi olmayan, yani kendi dışında ve kendinden bağımsız bir gerçeği vermeyen şey sanat olamaz; maya olarak, gerçekle kucak kucağa olan insanın varlığını gözönüne almamalık edemediği içi bu gerçekliliğin tanımlanması son derece karışıktır.

Baudelaire : «Şiir, içinde en çok gerçeği taşıyan, ancak bir başka dünyada tümünden doğru olan şeydir» diyordu.

Gerçekçilik, sanat eserleriyle tanımlanır, onlardan ayrı ve önce değil.

Bilimsel bir araştırmaya, yalnız diyalektiğin daha önceden bilinen kanunlarına göre değer biçilemediği gibi, artistik bir yaratışa da kendinden önceki eserlere özgü ölçülerle değer biçilemez.

Stendhal ve Balzac'tan, Courbet ve Répine'den, Tolstoy ve Martin du Gard'dan, Gorki ve Mayakovski'den, büyük bir gerçekliğin ölçütleri çıkarılabilir. Peki, Kafka'

nın, Saint - John Perse'in ya da Picasso'nun eserleri bu ölçütlere uymazsa ne yapacağız? Onları gerçekçilikten, bu demek sanattan saymayacak mıyız? Yoksa, tersine, gerçekçiliğin tanımını açmamız, genişletmemiz, yüzyılımızın karakteristik eserlerinin ışığında ona, bütün bu yeni zenginlikleri geçmişin mirasma katmamıza olanak verecek yeni boyutlar bulmamız mı gereklidir?

Biz iyice düşünerek bu ikinci yolu tuttuk.

İşte bu nedenle, gerçekçiliğin çok dar ölçüleriyle uzun zamandır sevmeyi kendimize yasakladığımız eserleri seçtik.

Özgürlük, hiç bir zaman soyut değildir. «Yokluk» tan çıkmaz. Gerçek özgürlük ancak, geçmiş zamanların kültüründe, yaşanılan günlerin savaşımalarında ve geleceği kuran kimselerin ortak çabalarında kök salmış durumda bulunur.

Sanatçı ve yazar da bu yasadan ayrı değildir. Sanatta gerçekçilik özgürlüğün en yüksek biçimi olan insanın insan tarafmdan devamlı yaratılışına katılmanın bilinçleşmesidir.

Gerçek olmak, gerçek olanın görüntüsünü (image) değil, onun hareketini taklit etmek demektir; eşyaların, olayların ve insanların tam bir kopyasını, tıpatıp benzerini vermek değil, oluş halinde bir dünyanın yaratıcı eylemine katılmak, ondaki iç düzeni bulmaktır. Buradan gidilerek, sanatçının gerçek hürriyeti tanımlanabilir: Sanatçı, kendi dışında ve kendinden bağımsız olmuş bitmiş bir gerçekliği tarafsız bir şekilde yansıtmak ya da açıklamak zorunda değildir. O yalnızca, savaşımın bir anlatıcısı değil, aynı zamanda tarihi görev ve sorumluluk taşıyan savaşıcılardan biridir de. Herkes için olduğu gibi onun için de söz konusu olan, dünyayı yorumlamak değil, onun değiştirilmesine katılmaktır.

Sanatçının rolü, filozofu ya da tarihçinininkiyle aynı değildir. Örneğin, gerçeğin bütününi yansıtmak zorunda değildir sanatçı.

Gerçekçilik adına, bir eserden, gerçeğin bütününi yansıtmamasını, bir devrin ya da bir halkın tarihî yörüngesini çizmesini, geleceğin ana devinim ve perspektiflerini göstermesini istemek, felsefî bir istek olur, estetik değil.

Bir eser, belirli bir devirde insanın dünya ile ilişkisinin çok sınırlı, hattâ çok öznel bir tanığı olabilir; ama bu tanıklık doğru ve büyük de olabilir.

Bir yazar, örneğin yabancılaşmanın şu ya da bu yönünü çok kuvvetle duyabilir ve açıklayabilir; ama onun nedenlerini ve onu aşma yollarını bulamaz, gösteremez; onun köleliğinden kurtulamaz. Bütün bunlara rağmen yine de büyük bir yazar olabilir.

Baudelaire'de ya da Rimbaud'da da çağlarının tüm yasasını bulamadım ben. Ama bu, onları, bilinmeyen dünyaları bulanların en büyüklerinden saymamıza engel midir?

Bir yazarın ya da sanatçının felsefî ve politik bilincinin, onun sanatçı yeteneği derecesinde olması arzu edilir. Fakat onu yalnız bu ölçüte vurursak, şiirlerinde onu bir şair olarak değil, bir tarihçi, bir politikacı ve filozof olarak değerlendirmiş oluruz.

Bir yazarın ya da bir sanatçının, geleceğin perspektiflerine dair aydınlık bir bilinci olması ve bu yolla eserine savaşımçı bir anlam katması, arzu edilir. Fakat onu yalnızca bu ölçüte vurursak, çok kere, Baudelaire'in sorduğu soruya sürüklenmek tehlikesiyle karşılaşırız: «Erdemli yazarlar, erdem'i sevdirmekte usta mıdır?» Sanata özgü ahlâk, kural koymaz, uyandırır.

Marksçılık, artistik yaratışın kendine özgülüğünü tanımamazlık etmez.

Maddeciliğin ve sanatta da gerçekçiliğin en önemli tezi — Bilinç, hayatı değil, hayat bilinci belirler... Bilinç, hiçbir zaman, bilinçli Varlık'tan başka birşey değildir — hiçbir şekilde bilincin ve hayatın ilişkilerinin mekanik bir gerekirciliğini zorunlu kılmaz.

Bir insanın dünya anlayışını onun sınıfı durumunda çıkarmak saçma olurdu. Sınıf engelleri bakımından Marks, Engels bir büyük burjuva idi. Ama dünya görüşleri kendi sınıflarının dünya görüşü değildir. Gelgelelim bu, herhangi bir dünya görüşünün herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda doğabileceği anlamına gelmez. Devrimci bir gerçeklik olmadığı sürece devrimci bir kuram olanaksızdır, olmaz. Marksçılık, ancak işçi sınıfı başlıbaşına bir tarihî kuvvet olarak ortaya çıktığı zaman doğabildi ve kendinden önceki ütopyalardan kurtulabildi. «Tarihî hareketin kavranışı» ancak o zaman, doğuş ve gelişim halindeki bu gerçek açısından bakarak, devrimci bir dünya görüşüne varmağa olanak veriyordu.

Peki, sözgelimi, Kafka'nın eserlerinin, kapitalizmin çürüme devresinde Avusturya - Macaristan boyunduruğundaki Prag'da yaşamış bir Yahudi tüccarının oğlunun eserleri olduğunu bilmenin hiç mi önemi yoktur? Değil tabii. Kafka'nın bilincinin oluşumundaki tarihsel koşulları araştıran bu incelemenin önemi büyüktür; çünkü Kafka'nın artistik yaratışının bütün gereçleri bu yaşıttan gelmektedir. Fakat bu ilk araştırma bir cevap değil, bir sorudur. Sanat eseri, bir sonuç, bir bileşke değildir. Sanat eseri, zamanının, aile çevresinin, toplumsal, dinsel, kültürel çevresinin, kişisel durumunun ve görevlerinin, aşklarının ve tüm yaşamının sanatçının önüne koyduğu soruların topuna birden verilmiş toptan bir yanıttır. Bu yanıt, kendisini meydana getiren şartların toplamından daha başka, daha fazla birşeydir. Kafka'yı anlamak, herşeyden önce, bu kendine özgü, bu biricik girişimi, bu yepyeni yanıtı, etkilerin birikiminden kurtar-

maktır. O yine de, devrini ve onun gelişme koşullarını tam olarak kavrayamıyan kısmî bir cevaptır. Kafka'da Marks gibi toplumsal kökeni bakımından bir küçük burjuva olmasına karşın Marks'tan farklı olarak, sınıfının tarihî perspektiflerini (ya da daha çok, tarihî perspektif yokluğunu) aşamaz. Ekim Devrimi'nin ve savaş sonrası büyük işçi hareketlerinin çağdaşı olan bu insan, apaçık ortaya koyduğu bu yabancılaşmanın kölesi olarak kalır. Yabancılaşmayı, insanı heyecanlandıran artistik bir anlatım içinde vermesine rağmen, bu yabancılaşmanın bilincinden devrimci sonuçlar çıkaramaz. O halde Kafka'nın bir küçük burjuva olduğunu; Prag'da, Yahudi topluluğu arasında, aile çevresinde bir küçük burjuva olarak içinde yaşadığı somut koşulları belirtmek çok önemlidir; yalnız, onun varoluş şartlarını inceleyen bir zorunlu incelemenin ne bir açıklama, ne de bir değer yargısı olmadığını gözden uzak tutmamalıdır.

Saint-John Perse için de buna benzer bir yol dene-dik bu kitapta. Saint-John Perse'in şiirini, Fransız Dışişleri Bakanlığının bir yüksek memuru olan bir büyük burjuvanın «Weltanschauung» u (138) olarak tanımlamak ne kadar saçma ise, onu meydana getirmiş olan insanî yaşantıyı ve bu yaşantı karşısında şairin kibirli inkâr (négation) tepkisini öğrenmeksizin bu şiiri tamamen anlamak o kadar güçtür.

Aynı şekilde Picasso'yu, İspanyol anarşizmi ve mistizmi, emperyalizm devrine özgü tinsel çözülme, kapitalist resim pazarı şartları ile sosyolojik olarak açıklamak savı ve bu yolla, çökmekte olan burjuvazinin çehresini ortaya koyan sanatının bir çöküş sanatı olduğu sonucuna varmak da yanlıştır.

Aksine bugün biz resimde yeni bir çıkış, gerçek bir «Rönesans» ın söz konusu olduğuna inanıyoruz. Niçin?

(138) Aslı Almanca, Weltanschauung = Dünya görüşü (Ç.N.)

Çünkü Picasso, dört yüzyıldır kullanıla kullanıla bir gelenek haline gelmiş olan mekân ve perspektif anlayışını tartışma konusu haline getirmekle, resim sanatına yeni yollar açıyor, geleneksel gerçekçiliği dar bir tanımlamadan kurtarıyordu. İtalyan Rönesansından beri anlaşıldığı haliyle perspektif, bir başka kurala dayanırdı, dünya, bir tek gözle ve yerimizden kıpırdamadan baktığımız bir manzaradır, denirdi. «Kübist» denilen resim bize, nesnelere bakışın daha insanî, daha gerçek koşullarının bilincine ulaşma olanağını verdi; örneğin, çevresinde dönerek baktığımız bir nesneyi, bir tuval üzerinde birbirini izleyen bir sıra görünüşle gösterdi bize; bir kişinin ya da bir sahnenin karakteristik öğelerini, bizim anımızda veya düşümüzde gözümüzün önüne geldikleri gibi bir tek görünüşte birleştirdi; eşyaların konumunu ve biçimini gerçekten arzumuzun, sıkıntımızın biçim değiştirttiği ya da büyüttüğü gibi değiştirdi. Bu, gerçekçilikten kopmak demek miydi? Hayır. Çünkü, hareket eden, anımsayan ve düş gören, umudeden ya da korkan bir insanın gördüğü dünya, «Alberti penceresi» nden duygusuzca seyredilen bir dünyanın klasik soyutluğundan daha «gerçek» tir. Geleneksel perspektif, geçmişte kendisine dayalı bütün yapıtlarıyla birlikte gerçekçiliğin özel bir durumundan başka bir şey değildir; Picasso ise onun diyalektik bir aşımıdır.

Böyle bir eser, nasıl olur da bir çöküş sanatı olabilir?

Bu eser, içinde devrimizin yaşayan güçlerini barındırmaktadır. Picasso, daha zamanının temel hareketinin politik şuuruna erişmeden önce bu güçlerin plastik anlatım şekillerini keşfetmiştir.

Bize büyük bir derstir bu; her büyük sanat eseri, gerçeğin yeni boyutlarını görmemize, anlamamıza yardım eder.

Bizi, temel ve üstyapı ilişkilerinin diyalektik olma-

yan, her türlü mekanik anlayışına karşı uyanık tutan Marks, bir sınıfın tarihî çöküş döneminde meydana getirilmiş bir eserin ille de bir çöküş eseri olmadığını anlamamızı sağlar.

Sanat eserinin, gerçeklik ve yaşamla ilişkilerinin bu karmaşık diyalektiği, marksçı estetiğin temel objesidir.

Sanat eseri, her devirde, emeğe ve mit'e bağlıdır. Emeğe: yani gerçek bir kudrete, bir tekniğe, bir bilgiye, bir disipline, bir toplumsal yapıya, daha önce yapılmış ya da yapılmakta olan herşeye... Mit'e: Yani eksik olan şeyin bilinci ile doğanın ve toplumun henüz dizginlenmemiş kesimlerinde yapılacak şeylerin bilincinin somut ve kişileştirilmiş bir şekilde dile getirilmesine.

Marks, mit'i, temel ile üstyapı arasında «dolayım» (Médiation) olarak gösterirken, artistik gerçekçiliğin tanımlamasında baş öge olarak insanın varlığının rolünü belirtir. Buradan giderek, her türlü kapalı gerçekçilik anlayışını reddeder. Çünkü, gerçek olan, insanı da içince artık yalnızca kendisi olmaktan çıkar, aynı zamanda yoksunu olduğu herşey, olması gereken herşey olur; insanların düşleri ve halkların mitleri onun mayasıdır artık.

Zamanımızın gerçekçiliği, mit'lerin yaratıcısıdır, epik gerçekçiliktir, promete gerçekçiliğidir.

S O N

N O T L A R

Procuste : (Mit.) Attika'lı haydut. Yolcuları soyar, sonra onları demirden bir yatağa yatırır. Ayakları, yataktan dışarı çıkıyorsa onları keser, kısa geliyorsa çeker uzatır.

Karl Barth : (1886) İsviçre'li dinbilimci. Yeni Kalvenciliğin kurucusu.

Martin Heidegger : (1889) Alman filozofu. Varoluşçuluğun kurucularından.

Sören Kierkegaard : (1813-1855) Danimarkalı filozof ve dinbilimci. «Bunalım Kavramı» adlı incelemesinde, varoluşun kötümser bir felsefesini yapar.

Karl Jaspers : (1883) Alman filozofu. Günümüzün Varoluşçu filozoflarının başlıcalarından biri.

Sisyphe : (Mit) Eole ile Korent kiralının oğlu. Soygunları ve zalimliği ile ün salmış. Öldükten sonra, cehennemde, koca bir kayayı bir dağın tepesine kadar yuvarlaya yuvarlaya çıkarmağa mahkûm edilmiş. Her tepeye varışında kaya yeniden aşağı yuvarlanırmış.



«Biz, ki her yanda serüven peşinde
Biz, düşmanınız değiliz sizin.
Uçsuz bucaksız, bilmediğiniz dünyalar istemez misiniz,
Çiçekte gizlerin açtığı, toplanmayı bekleyen,
Yepyeni ateşler orda, yeni renkler hiç görülmemiş
Binlercesi yakalanmaz görüntünün
can verilmesi gereken...
...Acıym, sonsuzluğun ve geleceğin
Sınırlarında doğuşen bizlere.»

Guillaume APPOLLINAIRE
(Calligrammes, «La Jolie Rousse»)