DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

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

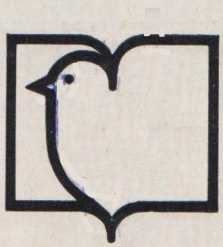
RESMİ WEB SİTEMİZ

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/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y



yazko çeviri

Seçmeci Tutum, Kolay Okunurluk: Ahmet Cemal

Şiir: Decimus Iunius Iuvenalis, Randall Jarrel,
Edgar Allan Poe / The Bells (Çanlar), Herman Hesse /
Incipit Vita Nova, Charles Sımıc, e.e. cummings, Cesare Pavese /
Verra La Morte E Avra I Tuoi Occhi (Ölüm Gelecek ve Onda
Senin Gözlerin Olacak)

Öykü: Üç Kısa Öykü / Franz Kafka, Mahkeme / Yordan Yovkov

Oyun: Aleksandar Obrenoviç / İki Oyun

Deneme: Elias Canettı / «İnsanın Yurdu»ndan Notlar

İnceleme: Iuvenalis Üzerine / Necdet Sümer,
Elias Canetti / Engin Ardıç, Vladimir Nabokov /
Fatih Özgüven, Roger Martin Du Gard / Adnan Cemgil

Kurmaca Metinlerin Okunması / Michel Zareffa

ÖZEL BÖLÜM

«VAHŞET TİYATROSU» / ANTONIN ARTAUD

Antonin Artaud Üzerine İncelemeler: Marianne Kesting
Martin Esslin, Ahmet Soysal ve Antonin Artaud'dan Metinler

Seçmeler: Vladimir Nabokov, Roger Martin Du Gard

Çeviri Üstüne: Söylemin Derin Yapısı / H.G. Widdowson

Sanat Yapıtı ve Estetik Araştırmalar / L. Dobossy

Amatör Bir Çevirmenle / Fred Stark - Murathan Mungan

Çeviri Konuşmaları: Tomris Uyar, Murat Belge'yle Konuşma

Kitaplar: Özdemir İnce, Atilla Birkiye, Xenia Celnarova

Ocak-Şubat 1982 / 200 lira

ESKİ İSTANBUL ARABALARI

Çelik Gülersoy

Kuşe kağıt
Büyük boy
Resimli / Ofset baskı / 136 sayfa

TÜRKİYE TURİNG VE OTOMOBİL KURUMU

Şişli Meydanı, 346 - İstanbul

yazko

YENİ KİTAPLAR

Yazko 1982 Çeviri Şiir Büyük Ödülü

ARTHUR RIMBAUD'DAN ŞİİRLER

Türkçesi: Erdoğan Alkan

Yazko 1982 İnceleme Özendirme Ödülü

SİVİL TOPLUM VE DEVLET

(Kuramlar, Deneyler, Arayışlar)

Kürşat Bumin

Yazko 1982 Öykü Özendirme Ödülü

HANYA KONYA

F. Ülke Aren

Yazko 1982 Şiir Özendirme Ödülü

SAKLI KALAN

Ahmet Telli

Yazko 1982 İnceleme Özendirme Ödülü

YAPISALCILIK VE BİR UYGULAMA

(Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Üstüne)

Ayşegül Yüksel

YAZKO EDEBİYAT

OCAK SAYISINDA

şiir

Behçet Necatigil, İlhan Berk, Sabahattin Kudret, Can Yücel, Talip Apaydın, Metin Eloğlu, Yılmaz Gruda, Sait Maden, Eray Canberk, Güven Turan, Hidayet Karakuş, İsmail Uyaroğlu, Oktay Akıncı, Tuğrul Tanyol, Tarık Günersel, Hüseyin Ferhad.

öykü

Zeyyat Selimoğlu, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Şükrü Bilgiç

Nevzat - Kerim Sadi ve A. Cerrahoğlu: Kemal Sülker
«Edebiyat» Kavramı Üzerine: Gürsel Aytaç
«Paris Köylüsü»nün Yazarlığı ve Mimarlığı: Gürhan Tümer
Yalanla Gerçek: Ahmet Oktay
«Sıkıntı Avcısı» Bir Ozan: Ramis Dara
Tuzludur Akdeniz: Alaaddin Emre
Arkadaş Özger ve Şiiri: Süleyman Yağız
Enver Gökçe'yle Konuşma ve Anılar: İhsan Atar
Açık Mektup: Enis Batur
Şiir ve Ödül Üstüne H. Hüseyin'le Konuşma: Sennur Sezer
Fazlı Yalçın'la Söyleşi: Mehmet Çağlıkasap
Hüseyin Haydar'la Konuşma: Atilla Birkiye

Yazko Sanat Günleri ve Yazko Ödüllerini Kazananlarla Konuşmalar

Kitaplar: Hayati Asılyazıcı, Muzaffer Uyguner, Zeynep Karabey

P.K. 442 SİRKECİ, İSTANBUL

Dünyada olay yaratan kitap

ONCA YOKSULLUK VARKEN

(La Vie devant soi)

Emile Ajar

Bu kitap Fransada yayımlandığı zaman büyük olay olmuştu. Kısa bir süre sonra da Fransanın en büyük edebiyat ödülü olan Goncourt ödülünü kazanmıştı. Ancak, kısa bir süre önce kendi eliyle hayatına son veren büyük Fransız romancısı *ROMAİN GARY*, ardında Fransayı altüst edecek bir yazılı açıklama bıraktı. Bu açıklamasında Roman Gary, *Emile Ajar*'ın kendi takma adı olduğunu belirtiyordu. Oysa Romain Gary de Goncourt ödülünü kazanmış bir yazardı. Böylece ilk kez bu kitapla bir yazar iki kere bu ödülü kazanmış oldu. Bu açıklama Fransız ve dünya edebiyat çevrelerinde yüzyılın en büyük edebiyat skandalı olarak nitelendirildi. Romain Gary'nin Galiimard Yayınevince basılan son açıklamasıyla birlikte.

1902 DOĞUMLULAR

(Jahrgang 1902)

Ernst Glaeser

1902 doğumluydular. Birinci dünya savaşı içinde 12 ile 16 yaşları arasında oldular. Savaşı olanca korkunçluğu içinde yaşadılar, gördüler. Büyük savaşı cephe gerisinden çocukların gözüyle anlatan olağanüstü güzel bir kitap. Öner Ünalan'ın Türkçesiyle.

BULANTI

(Le nausée)

Jean-Paul Sartre

Yirminci yüzyıla damgasını vuran bu ünlü yazarın başeseri sayılan romanı. Selâhattin Hilâv'ın Türkçesiyle.

YABANCI

(L'Etranger)

Albert Camus

Visconti'nin filmini de yaptığı bu ünlü roman bu kez Vedat Günyol'un Türkçesiyle bir kez daha kitaplaştı.

♥

CAN YAYINLARI

Ankara caddesi 40, kat 2, İstanbul, Tlf. 28 61 13

İstanbul dağıtım: Özgür Dağıtım. Tlf: 26 25 13

İzmir dağıtım: Selim Şentürk. Tlf: 14 90 32

Ankara dağıtım: Bahri Bakan. Tlf: 29 17 07

YAZKO ÇEVİRİ
bir YAZKO yayınıdır.

YAZKO ÇEVİRİ, İki Aylık Dergi / Sahibi: Sınırlı Sorumlu Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi adına M. Kemal Ağaoğlu / Yöneten: Ahmet Cemal / Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Adnan Çelik (Özyalçıner) / Yönetim yeri: Türkocağı Caddesi No. 17, Kat 2, Cağaloğlu / Yazışma ve havale adresi: Yazko P.K. 442 Sirkeci, İstanbul / Tel: 22 78 45 / Abone koşulları: 6 aylık: 600 TL., 12 aylık: 1200 TL. Yurtdışı için iki katıdır. / İlan koşulları: Kapak içleri (siyah-beyaz) 20.000 TL., her fazla renk için 5.000 TL., 1. sayfa: 15.000 TL. İç sayfalarda tam sayfa 12.500 TL., 1/2 sayfa 7.500 TL. 1/4 sayfa 4.000 TL. / Dizgi, baskı, cilt: Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri, 27 73 37.

SEÇMECİ TUTUM, KOLAY OKUNURLUK VE KOLAYCILIK 6 Ahmet Cemal

ŞİİR

HİCİV III 11 Iuvenalis
İKİ ŞİİR 21 Randall Jarrel
THE BELLS / ÇANLAR 22 E.A. Poe
INCIPIT VITA NOVA 28 Hermann Hesse
ŞİİRLER 36 Charles Simic
BİR ŞİİR 38 e.e. cummings
VERRA LA MORTE E AVRA I TUOI OCCHI / ÖLÜM GELECEK VE ONDA SENİN GÖZLERİN OLACAK 58 Cesare Pavese

ÖYKÜ

ÜÇ KISA ÖYKÜ 32 Franz Kafka
MAHKEME 101 Yordan Yovkov

DENEME

«İNSANIN YURDU»NDAN NOTLAR 68 Elias Canetti

OYUN

İKİ OYUN 44 Aleksandar Obrenoviç

SEÇMELER

METİNLER 82 Vladimir Nabokov

«THIBAULTLAR»DAN 95 Roger Martin du Gard

ÖZEL BÖLÜM

ANTONIN ARTAUD VE VAHŞET TİYATROSU 117 Marianne Kesting

ANTONIN ARTAUD 127 Martin Esslin

ANTONIN ARTAUD 129 Ahmet Soysal

METİNLER 132 Antonin Artaud

İNCELEME

IUVENALIS ÜZERİNE 8 Necdet Sümer

ELIAS CANETTI, ÇAĞIN YARGICI 60 Engin Ardıç

VLADIMIR NABOKOV, BİR YİRMİNCİ YÜZYIL KLASİĞİ 74 Fatih Özgüven

ROGER MARTIN DU GARD 92 Adnan Cemgil

KURMACA METİNLERİN OKUNMASI 146 Michel Zeraffa

ÇEVİRİ ÜSTÜNE

AMATÖR BİR ÇEVİRMENLE SÖYLEMİN DERİN YAPISI VE ÇEVİRİ 40 F. Stark / M. Mungan

SANAT YAPITI VE ESTETİK ARAŞTIRMALAR KONUSU OLARAK ÇEVİRİ 156 H.G. Widdowson

165 L. Dobossy

ÇEVİRİ KONUŞMALARI

TOMRİS UYAR'LA KONUŞMA 168

MURAT BELGE'YLE KONUŞMA 169

KİTAPLAR

SAINT-JOHN PERSE 173 Özdemir İnce

ÇAĞDAŞ DİYALEKTİĞİN KAYNAĞI HEGEL 178 Atilla Birkiye

KÖY ENSTİTÜLÜ YAZARLAR, OZANLAR 179 Xenia Celnarova

Çevirmenler:

Türker Acaroğlu, Bahadır Akın, Oruç Aruoba, Oya Berk, Ahmet Cemal, Adnan Cemgil, Sema R. Güzelşen, Zehra İpşiroğlu, Ahmet Kocaman, Said Maden, Ülgen Özgül, Fatih Özgüven, Adnan Özyalçıner, Ahmet Soysal, Fred Stark, Necdet Sümer.

AHMET CEMAL

SEÇMECİ TUTUM, KOLAY OKUNURLUK VE KOLAYCILIK

Kitle iletişim araçları arasında çok önemli yer tutan dergilerin olabildiğince geniş bir kitleye seslenebilmeleri, uğrunda çaba harcanmağa değer bir amaçtır hiç kuşkusuz. Ama «seslenelim de, nasıl olursa olsun!» dememek, hangi düzeyden seslenmek gerektiğini iyi saptayabilmek koşuluyla!

Yazko Çeviri, çıktığı günden bu yana geniş çevrelerin büyük desteğini ve övgüsünü kazandı. Bunun yanı sıra eleştiriler de aldı. Bizi eleştirenlere olan teşekkür borcumuz, en az bizi övenlere olan borcumuz kadardır. Çünkü biz, bu dergi için tüm çaba harcayanlar, ülkemizde özellikle kültürel alanda günümüze değin süregelmiş pek çok aksaklığın — başka nedenlerin yanında — çok önemli ölçüde düzeyli bir eleştiri geleneğinin yerleşememiş olmasından da kaynaklandığı görüşünü paylaşan kişileriz.

Bu satırları yazmamın amacı, almış olduğumuz eleştirilerden biri karşısında hesap vermek. Bu, çok dar bir kesimden gelmesine karşılık, *Yazko Çeviri*'nin çok önemsediğim bir tutumunu açık seçik ortaya koyma olanağını kazandırdığı için, yararlı saydığım bir eleştiri. Bu eleştiriye göre *Yazko Çeviri,* aşırı ölçüde seçmeci (elitist) bir tutum izlemektedir, bundan ötürü de çoğu kez kolay okunurluk niteliğinden yoksun kalmaktadır. Görüldüğü gibi, bizi gerçekten hesap verme yükümü altına sokan bir eleştiri. Çünkü biz, *bir anlamda* gerçekten seçmeciyiz; ayrıca, yine *bir anlamda, Yazko Çeviri* gerçekten kolay okunurluk niteliği baskın bir dergi değildir. Ama *hangi* anlamda? Sorunun odak noktası, işte bu sorunun yanıtında yatıyor; her olgu gibi, *Yazko Çeviri* olgusunu da Türkiye genelinden soyutlayarak irdeleyemeyeceğimize göre, kültürel açıdan bu genele biraz değinmekte yarar var. Ne denli acı gelirse gelsin, bir noktayı açık seçik vurgulamak zorundayız: günümüz Türkiye'sinin kültür yaşamında egemen olan ilke, *kolaycılık* ilkesidir; belki ilkeden değil de, kanımızdan bir türlü temizleyemediğimiz eski bir mikrobun varlığından söz etmek, daha doğru olur. İstenen ve yeğlenen, kolay okunan edebiyat, kolay izlenen tiyatro ve sinema, karşısındakini bir parça olsun zora koşmayacak sanat yapıtı olmaktadır. Neyin güzel, çirkin, başarılı, başarısız, yararlı ve zararlı olduğu, ancak belli bir bilgi birikiminin kazandırabileceği bütünsel bir bakış açısına göre değil, hangi alanda olursa olsun sağlıklı bir yargıya varabilmenin yolunun bilgiden ve düzeyli eğitimden geçtiği gerçeğinin bilincine varamamış bir tutuma göre saptanmaktadır. Bu tutum, öyle bir günde, raslantısal biçimde ortaya çıkıvermiş bir olgu

değildir; yıllar boyunca okuma öğreten, ama «ne, nasıl okunmalıdır?» sorusunu ve bunun yanıtını genç kuşaklara sunmaya gerek duymayan bir eğitim politikasının, eleştirel ve araştırmacı tutumu benimsetecek yerde, ezberciliğin sınırlarını çoğunlukla aşamayan bir yüksek öğretim yönteminin, çağdaşlaşma sürecini olabildiğince kısa sürede gerçekleştirme zorunluluğu ile karşı karşıya bulunan bir ulusa karşı görevlerini yerine getirmekte genellikle yetersiz kalan sorumsuz bir yayın politikasının acı ürünleri, bugünkü kültür yaşamımızda toplanmaktadır. Başka alanlarda uzmanlığın önemi yadsınmazken, edebiyat ve sanat alanında herkes gerekli ön çalışmaları yapmaksızın ve bilgi derlemeksizin eleştirel görüşler ileri sürebilmektedir.

Bütün bu yollarla, zamanını değerlendirmeğe değil, öldürmeğe alıştırılan kitlelerin kolaycılığı benimsemelerinde yadırganacak yan yoktur. Oysa gerek edebiyat, gerekse sanat, kendilerinden yarar sağlamak isteyenlerden özel çabalar bekleyen alanlardır. Bir zamanların *Tercüme Mecmuası,* Orhan Burian'ın kurduğu, Vedat Günyol'un yıllarca canını dişine takarak sürdürdüğü *Yeni Ufuklar*, Memet Fuat'ın nice özverileriyle ülkemizin kültür yaşamına yine yıllar boyu çağdaşlığın boyutlarını getiren *Yeni Dergi* — bunlar, seçmeci tutumdan uzak ve okunması kolay dergiler miydi? Doğal olarak hayır.

Yazko Çeviri, işte *bu anlamda* seçmecidir; yukarda değindiğimiz kolaycı tutumdan titizlikle kaçındığı ve kaçınacağı için de, *bu anlamda* kolay okunur bir dergi değildir. Amacımız, sunulan ister bir ürün, ister inceleme olsun, bunu *yeterli bir bağlam içersinde vermek,* başka deyişle örneğin bir yazınsal metni, metnin yazarını ve özelliklerini olabildiğince tanıtarak, bir incelemeyi de isteyenin daha sonra bu konuda derinleşmesini sağlayabilecek verilerle birlikte sunmaktır. İncelemeler bölümümüzde yazın, dil, çeviri, sanat ve başkaca alanlarda bilimsel yönelimli yazılar sunmamız, içinde yaşadığımız ve Türkiye'nin de doğal olarak dışında kalamayacağı *bilimsel çağ*'ın bir gereğidir. Bu bilimsellik, fildişi kuleye bir avuç insan toplamak anlamına gelmeyen, bütünlük ve tutarlılık taşıyan bakış açılarına varmayı ve vardırmayı amaçlayan bir tutumdur.

Yazko Çeviri'de bir başka seçmeci tutum, gönderilen yazı ve çevirilerin değerlendirilmesinde izlenmektedir. Danışma Kurulumuzun bazı üyelerinden oluşan bir *Seçici Kurul,* geniş bir açıklamasını bir dahaki sayımızda sunacağımız ilkeler doğrultusunda, dergiye girecek yazıların seçiminde türlü açılardan çok titiz davranmaktadır. Ayrıca yanılmazlık ve üstünlük savında da değiliz; ama *Yazko Çeviri* gibi, okur sayısı sürekli artan, bilimsel kuruluşlardan abone istemleriyle karşılaşan bir derginin belli ilkeler doğrultusunda yönetilmesi ve bu ilkelerden ödün verilmemesi, okurlarımıza karşı taşıdığımız sorumluluk bilincinin bir gereğidir.

Tüm *Yazko Çeviri* çalışanları adına, değerli okurlarımıza mutlu ve sağlıklı bir yeni yıl dilerim.

HİCİV III

Latinceden Çeviren : Necdet SÜMER

Iuvenalis imparatorluk devrinde yaşamış Romalı bir hiciv ozanıdır. Batı edebiyatları üzerinde derin etkisi olan Iuvenalis'i Türk okuru hemen hiç tanımaz. Vergilius'u, Horatius'u da pek tanımaz Türk okuru. Plautus, Lucretius, Cicero belki şöyle bir bilinir. Oysa bu ozanlar ve yazarlar batı edebiyatlarının, batı kültürünün temel taşlarındandır. Dünya tarihine yön vermiş olan aşağı yukarı bin yıllık bir Roma tarihine, Spartacus ayaklanması ile imparatorluk devrine ilişkin yüzeysel bilgiler ve gladyatör oyunları dışında, neredeyse bütünüyle yabancıdır Türk aydını. Hele cumhuriyet Roma'sının, önemi bile kavranmış değildir. Bu ve benzer eksikliklerin nedeni, batıya açılma amaçlandığından bu yana, batıyı yorumlama ve batı kültürünün özünü ve boyutlarını kavramada düşülen yanılgılardır.

Bu konuda bir tartışma açmaksızın, şu noktaları vurgulamakta yarar vardır. İlk köklü yanılgı, Avrupa toplumlarının son birkaç yüzyıllık tarihi içinde olup bitenler üzerine bilgi edinmenin ve bu süreç içinde yaratılmış kültür ürünlerini tanımaya çalışmanın batıyı anlamak için genellikle yeterli sanılmasıdır. Oysa «*batı*», eski Yunan-Roma uygarlıklarından bu yana Orta Çağ'ıyla, Yeni Çağ'ıyla bütünlük gösteren bir kültür birikiminin adıdır. Bu bütünlüğü Prof. Dr. Suat Sinanoğlu şöyle açıklıyor: «Klasik uygarlığın özelliği evrim kuramını ortaya koymuş olması, dolayısıyle insanlığın fikir düzeyinde yola çıkmasını, ilerlemeye başlamasını sağlamış olmasıdır. Her uygarlıkta bir iç olgunlaşma, belli sınırları aşmayan, aşmayı hedef almayan bir gelişme görülür. Buna karşılık klasik çağ uygarlığı insanlığa sonu olmayan bir evrim yolunu açmıştır... O halde batılı nedir sorusunun cevabı şudur: bu evrim *processus*'u *(süreci)* içine giren, ona katılan her insan, her toplum batılıdır; bu *processus*'un dışında kalan, onu benimsemeyen her insan her toplum batılı değildir. Başka bir deyimle, akılcı ve insancı değerler sistemine dayalı düzen içinde yaşayan toplumlar, bu düzeni benimseyen insanlar batılıdır; onun dışındakiler ise batılı değildir».[1]

İkinci köklü yanılgı, Avrupalıların klasik kültür üzerine, kendi

1. Suat Sinanoğlu, *Klasik Çağ Düşüncesi ve Çağdaş Kültür,* Klâsik Çağ Araştırmaları Kurumu I. Simpozyum (Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1977), s. 12.

özgül toplumsal-kültürel koşullarından doğan *öznel* yorumlarının irdelenmeksizin benimsenmesi, araştırılmaksızın kopya edilmesidir.[2] Oysa eski çağın klasik kültürü ile günümüz Avrupa toplumları arasında, bilindiği gibi, orta çağ boyunca etkinliğini korumuş olan güçlü hristiyan kültürü yeralmıştır. Fakat hristiyanlık, yine de, klasik kültürle uzlaşmadan edememiştir. Klasik çağ ile çağdaş batı arasındaki köprü bu uzlaşma ile kurulabilmiştir. Avrupalıların, klasik kültür üzerine yorumlarını öznel kılan da işte bu uzlaşmadır. Bu nedenle günümüz Avrupa toplumlarını batı kültürüne katan öge hristiyanlık değil, tersine, klasik kültür ve bu kültürdeki insancı (humanist) temelin, hristiyanlığa karşın, benimsenmesi olmuştur. Öyleyse batı kültürüne açılmak, gerçekte, bu kültüre bütünlük sağlayan insancı öze açılmaktır. Bu açıdan, ne yazık, gerekli tarihsel ve kültürel bilinç toplumumuzda yaygınlaşmamıştır. Böyle olunca da, örneğin, Roma tarihine ilgisizlik, doğal olarak, Roma edebiyatına ilgisizliği de birlikte getirmiştir. Bu tutum Türk toplumunun kültürel atılımını, insanlığa malolmuş besleyici ve çok önemli kaynaklardan yoksun bırakmıştır, bu kaynaklar Avrupalıların tekelinde sanılarak.

Oysa, uzun bir toplumsal-kültürel gelişme süreci yaşamış ve insanlığa ölümsüz evrensel kavramlar armağan etmiş olan Roma'nın Yunan kültürü karşısında geçirdiği aşamalar ve yaşadığı sorunlar bugün herhangi toplum için bulunmaz değerde bir deneyim hazinesidir. Küçük bir köyden yola çıkan ve gelişmesinin ilk büyük aşamasında İtalya çapında bir siyasal-kültürel bütünlük kurmayı başarmış olan Roma'da ilk beşyüz yıl boyunca bir ozan, başka bir deyişle *birey* ve bireye dayalı *sanat yapıtı* doğabilmiş değildir. Roma'da edebiyatın başlamasında Yunan kültürü etmenlerden biri ise, diğeri de, Roma'nın bu etkiyi alabilecek bir yapıya ulaşabilmiş olmasıdır. Böylece, İ.Ö. 3. yüzyılın ortalarında başlayan Roma edebiyatında, şiir türü satura (hiciv) dışında, bütün türler Yunan edebiyatından alınmıştır: *destan, tragedya, komedya, lirik, tarih* vb. Bu nedenle Romalılar «*Satura ise bütünüyle bizimdir*» *diyerek* övünme gereğini duymuşlardır.[3] Yunan lirik şiirinin bazı türlerinden ve eski Yunan komedyasında ağırlıklı bir hiciv ögesi vardı kuşkusuz. Bu türlerden etkilenmiş olma olasılığı bulunmakla birlikte, Romalı ozan Lucilius, ölçüsü (vezni) ve içeriği ile şiir türü olarak özgün bir hiciv *(satura,* geç devirde *satira)* türünü yaratmıştır. İ.Ö. 2. yüzyıl Roma'sında bu türün, gerçekte, bireysel saldırı ve siyasal kanatlar arası çatışma aracına duyulan gereksinimden doğduğu anlaşılmaktadır. Roma'da Yunan eski komedya (Aristophanes) örneği komedya türü gelişme olanağı bulamamıştı. Çünkü Roma yazarları sahneden halk

2. Örneğin, Avrupalılar Iuvenalis'in dil ve anlatım ustalığına çok ilgi duymuşlar, ama duygu ve düşüncelerini pek ciddiye almaz görünmüşlerdir: ozandır, üstelik öfkeli de, der böyle şeyler, gözüyle bakmışlardır.

3. «*Satira quidem tota nostra est*», Quintilianus, X, 1, 93.

önünde adıyla sanıyla saldırıya izin vermiyordu, Roma Cumhuriyeti bu boyutta bir demokrasiye ulaşamamıştır hiç. Ancak, bir yandan da kamuoyu oluşturma gereksinimini karşılamak gerekiyordu. Lucilius, bu sorunu çözmek üzere yeni bir tür yaratmış görünüyor. Türün içerik açısından temel özelliği ise daldan dala atlama olanağı veren konu çeşitliliğidir; adını da bu özelliğinden almaktadır.

Bu türde yazmış bir başka büyük ozan Horatius (İ.Ö. 65-8) farklı toplumsal-siyasal koşullarda, bambaşka bir ortamda yaşamıştır. İç savaşlardan bezmiş olan Romalıların barışa, huzura gereksinim duydukları bir ortamdır bu: *pax Augusta*'nın, Augustus'un sağladığı barış devrinin hemen öncesi. Horatius hicivlerinde siyasal konulara değinmez; bireylerin ortak davranış kusurlarını ve bu kusurların simgelediği tipleri felsefi denilebilecek bir yaklaşım ve ince bir anlatımla ve çok ustaca çizer. Satura türü Horatius'un elinde yepyeni bir boyut kazanmıştır böylece. Horatius'tan sonra bu türde yazmış önemli bir ozan olarak karşımıza, imparatorluk devrinin birinci yüzyılında yaşamış olan Persius çıkmaktadır; fakat kendisini Stoa felsefesinin kalıpları içine sıkıştırdığı için Persius bu türde önemli bir aşama sağlayamamıştır. Onu izleyen oldukça tehlikeli ve kargaşalı yıllarda yaşamış olan Iuvenalis ise şiir türü satura'nın son büyük ustasıdır. Iuvenalis türün içeriğine yeni ve güçlü bir boyut getirmiştir: toplumsal eleştiri. Çünkü Iuvenalis Roma'nın çöküş dönemine girdiğinin bilincinde bir ozandır; başlıca konusu ise Roma toplumunda gözlediği hızlı yozlaşmadır. Elimizde bulunan dört bin dizeye yakın onaltı satura'sından birincisinde neden bu türde yazdığını açıklar. Tüm tehlikelerine karşın, kendisini hiciv yazmağa iten temel duygunun, gözledikleri karşısında duyduğu «*öfke*» olduğunu söyler. Iuvenalis'e göre, olup bitenleri görüp de «*Satura yazmamak zor*» dur.[4]

Aşağıda Türkçe çevirisi verilen[5] üçüncü satura'nın konusu Roma kentinde yaşamanın güçlükleridir. Iuvenalis'in Umbricius adlı eski bir arkadaşı Roma'dan göçetmeğe ve dingin bir taşra kentine yerleşmeğe karar vermiştir. Iuvenalis arkadaşını yolcu etmeğe gelmiştir. Ayrılık öncesi ayaküstü söyleşilerinde Umbricius bu karara varmasının nedenlerini açıklar. Satura'yı büyük ölçüde Umbricius'un sözleri oluşturmaktadır.

Çeviri elden geldiğince aslına bağlı kalınarak yapılmıştır, öyle ki, olanak varsa, söz dizimi bile korunmağa çalışılmıştır. Şiir türü satura'nın geleneksel ölçüsü heksametre'dir (altı ayaklı dize). Bu ölçü Türkçe'ye uygulanamamakla birlikte, aslı gözönünde tutularak dize içi bir anlatım düzeni kurulmağa çalışılmış ve dize sayısı bakımından Latince metinle eşitlik sağlanmıştır.

4. «*Difficile est saturam non scribere.*», I, 30.

5. Çevirinin dayandığı metin: *The Loeb Classical Library: Iuvenal and Persius*, London: William Heineman Ltd., 1969.

Sarstıysa da eski bir dostumun ayrılışı beni,
övgüye değer buluyorum yine de ıssız Cumae'ye[6] yerleşmek,
Sibylla'ya[7] bir yurttaş armağan etmek istemesini.
Kapısıdır Baiae'nin[8], hoş bir kıyı, bir tatlı sığınak.
Prochyta'yı[9] bile ben yeğlerim Subura'ya[10], çünkü
yangınlardan, durmadan çöken çatılardan ve
vahşi kentin binbir tehlikesinden ve Ağustos boyu
çığırıp duran ozanlardan duyduğun korkuyu
beter saymayacağın denli zavallı, o denli yalnız nereyi gördük?

Bütün ev bir tek arabaya yüklenirken fakat, durdu
Porta Capena'nın[11] sular sızan kemerleri yanında arkadaşım.
Numa sevgilisiyle buluşuyordu burada geceleri[12], şimdi ise,
kutsal pınar, koruluk ve tapınak Yahudilere kıralanıyor
malları mülkleri bir sepet ve kuru ottan ibaret olan
(her ağaç çünkü halka vergi vermek zorunda),
Camena'lar kovulmuş, orman dilencilik yapıyor).[13]
Egeria[14] vadisine iniyoruz, yapay mağralara doğru
Ne denli daha yakın olurdu pınarların perisi bize,
sarsaydı çimenler yeşil bir kuşakla suları,
saldırmasaydı mermer doğanın kireç taşına.

Burada Umbricius «mademki», dedi, «dürüst mesleklere hiç
yer yok bu kentte, emeklere bir karşılık,
bugün elimde olan dünkinden daha az, yarınsa
birşeyler alıp götürecek kalan azıcıktan da, amacım oraya,
yorgun kanatlarını Deadalus'un[15] çıkarıp attığı yere gitmek,

6. İtalya'nın Campania bölgesinde, deniz kıyısında bir kent.
7. Ünlü bir kadın bilici (kâhin); Cumae kenti onunla ün kazanmıştı
8. Campania'da, Cumae ile Puteoli arasındaki kıyıda bulunan küçük bir kasaba; sıcak su banyoları ve güzel konumu ile ünlü.
9. Campania kıyılarına yakın küçük bir ada.
10. Roma'nın en gürültülü caddesi.
11. Ünlü *Via Appia* (Appius Yolu) üzerinde bir geçit. Geçitin üstünde *Aqua Marcia'ya* (Marcius Suyu'na) bağlı bir su kemeri bulunmaktaydı.
12. Roma'nın ikinci kıralı Numa Pompilius. Sevgilisi, Egeria adlı bir su perisi *(nympha)* ya da bir esin perisi *(Camena,* Yunanca *Mousa).*
13. Numa, Porta Capena yakınındaki bir koruluğu Camena'lar için ayırmıştı.
14. Adını Camena Egeria'dan alan vadi.
15. Yun. *Daidalos.* Atina'lı mimar. Girit kıralı Minos zamanında yaşa mış ve Girit labirentini yapmış bir mitolojik kişi. Icaros'un babası. Theseus'a yardım ettiğini öğrenince kıral Minos Daidalos ile Ikaros'u labirente kapatmış. Fakat onlar kendilerine kanat yapıp takarak oradan kurtulmuşlar.

saçlarımda kırlar yeni, yaşlılığım dik ve taze iken,
Lachesis[16] için henüz birşeyler varken eğirecek ve kendimi
kendi ayaklarımla taşırken dayanmadan bir değneğe
Elveda yurdum! Artorius yaşasın orada ve Catullus, kalsınlar
akı karaya çevirenler, kolay gelir onlara tapınak, kanal, liman,
cesetleri yakılacak yerlere taşıma sözleşmeleri yapmak,
ya da mızrağın yetkesinde satılık baş sergilemek.[17]
Bir zamanlar borozancıydı bu adamlar; taşra arenalarının
ayrılmaz yoldaşları, her kasabada tanınan şişik yanaklar
şimdi kendi adlarına gösteri düzenliyorlar ve kitle
baş parmağını yukarı çevirerek kimi istiyorsa onu
öldürüp sevgi topluyorlar;[18] oradan gidiyor
sözleşmeler yapıyorlar lâğımlar için, hem niçin olmasın
canı şaka yapmak istediğinde Yazgı tanrıçasının
yerin dibinden alıp göklere çıkardığına göre böylelerini?

«Ne işim var Roma'da? Yalan söylemeyi bilmem; bir kitabı
kötü ise övemem ve isteyemem; anlamam yıldızların
devinimlerinden; ölümünü bir babanın sözvermek,
ne isterim ne de gelir elimden; kurbağaların bakmış değilim
iç organlarına hiç; harcım değil benim taşımak mektuplarını,
armağanlarını aşığının yeni geline; hiçbir hırsız benden
yardım görmeyecektir, bu nedenle gitmem yanında hiçbir valinin
sanki bir sakat ve elinin gücü yitmiş bir yararsız beden gibi.
Kim sevilir bu zamanda bir suçun ortağı ve ruhu her zaman
saklanması gereken sırlarla yanan kişi olmadıkça?
Kendini sana borçlu saymaz, vermeyecektir de hiçbir şey
onurlu bir gizi seninle paylaşan kişi: istediği an
Verres'i[19] suçlayabilecek olandır Verres'in seveceği adam.
Değerli olmasın gözünde öyle tüm kumları gölgel Tagus'un[20]
ve denize yuvarlanıp duran altın, uykudan yoksun kalacak
ve birgün yas içinde geri vermen gereken ödüller kazanacak.
ve büyük dostunda hep bir korku uyandıracak denli.

Uçarken Ikaros, babasının sözünü dinlemeyip fazla yükseldiği için, güneşe yaklaşınca, kanatlarını tutan balmumu erimiş ve Sisam adasının yakınlarında denize düşüp boğulmuş. Daidalos ise İtalya'daki Cumae kentine inmeyi başarmış.

16. Moira'lardan (yazgı tanrıçaları) biri. Bu üç kızkardeş insanların ömür ipliğini büker, sarar ve zamanı gelince de keserler.

17. Mezatlarda köle sahiplerinin işareti olarak bir mızrak bulunurdu.

18. *Vertere pollicem* (parmağı yukarı çevirmek) yaralı gladyatörün işinin bitirilmesini isteyen, *premere pollicem* (aşağı çevirmek) ise hayatının bağışlanmasını isteyen bir işaretti.

19. Kötü yönetimi ve yolsuzluklarıyla ünlü bir vali.

20. İspanya'nın batı kısmında (Lusitania) bir nehir: içinde altın bulunan kumlarıyla ünlü.

«Şimdi hemen o soydan, zenginlerimizin gözünde pek sevgili,
benimse en çok sakındıklarımdan sözedeceğim, utanç da
engel olmayacak bana. Ey Quirites,[21] dayanamıyorum artık
Yunanlılaşmış kente; peki ama tortunun ne kadarı Yunanistan'dan?
Suriye'nin Orontes'i[22] Tiber'e[23] döküldü döküleli, birlikte
dilini, geleneğini, flütüyle eğik telli çalgısını,
soyuna özgü dümbeleklerini de getirdi ve
Circus'ta[24] kendilerini satmaları emredilmiş kızlarını da.
Defolun, başörtüsü boyalı yabancı orospulardan hoşlananlar!
Ey Quirinus, senin o köylün şimdi sırtında *trekhedipnon*[25]
ve yağlı boynunda *niketerium*[26] süsleri şölene seğirtiyor.
Biri yüce Sikyon'dan, öbürü Amydon'dan, biri Andros'tan,
biri Samos'tan, bir başkası Tralles ya da Alabanda'dan gelip[27]
Esquiliae'ye saldırıyorlar [28] ve adını söğütten alan tepeye[29]
büyük evlerin gözdeleri, gelecekte de efendileri.
Hızlı zekâ, onmaz yüzsüzlük, dilbazlık ve
Isaeus'tan[30] da akıcı konuşma: söyle, necidir dersin bu adam?
İstediğin insanı getirmiştir yanında bize:
gramerci,[31] hatip, geometrici, ressam, güreş hocası,
bilici, ip cambazı, hekim büyücü: bilir herşeyi
karnı aç Yunanlıcık; göğe çık, de, çıkar.
Kısaca, ne Moritanya'lı ne Sarmatya'lı ne de Trakya'lıydı
kanatlar takınan adam, göbeğinde doğmuştu Atina'nın[32]

«Kaçmayayım mı ben bu erguvan giysililerden? Benden önce o
imzasını atacak, daha iyi bir sedire yan gelip yatacak ha
erikleri, incirleri taşıyan rüzgârla Roma'ya gelmiş olan?
O denli mi yok hiç önemi, çocukluğumuzun
Aventinus[33] havasını içmiş, Sabin[34] yemişiyle beslenmiş olmasının?

21. «Romalılar». Romulus'un bir adı da Quirinus. *Quirites,* Romulus'un soyundan gelenler. Daha önce ise Latium'daki bir Sabin kentinin adı.
22. Suriye'nin en büyük nehri.
23. Etruria ile Latium ovalarını ayıran Tiber nehri.
24. Circus Maximus. İçinde çeşitli yarışmaların yapıldığı ve yüzbinin üstünde seyirci alan bir ünlü yapısı Roma'nın.
25. Yanaşmaların ziyafete giderken giydikleri bir Yunan giysisi.
26. *Niceterium,* «bir zafer ödülü». Yunan özentisiyle alay edilmek için kullanılmaktadır bu sözcükler.
27. Çeşitli Yunan kentleri.
28. Roma'nın yedi tepesinden en büyüğü.
29. *Mons Viminalis,* yedi tepeden bir diğeri; *vimen:* söğüt.
30. Yunanlı bir hatip, Iuvenalis'in çağdaşı.
31. *Grammaticus,* okuma yazma ve edebiyat öğretmeni; geniş anlamda, filolog.
32. Daidalos. Bkz. dpn. 15.
33. Roma'nın yedi tepesinden birinin adı.
34. İtalya'nın, Latinlerle birleşen eski bir halkının yaşadığı bölge.

«Ya övmeleri, yaltaklanmakta pek uzman bu insanların
bir bilgisizin konuşmasını, bir çirkin dostun güzelliğini,
ya da Antaeus'u[35] havaya kaldırmakta olan Herakles'in ensesiyle
bir tutmaları bir güçsüzün zayıf, uzun boynunu,
hayran olmaları ya bir çatlak sese, bir horozun
çıkardığını aratmayan, gagalarken eşi tavuğu?
Biz de gerçi övebiliriz aynı şeyleri, ama onlara inanılır.
Daha başarılı olabilir mi bir aktör, Thais[36] rolünü,
bir evli kadın ya da sırtı mantosuz bir Yunanlı kızı
oynarken? Maskeli bir komedya oyuncusu değil de, gerçekten
tam bir evli kadın sanırsın konuşanı; bomboş ve dümdüz dersin
karnının altı, yalnızca bir ince çizginin göze çarptığı.
Yine de ne Antiokhus beğenilecektir kendi ülkelerinde
ne de Stratokles ya da çıtkırıldım Haemus'la Demetrius:[37]
oyuncu bir ulusturlar. Sen gülersin, kırılır o
kahkahadan; ağlar, dostunda gözyaşları görmüşse,
ama üzülmez; bir ateşçik istersin kış vakti ondan,
giyer paltosunu; dersen ki 'yanıyorum', başlar terlemeğe.
O halde biz, o ve ben, eşit durumda değiliz: her zaman,
gece gündüz her an yüzüne başkasının yüzünü takınabilen,
bir iyice geğirdiyse dostu, işediyse dosdoğru, gürül gürül
ses verdiyse ters çevrilen altın leğen, kaldırıp ellerini
alkış tutmaya hazır olan o benden daha iyi durumdadır.

«Dahası, kutsal hiçbir şey yoktur onun için, ne de kurtulur
kasığından ne bir evli kadın ne de genç kız, ne damat adayı
sakalı çıkmamış henüz, ne de oğlan çocuğu daha önce tertemiz;
hiçbiri yoksa bunların, yatırır dostunun büyükannesini.
Bilmek isterler sırlarını evin, böylece korku uyandırmak.
Söz Yunanlılardan açıldığına göre, okulları geçiyorum
ve dinle şimdi daha görkemli bir cübbenin yediği naneyi.
Öldürür ele verip dostu ve öğrencisi Barea'yı
nehrin o kıyısında beslenip büyümüş olan ihtiyar Stoacı,[38]
hani Gorgo'nun kanatlı atı o kıyıda inmişti toprağa.[39]
Yer yok bir Romalıya burada, bir Protogenes'in,
bir Diphilos'un ya da Hermarkhos'un, soyundaki kusur gereği,
asla bir dostu paylaşmayıp ona tek başına el koyan birinin,
horozlandığı yerde. Çünkü uysal bir kulağa azıcık

35. Antaios, Libya'da Herakles'in öldürdüğü bir dev.

36. Terentius'un *Eunuchus* (Hadım) adlı oyununda geçen bir fahişe. II. Atina'da ünlü bir fahişe. III. Roma'daki bir diğeri.

37. Yunanlı sahne oyuncularının adları.

38. Publius Egnatius Celer. Barea Soranus'a yöneltilen suç ve ölümü için bkz. Tacitus, *Annales* XVI. 23 ve 33.

39. Kydnos ırmağı, bugünkü Tarsus çayı. Medusa'nın kanından doğma kanatlı at Pegasos için bkz. Bellerophontes ve Perseus mitosları.

damlatmaya görsün doğasının ve yurdunun zehirinden,
kapı dışarı oluveririm, yitip gider yıllar uzun bir kölelikte;
daha kolay değildir hiçbir yerde bir yanaşmayı atmak.

«Sonra, var mı bir değeri burada, kendimizi aldatmayalım,
yoksulun bir hizmetinin, gün ağarmadan daha, giyip togasını[40]
baksa da koşturmağa, praetor kaldırıp lictor'u[41] buyururken ona
gitmesini çabucak, meslektaşı daha önce selâmlamasın diye
çoktan uyanmış olan bayan Albina'yı, bayan Modia'yı.[42]
Bir varlıklının kölesiyle bir özgür ana-babanın oğlu arasından
su sızmaz; öbürü çünkü bir komutanın legio'da aldığını[43]
bir Calvina'ya, bir Catiena'ya armağan eder,
bir ya da iki kez debelenmek için üzerinde; sen ise,
süslü bir orospunun yüzünü beğendiğinde, şaşırır, bir türlü
karar veremezsin yüksek sandalyesinden indirmeğe Chione'yi.
Tanık göster Roma'da Ida tanrıçasını konuk eden denli
kutsal birini,[44] Numa çıksın öne ister,[45] ister
alevler sarmış tapınaktan titreyen Minerva'yı kurtarmış kişi,[46]
ilk soru serveti üstüne olacaktır, karakteri üstüne
sonuncusu. 'Kaç köle besliyor? Kaç dönüm tarlası var?
Yemek ardından gelen tabakların sayısı, büyüklüğü ne?'
Bir kimse kasasında ne denli çok para saklıyorsa, sözüne de
o denli güvenilir. Yemin de etse, hem Samotrake'nin[47] hem
Roma'nın sunakları önünde, küçümsediğine yıldırımları
inanılır yoksulun, tanrıları da, tanrılar hoşgörürken onu.

«Ya herkese alay konusu, alay kaynağı olması
bu zavallının, pasaklı ve yırtıksa paltosu,
togası biraz kirli ve açılmışsa ayakkabısının biri
köselesi ayrılıp, ya da kalın ve taze bir iplik
gösteriyorsa, yırtığı dikilmiş bir değil, birçok yama yerini?

40. Bir Roma yurttaşının uzun, geniş ve tek parçadan oluşan bir dış giysisi.

41. Praetor, Roma'nın üst düzeyde yöneticilerinden biri; adalet işleriyle yükümlü. Bir yöneticinin yanına orununun ve yetkesinin simgesi olarak verilen yardımcılara, koruyuculara *lictor* denirdi.

42. Yüksek sınıftan kadınlar.

43. *Legio*, büyük çaplı bir askeri birlik.

44. Troia yakınında yüksek bir dağın adı Ida Dağı. Ida tanrıçası Kybele. Kybele'nin bir yontusu İ.Ö. 204 yılında Roma'ya getirildiğinde P. Cornelius Scipio onu evine alır. Burada, çok saygı değer bir kişi anlamında.

45. Numa da aynı amaçla kullanılıyor. Bkz. dpn. 12, 13.

46. Minerva, Yunan mitolojisindeki Athena'ya karşılık. İ.Ö. 241 yılında L. Caecilius Metellus kurtarmıştır Minerva yontusunu yangından.

47. Trakya kıyıları yakınında bir ada; oralıların mistik tapınmalarıyla ünlü.

Acıları içinde uğursuz yoksulluğun yoktur insanı
gülünç kılmasından daha dayanılmazı. 'Çık dışarı,' dedi
yer gösteren, 'ayıptır, kalkın Equites'in[48] koltuğundan,
serveti yasaya yetmeyenler. Pezevenklerin oğulları
otursunlar burada, bir genelevde doğmuş olanlar, alkışı
burada tutsun yakışıklı oğlu mezatçının, bir gladyatörün
süslü oğullarıyla yetiştiricinin oğulları arasında':
böyleydi isteği yerlerimizi ayıran ahmak Otho'nun.[49]
Kim damat olarak beğenilir, parası kıtsa, yarışamıyorsa
çeyiziyle genç kızın? Hangi yoksul mirasa konar? Hangi yoksul
Aedilis'lerin[50] yardımcısıdır? Bir zamanlar topluca
göç etmek zorunda kalmışlardı beş parasız Romalılar.

«Hiç te kolay değildir yükselmek, engelken yetilerine kişinin
geçim darlığı, Roma'da ise daha da güçtür onlar için
girişim: büyük para derme çatma bir konut, büyük para
kölelerin boğazı, ve tutumluca bir öğün büyük para.
Utanıyorsun toprak çanaklarda yemekten, ama bir an
Mars'ların, Sabinlerin[51] sofrasına taşınsan, çirkin bulmayacaksın
yetinirken orada Venetia[52] mavisi bir kaba kukuletayla.

«Birçok yerler vardır İtalya'da, gerçeği söylemek gerekirse,
hiçkimsenin bir toga koymadığı ölünceye dek sırtına.
Çimenli bir tiyatroda bayram günlerinin görkemi
yaşanırken bile ve sonunda o bilinen bitiş oyunu
gelirken bir kez daha tahta sahneye, annesinin kucağındaki
köylü çocuk korkarken donuk maskenin aralık ağzından, orada
eş giysiler, benzer giysiler içinde göreceksin
orkestrayı[53] ve halkı, saygı değer aedilis'ler yetinmektedirler
seçkin görevlerinin giysisi olarak beyaz tunica'larla.[54]
Burada olanakları aşan bir gösteriş içinde giyinilir, burada
zaman zaman yeterinden çoğu alınır başkasının kasasından.
Ortaktır şu kusur, burada çalımlı bir yoksulluk içinde
yaşıyoruz hepimiz. Uzun sözün kısası, Roma'da herşeyin
bir fiyatı vardır. Ne veriyorsun selâmlayabilmek için Cossus'u

48. *Equites* (Atlılar sınıfı), Roma'da giderek büyüyen bir ara sınıf. varlıklılar sınıfı.

49. Roscius Otho (İ.Ö. 67) bu yasayı hazırlayan bir atlı sınıf üyesi. Yasaya göre tiyatroda ilk ondört sıra *Equites*'e ayrılmıştır. Bir kişinin atlı sınıfa geçebilmesi için 400,000 sestertius'luk bir geliri olması gerekiyordu.

50. Ticaret, maliye, bayındırlık ve sağlık işlerine bakan yöneticiler.

51. Sade yaşamı simgeleyen, eski Roma geleneklerini koruyan halk grupları.

52. *Po* ırmağının beri yanındaki Galya'da bir bölge.

53. Tiyatroda Senato sınıfının, soyluların oturduğu sıralar.

54. Hem erkeklerin hem kadınların giydiği bir iç giysi, gömlek.

arada bir, Veiento lütfedip baksın diye, sana sımsıkı dudağıyla.
Biri sakalını kazır; öbürü saçlarını saklar gözdesinin;[55]
çöreklerle doludur ev, ama parayladır bu çörekler; al,
içinde kabaran şu öfkeyle: biz yanaşmalar, vergisini vermek,
süslü hizmetçilere bahşiş yığmak zorunda bırakılıyoruz.

«Kim korkmuştur bugüne dek serin Praeneste'de, Volsinii'nin
yeşil tepeleri arasında, gösterişsiz Gabii'de ya da
yüksek yamaçlarında Tibur'un evim çökecek diye?[56]
Ama biz büyük bölümü ince desteklere dayalı bir kentte
oturuyoruz; böyle önlüyor çünkü yıkılacak gibileri
kâhya ve, eski bir duvarın gediğini örttüğünde, uyuyun
güven içinde diyor çöktü çökecekken çatı tepelerine.
Hiç yangın çıkmayan, gecelerden hiç korku duyulmayan yerde
yaşanmalıdır. Su diye bağırmaktadır Ucalegon, bir yandan da
pılı pırtısını taşır, tütmektedir senin üçüncü kat da şimdi,
yok haberin; korku dolu kargaşa çünkü alt katta başlamışsa,
en son yanacaktır, yalnızca kiremitlerin koruduğu kişi[57]
yağmurdan, hani yumurtlarlar ya orada sevimli güvercinler.
Bir yatacığı vardı Codrus'un, karısı Procula'dan da küçük,
altı adet toprak çanak bir büfenin üstünü süsleyen, altta
bir küçük içki kabı ve uzanmış yatan bir Chiron[58] ve
Yunanca kitaplar duruyordu eski bir sandık içinde,
kemiriyordu kutsal dizeleri görgüsüz fareler.
Hiçbir şeyi yoktu Codrus'un, kim yadsır bunu? Yine de zavallı
yitirdi o hiçbir şeyi. Dert yığınına eklenen son yıkımsa şu:
çırılçıplak kaldığı, yalvarıp yakardığı halde, ona hiçkimse
ne yiyecek ne barınak ne bir çatı ile yardım etmeyecektir.

«Asturicus'un görkemli konağı çökmüş olsa, hanım kendinden
geçer,
ileri gelenler yasa bürünür, praetor duruşmaları erteler.
O zaman kentin yıkımlarına ah vah ederiz, tiksiniriz ateşten.
Sürerken daha yangın, çıka gelir mermerler armağan etmeğe biri,
bağışlamağa yapı gereçleri; biri çıplak ve pırıl pırıl yontular,
öbürü Euphranor ve Polykleitos'tan[59] ünlü birşeyler,
bir başkası Asya tanrılarının eski süslerini sunar;

55. Kadınsı tipler.
56. Güvenilir yaşam koşulları içindeki dingin taşra kentleri.
57. Vergilius'tan esinlenilmiş, *Aeneis* II. 311, Troia yangınından: *iam proximus ardet Ucalegon* (komşusu Ucalegon da yanmaktadır). Iuvenalis'in arkadaşı üçüncü katta oturuyor; yangın alt katta çıkmış.
58. Kheiron, Yunan mitolojisindeki Kentauros'lardan (At Adamlardan) biri. Burada, Kheiron'u canlandıran bir biblo.
59. Ünlü Yunan ressam ve yontucuları.

kimi kitaplar verecektir, kitap dolabı ve bir yarım Minerva,
kimi okkalı bir gümüş. Çocuksuzların en varlıklısı Persicus
daha iyi ve daha çok şeyler koyar yitirdiklerinin yerine
ve haklı bir kuşku uyanır evini kendi yakmış olmasın diye.

«Koparabilirsen kendini Circus oyunlarından, Fabrateria'da,
Sora'da ya da Frusino'da çok güzel bir ev alınabilir,
şimdi bir izbeye ödediğin kiranın bir yıllığı ile.
Orada bir bahçecik, bir sığ kuyu; ipe gerek olmadan
çekilen suyu yayılır arasına körpe filizlerin.
Yaşa gitsin orada çapayla dost ve bahçıvanı olarak
yüz Pythagoras'çıya şölen verebileceğin bir bakımlı bahçenin.[60]
Hangi yerde, hangi köşe bucakta olursa olsun,
tek bir kertenkeleye bile beylik birşeydir.

«Hastaların çoğu Roma'da uykusuz kalmaktan ölür (gerçi
o hastalığa sindirilmemiş yiyecek yol açmıştır
ateşli mideye oturan), çünkü hangi barınak uykuya izin verir?
Varlıklı ancak uyuyabilir kentte. Budur hastalığın kaynağı.
Dönemeçli dar yollardan geçen arabalar,
Davar sürüsünün durduğu yerden gelen bağrışmalar, sövgüler
alıp götürür Drusus'un ve ayı balığının uykusunu.[61]
Çağırdığında bir görev, kalabalık yol açarken, varlıklı kişi
uçacak başlar üstünde kocaman Liburnia tahtıravanıyla[62]
ve yol boyu okuyacak, yazacak, isterse uyuyacaktır içinde;
uyku getirir çünkü kapalı olunca tahtıravan penceresi.
Yine de o varacaktır önce: biz acele ettikçe, tıkanır
bir kalabalık dalgası ile önümüz, sıkıştırır böğrümüzü
arkamızdan insan seli; biri dirsek batırır, öbürü sert kolunu
tahtıravanın; biri tomruk çarpar başıma, bir başkası bir fıçı.
Çamura bulanır bacaklarım, derken her yandan kocaman tabanlar
basar ve deler parmağımı bir asker postalının çivisi.

«Görmüyor musun ne denli duman çıkıyor sportula'ya[63] koşan
kalabalıktan. Yüz konuk, herbirinin ardında aşçısı.
Corbulo[64] bile güçlükle taşırdı o kocaman kazanları,
o koca şeyleri yerleştirmiş başına taşıyor dimdik
zavallı kölecik ve koşarken bir yandan ateşi yelpazeliyor.

60. Filozof Pythagoras gibi yalnızca sebze yiyenler.
61. Olasılıkla uykucu İmparator Claudius Drusus Nero'dan sözediliyor.
62. Illyria'da (bugünkü Arnavutluk) bir halk grubunun yaşadığı bölge. Ağaç işleri, özellikle gemi yapımıyla ünlü.
63. *Sportula,* yoksullara dağıtılan yiyecek ya da para.
64. Claudius ve Nero zamanının büyük bir komutanı; beden gücüyle de ünlü.

Yırtılıyor daha yeni yamanmış tunica'lar; sallanıp duruyor
uzun köknar, gelirken bir araba, bir başkası ise tüm ağacı
taşıyor; çalkanıyor bir aşağı bir yukarı korkutuyorlar halkı.
Liguria kayaları yüklü dingil bir oturmuş olsa yere,
bir ters dönüp dökse taşıdığı dağı kalabalık üzerine,
ne kalır geriye bedenlerinden? Kim kolları, bacakları,
kim kemikleri tanır? Parçalanır yoksulun yok olur tüm cesedi
tıpkı canı gibi. O sırada ev halkı, habersiz, yıkamakta
kapkacağı, şişik yanaklarla üflemekte ocağı,
yağları kazımakta takur tukur, şişeleri doldurup örtüleri sermektedir.
Çocuklar harıl harıl bu hazırlıklar içindedir, ama baba
yeni gelmiş garip, oturmuş kıyıda tir tir titremektedir baktıkça
suratsız kayıkçıya,[65] ne ağzında beş parası uzatıp verecek,
ne çamurlu ırmağı zavallının geçme umudu vardır karşıya.

«Dinle bak şimdi başka ve çeşit çeşit tehlikelerini gecenin:
düşün o ulu çatıların yüksekliğini, bir çömleğin gelip
çarptığı, her zaman çatlak, kırık çanakların pencerelerden
düştüğü vurarak iz bırakacak denli büyük bir ağırlıkla
kaldırıma. Ahmak gözüyle bakılabilir sana ve tedbirsiz
anlık tehlikelere karşı, şölene eğer vasiyetini
bırakmadan gidersen. O denli çoktur ölüm, kaç uyanık pencere
açıksa sen o gece geçerken. Bu durumda ancak sana umutla
beklemek ve içinden bir zavallı duayı geçirip durmak
kalıyor, yetinseler dökmekle bulaşık sularını diye.

«Sarhoş ve kabadayı biri, kimseyi öldürmemiş bir rastlantı,
dertli bir gece geçirir, dostunun başucunda ağlayan
Peleus'oğlu gibi[66] bir yüzüstü kapanıp bir sırtüstü yatarak.
Demek uyuyamıyacak başka türlü, bazılarına uykuyu
kavga getirir. Fakat ne denli umursuz da olsa. ne denli yansa
gençliğin ve şarabın ateşiyle adam, sakınır o kişiden
kırmızı paltosu kişinin buyururken uzak durmasını ona
ve bir koruyucu kuyruğu, ellerinde meşaleler ve pirinç lâmba;
benden ise çekinmez, ay ya da bir kandilin sönük ışığı hep
aydınlatır yolumu benim, fitilini kollarım, düzenlerim.
Öğren bak nasıl başlıyor bir acıklı kavga, kavga
denirse eğer, sen dayak atarken, ben dayak yerken yalnızca.
Dikilir karşına, durmanı buyurur adam: boyun eğmek gerekir;
çünkü ne yaparsın, bir çılgın seni zorlarken, üstelik o senden

65. Ölüleri yeraltı dünyasındaki Akheron ırmağının öte yakasına, ama parayla geçiren kayıkçı Kharon. Bu nedenle ölülerin ağzına bir para konurdu. Çünkü karşıya geçemeyen ruh yıllarca başıboş dolaşır dururdu.

66. Çok sevdiği arkadaşı Patroklos'un başucunda ağlayan Peleus'oğlu Akhilleus; Homeros'un Ilyada destanının en önemli kahramanlarından.

güçlü? 'Nerelisin?', diye bağırır, 'kimin sirkesiyle, kimin
fasulyesiyle şişiyorsun böyle? Hangi ırgat yeşil soğanı ve
iğdiş edilmiş koçun haşlanmış kellesini yutuyor seninle?
Yanıt vermiyorsun bana ha? Ya söylersin, ya yersin tekmeyi;
anlat yerin neresi? Hangi havrada bulurum seni?'
Söylemeye yeltensen de birşey, çekilsen de sessizce geri,
fark etmez, yine aynı dayağı atarlar, öfkelenip sonra
söz alırlar senden. Şudur özgürlüğü yoksulun:
Dayağı yedikten ve yumruklarla yere serildikten sonra,
yalvarır yakarır birkaç dişle dönebilmek için eve.

«Bunlarla da kalmıyor korkman gereken şeyler. Çünkü bu kez de seni
soyacak biri çıkacaktır kapandığında evlerin kapıları,
dükkânlara kilit, zincir vurulmuş, sessizlik sardığında her yeri.
Bazan da bir haydut, elinde kamasıyla görür işini birden;
ne zaman silâhlı bekçiyle korunsa Pomptinum bataklığı
ve Gallinaria ormanı, o zaman sanki
balık havuzuna üşüşür gibi koşar ora halkı Roma'ya.
Hangi ocakta, hangi örste döğülmüyor ki ağır zincirler?
En çoğu zincirlerde demirin ve korkabilirsin kalmayacak hiç
ortada saban için maden, oraklar ve çapalar kalmayacak diye.
Mutluydu diyeceksin büyükbabalarımızın büyükbabaları,
mutluydu kıralların ve halk tribünlerinin yönetiminde
Roma'nın tek bir tutukeviyle yetindiğini gören çağlar.

«Bunlara başka birçok nedenler daha ekleyebilirdim;
fakat çağırıyor sığırlar ve güneş batmakta, gitmem gerek;
katırcım da ne zamandır işaret ediyor sallayıp değneğini
bana. Haydi hoşça kal; unutma bizi. Birgün Roma
yenilenmen için seni alelacele geri verirse Aquinum'una,[67]
beni de sizin Helvina'lı[68] Ceres'e ve Diana'ya çağır
Cumae'den. Dinlemek için satura'larını, değer bulurlarsa beni
eğer, ayağımda postallar geleceğim o serin memleketine.»

67. Latium'da bir kasaba; Iuvenalis'in doğum yeri.
68. Ceres ve Diana, Yunan mitolojisinde Demeter ve Artemis'e karşılık: bereket tanrıçaları. Ancak Helvina takma adının kökeni bilinmemektedir.

RANDALL JARREL

İKİ ŞİİR

İngilizceden çeviren : Fred STARK

ABD'li Randall Jarrell, güney eyaletlerinden bir ses. 1914'te doğan Jarrell'in gençlik sonrası 2. Dünya Savaşına rastlıyor; en değerli sayılan birçok şiiri de bu savaşı anlatıyor, daha doğrusu Kişioğlunu bu savaştan bir değer olarak sağ salim kurtarmaya çalışıyor. Jarrell, 1965'te ölünceye dek şiirini sürdürmüş, önemini yitirmeden.

TARET TOPÇUSUNUN ÖLÜMÜ

Anam uykusundan Devlet'e düştüm, karnına;
Islak tüylerim donana dek, kıvrıldım.
On bin metre yukarısında
Yaşama düşünün toprağın, uyandım:
Patlamalar vardı, lekeler, ve avcı uçakları.
Ölünce hortumla çıkardılar beni taretten.

SABAHTAN, DUA

Soğuk, ağır ağır, sessizce—
Ama dönüyor ya, bunca saat sonra:

Dışımda olan bir şeyi görmek—
Gün ağarıyor.

Tek bu gün için
Tuzun tadı tam tuz olsun dilimde;

Deliksiz bir uyku uyuyayım
Tek bu gece için.

THE BELLS

I

Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!
How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that so musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
From the jingling and the tinkling of the bells.

II

Hear the mellow wedding bells—
Golden bells!
What a world of happiness their harmony foretells!
Through the balmy air of night
How they ring out their delight—
From the molten golden notes,
And all in tune,
What a liquid ditty floats
To the turtle-dove that listens, while she gloats
On the moon!
Oh, from out the sounding cells,
What a gush of euphony voluminously wells!
How it swells!
How it dwells!
On the Future!—how it tells
Of the rapture that impels
To the swinging and the ringing
Of the bells, bells, bells—
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
To the rhyming and the shiming of the bells!

ÇANLAR

İngilizceden çeviren: Sait MADEN

I

Dinleyin kızaklarda çalan çanları—
Gümüş çanları!
Sesleriyle bir sevinç evrenine yol açanları!
Tıngıl tıngıl o ne tınlayış, ince
Ayazında gecenin!
Pır pır doldurunca göğü bir nice
Yıldız göz kırparmış gibi gizlice
Billur bir hazla, derin;
İzleyip, izleyip öyle,
Bir çeşit rün biçemiyle,
Tın tın tınlayışları ne güzel yükselen çanları,
Çanları, çanları, çanları,
Çanları, çanları—
Çıngıltılarıyla, tıngıltılarıyla çanları.

II

Düğün çanlarını dinleyin, olgun çanları—
Altın çanları!
Ezgileriyle bir mut evrenine yol açanları!
Burcu burcu havasında gecenin
Dört bir yanda hazzı çınlayan, derin!
Altın altın eriyip giden
Seslerin akışında
Hangi sıvı türkü, sevgiden
Aya dalmış kumruyu böyle kendinden geçiren
Dalgalanışında!
Ah, çınlayan hücrelerden dışarı
Yoğun, geniş bir uyumun fışkırıp boşalışları!
Çoğalışları!
Yer alışları
Gelecekte bütün!—ve dalışları
Coşkunluğu şakımaya, o ayrı ayrı
Salınmaya, çalınmaya götürüp duran
Çanları, çanları—
Çanları, çanları, çanları,
Çanları, çanları—
Eş bir uyum, eş bir yayımla çalan çanları!

III

Hear the loud alarum bells—
Brazen bells!
What a tale of terror, now, their turbulency tells!
In the startled ear of night
How they scream out their affright!
Too much horrified to speak,
They can only shriek, shriek,
Out of tune,
In a clamorous appealing to the mercy of the fire,
In a mad expostulation with the deaf and frantic fire,
Leaping higher, higher, higher,
With a desperate desire,
And a resolute endeavor
Now—now to sit, or never,
By the side of the pale-faced moon.
Oh, the bells, bells, bells!
What a tale their terror tells
Of Despair!
How they clang, and clash, and roar!
What o horror they outpour
On the bosom of the palpitating air!
Yet the ear, it fully knows,
By the twanging
And the clanging,
How the danger ebbs and flows,
Yet the ear distinctly tells,
In the jangling,
And the wrangling,
How the danger sinks and swells,
By the sinking or the swelling in the anger of the bells—
Of the bells—
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
In the clamor and the clangor of the bells!

III

Dinleyin tehlikeyi vuran çanları—
Tunçtan çanları!
Hangi dehşet destanını tınmadan dan dan çalanları!
İrkilmiş kulağına doğru gecenin
Nasıl yılgısını haykıran, derin!
Korkudan dilleri dolaşık
Bağrışırlar çığlık çığlık
Uyum dışında,
Fırtınalı bir çağrışla fer kazanmaya ateşte,
Öfkeli bir uyartıyla sağır ve çılgın ateşte,
Hep yukarı, yukarı fırlayıp işte,
Kırık bir umutla alevlenmiş de,
Ve durmadan arayıp nasıl
Şimdi—şimdi yer almak asıl
Ya da hiç, uçuk yüzlü ayın yanıbaşında.
Çanları dinleyin, çanları,
Dehşetinden söz açanları
Çaresizliğin işte!
Nasıl çarpar, çarpışır, gümbürder durur,
Çırpınan havanın koynuna doldurur
Ne derin bir ürküntüyü her gürleyişte!
Kulak şimdi farkına varır
Çınlayışlarla,
Vınlayışlarla
Nasıl çekilir tehlike, nasıl kabarır;
Açık seçik der kulak zarı
Çarpışmalardan,
Çatışmalardan
Tehlike bir alçalıp bir yükselen anları,
Kudurganlık tuttukça alçala yüksele çanları—
Çanları—
Çanları, çanları, çanları,
Çanları, çanları,
Şangırtılarıyla, tangırtılarıyla çanları!

IV

Hear the tolling of the bells—
Iron bells!
What a world of solemn thought their monody compels!
In the silence of the night,
How we shiver with affright
At the melancholy menace of their tone!
For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan.
And the people—ah, the people—
They that dwell up in the steeple,
All alone,
And who, tolling, tolling, tolling,
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone—
They are neither man nor woman—
They are neither brute nor human—
They are Ghouls:—
And their king it is who tolls:—
And he rolls, rolls, rolls,
Rolls
A paean from the bells!
And his merry bosom swells
With the paean of the bells!
And he dances, and he yells;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the paean of the bells—
Of the bells:—
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the throbbing of the bells—
Of the bells, bells, bells—
To the sobbing of the bells:—
Keeping time, time, time,
As he knells, knells, knells,
In a happy Runic rhyme,
To the rolling of the bells—
Of the bells, bells, bells—
To the tolling of the bells—
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
To the moaning and the groaning of the bells.

IV

Dinleyin ölümü vuran çanları—
Demir çanları!
Görkemli bir düşünce evreninde yas saçanları!
Sessizliğinde gecenin
Titreriz dehşetle, derin,
İç karartan sesleri başlayınca yılgı salmaya!
Paslı gırtlaklarından, boğuk
Bir inilti kopan her soluk
Arka arkaya.
Ve topluluk—ah o topluluk—işte
Taa çan kulesini yurt edinmiş de
Yalnız kalmaya,
Döğüp, döğüp, döğüp uzaktan
Bir boğuk, tekdüzen ses havaya,
Övünç duyar yuvarlamaktan
İnsanın yüreğine bir kaya!
Ne kadındır onlar ne erkek,
Ne insandır ne hayvan gerçek,
Cinlerdir onlar;
Yas döğen bir kıralları var:
Kuledir, yuvarlar, yuvarlar,
Yuvarlar
Bir utku türküsü çanları!
Gelir göğsü kıvancına dar
Bu türküyü döğse çanları!
Ulur, hora tepmeye kalkar;
İzleyip, izleyip öyle,
Bir çeşit rün biçemiyle,
Utku türküsünde çanları—
Çanları:—
İzleyip, izleyip öyle
Bir çeşit rün biçemiyle
Her çırpınışında çanları—
Çanları, çanları, çanları,
Her hıçkırışında çanları:—
İzleyip, izleyip öyle
Yastan, yastan söz açanları,
Mutlu bir rün biçemiyle,
Savrulmalarında çanları—
Çanları, çanları, çanları—
Yas vurmalarında çanları—
Çanları, çanları, çanları, çanları,
Çanları, çanları—
İnleşmelerinde, ağlaşmalarında çanları.

INCIPIT VITA NOVA

In meinem Leben ist wie im Leben der meisten Menschen ein Punkt der Wandlung ins Besondere, ein Ort der Schrecken, der Finsternisse, des Verirrt- und Alleinseins, ein Tag unerhörter Betäubung und Leere, aus dessen Abend neue Sterne am Himmel und neue Augen in uns hervorgehen.

Da ging ich frierend unter den Trümmern meiner Jugendwelt, über zerbrochene Gedanken und gliederzuckende, verzerrte Träume, und was ich anschaute, fiel in Staub und hörte auf zu leben. Freunde gingen an mir vorbei, welche zu kennen ich mich schämte, Gedanken sahen mich an, die ich vorgestern gedacht hatte, und waren so entfernt und fremd geworden, als wären sie hundertjährig und nie mein Eigentum gewesen. Alles wich von mir weg, ich war bald von einer ungeheuren Leere und Windstille umgeben. Ich hatte nichts Nahes mehr, keine Lieblinge, keine Nachbarschaft, und mein Leben stieg in mir als ein schüttelnder Ekel empor. Als wäre jedes Maß überfüllt, jeder Altar entheiligt, jede Süßigkeit verekelt, jede Höhe überklommen. Als wäre jeder Schimmr einer Reinheit verfinstert und schon jede Ahnung einer Schönheit verzerrt und mit Fußen getreten. Ich hatte nichts mehr, mich danach zu sehnen, nichts mehr anzubeten und zu hassen. Alles was Heiliges, Ungeschändetes und Versöhnendes noch in mir war, hatte Blick und Stimme verloren. Alle Wächter meines Lebens waren eingeschlummert. Alle Brücken waren abgebrochen und alle Fernen ihrer Bläue beraubt.

Als alles Lockende und Liebenswerte mir so verschwunden war und ich wie ein Schiffbrüchiger des Geistes erschöpft und unaussprechlich beraubt und arm zum Bewußtsein meines Elendes erwachte, da senkte ich das Auge, erhob mich mit schweren Gliedern und wanderte aus allen Gewöhnungen meiner Vergangenheit wie ein Gerichteter, der bei Nacht seine Wohnung verläßt, ohne Abschied zu nehmen und ohne die Türen hinter sich zu verschließen.

Wer hat je der Einsamkeit auf den Boden geschaut? Wer kann sagen, daß er das Land der Entsagung kenne? Meinen Blicken schwindelte, als ich mich über den Abgrung bückte, sie fielen, ohne ein Ende zu finden. Ich wanderte durch das Land der Entsagung, bis meine Knie vor Müdigkeit brachen, und noch lag die Straße in unverminderter Ewigkeit vor meinem Schritt.

Eine stille, traurige Nacht wölbte sich tröstend und schläfernd über mir. Schlummer und Traum kamen zu mir wie Freunde zu einem

Heimkehrenden und lösten eine tödliche Last wie ein Reisebündel von meinen Schultern.

Bist du schon schiffbrüchig gewesen und sahest Land und einen Schwimmer sich dir nähern? Bist du schon todkrank gewesen und tatest genesend den ersten Trunk frischer Gartenluft und spürtest das süße Wallen des sich erneuernden Blutes? Wie diesen Erretteten und diesen Genesenen, so überflutete mich ein Wirbel von Dankbarkeit, Ruhe, Licht und Wohlsein, als ich in jener Nacht erkannte, daß unerforschliche Wesen sich freundlich zu mir neigten.

Der Himmel hatte ein anderes Ansehen als jemals zuvor. Die Stellung und Wiederkehr der Gestirne trat mit meinem innersten Leben in einen vorbestimmten Freundesburd, und das Ewige verknüpfte etwas in mir deutlich und wohltätig mit seinen Gesetzen. Ich fühlte in meinem aus der Wüste aufgerichteten Leben einen goldenen Grund gelegt, eine Kraft und ein Gesetz, nach welchem, wie ich mit herrlichem Erstaunen empfand, künftig alles Alte und Neue in mir sich in edlen Kristallformen ordnen und mit allen Dingen und Wundern der Welt wohltätige Bündnisse schließen müßte.

Incipit vita nova. Ich bin ein Neuer geworden, mir selber noch ein Wunder, ruhend zugleich und tätig, empfangend und schenkend, ein Besitzer von Gütern, deren werteste ich vielleicht noch nicht kenne.

HERMANN HESSE

İNCIPIT VITA NOVA

Almancadan çeviren : Oruç ARUOBA

Yaşamımda, çoğunluk insanların yaşamındaki gibi, bir özel başkalaşım noktası, bir korku, karanlık, yalnızlaşmışlık yeri, bir görülmemiş körelme ve boşluk günü var; bugünün akşamında ise, gökyüzünde yeni yıldızlar, içimizde de yeni gözler doğuyor.

O zamanlar, titreye titreye, gençlik dünyamın yıkıntıları arasında dolaşıp duruyordum, kırık düşünceler, kopuk, dağınık düşler üstünde; neye baksam, un-ufak oluyor, yaşamaz oluyordu. Yanımdan, tanımaktan utanç duyduğum dostlar gelip geçiyor; dün düşündüğüm, sanki yüzyıllıkmışcasına, hiçbir zaman benim olmamışcasına uzaklaşmış, yabancılaşmış düşünceler dönüp bana bakıyordu. Sonra herşey yıkıldı, kaydı gitti, korkunç bir boşluk, bir durgunluk sardı çevremi. Artık bana yakın hiçbirşey yoktu, ne sevgili, ne komşu; yaşamım sarsıcı bir tiksinti gibi kabardı içimde. Sanki her ölçü taşırılmış, her tapınak kirletilmiş, her tat bozulmuş, her yükseklik aşılmıştı. Sanki bütün temizlik pırıltıları karartılmış, bütün güzellik umutları kırılmış, ayaklar altına alınmış. Özleyecek hiçbirşeyim yoktu artık, tapınacak, nefret edecek hiçbirşey. İçimde kutsal, alçalmamış, bağışlatıcı ne kaldıysa, bakışını, sesini yitirmişti. Yaşamımın bütün bekçileri uyuyakalmıştı. Bütün köprüler yıkılmış, bütün uzaklıklar maviliklerinden soyulmuştu.

Çekici, sevmeğe değer ne varsa böyle yitip gittiğinde, ve ben, bir tin kazazedesi gibi, bitkin, anlatılmazcasına tükenmiş, yoksul, sefilliğimin bilincine vardığımda, gözlerimi yere düşürdüm, kollarım bacaklarım ağır, kalktım, geçmişimin bütün alışkanlıklarını bırakıp uzaklaştım; geceleyin, selam bırakmadan ve kapıyı kapatmadan evini bırakıp giden bir hükümlü gibi.

Yalnızlığın dibini gören kim var? Kim yadsıma ülkesini bildiğini söyleyebilir? Bakışlarım kararıyordu uçurumun üstüne eğildiğimde, düşüyorlardı aşağıya, duracak yer bulamadan. Yadsıma ülkesini gezindim durdum, dizim yorgunluktan kırılana dek, ve daha hâlâ önümde uzanıp gidiyordu yol hiç eksilmemiş bengiliğinde.

Bir durgun, hüzünlü gece, avutucu ve rahatlatıcı, kubbelendi üzerimde. Uyku ve düş, sılaya dönmüşü karşılayan dostlar gibi geldiler bana, öldürücü yükü, bir bohçayı alır gibi indirdiler sırtımdan.

Hiç kazazede olup karayı gördüğün, yüzerek sana yaklaşan birini gördüğün oldu mu? Hiç ölümcül hasta olup ilk sağaltıcı, temiz dağ havasını içine çektiğin, yenilenen kanın tatlı kıpırtısını hissettiğin ol-

du mu? Bu kurtarılan, bu sağalan gibi, beni de bir şükran, huzur, ışık, sağlık dalgası kapladı, o gece, bilinmez varlıkların bana dostca yaklaştıklarını anladığımda.

Gökyüzü, daha önceleri hiç görmediğim bir görünümdeydi. Yıldızların yerleri ve dönüşleri ile iç yaşamım arasında önceden belirlenmiş bir dostluk birliği kuruldu; bengi-olan da, açıkca ve iyilikle, içimden birşeyleri kendi yasalarına bağladı. Çölleşmeğe yüztutmuş yaşamıma, altın toprakların serildiğini; içimde eski yeni herşeyi soylu billurlar gibi düzenleyeceğini, dünyanın bütün şeyleri ile, bütün harikaları ile iyilikli birlikler kurması gerektiğini enfes bir şaşkınlıkla sezinlediğim bir güç ve bir yasanın verildiğini hissediyordum.

Incipit vita nova. Yeni birisi oldum artık, kendi kendime bir mucize gibi geliyorum daha, hem dingin hem etkin, kabul eden ve bahşeden, belki en değerlilerini kendimin bile daha bilmediği değerlerin sahibi.

Çevirenin Notu:

Metin, Hesse'nin 1897-99 yıllarında Tübingen'deyken yazdığı, ilkin Eugen Diederich'in yayımevince (Leipzig, Haziran 1899), yayımcının karısı, Hesse'nin dostu, şair Helene Veigt'un ısrarı üzerine (yayımevinin çizgisine uymadığı halde) yayımlanan *Geceyarısının Ardından Bir Saat (Eine Stunde hinter Mitternacht)* adlı 9 parçalık derlemenin 4'üncü parçasıdır.

Kitabın ilk farkına vararak üzerine yazı yazanlardan biri Rilke'dir; ama kitap ilk yılında ancak 53 adet satmıştır. Hesse (kendisi 'ün' kazandıktan sonra çabucak tükenen) kitabın yeni bir basımına uzun süre izin vermez; sonradan (1941'de) ancak kısıtlı (1500 nüshalık) bir yeni basımını (Verlag Fretz und Wasmuth, Zürich) yaptırdığı derlemedeki metinleri de «düzyazı şiirler» diye nitelendirerek, bunların kendi «yolu[n]un anlaşılması için önemli» olduklarını, «içeriği ve sorunlarının yaygın okur kitlelerini ilgilendirmediği»ni, «ama dar dost ve eleştirmenler çevresine yeniden ulaştırılmaları gerektiği»ni söyler.

Burada aslı ve çevirisi verilen metin 1941 baskısındandır (ss. 67-72).

Parçanın (son paragrafın ilk tümcesi olarak yinelenen) Latince başlığı, «Başlıyor Yeni Yaşam» (ya da «dilegeliyor (konuşmağa başlıyor) yeni yaşam») demektir. Bu, akla hemen (metnin içindeki «bengi», «dönüş», «yük», «sağalma» gibi sözcüklerle birlikte) Nietzsche'yi getirir: Nietzsche'nin *Şen Bilim* adlı kitabının ilk baskısının (1882) son parçasının (s. 342) adı «Incipit tragoedia»dır: Başlıyor Tragedya. Bu parça da (hemen hiçbir değişiklik görmeksizin) Nietzsche'nin bir sonraki kitabı, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün en başında yer alan parçadır.

ÜÇ KISA ÖYKÜ

Almancadan çeviren : Oruç ARUOBA

KOMŞU KÖY

Büyükbabam hep derdi: «Yaşam şaşırtıcı kısalıkta. Şimdi aklıma geliyor da düşünüp duruyor, bir türlü kavrayamıyorum, örneğin genç bir adam nasıl olur da komşu köye kadar at sürmeğe karar verebilir, olağan, mutluca geçip giden bir yaşam süresinin — mutsuz raslantıları hepten göz ardı etsek — bile, böyle bir yolculuğa hiç mi hiç yetmeyeceğinden korkmadan.»

İMPARATORDAN BİR HABER

İmparator — öyle anlatır — sana, tek kişiye, sefil kula, İmparatorun güneşi önünden kaçıp en uzak uzaklığa sığınmış ufacık gölgeye, tek sana bir haber göndermiş ölüm döşeğinden. Ulağa yatağın yanında diz çökmesini buyurmuş, haberi kulağına fısıldamıştı; haber onun için o kadar önem taşıyormuş ki, ulağın onu kendisine, kulağına bir de yinelemesini buyurmuştu. Söylenenin uygunluğunu kafasını oynatarak doğrulamıştı. Ve ölümünün bütün seyircileri önünde — bütün engel duvarlar yıktırılmış, geniş ve yüksek, dolanan merdivenin basamaklarına imparatorluğun büyükleri dizilmişlerdi sıra sıra — bütün bunların önünde yola çıkarmıştı ulağı. Ulak hemen yola koyulmuştu, güçlü, yorulmaz bir adam; kâh bir dirseğini, kâh ötekini öne savurarak kalabalığın içinden kendine yol açıyor, direnmeyle karşılaşınca da göğsündeki güneş simgesini gösteriyordu parmağıyla; epey de kolaylıkla ilerliyordu, başka kimsenin ilerleyemeyeceği kadar. Ama kalabalık o kadar büyük ki, konutları bitmek bilmiyor. Şöyle genişçe bir açıklık çıksaydı karşısına, nasıl da uçar gelirdi; kısa zamanda işitirdin yumruklarının ulu vuruşlarını kapında. Ama olmuyor; nasıl da boşuna yoruyor kendini, sarayın salonlarında ileriye atılıyor hep, ama hiç aşamayacak bu salonları; aşsa bile, birşey başarılmış olmyacak; merdivenlerden aşağıya yol açması gerekecek; açsa bile, birşey başarılmış olmayacak; avluları bir uçtan öbürüne geçmesi gerekecek; avlulardan sonra da ikinci avluyu çepeçevre kuşatan sarayı; sonra yeniden merdivenler ile avlular; sonra yeniden bir saray; hep böyle, binyıllar boyu böyle; ve sonunda, en az nizamiyeden sendeleyip dışarı çıkabilse — ama hiç, hiçbir zaman olmyacak bu —. ilk kez başkentin karşısına gelecek, dünyanın ortasına, dünyanın telvelerinin tepeleme yığıldığı yere. Burada da

kimse birşeye kulak asmaz, hele bir ölüden gelen habere, hiç. — Ama sen, pencerede oturur, düşünü kurarsın bu haberin, akşam çökünce.

AİLE BABASININ KAYGISI

Kimileri Odradek sözcüğünün Slavcadan kaynaklandığını söyler, sözcüğün kuruluşunu bu dile dayanarak çözmeğe çalışır. Başkalarının kanılarına göre ise, sözcük Almancadan kaynaklanmış, Slavcadan yalnızca etkilenmiştir. Ama, her iki yorumun da kesin olmadığı, ikisinin de uygun düşmemesinden haklı olarak çıkarılabilir, çünkü yorumlardan hiçbiriyle sözcüğe bir anlam bulunamamakta.

Tabii, Odradek adını taşıyan bir varlık gerçekten bulunmasaydı, kimse böylesi incelemelerle uğraşmazdı. İlk bakışta, yassı, yıldızımsı bir makara gibi görünür, ve sahiden de üstüne iplik sarılmış gibidir; ancak sadece kopuk, eski, biri birine düğümlü, ama aynı zamanda biribine dolaşmış, olmadık çeşit ve renkte iplik parçalarıdır bunlar. Bir makaradan ibaret de değildir yalnızca; yıldızın ortasından çıkmış küçük teğet bir çöp vardır, bu çöpe de dikaçıyla bir başka çöp birleşir. Bir yandan bu son çöpün, öte yandan da yıldızın köşelerinden birinin yardımıyla, bütün biçim, iki ayak üstündeymiş gibi dik durabilir.

İnsanın içinden, bu yapının önceleri amaçlı, işeyarar bir biçimi bulunduğuna, bu biçimin ise sonradan kırılmış olduğuna inanmak gelir. Ama durum böyle gözükmüyor; en azından, böyle olmuş olabileceği konusunda bir ipucu yok; hiçbir yerinde, böyle birşeyi düşündürecek çıkıntılar ya da kırılma yerleri gözükmüyor; bir bütün olarak, gerçi anlamsız ama kendine göre tamam görünüyor. Aslında bu konuda da daha ileri birşey söyleme olanağı yok, çünkü Odradek olağanüstü devingendir, yakalanamaz.

Yerini sürekli değiştirerek, zamanına göre çatı aralığında, merdiven boşluğunda, aydınlıklarda, sahanlıkta konaklar. Kimi zaman da aylarca ortalıkta gözükmez; böyle zamanlarda herhalde başka evlere göçer; ama sonradan yanılmazca bizim eve geri döner. Kimi zaman kapıdan çıkarken o da tam trabzanın altına yaslanmış duruyordur; insanın ona bir iki söz söyleyesi gelir. Tabii güç sorular sorulmaz, — ufaktefekliği öyle yaptırır insana — bir çocuk gibi davranılır ona. «Adın ne senin bakalım?» diye sorulur. «Odradek» der. «Peki nerede oturuyorsun?». «İkametgâhı gayrisahih» der ve bir kahkaha atar; ama bu, ancak ciğeri olmayan birisinin çıkarabileceği bir kahkahadır. Dökülmüş yaprakların hışırdaması gibi gelir kulağa. Konuşma da çoğu zaman bu noktada sona erer. Aslında, bu yanıtları da herzaman alamaz insan; uzun süreler sağır durur çoğunlukla, gövdesini oluşturur görünen odun gibi.

Boşuna sorup dururum kendime, sonu ne olacak diye. Ölebilir mi acaba? Ölen her şeyin, başlangıçta bir çeşit ereği, bir çeşit etkinliği olmuştur, ve kendini bunlarla yıprata yıprata yok olup gitmiştir; Odra-

dek için durum böyle değil. Ya, bir gün, çocuklarımın ve çocuklarımın çocuklarının ayakları dibine, peşinden sürüklenen iplik parçalarıyla, merdivenlerden aşağı yuvarlanırsa? Kimseye bir zararı olmasına yok, ama benden daha fazla yaşayacağını düşünmek, neredeyse acı veriyor bana.

Çevirenin Notu :

Burada çevirisini sunduğumuz üç öykü, Kafka'nın yaşamı süresinde yayımlanan öykülerindendir; *Bir Taşra Hekimi adlı, Küçük Öyküler* alt-başlıklı kitabında *(Ein Landarzt/Kleine Erzaehlungen,* München und Leipzig 1919), burada sunduğumuz sırayla, peşpeşe bulunur. (Çeviride kullanılan metinler için bkz. Franz Kafka, Gesammelte Werke (herausge. v. Max Brod) *Erzaehlungen,* New York 1949: *Das naechste Dorf,* ss.168-69; *Eine kaizerliche Botschaft,* ss. 169-70; *Die Sorge des Hausvaters,* 170-72).

İmparatordan Bir Haber, daha önce, Prag'da yayımlanan *Selbstwehr'* de yayınlanmış (24 Eylül 1919). Öykülerin yazılış tarihleri ise şöyle: *Komşu Köy,* 1916-17 Kışı; *İmparatordan bir Haber,* Mart-Nisan 1917; *Aile Babasının Kaygısı,* Mayıs-Haziran 1917.

Kafka, öykülerin kitap içindeki sırasına önem verir, bunları yayıncıya bildirir, ikinci bir mektubunda da anımsatır. Aynı mektupta (27 Ocak 1918) yayıncıya bir adama bildirir: «*Babam'a*».

Brod'a, bu adamayla ilgili şöyle yazar (Mart sonu 1918):

...Kitabı babama adamağa karar vereli beri, bir an önce çıkması benim için önem taşıyor. Bu yolla babamı bağışlayacağımdan, onun ile barışacağımdan değil, bu düşmanlığın kökleri bu noktada sökülüp çıkarılamaz, ama şöyle birşey yapmak istiyordum, sanki, Filistin'e göç edilmiyor ama, parmakla, harita üzerinde oraya gidiliyor. ...bu muhtemelen son kitabımdır...

Bu son durumun, Kafka'nın verem olduğunun anlaşılması üzerine geliştiğini düşünebiliriz; son, 'muhtemelen'li düşünce de, muhtemelen (!), bununla ilgili. Bir başka nokta da, acaba, ilgili mi?: Verem tanısı 1917 Eylül'ünde konmuş; 'baba'lı-Odradek'li öykü ise Mayıs-Haziran arasında yazılmış --mış: Acaba bir çakışma olasılığı yok mu, bu öyküde?: Odradek'in «kahkaha»sı, «ciğeri olmayan birisinin çıkarabileceği» bir «kahkaha»dır...

Ama biz dedektifliği bırakalım; 'Odradek'li başka birşey aktarmakla yetinelim: Gustav Janouch'un Kafka ile yaptığı bir konuşmayı (*Gespraeche mit Kafka,* Frankfurt a.M. 1966, s. 160; 1920-23 arası):

Kafka birden durdu, eliyle işaret etti.

«Bakın! Şuraya, şuraya! Görüyor musunuz?»

Konuşma sırasında geldiğimiz Jakob sokağındaki bir evden, küçük, bir yün yumağını andıran bir köpek koşarak çıkmış, önümüzden geçmiş ve Tempel sokağının köşesini dönüp gözden kaybolmuştu.

«Şirin bir köpek», dedim.

«Köpek mi?», dedi Kafka kuşkuyla; yavaş yavaş yürümeğe başladı.

«Küçük, genç bir köpek. Görmediniz mi?»

«Gördüm görmesine. Ama bir köpek miydi acaba?»

«Bir pudel'di»

«Bir pudel! Bir köpek olabilir bu, ama bir simge de olabilir. Biz Yahudiler trajik bir biçimde yanılırız sık sık.»
«Bir köpekti sadece», dedim.
«İyi iyi», diye başını onaylayarak oynattı Kafka. «Yine de, şu 'sadece' sözcüğü yalnız onu kullanan için geçerlidir. Birisi için bir paçavra tomarı ya da bir köpek olan şey, bir başkası için bir simgedir.»
«Aile Babasının Kaygısı *öyküsündeki Odradek», dedim.*
Ama Kafka sözlerime bir tepkide bulunmadı, başlangıçtaki konuşma yönünü sürdürerek, son tümceyi söyledi: «Hesap dışı kalmış birşey bulunur hep.»

CHARLES SIMIC

ŞİİRLER

İngilizceden çeviren : Fred STARK

Yugoslavya doğumlu Charles Simic 43 yaşında. Amerika'da yaşayıp şiirlerini İngilizce dilinde yazıyor. İlk önemli kitabı *Dismantling The Silence* (Sessizliği Parça Parça Sökmek) 1971 yılında çıktığı zaman Simic, California State College at Hayward'ın öğretim üyesiydi. Fransızca, Rusça ve Yugoslav şiirlerinden birçok çevirisi de yayınlanmış.

ORMAN

Sıra bana geliyor. Ağaçlarım
Hantal çanlarını sallayacaktır gene.
Diviklerim, köklerle çayların
Kişinin yüreğine
Soğukluklarını dikecektir, en
Çağlanmış yolumu açarak.

Kuzey
dendir sözüm, ağzımda
Gem gibi çeken.

Kim şimdi ayasına bakarsa
Bilmedik
Çiçeklerin görecektir izini
Taşlarının içinde sakladığım.

Kemikler göstereceğim, falcıya yarar;
Karlar sonra, en ünlü
Haydutların izini taşıyan.

Baylar, bayanlar, tam bir
Milyon yıl önce sönen bu yıldızın
Sesini dinleyeceksiniz, bir kuş-
Un şakımasında.
İnsan gövdesi olduğu
Gibi açıklanacaktır; her yana
Çeken kökler kümesi olarak.

Zamanın bol
Olacak (kulağının
İçinden fındık
Tanesi güvermeğe başlayınca)
Bana alışman için, ve adabıma;
Bir dişçöpü yontman için,
Orman yaşamlık.

KORKU

Kişiden kişiye geçer korku
Bilmeden;
Bir yaprağın
Komşu yaprağa illettiği gibi, titremesini.

Bir bakıyorsun, koskoca ağaç, tir tir:
En ufak
Esinti yokken havada.

ŞİİR

Aslını unuturum hep sabah kalkarken
İşlerin. Tırmanarak, koca
Kentüstünü arşınlayan dumanlara
Bakarım: o an kimseye
Sözüm de yok, tapum da yok, kimsede.

Pabucum
Geliyor sonra aklıma;
onu giymek zorunda olduğum,
ve eğilmiş bağlarken
toprağın içine bakacağım.

BİR ŞİİR

İngilizceden çeviren : Fred STARK

e.e. Cummings, en tanınmış Amerikalı şairlerden. Bireyin, toplumun koyduğu sınırlardan sıyrılıp kişi olmak için verdiği savaş, en önemli izleği. Yazarken grameri alt-üst eder; sıfatı fiil olarak, yardımcı fiili isim olarak koyar, kendine özgü bir tat yaratır. 1962'de öldü.

anyone lived in a pretty how town

kiminin biri bir nasıl kentte
(çanlar yukarı, çanlar aşağı
havalanır şirin havada)
bahar yaz güz gelir kış
yapmaz okudu, eder oynadı durdu.

Kadın da, erkek de (ufak da, tefek de)
kimininden hoşlanmazdı hiç
yok ekerek geneler biçerler idi
gün ay yıldızlar var yağmur

sezgisi yok mu çocukların çoğu
(nun; hayır - - birkaçı ancak bildiler
onu hiçkimse çok pek seviyor diye;
büyüdüler sonra, unuttular)
güz kış bahar açar yaz

zaman çarpı şimdi, yaprakla ağaç
sevincini güldü, acısını böldü
kuş çarpı karla bekle kıpırda
kimi ne duysa dünya olur
hiçkimseye

birileriler evlendiler, herkesleriyle kuşandılar
hüngür hüngür gülüp geçtiler
horon dediklerini hep teptiler
(uyu, uyan, 'belki' de, sonra)
olmazlayarak düşleyip sürdüler

yıldızlar yağmur gün ışır ay
(şunu kardan başka kim açıklar:
çocuk bile aklının köşesini
unutur)
yukarı çanlarla aşağı çanlar
havalanır şirin havada
durur

gözlerini, günden bir gün
yumdu galiba - - kimi öldü
(eğilip kimse öpmüş yüzünü)
halk yetişti de, yanyan gömdü
azla biraz, geçerle göçtü

bütünle bütün, derinden derin
daha da pekten düşlerler uykuyu
kimi, hiçkimse; toprakla nisan
dilek çarpı can; olsa ve oldu.

Kadın da, erkek de (çan da, çene de)
yaz güz geçer kış bahar
ekip biçtiler, mekik döktüler
gün ay yıldızlarla yağmur

«AMATÖR» BİR ÇEVİRMENLE «PROFESYONEL» BİR KONUŞMA

Fred STARK / Murathan MUNGAN

MM — *Kendini «amatör bir çevirmen» olarak adlandırıyorsun. Peki profesyonel çevirmen nedir?*

FS — Bak benim gözümde profesyonel çevirmen nedir? Birkez ilgilendiği dilin geçmişteki edebiyatını, bugün varolan gelişmeleri, o ülkenin kültürünü derinlemesine bilmelidir. Ben, kendim için bunları söyleyemem. Diyelim ki Türk edebiyatının dönemleri vardır, her dönemin üslûpları vardır. Bu üslûpları aktarmaya çalışır. Diyelim ressam gibi. Ressamın defter çalışmaları vardır. Karalama defteri. Kimse onları görmez. Ya da kalır bir köşede. Çevirmen de böyle bir defter tutabilir. İngilizce'den Türkçe'ye düşünürsek Shakespeare denemeleri olur. XVIII. yy.dan bir-iki karalaması olur. Kendini yoğurur. Kısaca işi ciddiye alır. Ben bunları yapmadım. Benim tutumum daha çok kişiseldir. Çok kişisel, çok öznel bir iş benim çevirmenliğim.

MM — *Amatör diye de adlandırsan kendini, gene de birçok çevirin var. Bunların bir dökümünü yapalım istersen. İlk çevirin, çevirilerin?*

FS — İlk çevirim galiba Türkiye'ye yerleşmeden önceydi. Bir *Orhan Veli:* «*YOKUŞ*». İngilizce'ye çevirdim. Niye? Çünkü Tözün - - eşim - - seviyordu. (O zaman Türkçe bilmiyordum. Tözün açıklayarak verdi bana. Ben üzerinde çalıştım.) Buna benzer bir çevirim daha yıllar sonra: *Catallus.* Lâtince az bilirim, kılavuzla okurum ancak, ama çok sevmiştim, Tözün'e göstermek, onunla paylaşmak istedim. Bir de baktım ki on-oniki şiirini çevirmişim. Türkiye'ye yerleşmemizin ilk yılında Bilge Karasu'yla tanıştık. Onu okumaya başladım. Türkçem az o zamanlar. Okuyorum ama bir mesafe var arada. Türkçe benim için yeni bir dil. Okuduğum hikâyeye daha yaklaşabilmek için çevirmişim: «*Sarıkum'a giriş*». Ehh bundan daha kişisel bir amaç olamaz çeviri için.

MM — *Bir yerde yayımlandı mı bu çevirin?*

FS — Hayır, bir yere göndermedim. Birkaç yıl sonra «*Dutlar*»ı çevirdim. Beni bu sefer de artık bir arkadaşımın öyküsü olarak çekmişti. Sonra o sıralarda yeni tanıştığım bir arkadaşın evindeydik, falanca şiiri okudun mu? dedi.

MM — *Hangi şiirdi o?*

FS — *Göçebe Denizin Üstünde, Melih Cevdet Anday*'ın. Oturdum okudum, beğendim. Sonra çevirdim. Yani hep bir arkadaş var arada, bir arkadaş söyledi diye... Bu şiir çevirileri garip oluyor...

MM — *Nasıl bir gariplik bu?*

FS — Bu profesyonel dediğim adamlar herhalde ilkin oturup bir güzel kafa banyosu yapıyorlardır. Belki günlerce düşünebilirler bir dize üstünde diyelim.

MM — *Peki sen düşünmüyor musun?*

FS — Şiir'in çevirisi bütün olarak çıktıktan sonra (çıkınca) düşünebi-

lirim, orasını burasını düzeltmek, adam etmek için kafamı çok yorabilirim, hatta bir iki yıl sonra çekmeceden çıkarıp bu işe devam edebilirim. Ama işin başında değil. Önce çevrilecek şiirle haşır neşir olurum - - daha doğrusu haşır neşir olmuşum ki çevirmek sözkonusu olmuş. Sonra o şiir bir oturuşta çevrilir, ritmiyle, rengiyle, gelişmesiyle. Bütün olarak benimsemişsem, içime mal etmişsem çevrilebilir ancak. Örneğin bir gün elime birkaç Cummings çevirisi geçmişti, kimin yaptığını bilmediğim. Çok kötüydüler. Hiç olmamıştı. Peki, kolaysa, sen çevirsen bunu nasıl söylerdin, şunu nasıl çevirirdin diye başlayan düşüncelerim sonra hızla onu çevirmeye dönüştü. Bir de baktım ki ortasından yakaladığım bir şey baştan sonuna dek çözülmüş. Ama yirmi yıldır okuyup sevdiğim bir şiir olmasaydı belki çeviri tamamlanamayacaktı. Çevireceğim şeyi çok sevmem, hatta ona âşık olmam gerekir. Profesyonel bir çevirmenin yalnızca aşklarıyla yetinmek gibi bir seçme şansı yok bana kalırsa.

MM — *Peki Fred, bir de yayımlanmış çevirilerinin bir dökümünü alsam. Bildiğim kadarıyla bazı çevirilerine rastladık.*

FS — *Sabahattin Ali*'nin «*Kağnı*» öyküsü University of Missouri'nin üç ayda bir çıkan «*New Letters*» dergisinde yayımlanmıştı. Yıl 1974. Gene aynı sayıda bir de Bilge'nin bir masalı vardı: «*Bir Ortaçağ Abdalı*». Aynı iki hikaye 1979'da «*New Asian Writing*» antolojisinde yeniden yayımlandı. Gene «*New Letters*» dergisi 1979'da *Bekir Yıldız*'dan «*Kaçakçı Şahan*» çevirisini yayımladı.

MM — *Amerikan Edebiyatından, Türkçe'ye hiç çevirmedin mi peki?*

FS — İşte o Cummings şiiri var. Sonra «*Oluşum*»da *Randell Jarrell* yayımlandı, iki şiir. Birisi çıkmamış sayılır. Dizgi hataları şöyle dursun, son dize başa getirilmiş.

MM — «*Yazı*»*da da bir şey vardı yanlış anımsamıyorsam?*

FS — *David Wagoner*'in bir şiiri. Tesadüfen çevrildi denebilir. Bir arkadaşım getirmişti. İngilizcesi şiir okumaya yetmeyen bir arkadaş. Sevmiş ama şiirin ne dediğini çok iyi anlamamış. Şiirin Türkçe kılavuzunu çıkarayım diye başlamıştım, sonra baktım ki kılavuz da şiir olmuş. Gene böyle bir biçimde senin o çok sevdiğin *Charles Simic* çevirileri çıktı. Kızımın gitar hocası bir gün gitar teli ile ayakkabı bağı arasındaki ilişkiden sözediyordu. Ansızın onun *Charles Simic*'i sevebileceğini düşündüm. Onda da ayakkabıya değişik bir görüş açısı geçiyor. Ve okusun diye oturup kılavuz çıkarmaya başladım. Hoppala, gene şiir olmuş. Sonra çıkan şiirin sevdasıyla kendisine göstermeğe unuttum. Görüyorsun ya, bu tutum kendini bir işe adamış bir adamın tutumu sayılamaz.

MM — *Diyelim ki bir profesyonel çevirmen olsaydın, neler çevirirdin? Çevirmek isterdin?*

FS — O kadar az düşündüğüm bir şey ki, düşünmem gerek. Bir yoklayayım... Geçen kış bir arkadaşla (gene!) *Füruzan*'ı çevirmekten sözediyorduk. Belki ondan başlardım. İşin güçlüğü de çekici olabilir. Füruzan'ı yabancı bir dile aktarmak, daha doğrusu yabancı kültüre aktarmak çok zor olur çünkü. Örneğin bir öyküsünde, bir kız kendi kendine düşünürken «yaz helvası da vardı» der. Şimdi bunu yabancı bir kültüre aktarmak için, ilkin okuyucunun helvayı bilmesi gerekiyor, sonra helvanın daha çok kışın yendiğini bilmesi gerekiyor, ardından da yaz helvasının değişik olduğunu anlaması gerekiyor, var olduğunu öğrenirken. Gene de anlamayacak, belki. Kızın hayatında aldığı (tuttuğu) yeri. Bu çok somut bir örnek, bir ayrıntı.

Ne demek istiyorum? Füruzan'ın kitaplarındaki dünya, değişiklik, bir felsefeden değil, bir yaşamdan kaynaklanıyor. Felsefe kolay, anlatırsın, ama yaşama sokmak gerek adamı. Bu «Füruzan yaşamı»nda halkın felsefesi de var, elbet, onu anlatmak olanaksız! Şimdi Amerikalı, İngiliz okur bu yaşam, bu düşünce tarzını anlayacaksa birkaç fırın ekmek yemesi gerek - fırın da yok ortada! Hiç değilse köşebaşlarında fırın yok, gözün görebileceği. Bizde ekmek uzaklarda üretilir, ömür boyunca görmediğimiz kocaman fabrikalarda - - uçak gibi. İşte küçük bir ayrıntı daha.

MM — *Ama her Türk yazarında bu sözettiğin yaşam farklılığı zaten yansımıyor mu?*

FS — Yansıyordur. Ne var, bir Yaşar Kemal'de her okurun kolayca kendini kaptıracağı, izleyeceği hareket var - - cinayet, dağlardan iniş, ölüm kalım, filan fişmen. Bir Selim İleri'de burjuva (allahaşkına onu düzeltip «kentsoylu» diye yazma; burjuva kentli olabilir, ama soylu?) burjuva aydınının tedirginliği var, batıda iyi bilinen. Oysa Füruzan'da heyecan öğesi az; burjuva görüş açısı pek yok; buralık birşey var, işte, anlatmak aktarmak güç!

MM — *Anımsadığım kadar senin başka çevirilerin de var. Konuşmanın başından beri bucak bucak kaçırdığın. Zaten bu bohçalara katlayıp sakladığın. Onları anmak istiyorum.*

FS — *Başar Sabuncu*'nun «*Şerefiye*» adlı oyunu. *Yusuf Atılgan*'dan «*Yük*», ve «*Ceren'e Masal*».

MM — *Ya «Anayurt Oteli»?*

FS — Evet o da var.

MM — *Ne kadar süre içerisinde çevirdin o romanı?*

FS — Ömrümün birbuçuk, iki yılını aldı. Tutumum çok yanlıştı, hastaydı diyebilirim. Çevrilen her cümlenin mükemmel, parmak ısırtıcı olması gerekiyordu sanki. En basit cümleye saatler harcayabiliyordum, «ya bu söyleyişin daha güzeli varsa kaçırdığım» kaygusuyla. Sonlara doğru Zebercet'le birlikte ben de çıldırıyordum. Ama intihar etmeme gerek yoktu - - ölmüştüm çünkü.

Sonra *Orhan Kemal*'den «*Mavi Taşlı Küpe*», *Onat Kutlar*'dan «*Dördüncü*», *Vüsat O. Bener*'den «*Dost*», *Sevgi Soysal*'dan «*Tante Rosa Afaroz Ediliyor*», *Bilge Karasu*'dan «*Çeşitlemeli Korku*», *Sait Faik*'ten «*Sinağrit Balığı*».

MM — *Ya şiirler?*

FS — Orhan Veli'nin birkaç şiiri, Yunus'tan, Güven Turan'dan, Edip Cansever'den, Melih Cevdet Anday'dan, Hasan Hüseyin'den, Tahsin Saraç'tan kimi şiirler...

MM — *Ya Ece Ayhan?*

FS — En sevdiğim şairlerden o. Yalnız ondan birşey çeviremedim.

MM — *Özel bir dili var, ondan herhalde.*

FS — Evet, Türkçe'nin anatomisini bozup, yeniden kuruyor. Yeni bir hayvan yaratıyor. Başka iklimlerde yaşayamaz.

MM — *Senin satranç merakını biliyorum. Sence satranç ile çeviri arasında bir ilişki, bir akrabalık var mı?*

FS — Satranç, çeviri ya da başka bir ciddi işi yapmamak için çok güzel bir kaçış yolu.

MM — *Başka çeşit akademik bir akrabalıkları yok mu peki - - Şöyle gizli kalmış, ya da gayrîmeşru falan?*

FS — Yok, hayır... Şöyle bir şey belki. Oyun bittikten sonra insan sa-

atlerce, günlerce oturup «Bu hamleyi oynasaydım, atımı buraya getirseydim» diye analiz yapabilir, keyifli bile oluyor. Çevirinin üstünde de oynayabilir insan, kelimeleri değiştirebilir, sözde düzeltebilir. Ama aslında iş işten geçmiştir o ana kadar. Bir hava, bir dil, bir akış, bir ritim, yaratı yakalanmamışsa baştan, gerisi nafile... Oyun kayıp, yani.

MM — *Bilge Karasu, «Göçmüş Kediler Bahçesi»nde sana teşekkür ediyor, bir masalın satranç kurallarına göre kurulmasına bulunduğun katkılardan ötürü.*

FS — Bir oyun nasıl gelişebilir? diye sormuştu Bilge. Ben satranç tarihinden bir oyun göstermiştim. Bilge de o oyundan yola çıkarak masal yazdı, başkalaştırarak tabii.

MM — *İngilizce'den Türkçe'ye çeviriyi sürdürmeyi düşünmüyor musun?*

FS — Benim İngilizce'den Türkçe'ye yaptığım çevirilere de açıkçası çizmeyi aşmak diye bakıyorum. Türkçeyi o denli iyi bildiğimi söyleyemem. Sonra her çeviriyi mutlaka bir arkadaşa göstermem şart, yanlış ya da olmamış yerleri ayıklayabilmek için. Bazen ilk haline kıyamayıp dinlemesem de... Benim bilmediğim daha nice deyimler vardır kimbilir. En azından okul çocuklarının pis laflarını bilemem. Yani Türkçe «çocukluğum» 24 yaşımda başladı, morukların arasında geçti. Uçurum boyutlu gedikler var.

MM — *Kaç yıldır Türkçe biliyorsun?*

FS — Onsekiz. Tam. 1963 Haziran ayında üçüncü hamur tipi bir kitap aldığım, verdiği ilk kelimeyi öğrendim. «Mutedil», sonra «Maatesüf». O kitaptan sıyrılmak kolay olmadı.

MM — *Peki, şimdi söyleşinin en önemli sorusuna geliyorum: Beni ne zaman çevireceksin?*

ALEKSANDAR OBRENOVİÇ

İKİ OYUN

Sırpçadan çeviren : Adnan ÖZYALÇINER

4 Ocak 1928'de Belgrad'ta doğan Aleksandar Obrenoviç, Belgrad Üniversitesi Felsefe Bölümünde Pedagoji öğrenimi görmüştür. Uğraşları arasında oyun yazarlığından başka oyunculuk, ressamlık, gazetecilik de yer alır. Bir süre Belgrad radyosunda çalıştı. Sonra da Belgrad Televizyonunun Televizyon Oyunları Bölümüne geçti. Buradaki çalışması da kısa sürdü. Zagreb'e gitti. Zagreb'te «Yadran-Fillm» şirketinde senaryo yazarlığı yaptı. Bir süre «Steriino Pozorye» Geleneksel Yugoslav Tiyatro Oyunları Şenliğinin sanat yönetmenliğinde bulundu. Şimdi bağımsız yazar olarak çalışmaktadır. Şimdiye dek kazandığı sanat armağanlarının sayısı yedidir.

Yazarın yayınlanmış ya da sahneye konmuş başlıca oyunları arasında şunları sayabiliriz : «Nebeski Odred» (Gök Taburu), Corce Leboviç'le birlikte, 1956. «Varijacije» (Çeşitlemeler), 1958, «Povratka Don Zuana» (Don Juanın Dönüşü), 1959, «Kiim-Klem». 1960, «Cirkus» (Sirk), 1960, «Velika Ponocna Misterija» (Büyük Geceyarısı Ayini), 1960. «Tik-Tak» (radyo oyunu), 1963, «Suncano sa Kişom» (Güneşli Yağmur), televizyon oyunu, 1963.

«Çember» ve «Akşam Oyunu» adlarıyla çevirisini sunduğumuz bu iki kısa sahne oyununu yazarın Çeşitlemeler adlı kitabından aldık. Bu kitabında yazar, dört kısa oyunla bize, yaşlı adam - yaşlı kadın ve komşu ya da öğrenci, hırsız gibi yan kişilerle bir üçleme içinde ölüme doğru sürüklenen insanın alınyazısını, yitirilen geçmişi, bir daha ele geçirilemiyecek olan mutluluğu arayışın acısını, şiirli bir dille verir.

ÇEMBER
(Sonuçsuz küçük trajedi)

Kişiler :
Yaşlı Adam : 70 yaşında
Yaşlı Kadın : 70 yaşında
Komşu : 65 yaşında

(Yoksul bir odacık. Akşam üstüdür.)
Yaşlı Ad. — Bu böyle sürüp gidemez artık.
Yaşlı Kad. — (Bezgin) Gidemez.
Yaşlı Ad. — Bu gün de kafam yerinde değil.
Yaşlı Kad. — Her an ona hizmet etmek zorunda olduğumuza göre haklısın.
Yaşlı Ad. — Bütün gece uyuyamadım.
Yaşlı Kad. — Benim uyuduğumu mu sanıyorsun yoksa? Eskiden düzenimi bilirdim: çarşambayla cumaya fasulye, pazartesiye lâhana. salıya patates, perşembeye erişte... Herşeyi çok iyi bilirdim, şimdiyse, o orda olduğundan beri, hiçbir şey bilmiyorum. Boyuna özel bir şeyler hazırlamam gerek. Bu yüzden aklım başımda değil.
Yaşlı Ad. — Ya iskambiller? Ne zamandır iskambil oynamadık! Eskiden

her akşam oynardık. Bütün yaşamımızı altüst etti.
Yaşlı Kad. — Sessizce ölmeye de bırakmıyacak. Kahrolasıca!
Yaşlı Ad. — Nasıl etsek de kurtulsak şundan?
Yaşlı Kad. — Şimdiye dek herşeyi denedik ya. Hiçbiri yararlı olmadı. Tek kurtuluş yolu bizim evden kaçmamız.
Yaşlı Ad. — Ondan başka gidecek yerimiz yok, arkamızdan gelir o da.
Yaşlı Kad. — Gelir.
Yaşlı Ad. — Ne yapacağız öyleyse?
Yaşlı Kad. — Bilmem.
Yaşlı Ad. — Bilmem.
Yaşlı Kad. — Onun yanında iyilikle hiçbir şey kazanamayız.
Yaşlı Ad. — Kötülükle de kazanamayız.
Yaşlı Kad. — Korkuyorum ondan. Başımızın cezası.
Yaşlı Ad. — Hiçbir günah da işlemedik.
Yaşlı Kad. — Onunla karşılaşırım diye korku içinde çevreyi kollıyarak dolaşıyorum hep. Tam, gitmiştir, bir daha dönmemek üzere gitmiştir diye düşünüyorsun, bir de bakmışın karşında.
Yaşlı Ad. — Bu ıssızlıkta bütün hayatımızı yalnız başımıza geçirirken kimse kapımızı açıp bakınadı da şimdi ne oldu ki yanımıza biri gerekti?!
Yaşlı Kad. — Bu yaşamak değil artık, bir cehennem.
Yaşlı Ad. — Cehennemden de beter. Biliyor musun bütün gün kafamdan çıkmıyor. Aralıksız onu düşünmem gerekiyor.
Yaşlı Kad. — Benim de başka bir şey yapacak durumum yok.
Yaşlı Ad. — Geldiğinde içeri bırakmayız.
Yaşlı Kad. — Kıyamete kadar bekler o.
Yaşlı Ad. — Biliyorum. Ah, ne yapsak acaba?
Yaşlı Kad. — Onu ben sana soruyorum.
Yaşlı Ad. — Nasıl olurdu onu...
Yaşlı Kad. — Ne?
Yaşlı Ad. — Yapamam bunu ben.
Yaşlı Kad. — Neyi yapamazsın?
Yaşlı Ad. — Yapamam... Öldüremem onu...
Yaşlı Kad. — (Acıyla haykırarak) A!
Yaşlı Ad. — Zorlu bir iştir.
Yaşlı Kad. — Böylesine basmakalıp bir düşünce nereden de geldi aklına.
Yaşlı Ad. — Esti işte.
Yaşlı Kad. — Böyle bir şeyi bir daha düşünde bile aklına getirme, anladın mı?
Yaşlı Ad. — Söylenme! Sözünü tutacağım...
Yaşlı Kad. — Demek ölümüne yakın sırtına günah yüklenmek istiyordun?!
Yaşlı Ad. — Yalvarırım sana...
Yaşlı Kad. — Çok korkunç bir şey olurdu bu.
Yaşlı Ad. — Evet öyle.
Yaşlı Kad. — Yok, yok yok! Yapmamalıyız bunu!
Yaşlı Ad. — Ne olursa olsun!
Yaşlı Kad. — Hiçbir zaman pişmanlıktan kurtulamazdım.
Yaşlı Ad. — Ben de.
Yaşlı Kad. — Başka bir yol bulmamız gerek.
Yaşlı Ad. — Elbette.
Yaşlı Kad. — İyi ya, bul bakalım

Yaşlı Ad. — Sen bul.

Yaşlı Kad. — Bekle... Bekle... (İkisi de uzun uzun düşünürler.) Ne düşünüyorsun, onu söyle... Boşuna, işe yaramaz o.

Yaşlı Ad. — Yaramaz.

Yaşlı Kadın. — Nerden bildin ne düşündüğümü?

Yaşlı Ad. — Ne düşündüğünü bilmiyorum ama doğruluğun bir başına iş yaramadığını biliyorum.

Yaşlı Kad. — Zaten benim düşündüklerim hiçbir zaman senin işine gelmemiştir.

Yaşlı Ad. — Yararlı bir tek şey var, o da...

Yaşlı Kad. — Öldürmek.

Yaşlı Ad. — Evet öyle.

Yaşlı Kad. — Gerçekten de öyledir, ama ben öldüremem onu.

Yaşlı Ad. — Ben de yapamam.

Yaşlı Kad. Bir noktanın çevresinde aralıksız dönüp duruyoruz. Oysaki bir şeyi bir oturuşta çözmek gerekir.

Yaşlı Ad. — Evet ama neyi?

Yaşlı Kad. — Bilmem.

Yaşlı Ad. — Dur!

Yaşlı Kad. — Ne var?

Yaşlı Ad. — Çağırıyor! Çağırıyor! Çağırıyor işte!

Yaşlı Kad. — Çabuk seslen ardından. (Yaşlı adam koşarak kapıyı açar, dışarı fırlar, soluk soluğa kalır. Kadın da ardından koşar.)

Yaşlı Ad. — (Dışarda, uzaklara seslenir.) Komşu, hey, komşu!.. Komşu!

Komşu — (Daha da uzaklardan) Hey, hey! Beni mi çağırıyorsunuz?

Yaşlı Ad. — Biraz bize kadar gelir misiniz?

Komşu — Ben mi?

Yaşlı Ad. — Siz! Siz! Bir şey için. Rica ederim.

Komşu — Hemen geliyorum.

(Yaşlı adamla kadın odaya dönerler.)

Yaşlı Kad. — Neden çağırdın onu sanki? Ne zamandan beri buraya taşındı da kapımızı bir kere bile açmadı. Hakkında çok kötü şeyler duydum!

Yaşlı Ad. — Benim bildiğim kasaptır o.

Yaşlı Kad. — E, ne olmuş kasapsa?

Yaşlı Ad. — Onu kolaylıkla... O işi kolayca yapar yani...

Yaşlı Kad. — Onun da bu işi uygun göreceğini mi sanıyorsun?

Yaşlı Ad. — Bu işi yapabilecek kadar kötü bir adam o. Para için herşeyi yapabilir.

Yaşlı Kad. — Peki, ne kadar ister?

Yaşlı Ad. — Hepsini vereceğim, yalnız kurtarsın bizi bu belâdan.

Yaşlı Kad. — İyice düşündün mü?

Yaşlı Ad. — Adamakıllı ölçüp biçtim.

Yaşlı Kad. — Doğru, böylesi daha iyi. Öyle yüksek bir tahtaperde çekmiştiki aramıza arkasından hiçbir şey göremezsin. Yüzsüz!

(Kapıda belirir komşu; ufacık, öfkeli bir ihtiyar, sesi titrek, adımları kararsız.)

Komşu — Beni çağırmıştınız.

Yaşlı Ad. — Girin. (Komşu girer.)

Komşu — Demek burada oturuyorsunuz. He-he, güzel... Gerçekten de bu güne kadar evinizi görmeyi hep istemiştim.

Yaşlı Kad. — Niçin?
Komşu — Öyle işte.
Yaşlı Kad. — Oturun
Komşu — (Oturur.) Güzel bir evcik, bakıyorum perdeleriniz de var. He-he... Beni neden çağırdınız?
Yaşlı Ad. — Hım... evet... bakın... bu...
Yaşlı Kad. — Ya, ya, ya... öyle işte...
Komşu — Anlıyamıyorum? Biraz ağır işitirim de.
Yaşlı Kad. — (Sesini yükselterek) Öyle işte diyorum.
Komşu — Ha evet... Anlıyorum...
Yaşlı Ad. — E, gördünüz ya... komşuyuz... Hem de çok eskiden...
Komşu — Doğru söylediniz. Dosdoğru.
Yaşlı Ad. — Böyle işte... ha onu söylüyordum... burada... sizinle... uzun zamandır, nasıl derler, yanyana yaşıyoruz, oysaki tanışmadık bile.
Komşu — Bunun için mi çağırdınız beni?
Yaşlı Kad. — Kızdı galiba.
Komşu — Vakit nakittir.
Yaşlı Ad. — Orası öyle.
Komşu — İşim çok. Torunum bekliyor.
Yaşlı Ad. — Torununuz var mı?
Komşu — Nasıl, anlıyamadım?
Yaşlı Ad. — Torununuz var mı dedim.
Komşu — Yalnız o var.
Yaşlı Ad. — Siz kasapsınız, onun için...
Komşu — Yok hayır, rica ederim. Ben eski bir domuz kasabıyım.
Yaşlı Ad. — İyi ya ikisi de aynı şey.
Komşu — Aynı değil, bu başka. Ben emekli bir kasabım, anladınız mı? Artık bu işle uğraşmıyorum.
Yaşlı Ad. — (Hayal kırıklığıyla) Evet, evet...
Komşu — Şimdi torunum, şeytanın teki, yazı yazmayı öğretiyor bana. Eskiden böyle şeyler için vaktim olmadı. Durmadan kesmem gerekiyordu, sözlerse... boş ver! Size büyük bir gerçeği açıklamak isterim: domuzlar üstüne bir kitap yazmak istiyorum, hayatlarının son anlarını anlatan bir kitap. Hiç yazılmamış bir kitap olacak bu. Bütün dünya öğrenecek bunu, dikkat ediyor musunuz söylediklerime... Size bir tek domuzun son andaki durumunu anlatsam ne kadar akıllı ve soylu oldukları konusunda şaşıp kalırdınız. Nasıl da duygulanırlar... Bitirene kadar bekleyin bir, göreceksiniz nasıl da hep onu okuyacaksınız.
Yaşlı Ad. — Demek o kadar çok seviyorsunuz onları'
Komşu — O, çok, çok! Bütün gün torunuma onlardan söz ediyorum. Hastalıklarını iyi etmek için veterinerlik okumak istiyorum.
Yaşlı Kad. — Kasap olmanıza rağmen o kadar çok seviyorsunuz onları demek.
Komşu — Kasaptım. Kasaplığım boyunca öldürmeye karşı korkunç bir kin besledim, özellikle suçsuz olan yaratıkları öldürmeye karşı.
Yaşlı Kad. — İyi ama nasıl yapabildiniz?
Komşu — Neyi nasıl yapabildim?
Yaşlı Kad. — Onları o zaman nasıl kesebiliyordunuz?
Komşu — Çok kolay. Bu iş için para alıyordum.
Yaşlı Ad. — Tamam, tamam, demek şimdi de... bunu... para için... aynı

şekilde...

Komşu — Şimdi dünyanın bütün zenginliklerine karşılık yapmam bu işi. Neme gerek? Zaten bir ayağım çukurda. Emekli aylığı yeter bize... Hem çabuk olmalıyım. C harfine kadar geldim. Şeytan alsın güç bir harf. Bir türlü beceremiyorum, her tarafı yamuk. Bu gün hiç değilse bir kere daha çalışmam gerek. Beni neden çağırdığınızı söyleyin artık. Önemli demiştiniz.

Yaşlı Ad. — Çok önemli.

Komşu — Evet dinliyorum.

Yaşlı Ad. — Böyle işte... bunu... biz... görüyorsunuz... (Kadına) Sen söyle.

Yaşlı Kad. — Yok yok. Sen söyle.

Yaşlı Ad. — Senin söylemen daha iyi.

Komşu — Ne dediniz rica ederim? Hiçbir şey anlamıyorum. Yüksek sesle konuşun.

Yaşlı Ad. — Hım hım... ee... Hım...

Yaşlı Kad. — Böylece de... öyle işte... evet...

Komşu — Hangi şeytanlıksa?

Yaşlı Kad. — Rakı ister misiniz?

Komşu — Rakı mı? İsterim, isterim. Yalnız çabuk. Nerdeydik? (Kadın rakıyı getirir.) Çok iyi, anlatın.

Yaşlı Ad. — Domuz besliyor musunuz... geçim derdi... genellikle... düşünüyorum da...

Komşu — Ben mi? Ne yapayım, ne yapayım ben o işi?

Yaşlı Ad. — Sevdiğinizi söylemiştiniz de.

Komşu — Seviyorsam da neden beslemem gereksin anlamadım. Sözgelişi besliyorum diyelim... Mezmurlarda anlatıldığı gibi... O yalnızca evimi pirelerle doldururdu. Birtakım kazançlar uğruna...

Yaşlı Ad. — Evet, hakkınız var...

Yaşlı Kad. — (Komşuya rakı verir.) Buyrun.

Komşu — (İçer.) Güzel. Biraz daha doldurun. (Kadın rakıyı doldurur. o yine çabucak içer.) Çok güzel. Niçin çağırdınızdı beni?

Yaşlı Ad. — Görüşelim diye... Yarenlik etmek için...

Komşu — Tuhaf! Sizinle görüşüp de ne yapayım, sizinle konuşacak neyim var benim? Bu lânetli yere bunun için gelmedim sanırım. Daha önemli işlerim var benim. Kitabımı yazınam için harfleri öğrenmeliyim. Ama rakı için teşekkür, şerefinize. Demek yarenlik etmek için çağırdınız?

Yaşlı Ad. — Evet.

Komşu — Doldurun.

Yaşlı Kad. — Buyrun.

Komşu — Nefis! Nefis! (Dilini şapırdatır.)

Yaşlı Kad. — Nereye? Oturun da konuşalım.

Komşu — Cehenneme kadar yolunuz var! (Çabuk çabuk ve kızgın çıkar.)

Yaşlı Kad. — Gitti deccal.

Yaşlı Ad. — Ne biçim herif... puff...

Yaşlı Kad. — Neden söylemedin ona?

Yaşlı Ad. — Peki sen ne diye sustun?

Yaşlı Kad. — Senin söyliyeceğini sanmıştım, ben niye sizin konuşmanıza karışacaktım?

Yaşlı Ad. — Konuşmaya karar veremedim bir türlü.

Yaşlı Kad. — O da razı olmazdı zaten. Gördün ya bunamış. Harfleri öğreniyor.

Yaşlı Ad. — Keşke ayartsaydık onu... ama bir adamı daha bu işe sokmakla daha büyük bir günaha girmiş olmaz mıydık... Çıldıracağım vallahi. Eğer ondan kurtulamazsak yüzde yüz aklımı oynatırım. (Guguklu saat altı kere seslenir)

Yaşlı Kad. — Saat altı! Bir zamanlar bu vakitlerde sobanın başında sessizce oturur yemeğin ısınmasını beklerdik.

Yaşlı Ad. — Ben de gazetelerde küçük haberleri okurdum. Eh!

Yaşlı Kad. — Şimdiyse? Yalnızca bekliyoruz. Huzurumuz kalmadı. Başka türlüsü olamaz, onu yalnız başımıza...

Yaşlı Ad. — Evet ama, nasıl?

Yaşlı Kad. — Hım. Doğru. Uykudayken satırla başını kesmeye ne dersin?

Yaşlı Ad. — Dur da düşüneyim. Baltayla daha güzel. Daha iyi indirilebilir çünkü.

Yaşlı Kad. — Güzel, baltayla, ama sen yapacaksın bunu. Sen daha güçlüsün.

Yaşlı Ad. — Olamaz, çok kan akacak.

Yaşlı Kad. — Doğru ya, ben de kandan hoşlanmam. Asalım onu. Sen ne dersin buna?

Yaşlı Ad. — Hıh, bu ne gaddarlık.

Yaşlı Kad. — Zehirliyelim öyleyse.

Yaşlı Ad. — Zehirlemek! Bak, bu iyi!

Yaşlı Kad. — Peki zehiri nereden bulacağız?

Yaşlı Ad. — Kostik sodamız var, fare zehirimiz de var.

Yaşlı Kad. — Hangisi iyidir?

Yaşlı Ad. — Bence kostik sodası daha iyidir, ama çok yakar o, acı çekecek.

Yaşlı Kad. — O zaman fare zehiri verelim.

Yaşlı Ad. — Yalnız çokça koymalıyız.

Yaşlı Kad. — Hepsini doldururum. Unla karıştırır, unu ete bularım. O en çok şinitzeri sever.

Yaşlı Ad. — Peki, leşini ne yaparız?

Yaşlı Kad. — Hım, hım? Irmağa atarız.

Yaşlı Ad. — Yalnız bizden uzaklara sürüklesin de... Çabuk ol, nerdeyse akşam yemeğine damlar. Çok aç olmalı. Bütün gün burda değildi.

Yaşlı Kad. — Hepsini iki lokmada yiyecek.

Yaşlı Ad. — O zaman da ırmağa atarız onu ve herşey eskisi gibi olur yeniden. Yeniden insan gibi yaşarız.

Yaşlı Kad. — Oh, olağanüstü bir şey olacak bu! Sen eti döv, ben de una fare zehiri katayım. (Adam eti döver, kadınsa fare zehirini dökerek tabağın içinde una karıştırır.)

Yaşlı Ad. — Daha kolay yutabilsin diye iyice döveceğim.

Yaşlı Kad. — Bunca fare zehiri öküzü bile öldürür. Onu çabucak götürür. (O sırada kapının dışında bir tırmalamayla bir köpeğin acıyla inildediği duyulur. Adamla kadın aynı anda sevinçle duraklıyarak donmuş gibi kalırlar.)

Yaşlı Kad. — İşte.

Yaşlı Ad. — Geldi.

Yaşlı Kad. — Ne de acıklı sızıldanıyor.

Yaşlı Ad. — Tüylerim diken diken oldu.

Yaşlı Kad. — Açtır.
Yaşlı Ad. — Evet... evet... Bu eti veremem ben ona... Hele yaşlı ve kör olduğunu düşündükçe...
Yaşlı Kad. — Bırakılmış ve yalnız...
Yaşlı Ad. — Yok, yapamam!
Yaşlı Kad. — Ben de yapamam. Yapabilirim sanıyordum. Zavallı. Kimsesiz...
Yaşlı Ad. — Alıkoyalım mı onu?
Yaşlı Kad. — Olmaz. Onunla hiçbir zaman eski yaşamamıza dönemeyiz.
Yaşlı Ad. — Eskisi gibi yaşamalıyız. Başka türlü yapamayız.
Yaşlı Kad. — Ne yapalım öyleyse?
Yaşlı Ad. — Bilmem. Bu böyle sürüp gidemez artık. Söyle ne yapalım?
(Köpek daha çok sızlanarak kapıyı tırmalar. Adamla kadın umutsuzca bakışırlar.)

PERDE

AKŞAM OYUNU

(Traji-komik bir hava içinde geçen bir perdelik oyun)

(Sahneye koyucuların, yazarın düşüncesine göre, yaşlı kadınlarla yaşlı erkekler arasındaki çatışmaların tipikliğine özellikle ve dikkatle eğilmeleri gerekir. Bu aslında gerçek bir çatışma değildir, çünkü uzun yıllardan beri her gece aynı biçimde yinelenmektedir, bu yüzden de ilkindeki acarlığını yitirmiştir. Yer yer gerçek çatışmaları kıvılcımlandırabilmekteyse de, ondan ötesi, uykuya dek olan can sıkıcı süreyi nasıl öldürelim diye artık iyice bilinen tortunun ortaya konmasından başka bir şey değildir. Bu «çatışma» aslına bakılırsa o yitik, yaşlı insanların biricik eğlenceleridir.)

Kişiler :
Yaşlı Adam : 70'ine yakın
Yaşlı Kadın : Adamdan biraz daha genç.
Öğrenci : 22 yaşında

(Yoksul bir oda. Ortada bir masa. Çevresinde yıpranmış sandalyeler. Masada yemekle tencere. Yalnız bir tek kişi için hazırlanmış. Duvarın dibinde komodin. Ardında, yaldızlı, çerçeve içinde oğullarının resmi. Çerçeveye bir demet kurutulmuş kır çiçeği tutturulmuş.
Yaşlı adam, pencerenin yanında sandalyede oturmakta ve piposundan ağır ağır yoğun dumanlar salmaktadır. Bakışları sürekli olarak masanın üstündeki tencereye dikilidir. Yaşlı kadın masanın ardında oturmakta ve uyuklamaktadır. Yalnızca ağustos böceğinin ağır ağır cırlayışının duyulduğu derin bir sessizlik.)
Yaşlı Ad. — Güzel bir gece.
Yaşlı Kad. — Ha, ne dedin?
Yaşlı Ad. — Bak ne güzel bir gece var dışarda.

Yaşlı Kad. — Başlama yine.
Yaşlı Ad. — Öyle değil mi yani?
Yaşlı Kad. — Yettin artık. Sarma tenceresine gözlerini dikmiş ne bakıp duruyorsun öyle?
Yaşlı Ad. — Açım.
Yaşlı Kad. — Yemeğini yedin. Şimdi kalktın sofradan.
Yaşlı Ad. — Yetmedi.
Yaşlı Kad. — Geçende yetmişine bastın yine de bir tabur askerin yediğini yiyiyorsun. Hiçbir zaman doyduğunu görmedim.
Yaşlı Ad. — Doymuyorum.
Yaşlı Kad. — Ben de doymuyorum, ama n'apim? Sabrediyorum.
Yaşlı Ad. — Varken ne diye sabredeyim? Hem her akşam yabancı biri için bir şeyler alıkoman budalalık, üste...
Yaşlı Kad. — Budala sensin! Bitsin bu konu burda! Kes artık!
(Yeniden ağustos böceğinin uzun çırlayışı)
Yaşlı Kad. — Yetti bu tüttürmen de. Lokomotif gibi duman salıyorsun. Boğacaksın beni.
Yaşlı Ad. — Belim ağrıyor. Hava değişecek.
Yaşlı Kad. — Bunu daha önce söylemiştin.
(Sessizlik)
Yaşlı Kad. — Niçin susuyorsun? (Sessizlik) Niçin susuyorsun dedim...
Yaşlı Ad. — Güzel bir gece.
Yaşlı Kad. — Allah aşkına başka bir şey söylemesini bilmez misin sen?
Yaşlı Ad. — Bilirim. Belim ağrıyor. Demek ki hava değişecek.
Yaşlı Kad. — Sen bu akşam kavganın biçilmiş kaftanı mısın?
Yaşlı Ad. — Ben mi? Yo. Ne düşünüyorsam onu konuşuyorum.
Yaşlı Kad. — O zaman konuşma daha iyi.
(Sessizlik. Ağustos böceği birdenbire durur.)
Yaşlı Ad. — Ver de yiyelim şu kalanı...
Yaşlı Kad. — Biraz daha bekle.
Yaşlı Ad. — Yatma zamanı artık.
Yaşlı Kad. — Yalnız bir parçacık daha...
Yaşlı Ad. — Sanıyor musun ki...
Yaşlı Kad. — Eminim.
Yaşlı Ad. — İnanmıyorum. (Esner) Hadi yatalım.
Yaşlı Kad. — Yalnız kendini düşünüyorsun. Biraz daha bekle.
Yaşlı Ad. — Biz de bu yüzden akşamdan akşama yirmi yaşındaymışız gibi davranıyoruz. Didişip duruyoruz.
Yaşlı Kad. — Otur, hiçbir şey de söyleme.
Yaşlı Ad. — (İçini çeker)
Yaşlı Kad. — Demek onu soğumuş yemekle karşılamamızı istiyorsun?
Yaşlı Ad. — Sabaha atacaksın nasılsa.
Yaşlı Kad. — Hayır, şom ağızlı. Hayır! Hayır! Gelecek o. Eminim.
Yaşlı Ad. — Niçin bekliyelim. Haketmedi ki.
Yaşlı Kad. — Dilin tutulsun!
Yaşlı Ad. — Allahaısmarladık demeden gitti. Hiçbir zaman da aramadı, bize hazırlanmış yemekle bekliyoruz onu.
Yaşlı Kad. — Bu konuda kimin suçlu olduğunu iyi bilirsin sen...
Yaşlı Ad. — Doğru değil bu. O senin yüzünden gitti. Senin yüzünden... Senin üstüne titremene daha çok dayanamadı.

Yaşlı Kad. — Yeter.

Yaşlı Ad. — Yiğitti - gitti. Eminim otomobiline de kavuşmuştur. Keşke ben de o zaman çekip gitseydim, ama o şans nerde bende! Hiç değilse bir süre kafamı dinlerdim. Beni pazar tatillerinde ve bayram günlerinde biraz gezdirirdi. Herkes bize el sallardı, akşama da kahveye giderdik. Oh, keka!

Yaşlı Kad. — Onu sen kovdun... Sen ve senin güzel gecelerin, ağrıyan belinle lokma saymaların...

Yaşlı. Ad. — Asıl kovan sensin!

Yaşlı Kad. — Sensin! O beni seviyor! Beni seviyor! Senin gibi bir adama düştüğüm için acırdı bana hep.

Yaşlı Ad. — Yalan söylüyorsun! Beni seviyor o.

Yaşlı Kad. — Evet, hep senin güzel gecelerin yüzünden çıldırıyordu. Senin yüzünden değil mi ki o...

Yaşlı Ad. — Yok canım, sen ne bilirsin! Asıl senin yüzünden kaçtı. Ya! Mektup yazdı bana... neyle, nasıl gittiğini... Yanına gitmem için çağırdı... seni bırakmamı söyledi...

Yaşlı Kad. — Kimse mektup getirmediki.

Yaşlı Ad. — Postanede çalıştığımı unuttun.

Yaşlı Kad. — Yazmadı sana.

Yaşlı Ad. — Mektubu göstermemi ister misin ?

Yaşlı Kad. — Göster.

Yaşlı Ad. — Göstermem.

Yaşlı Kad. — Mektubun falan yok senin!

Yaşlı Ad. — Var.

Yaşlı Kad. — Göreyim öyleyse!

Yaşlı Ad. — Göremezsin!

Yaşlı Kad. — Mektubun yok!

Yaşlı Ad. — Var, var, var.

Yaşlı Kad. — Hayır, yok işte!

Yaşlı Ad. — Evet, var işte!

Yaşlı Kad. — Yok, yok, yok! Hayır yok işte!

Yaşlı Ad. — Hem ben seninle ne diye çekişip duruyorum? Ne düşünürsen düşün. Vız gelir.

Yaşlı Kad. — Mektup varmış! Şimdiye kadar hiçkimse bana böyle kuyruklu bir yalan söylememişti.

Yaşlı Ad. — Alay mı ediyorsun?

Yaşlı Kad. — Alay edecek ne var. Söyledim o kadar.

Yaşlı Ad. — Ha... ha... Alay edecek bir şey yok demek...

Yaşlı Kad. — Elbette.

Yaşlı Ad. — Bu evin hâkimi kim biliyor musun?

Yaşlı Kad. — Çok umurumdu bunu bilmek. Hadi, hadi kabarma öyle.

Yaşlı Ad. — Çok komiksin.

Yaşlı Kad. — Ya sen nesin ki? Övüngeç. Hayatın boyunca övündün durdun. Beni istediğinde de beş yıla kadar yüzde yüz posta müdürü olacağım diye övünmüştün... Kandırdın beni. Böyle işte! Sonuna kadar bayağı bir postacı olarak kaldın, benimse onca iyi kısmetim vardı... Tanrım, hatırıma geldikçe!...

Yaşlı Ad. — Peki onlara neden varmadın?

Yaşlı Kad. — İnanmıştım sana...

Yaşlı Ad. — Hiç de değil! Kimse almak istememişti seni. İşte bütün mesele de buydu.
Yaşlı Kad. — Peki sen ne diye aldın beni? Acıyordun değil mi?
Yaşlı Ad. — Madem açıklamamı istiyorsun söylemek zorundayım. Yalnız, yalvarırım, bir de ağlamaya kalkma! Herşeye karnım tok. İşte, kendi can sıkıntınla ağustos böceğini korkuttun. Sesini kesti.
Yaşlı Kad. — Senin budalalıklarını dinlememek için kaçtı.
Yaşlı Ad. — Evdeki bütün canlıları koca dilinle zehirliyeceksin...
Yaşlı Kad. — Benim mi dilim zehirli?
Yaşlı Ad. — Hem de nasıl!
Yaşlı Kad. — Kalp kır, kalp kır... yalnız kalp kır! Uzatma.
(Ağustos böceği neşeyle öter)
Yaşlı Ad. — Ağustos böceğini dinlemek istiyorum.
Yaşlı Kad. — Mektubun yok!
Yaşlı Ad. — Var!
Yaşlı Kad. — Böbürleniyorsun!
Yaşlı Ad. — Sahiden böbürlendiğimi mi sanıyorsun yoksa?
Yaşlı Kad. — Yok, yok, varsa göster hadi!
Yaşlı Ad. — Çok umurumdu!
Yaşlı Kad. — Hadi, göster, mektubu görürsem sarmayı yemene izin veririm.
Yaşlı Ad. — Yemek için senden mi izin alacağım. Hem dolabın üst gözünü açarsan bulursun mektubu. (Yaşlı adam öylece sessiz sessiz piposundan duman salmaktadır.) Orda solda.
Yaşlı Kad. — İlgilendirmiyor beni... Ama bakacağım gene de. (Yaşlı kadın çekmeyi araştırır) Yok. Yine yalan söyledin.
Yaşlı Ad. — İyice bak. Orda, solda.
Yaşlı Kad. — Yok burda.
Yaşlı Ad. — Beni kaldırtmak istiyorsun. Peki. (Kalkar, komodine gider.) Ne durmuşun orda kazık gibi! Kapatma ışığı. (Çekmeyi karıştırır.)
Yaşlı Kad. — Çekildim işte! (Yaşlı kadın, adamın omuzları ardından gözetler onu.)
Yaşlı Ad. — Arkamdan gözetliyorsun ha? Gözetle gözetle bakalım. O ne?... Nerde bu?... Buradaydı...
Yaşlı Kad. — (Alaycı) İnanıyorum, inanıyorum sana...
Yaşlı Ad. — Şimdi bulurum... peki ama... burda değil... yoksa ötekinde mi... (öteki çekmeyi açar. Ağustos böceği şakımaktadır.)
Yaşlı Ad. — Senin mektubu görmemen daha iyi. Orta yerinden çatlatır söylenenler seni.
Yaşlı Kad. — En çok sen sevinirdin buna, değil mi, ha?
Yaşlı Ad. — Nasıl da bildin!
Yaşlı Kad. — Görmek istiyorum.
Yaşlı Ad. — Peki, ama seni uyardığımı unutma.
Yaşlı Kad. — Beni düşünme sen.
Yaşlı Ad. — Peki nerde? Burada da yok. Bir yere tıkılmış. Olsun, bir daha ki sefere bulurum nasılsa. U-uh, yemek büsbütün soğumuştur.
Yaşlı Kad. — Önce mektup, sonra yemek.
Yaşlı Ad. — Şimdi aramaktan bıktım. Bir dahaki sefere.
Yaşlı Kad. — Yemeği de bir dahaki sefere yersin.
Yaşlı Ad. — Niçin kendini bu kadar önemsiyorsun! Sarmayı bu yana ver!
Yaşlı Kad. — Sen de mektubu.

Yaşlı Ad. — Ah, zavallı baba! Peki. Şimdi gerçekten de göstereceğim. Seni bekletmek istedim. Burda. Burda. (Üçüncü çekmeceyi açar.) E. çatla patla. Şuna bak, nerden gelmiş bu testere buraya! Ne zamandır arayıp duruyordum. (Çekmeceden değişik öteberiler çıkarır.) Söylediğim halde bu gömleğimi niçin yıkamadın? Nerede bu mektup? Buraya bırakmıştım. Daha dün katlayıp buraya bıraktığımı biliyorum.

Yaşlı Kad. — Kocamışsın, gene de yalan söylüyorsun!

Yaşlı Ad. — Oraya koymuştum. Orada olacaktı... Evet, şimdi anladım! Evet evet. Sen çaldın onu. Çaldın, şimdi de alay etmek istiyorsun benimle.

Çaşlı Kad. — Olmıyan şeyi nasıl çalabilirim.

Yaşlı Ad. — Geri ver mektubumu!

Yaşlı Kad. — Rüya görüyorsun.

Yaşlı Ad. — Geri ver!

Yaşlı Kad. — Almadım.

Yaşlı Ad. — Benim mektubum! Benim mektubum! Onun biricik anısını çaldın benden.

Yaşlı Kadı. — Almadığımı söyledim ya.

Yaşlı Ad. — (Ağlamaklı) Geri ver, geri ver bana...

Yaşlı Kad. — Veremem.

Yaşlı Ad. — Ver, ver, ne olur...

Yaşlı Kad. — Çalmış olmayı isterdim...

Yaşlı Ad. — Alay ediyorsun benimle. (Masanın başına geçer.)

Yaşlı Kad. — Yine tencereye yapışıyorsun. Bunu mu istiyordun? (Tencere tıkırtısı). Yok işte! Yalnız başına gövdeye indirmek istiyorsun! Vermiyorum! Bekle!

Yaşlı Ad. — Ne diye bekliyeyim? Beklemiyorum. Bir dakika bile beklemiyorum artık! Yemek yemek istiyorum!

Yaşlı Kad. — Vermiyorum!

Yaşlı Ad. — Nee? Mektubu çaldığın yetmedi, bir de açlıktan öldürmek istiyorsun beni. Buraya ver o tencereyi, döverim!

Yaşlı Kad. — Beni bile yiyeceksin. Sarmaya dokunmayı bir dene bakalım!

Yaşlı Ad. — Alacağım!

Yaşlı Kad. — Ben al diyinceye kadar beklemen gerek!

Yaşlı Ad. — Hey, sen onu bana verecek misin, yoksa ben şimdi...

Yaşlı Kad. — Ne obursun! Korkunç. Evlendiğimizde birbirimiz için hayatımızı bile vereceğimiz konusunda ne güzel şeyler söylüyordun.

Yaşlı Ad. — Çok konuşma! Ver!.

Yaşlı Kad. — Olmaz, tıkın sonra değil mi! İğreniyorum senden. Gözümle görmek istemiyorum.

Yaşlı Ad. — Demek öyle. (Yaşlı adam, oburca yemeye başlar, Bundan önceki sahnede ağustos böceğinin ötüşü yavaşlamıştır.)

Yaşlı Kad. — Hişt! Dur!

Yaşlı Ad. — Şimdi de ne var?

Yaşlı Kad. — Duyuyor musun?

Yaşlı Ad. — Neyi?

Yaşlı Kad. — Ayak seslerini.

Yaşlı Ad. — Hangi ayak seslerini?

Yaşlı Kad. — Merdivenlerdekini.

Yaşlı Ad. — Hiçbir şey duymuyorum. Rahat bırak beni.

Yaşlı Kad. — Dur! Merdivendeki ayak sesleri! Bu odur. O! Dönüyor! Geri geleceğini biliyordum.

(Merdivenlerde ağır ayak sesleri duyulur.)

Yaşlı Ad. — Haklısın. Biri geliyor.

Yaşlı Kad. — Gelen odur.

Yaşlı Ad. — Nerden biliyorsun?

Yaşlı Kad. — Seziyorum. Bütün hayatımca sezinledim bunu. Bu onun ayak sesleri.

Yaşlı Ad. — Gerçekten, onunkine benziyor.

Yaşlı Kad. — Yalnız o öyle yürür.

Yaşlı Ad. — Yavaş ol.

(Sessiz bir ara. Adımlar yaklaşır ve durur. Kapı çalınır.)

Yaşlı Kad. — İşte o!

Yaşlı Ad. — Nihayet! Oğlum... Aç kapıyı!

Yaşlı Kad. — (Kapıyı açarak) Oğlum...

Öğrenci — İyi geceler. Burada... Yanıldım sanırım... Buralarda bir öğrenci oturuyor mu?

Yaşlı Kad. — Öğrenci mi?

Öğrenci — Evet. Bir arkadaşım.

Yaşlı Kad. — Oturuyor...

Yaşlı Ad. — Dün taşındı... Bir kat yukarda...

Öğrenci — Teşekkür ederim. Rahatsız ettim. İyi geceler.

Yaşlı Ad. — İyi geceler... Dikkat edin ayağınız kaymasın. Yukardaki basamaklardan biri çürüktür.

Öğrenci — Sağ olun, meraklanmayın.

(Ayak sesleri ağır ağır uzaklaşır. Kapı kapanır. Ağustos böceği iyice ağır bir düzende ötmeye başlar. Yaşlı kadın ağlar.)

Yaşlı Ad. — Gördün işte. Biliyordum ben... Her gece yemekte burnumdan getiriyorsun.

Yaşlı Kad. — Ama onun adımlarının sesini o kadar andırıyordu ki.

Yaşlı Ad. — Zaten sence bütün adım sesleri onunkileri andırır.

Yaşlı Kad. — Ya sence?

Yaşlı Ad. — Bence de, ama onun adımlarının sesini bir daha hiç duyamıyacağımızı da biliyorum.

Yaşlı Kad. — Duyacağız. Duymamız gerek. Hayatımız boyunca bu böyle sürüp gidemez.

Yaşlı Ad. — Haklı olsan... İyi olurdu. Geç oldu artık. Yatma zamanı. Beklemeye değmez artık. Bu akşam gelmiyecek.

Yaşlı Kad. — Yorgunum... Çok yorgunum... gözlerim kapanıyor...

Yaşlı Ad. — Geceyse gerçekten de çok güzel.

Yaşlı Kad. — Başlama!

Yaşlı Ad. — Yarın erken kalk ta bir iki çorap yama bana. Bunlar iyice delindi. Pazara gidip kışlık biber alınam gerek.

Yaşlı Kad. — Erkenden kalkarım. (Esner) Mektubunu ben çalmadım vallaha.

Yaşlı Ad. — Biliyorum.

Yaşlı Kad. — Peki nerde öyleyse?

Yaşlı Ad. — (Esner) otur da yemek yiyelim. Uf, bu belim! Hâlâ sancıyor. Yüzde yüz hava değişecek. Mektup falan almadım ben.

Yaşlı Kad. — Zaten sezmiştim bunu.

Yaşlı Ad. — Yanaş sofraya. Kaşıkla!

(Yemek yerler.)

Yaşlı Kad. — Sahiden de çok soğumuş... Bunca yıl şu mektupla üzüp duruyorsun beni... Birinde elinde olduğunu söylüyorsun... (Yemek yeme tıkırtıları) bir dahakinde de olmadığını. Hiçbir zaman hangisine inanacağımı bilemiyorum.

Yaşlı Ad. — Oh, açım daha!

Yaşlı Kad. — Var mı, yok mu?

Yaşlı Ad. — Oh - oh, bu sarma gerçek dostumdur benim... Sana bir şey diyeyim mi en besleyici olan yiyecek budur...

(Uzun bir süre tabak, çatal tıkırtısıyla ağustos böceğinin ötüşü duyulur.)

Yaşlı Kad. — Efendi...

Yaşlı Ad. — Ha?

Yaşlı Kad. — Şimdi nerdedir o?

(Kaşık sesleri durur. Ağustos böceği uzaktan uzağa öter.)

Yaşlı Ad. — (Kızgın) Yemeğini ye!

Yaşlı Kad. — Peki, olur.

(Yemek yerler.)

PERDE

CESARE PAVESE

ŞİİR

Türkçesi : Ülgen ÖZGÜL
Bahadır AKIN

Cesare Pavese 1908 yılında Piemonte'de doğdu. Çocukluğu ve öğrenim yılları Torino'da geçti. Yazın öğrenimini Amerikan ozanı Walt Whitman üzerine bir tez hazırlayarak bitirdi. 1930 yılında «La Cultura» dergisinde Amerikan yazını üzerine yazmaya başladı. Aynı zamanda bazı İngiliz ve Amerikalı yazarların kitaplarını İtalyancaya çevirdi. Aralarında Defoe, Dickens, Joyce ve Faulkner'in olduğu bu yazarlar yalnız Pavese'yi değil, başka İtalyan yazarlarını da etkiledi.

1935 yılında anti-faşist eylemleri nedeniyle, Pavese bir yıl süreyle Brancaleone Calabro'ya sürgüne yollandı.

Pavese 26 Ağustos 1950 günü intihar etti. Ölümü değişik çevrelerce 'mutsuz duygusal bir ilişki' ya da 'politik ve yazınsal düşkırıklığı' gibi nedenlere bağlandı.

Pavese roman, şiir ve deneme türünde yapıtlar verdi. Romanlarında ve şiirlerinde işlediği ana tema, kentsel ve kırsal kesim arasındaki çelişkiyle olgunluk ve çocukluk arasındaki çelişkidir. Pavese için yalnızlık kendi kendine yeterlilik ile eşanlamlıdır. Ölümünden sonra yayınlanan günlüğünde yaşamın en temel sorununun insanın kendi yalnızlığından kurtulup başkalarıyla ilişki kurması olduğunu yazmıştır. «La casa in collina» (Tepedeki Ev) adlı yapıtında da vurguladığı gibi yaşam ancak bir şey ya da birisi için yaşandığı sürece değerlidir.

«Güzel Yaz» (1941), «Toprak ve Ölüm» (1945), «Yoldaş» (1946), «Tepedeki Ev» (1948), «Yalnız Kadınlar Arasında» (1949) - ki bu kitabı 1950 - Strega ödülüne değer bulundu - Pavese'nin başlıca yapıtlarıdır. Pavese şiirlerini «Çalışmak Yorar» (1930) adlı kitabında toplamıştır. La Cultura dergisine yazdığı yazılar ise 1951 yılında «Amerikan Edebiyatı ve Öteki Denemeler» adıyla yayınlanmıştır.

Pavese'nin «Güzel Yaz» adlı yapıtı «Çıplak Modeller» adıyla Varlık Yayınları'nda çıkmıştır. Türkçe'ye çevrilen öteki kitapları «Yoldaş» (Çev. Can Porsemay, Canpo Yayınevi) ve «Yaşama Uğraşı» (Çev. Cevat Çapan, E. Yayınları) dır.

Pavese aşağıda okuyacağınız şiirini yaşamına son vermeden kısa bir süre önce yazmıştır. Dizeleri, içinde bulunduğu bunalımı ve ölümün ona artık dostça gelen çağrısını yansıtır. Şiiri özgün dilinden çevirerek sunuyoruz.

VERRA LA MORTE E AVRA I TUOI OCCHI

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi —
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Cosi li vedi ogni mattina
quando su te sola ti pieghi
nello specchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla.
Per tutti la morte ha uno sguardo.
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,
come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti.

ÖLÜM GELECEK VE ONDA SENİN GÖZLERİN OLACAK

Ölüm gelecek ve onda senin gözlerin olacak
Bu ölüm ki sabahtan akşama hep bizimledir
Uykusuz, sağır, pişman bir ihtiyar
Ya da yabansı bir yüz gibidir
Senin gözlerin anlamsız bir kelime
Suskun bir çığlık, bir sessizlik
Gibi olacak
Aynanın önünde her sabah
Yalnızca ona verirken kendini
Hep böyle göreceksin onu
Sevgili umut; o gün biz de öğreneceğiz senin
Yaşam ve hiçlik olduğunu
Ölüm herkese bir başka bakacak
Bu ölüm ki
    bir kötü alışkanlığın bırakılışı
    bir ölgün yüzün aynada belirişi
    bir çift kapalı dudağın dinlenişi gibidir
Gelecek ve onda senin gözlerin olacak
Ve biz
İlerleyeceğiz
Sessiz bir girdabın içine doğru.

ENGİN ARDIÇ

ELIAS CANETTI, ÇAĞIN YARGICI

Yanıtını herkesin bildiği, ama gene de temcit pilavı gibi ikide bir ortaya sürülmekten ayrı bir zevk duyulan tartışma konuları vardır... Bunların en ünlüsü, hiç kuşkusuz, Shakespeare diye birinin gerçekte varolup olmadığıdır. Yüzyıllardır bu konuda yazılan yazılar kitapları doldurur, sorun çoktan çözümlenmiş bitmiştir ama kimi aydınlar, yazın tarihçileri ya da düpedüz ilginçlik peşinde koşanlar arada sırada yeniden ısıtıp ortaya atarlar bu gevezeliği...

Gene bu tür sahte - sorun'lardan biri de, Alman yazınından bağımsız, ayrı bir Avusturya yazını olup olmadığıdır. Kültürel ve tarihsel kanıtları binbir kez gösterilmiş; Musil'ler, Roth'lar, Doderer'ler Broch'lar ve yeni kuşaktan bir düzine usta yazarla kendini ortaya koyup dağ gibi dimdik ayakta duran koca Avusturya yazınını, gene ara sıra kimi «Alamancı» eleştirmenler durup durup tartışma konusu ederler.

Elias Canetti için de buna benzer bir tartışma sözkonusu olup durageImiştir. Bir Avusturya yazarı mı sayılacaktır Elias Canetti, bir İngiliz yazarı mı, yoksa «uluslararası» bir yazar mı? Bir dakika... Canetti mi? O da kim? Öyle bir yazar mı var?

Türkiye'de çok sınırlı, öncü bir aydın çevresinin dışında hiç mi hiç tanınmayan Elias Canetti, geçen yıl birbiri ardına yayınladığı iki ciltlik özyaşam öyküsüyle yeniden gündeme geldi dünya yazınında... «*Bir Gençliğin Öyküsü - Kurtarılmış Dil*» («Geschichte einer Jugend - Die gerettete Zunge») ve «*Kulaktaki Meşale*» («Die Fackel im Ohr») adlarıyla yayınlanan bu iki cilt, Canetti'nin çocukluk ve gençlik anılarını kapsıyor. Böylece, 1905'te Rusçuk'ta doğan, yaşamının uzun bir süresini Büyük Britanya vatandaşı olarak sürdüren ve bugün de Zürih'te yaşayan Elias Canetti'nin hangi ülkenin yazarı sayılacağı, özellikle 1981 Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasının ardından, yeniden tartışılmaya başlandı, kendisi «ben Avusturya'da yaşamasam da Viyana'lıyım» dese bile...

Canetti, eski İspanyolca konuşan (sefarad, yani İspanya kökenli Yahudi asıllıdır) daha çocukluk yıllarında Manchester'de yerleşip ikinci dil olarak İngilizce'yi benimseyen, yazı dili olarak Almanca'yı kullanan ve ancak bu dili «anadili» olarak kabul eden, Viyana'da, Frankfurt'ta okumuş, Zürih'te yerleşmiş «kozmopolit» bir adam... Ya da gezgin bir Yahudi, türünün son örneklerinden biri! Tıpkı yine 1905 doğumlu bir başka «gezgin Yahudi», Arthur Koestler gibi tek bir ülkenin ve tek bir ulusun sınırları içine hapsedilemeyen yazar tipine uygun

bir örnek sayılıyor; ama bilinç, duyarlık, bakış ve kimlik olarak kesinlikle Avusturyalı, daha doğrusu has bir Viyana'lı...

Canetti, bütün dünyada oyunları, Karl Kraus üzerine incelemeleri, Kafka üzerine görüşleri, çeşitli aforizmaları ve toplumbilim araştırmalarının yanısıra, asıl bir büyük romanıyla tanınıyor: «*Die Blendung*».

1930 - 31 yıllarında yazılıp 1935'te Viyana'da yayınlanan «*Die Blendung*» un nasıl çevrileceği de hep tartışma konusu olagelmiş. 1949'da Fransa'da yayınlanan çevirisinde «Babil Kulesi» («La Tour de Babel») gibi, romanın bir yönünü bir ölçüde açıklayıcı ama eksik ve yetersiz, tek yanlı bir ad bulunmuş. 1968'de (ve sonradan 1972'de) Gallimard Yayınevince yapılan yeni baskıda bu kez «*Auto da Fé*» adı kullanılmış. Jonathan Cape'in 1946 basımı İngilizce çevirisi (daha sonra Penguin baskısı) da aynı adı taşıyor. Bu deyimin anlamı, Engizisyon mahkemesinin verdiği yakılarak ölüm cezası. Daha doğrusu, ateşle yokolmaya mahkûm edilen herşey. Romanın «uluslararası» ad olarak kabul edilen «Auto da Fè», bir bakıma hem romanın temel düşünsel örgüsünü, hem de ilginç sonunu açıklayan yerinde bir ad, ama gene de yeterli sayılamaz. Ad, bir yandan romanın kahramanı sinolog Peter Kien'in kendi kendini ve kitaplığını yakarak yoketmesini, bir yandan romanın yazıldığı yıllarda giderek artmakta olan ve insanlığı yıkıma sürükleyecek Nazi tehlikesini, bir yandan da romanın asıl ana tematik örgüsü olan batı uygarlığının yokolma sürecini özetliyor.... Buradaki «ateş» motifi de Canetti'nin yapıtlarında çok önemli yer tutan ana simgelerden biri...

Oysa, romanın Almanca adı «Die Blendung»un, diğer ana anlam açılımlarını ve bütün gönderme (referans) alanlarını da kapsayan çok geniş bir anlamlar bütünü var: göz kamaşması, körelme, gözboyama, kuruntuya kapılma, düş görme, sağduyuyu gitirme, yanılma, aptallaşma vb. vb. gibi... Nitekim Burhan Arpad, «Çağdaş Avusturya Edebiyatı Antolojisi»nde Canetti'ye ayırdığı sayfalarda romanın adını «Basireti Bağlananlar» diye vermiş ki, bu da ayrı bir yorum ve diğerleri ölçüsünde hem doğru, hem yetersiz...

Böylesine çok anlamlı ve kapsamlı, üstelik de Alman dilinin kelime dağarcığının bir özelliğine dayandığı için çevrilmesi çok zor bir roman adı, Canetti'nin ustalığını ve yaratıcılığını hemen kanıtlıyor olsa gerek. Roman, en geniş yorumuyla insanın, çağdaş insanı sağduyusunu yitirmesi, gerçekleri göremez olması, tek gerçekli ve yabancılaşmış bir halde «gözlerinin kararıp kamaşması» ve buna bağlı olarak uygarlığın çökme, yokolma sürecine girmesi, insanı insan yapan değerlerin aşınması, aşağılanması, yokedilmesi ile ilgili kocaman bir felsefe yapıtı aynı zamanda... Olay örgüsüne (plot) pek aldırmayan, bu yanıyla da çağdaş roman anlayışlarıyla bütünleşen, aslında epey zor okunan, güç ve «ağır» bir yapıt. Ama birçok eleştirmence, yirminci yüzyılın en usta işi birkaç romanından biri sayılıyor ve bir kilometre taşı kabul

ediliyor. «Die Blendung» için «bu yüzyılın birkaç büyük romanından biri, vahşi, usta, güzel, gizemli ve çok geniş kapsamlı» diyor Iris Murdoch... John Davenport'a göre «hiç tartışmasız ve kuşkusuz çağımızın çok az sayıda başyapıtlarından biri»... Philip Toynbee onu «çağımızın en önemli ve en ihmal edilmiş romanlarından biri, çağın çılgınlığı üzerine Kafka'nın 'Dava'sından hiç de aşağı değil» diye niteliyor...

«Die Blendung», gene birçok eleştirmene göre tekdüze, sıkıcı, sonuna kadar okunamayan, okuyucuyu hiçe sayan ve «kendini satmak» için hiç uğraşmayan bir roman. Ama bu, Canetti'nin, en büyük hayranlarından biri olduğu «Stendhal'ci» yazar tavrından ileri geliyor (kendisini yüz yıl sonra anlayacak olanlar için yazmak!)... Birçok başka eleştirmen de ondan sözederken «hayranlık uyandırıcı, insanı kendinden geçiren» gibi tanımlar kullanıyorlar... Canetti'yi okumak, gerçekten Kafka, Joyce gibi büyük ustaları okurken şart olan bilinç, kültür düzeyi vb. gibi nitelikleri gerektiriyor. Canetti öyle ortalama okur yazarı değil. Diyaloga çok az yer veren, hemen hemen bütünüyle «sıkışık», monolog ve düşünce süreçlerine dayalı, üslubu ağdalı bir roman bu. Bu yanıyla, Mihail Bahtin'in Dostoyevski'yi çözümlerken bulup kullandığı «opak evren» modeline uyuyor...

Roman üç ana bölümden meydana geliyor. Bu üç bölümün başlıkları, romanın parçalı, olaysız ya da az ve durağan olaylı, «ruh manzaraları» çizmekle yetinen (bu niteliğiyle de bir başka büyük romancıyı, Hermann Broch'u hatırlatan) kendine özgü ve öznel evrenini bir anlamda özetliyor:

Birinci Bölüm: Dünyasız Bir Baş
İkinci Bölüm: Başsız Dünya
Üçüncü Bölüm: Başın İçindeki Dünya

Gerçekten de, geleneksel roman yapısından ayrılan ve roman kişilerinin ruhsal süreçlerini inceleyip birbirleriyle olan ruhsal ilişkilerinden bir eylem, taşıyıcı bir çizgi oluşturmaya dayanan değişik bir yapı sözkonusu romanda.

Romanın başkişisi, evinde oluşturduğu 25.000 ciltlik muazzam kitaplığına kapanmış, dış dünyadan ve gerçeklikten kopuk yaşayan düşünür ve sinolog, yani Çin uzmanı Peter Kien. Onun için kitaplar kendine yeterli, gerçek ve kapalı bir evren oluşturuyor. Dikkate, kaygıya, düşünmeye ve duymaya değer tek gerçek var Kien için, o da kitapları ve kitaplığı. Kien, kitaplarının üzerine titriyor ve onları başlarına gelebilecek bir felâketten, sözgelimi bir yangından özellikle korumaya çalışıyor. Diğer bütün insanca değerler, sevgi, toplum yaşamı, insanlarla iletişim vb. Kien için varolmayan şeyler. Onları görmüyor. Kien yalnızca bir «baş», dünyası olmayan bir kafa. Dış dünyayla ilişkiye girmek zorunda kaldığı her durum Kien için katlanılması gereken bir kaygı, bir sıkıntı kaynağı ve bir saldırı.

Romanın, bir aydın karikatürü çizerek sürüp gideceği sanılırken, Canetti bu kapalı ve özel evrene, bir başka ama zıt ve gene kapalı ve özel evrenle, en az Kien'inki kadar çarpık bir beynin, hizmetçi kadın

Therese'nin evreni ile bir denge getiriyor. Kafasız ama hırslı, hiçbir ahlâk değeri tanımayan ve toplumda yükselmek için herşeyi göze almaya yatkın bir kadın Therese. Kuru ve kısır bir entellektüel dünyaya tam bir karşıtlık. Therese'nin, Kien'in aksine, başlıca iki sorunu var: para ve artık ilerlemekte olan yaşının da getirdiği cinsellik tutkusu. Therese de Kien kadar düz, tek yanlı ve yabancılaşmış bir kişiliği oluşturuyor. Bu iki zıt kutup birbirlerini kısa zamanda yemeye ve yoketmeye çabalamaya başlayınca, roman ilk itici gücünü kazanmış oluyor. Kien, Therese'nin çevirdiği dolaplar sonucu onunla evlenmeye razı oluyor ve birinci bölümün sonunda Therese tarafından evden kovuluyor.

Kien, evinden ayrılınca tam bir serseri olacak, Viyana'nın en alt tabakalarına, en sefil köşelerine kadar düşecek ve böylece kendini bambaşka bir evrende bulacaktır. Aslında bir Don Quixote figürüdür, ve Fischerle adında bir kamburda kendi Sancho Pansa'sını görecektir. Satranç tutkunu ve başka bir çarpık kişi olan kambur Fischerle, Kien'i dilenciler, sakatlar, serseriler dünyasında gezdirecek ve sonunda onu suç işlemeye iterek kendisonunu da hazırlayacaktır, ikinci bölümün anahtar kişisi kör dilenci, Fischerle'nin kanburunu keserek onu öldürür ve cesedini yatağın altına saklayıp karısıyla yatar.

Kitaplar evreninden böylesine grotesk bir evrene geçiş, üçüncü bölümde sadist kapıcı Benedikt Pfaff ile bir başka denge kazanır. Pfaff eski bir polis emeklisidir ve dünyayı pisliklerinden arındırmak için planlar kurmakta, dilencileri dövmekte, kızını azarlamakta, herkese yaşamı zehir etmektedir (yeni doğmakta olan Nazi insanı çekirdeği).

Görüldüğü gibi bütün roman, her kategori insanın tek değerli ve tek boyutlu hale gelmesi (bir ölçüde Marcuse ve Adorno düşüncesine ulaşarak) ve kendi açmazlarının tutsağı olup kendi kendini yoketmeye yönelmesi üzerine kuruludur. İlk bakışta sorunu kısa yoldan özetler gibi görünen «delilik» teması, aslında çok daha ileri boyutlarda işlenmektedir. Canetti aslında insanın «şeyleşme»sinin (reification) pek de Marksist olmayan bir tanımını yapmakta ve bu «şeyleşme»nin yaşamın bütün düzeylerini, toplumun bütün katmanlarını, bütün bireyleri nasıl kapladığını hayli karamsar bir açıdan anlatmaktadır.

«Die Blendung», bütünüyle «insanın yabancılaşması» üzerine yazılmış en önemli felsefe tezlerinden biridir. Canetti burada roman kişilerinin uğradığı değerler çarpılmasını anlatarak, çağdaş batı insanının gerçeğini bütünsel olarak kavramaya çalışmakta, insanın çağımızda uğradığı moral belânın klinik bir incelemesini yapmaktadır.

Canetti'nin, işin başında, 1920'ler ve 30'ların çok özel (hele Alman kültür ve kimliğine yakın bir aydın için o ölçüde karanlık ve çıkışsız) ve tedirgin havasından etkilenerek sekiz ciltlik bir «insanlık komedyası» yazmak niyetinde olduğunu biliyoruz. Bu nehir - roman'ın temel konusunu «delilik» olarak saptamış. «Die Blendung» bu dizinin ilk romanı olarak yazılmış ama dizinin ardı gelmemiş. Romanı, ya da roman

dizisini yazma kararını, 15 Temmuz 1927 günü Viyana Adalet Sarayı yangınını seyrederken verdiği sanılıyor[1].

«Kalabalığa karışmış, yangını seyrederken, gelecekte bizi çok korkunç olayların beklediğini anlamıştım» diyor Canetti. «Daha sonra 1928-29 yıllarında Berlin'de bu sezgimin kanıtlandığını gördüm. Naziler ve sosyalistlerin sokak kavgaları beni doğruluyordu.[2]

Böylece, Canetti'nin yapıtı, batı uygarlığının çöküşü üzerine büyük bir metafor sayılıyor. Batı kültürünün gerileyip ilkel vahşet kalıntılarına ve yoketme duygusu ağır basan bir barbarlığa dönüşmesi (ki bu romancı sezgisi Almanya'da olup bitenlerle doğrulanmış oluyordu o yıllar) Canetti'nin temel dünya görüşünü oluşturuyor romanda. Bilimsel olmayan, ama ampirik, karamsar ve kendi doğrularını da içeren bir dünya görüşü bu.

Romanın sonunda Kien'i, Paris'ten çıkagelen kardeşi psikiyatr Georg kurtaracak ve evine götürecektir. (Canetti'nin erkek kardeşinin de Paris'te yaşayan bir doktor olduğunu biliyoruz). Therese'yi kovup Kien'i evine yerleştirecek, ortalığı düzenleyip dönecek, ama Kien, şehirde başgösteren büyük bir yangından (Adalet Sarayı yangını mı?) etkilenip, «gözleri kamaşıp» kitaplığını ateşe verecektir. Yükselen alevler Kien'e ulaştığı zaman Kien çılgınca kahkahalar atmaya başlar ve kitaplarıyla birlikte yokolup gider[3]...

Canetti, 1960'ta yayınladığı ikinci büyük yapıtı «*Masse und Macht*» («Kitle ve Güç») adlı sosyoloji incelemesinde, birey ve kitle arasındaki ilişkileri kendi dünya görüşü açısından ele alıyor. Kitle kavramının bir fenomenolojisi sayılabilecek bu kitapta, Canetti, kitlenin güç (iktidar) ile olan çekişmesini ve diyalektiğini saptıyor. Tarih boyunca ve her alanda akla gelebilecek bütün kitle biçimleri ve görünümleri (bir konser salonu, Arafat'ta müslüman hacılar, Ortaçağ'da şeytanlar, spermatozidler vb. vb.) birer birer ve ayrıntılarıyla ele alınıp inceleniyor. Gerek ilkellerde, gerekse uygar insanda, insan doğasının ancak kitle ölçülerine vurularak ortaya konabildiğini ileri sürüyor Canetti. Bütün insanlık tarihi boyunca kitle oluşumlarını insanoğlunun varolma, iletişim ve güç elde etme dürtüleriyle açıklıyor.

Freud ve Marx'tan bir hayli uzaklaşan yorumlarıyla şimşekleri de üzerine çeken (özellikle Ernst Fischer'inkileri...) Canetti'den bu konuda bir alıntıyla yetinelim :

1. Dönemin bütün Avusturya aydınlarının bilincinde çok önemli yer tutan bu olay, bir başka büyük yazarı, Heimito von Doderer'i de alabildiğine etkilemiş ve Doderer «Die Strudlhofstiege/Strudl Sarayı'nın Merdivenleri» ve bu romanın devamı olan «Die Dämonen/Ecinniler»i bu olayı eksen alarak kurmuş.
2. Raphaël Sorin ile konuşma, *La Quinzaine Littéraire*, 16.7.1968.
3. «Die Blendung», geçtiğimiz günlerde «Körleşme» adıyla ve Ahmet Cemal'in çevirisiyle, Payel Yayınevi tarafından yayınlandı.

«Eğer Versailles antlaşması Alman ordusunu dağıtmamış olsaydı, Hitler amacına hiçbir zaman ulaşamazdı. Zorunlu askerlik hizmetinin yasaklanması, Almanları, bu en önemli kitlesel ve kapalı yığın görünümleri alanında büyük hayal kırıklığına uğrattı. Yasaklanan talimler, manevralar, emir alıp vermeler onların gözünde ne pahasına olursa olsun yeniden kazanılması gereken değerler haline geldi. Zorunlu askerliğin yasaklanması, nasyonal sosyalizmin *doğuşudur*. Kuvvet yoluyla dağıtılan herhangi bir kapalı kitle, açık bir kitleye dönüşür ve bütün eski özelliklerini ona yansıtır. Parti ordunun yerini alır, ve ulusun nezdinde artık ona hiçbir engel tanınmaz.»

ELİAS CANETTİ

1905 Elias Canetti, 25 Temmuz günü Rusçuk'ta (Bulgaristan) doğar.

1910 Halley kuyruklu yıldızının geçişi. Küçük Canetti dünyanın sonunun geldiğine inanır.

1911 Canetti ailesi Manchester'e yerleşir. Canetti burada İngilizce öğrenir. Evde öğrendiği Fransızca ile birlikte üç dil konuşmaktadır.

1913 Annesiyle birlikte Viyana'ya gelir. Yazı Lausanne'de geçirirler. Almanca öğrenir. Viyana'da ilkokula yazılır.

1914 Ağustos başında I. Dünya Savaşı patlar. Canetti, coşkulu kalabalığın arasında, bildiği tek marş olan «Tanrı Kraliçeyi Korusun»u söylemeye kalkınca linç edilmekten zor kurtulur.

1916 Canetti ailesi Zürih'e yerleşir. Küçük Canetti Zürih sokaklarında Lenin'le karşılaşır.
1916'dan 1921'e kadar Zürih Lisesi'ne devam eder. Yahudi düşmanlığıyla ilk kez karşılaşmasına rağmen, bu dönemi «cennet» diye anımsayacaktır.

1919 İlk yazın denemesi: annesine adanmış ve vezinli-uyaklı yazılmış *Junius Brutus* adlı bir oyun.

1921 Canetti Frankfurt'ta bir liseye yazılır.

1922 Walter Rathenau'nun öldürülmesinden sonra ilk işçi gösterilerine katılır. Enflasyon denen olayı yaşar ve görür. Kendi toplumsal çevresine ilk başkaldırı.

1924 Frankfurt'ta bakaloryasını verir.

1924-29 Viyana'ya döner. Viyana Üniversitesi'nde kimya öğrenimi.

1924 İlk kez Karl Kraus'un bir «edebiyat matinesi»ne gider. Orada Veza Taubner - Calderon ile tanışır. 1934'te onunla evlenecektir.

1925 Kitle hareketleri üzerine bir inceleme yazmayı düşünmeye başlar. Freud'u okur *(Kitle Psikolojisi)*.

1927 15 Temmuz'da Viyana'daki büyük gösterileri izler. Adalet Sarayı yangını onu derinden etkiler. Karl Kraus hayranlığı.

1928 İlk kez Berlin'e gider. Wieland Herzfelde, John Heartfield, Georg Grosz, Isaak Babel ve Bertolt Brecht ile tanışır. Upton Sinclair'i Almanca'ya çevirir, üzerine bir inceleme yazısı yazar. Bu dönemde Freud'a karşıdır.
Brecht ve Herzfelde ile birlikte, «Tanrısı» Karl Kraus ile tanışır. 31 Ağustos 1928'de «Üç Kuruşluk Opera»nın ilk gösterisine gider.

1929 Viyana Üniversitesi'nden kimya doktorasını alır.
Yazın gene Berlin'e gider. Sinclair çevirilerine devam eder. Viyana'ya dönüşünde «insanlık komedyası» adlı nehir-roman'ın tasarımını yapar.

1930 Odisseia'yı, Kızıl ile Kara'yı okur ve ilerde Die Blendung adını vereceği romanı yazmaya başlar. Romanın ilk başlığı: «Kant Yanıyor»...

1931 Romanı bitirir.

1932 «Düğün» («Hochzeit») adlı oyununu yazar. Yeni tanıştığı Hermann Broch, «Kant Yanıyor» romanını bir yayınevine salık verirse de, yayınevi romanı «sıkıcı» bularak geri çevirir. «Düğün» oyunu Berlin'de Fischer yayınevi tarafından basılır.

1933 23 Ocak günü «Kant Yanıyor» romanından bazı bölümleri Viyana Halk Üniversitesi'nde bir topluluğa okur.

1933-38 Canetti Viyana aydın çevrelerine girip çıkar. Broch, Musil, Alban Berg gibi ünlülerle arkadaşlık eder. Franz Werfel'le evlenmiş olan Gustav Mahler'in dul eşi Alma'nın «salon»una «devam eder»...
Ernst Fischer ve Ruth von Mayenburg ile dostluk kurar.

1933-34 «Kendini Beğenmişliğin Komedisi» («Komödie der Eitelkeit») adlı oyunu yazar. Veza ile evlenir.

1935 «Die Blendung» yayınlanır. Canetti'yi destekleyenlerin başında Stefan Zweig gelir. Canetti, Alfred Kubin'in romanı için hazırladığı desenleri beğenmez ve reddeder.

1936 Hermann Broch'un 50. doğum günü nedeniyle bir söylev verir.

1937 «Die Blendung»un Çekçe'ye çevrilmesi nedeniyle Prag'a gider. 15 Haziran'da annesi ölür. Canetti, «insanlık komedyası» tasarımının ikinci cildini, «Ölümün Düşmanı»nı yazmaya koyulur. Bunu hiçbir zaman yayınlamayacaktır.

1938 Avusturya'nın Almanya ile birleşmesinden sonra, bütün tehlikelere rağmen, Canetti olup bitenleri gözlemlemek için Viyana'da kalır. «Kristal Gecesi»nden sonra Avusturya'dan ayrılır. Çantasında Kraus ve Nestroy'un kitapları, Kasım ayında Paris'e varır.

1939 Ocak ayında eşiyle birlikte Londra'ya yerleşir. Canetti yazın çalışmalarını bir yana bırakır. Londra'da diğer Alman ve Avusturya göçmenlerinden uzak durur.

1941 Yeni kurulan Free Austrian Movement'a (Özgür Avusturya Eylemi) katılır.

1942 «Kitle ve Güç»ün çekirdeğini oluşturacak yazılarına başlar.

1946 «Die Blendung» İngilizce'de «Auto da Fé» adıyla yayınlanır. Aynı çeviri Amerika'da «The Tower of Babel» adıyla basılır.

1948 Blendung'un ikinci Almanca baskısı. Roman hiçbir ilgi uyandırmaz.

1949 Canetti, Raymond Queneau'nun da desteğiyle, Fransa'da Uluslararası En İyi Kitap Armağanı»nı kazanır.

1950 «Kendini Beğenmişliğin Komedisi» Almanca basılır.

1952 «Süresi Belli Olanlar» («Die Befristeten») adlı oyunu yazar.

1953 Fas'a gider. Dönüşte gezi notlarını yazar.

1956 «Süresi Belli Olanlar» Oxford'da oynanır.

1957-59 Güney Fransa, İtalya ve eşiyle Inssbruck gezileri.

1960 «Kitle ve Güç» Almanya'da yayınlanır.

1961 Yunanistan gezisi.

1962 «Kitle ve Güç» İngilizce'ye çevrilir. Adorno ile radyo programı.

1963 Mayıs ayında eşi Veza Londra'da ölür. «Die Blendung» Münih'te yayınlanır. Bu Canetti'nin yeniden doğuşu sayılır. Roman olağanüstü bir ilgi toplar.

1964 Oyunlarının toplu basımı. Blendung'un Amerika basımı.

1965 Canetti'nin oyunları Braunschweig'da sahnelendiğinde, büyük olaylar çıkar. Canetti Viyana'da «çağımız ve romanı» konulu bir sempozyuma katılır.

1966 Viyana Kenti Ödülü.

1968 Avusturya Devlet Büyük Ödülü.
Paris gezisi.

1969 Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi Ödülü. «Die Blendung» Doğu Almanya'da yayımlanır.

1971 Yazarın erkek kardeşi Georges Canetti (romandaki Georg Kien) Paris'te ölür. Canetti, Hera Buschor ile evlenip Zürih'e yerleşir

1972 Kızı Johanna'nın doğumu.
Georg Büchner Ödülü.

1975 Graz Kenti Frahz Nabl Ödülü.
Dortmund Kenti Nelly Sachs Ödülü.

1976 Münih Üniversitesi Fahri Doktoru olur.

1977 Zürih Kenti Gottfried Keller Ödülü.
Özyaşam öyküsünün ilk cildi «Kurtarılmış Dil»i yayınlar.

1980 Hebel Ödülü.
Ségier Ödülü Jüri üyeliğine seçilir. Özyaşam öyküsünün ikinci cildi «Kulaktaki Meşale»yi yayınlar.

1981 Franz Kafka Ödülü (Klosterneuburg, Viyana).
Nobel Edebiyat Ödülü

«İNSANIN YURDU»NDAN-NOTLAR

Almancadan çeviren : Fatih ÖZGÜVEN

1981 Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan *Elias Canetti,* «Kitle ve Güç» adlı büyük toplumbilimsel yapıtına başladığında, dağılmamak amacıyla salt yazınsal nitelikteki çalışmaları kendine yasaklamış, ama yazınsal yazma eyleminden de tümüyle kopmamak için günlük izlenim ve düşüncelerini «*Notlar*» (*Aufzeichnungen)* başlığı altında kaleme almağa başlamıştı. Daha sonra bu çabayı günümüze dek sürdüren *Canetti*'nin notlarının bazı bölümleri, birkaç kez yayınlandı. Aşağıda iki öbek içersinde sunulan notlar, yazarın 1942-1972 yılları arasındaki notlarının bir bölümünü toplayan «*Die Provinz des Menschen*» *(İnsanın Yurdu)* adlı kitaptan alınmıştır.

I

İnsanın yirmi yıl boyunca hiç okumadan yanında dolaştırdığı, hep yakınında bulundurduğu, kentden kente, ülkeden ülkeye beraberinde götürdüğü, bavulunda yer olmasa bile özene bezene bir kenara sıkıştırdığı kitaplar vardır, bavuldan çıkarıldığında sayfaları şöyle bir karıştırılır belki ama bir cümleyi sonuna kadar okuyup bitirmekten bile sakınır insan. Sonra, aradan yirmi yıl geçince öyle bir an gelir ki, büyük bir zorlamanın etkisindeymişçesine bu türden bir kitabı başından sonuna kadar bir solukta okuyup bitirivermekten başka şey gelmez kişinin elinden. Tanrı sözü inmiş gibidir insana. O anda, sözkonusu kitabın üzerine neden bu kadar düşmüş olduğunuzu anlarsınız. Kitabın uzun süre kişiyle birlikte yaşaması, onunla yolculuk etmesi, bavulunda yer kaplaması, kişi için bir yük olması gerekmiştir; şimdiyse hedefine ulaşmıştır, artık gizlediklerini kişinin gözleri önüne serer, onunla birlikte ağzını bile açmadan geçirdiği geride kalan yirmi yılı aydınlatır. Onca zaman susmuş olmasa bu kadar çok söyleyecek sözü olur muydu, hem hangi budala böylesi bir kitabın içinde hep aynı şeylerin yazılı olduğunu öne sürebilir ki...

Birbirini çok seven insanların, işleyemeyecekleri kuşku götürmeyen suçları karşılıklı birbirlerine yükledikleri saatler vardır. Sanki birbirlerine en kötü şeyleri borçludurlar da bunları eyleme dönüştürmek için küçük parmaklarını bile oynatmamaları sadece utanılası birşey-

dir. «Benden birşeyler çaldın.» çığlığı altında şu yakarış yatmaktadır: «Neden birşeyler çalmıyorsun benden?» —«Beni tükettin, bitirdin.» — Gerçekte bu: «Haydi, tüket bitir beni artık.» —«Kanıma girdin.»— Aslında bu şu tutkulu yakarıştır sadece: «Öldür beni, öldür beni.»

Belki de, nesnesini dünya yüzünden kaldırıp ilelebet bilincinde taşıyacak bir sevginin dev boyutlarına da böylesi bir duygu uygun düşer.

Ne de kolay söylemesi; kendini bulmak! Ama gerçekten kendini bulduğunda nasıl da ürker insan!

Tek başına olsan kendi kendini ikiye bölerdin; bir parçan diğerini biçimlendirsin diye.

Bazen kendi kendinden nefret etmek iyidir. Çok sık değil ama; aksi halde insan kendi kendisine duyduğu nefreti dengelemek üzere, öteki insanlardan daha fazla nefret etmek gereğini duyar.

Kendini çoğaltmak güzelliğe vergidir: güzellik de böylece ölüp gider ya...

Hiçbir şeyi gözardı etmeden hoşgörülü olmak isterdim; herkes benim peşime düşse de kimsenin peşine düşmemek, farkına varmadan daha «iyi» olmak, daha hüzünlü olmak ama seve seve yaşamak, daha neşeli olmak, başkalarının mutluluğuyla mutlanmak, hiç kimseye ait olmadan herkesde filiz sürmek, en iyi olanı sevmek, en kötü olanı avutabilmek, hatta kendinden bile daha fazla nefret etmemek...

Bir insanın sevgisini yerle bir etmek için yıllar gerekir, ama hiçbir ömür cinayeti bile aşan böylesi bir suça dövünecek kadar uzun değildir.

Kişinin belli bir uzaklıkta bekleyenleri olduğu zaman yalnız olunabilir ancak. Mutlak yalnızlık yoktur, sadece bekleyenlere karşı takınılan o acımasız tekbaşınalık vardır.

Her bir kişi birçok insanın yaşamı üzerine titremekle yükümlüdür. Ne yazık üzerlerine titremesi gereken yaşamları bulamayanlara, ne yazık bulduklarına hoyrat davrananlara...

Yalnızlıkta herşeyin çekilebilir olduğu doğrudur belki. Ama yalnızlığımızda da konuşuyoruz ve başkaları duyuyor bizi. Bizi duymadılar mı daha yüksek sesle konuşuyoruz, gene de duymazlarsa bas bas bağırıyoruz. Yalnızlık, yalnızlık olmaktan çıkıyor, caka satan bir kendibaşınalık oluyor.

Bir ömür boyu güçlü kalınamıyor anlaşılan. İnsanın içinde birşeyler öç alıyor, kişi herkes gibi oluveriyor. Ama herkes gibi olunduğu andadır ki sevgi geliyor, kalkındırıyor kişiyi.

En zor olan da insanın kendisini boğazına kadar gömüldüğü bir yaşamdan çekip çıkarması. Metelik vermediği insan adlarının kıskacından kurtulması. Artık bayatlamış bulunan, içine çektiği o çalıntı havayı dışarı vermesi. Sahte sözlere yapışmış olan avuçlarını gün gelip açması.

Kolu kanadı kırılmamışlar nasıl başarabiliyorlar bunu? Sarsılmayanlar etten kemikten değil mi? Sarsıntı geçince içlerine çektikleri neyin soluğu? Çıt çıkmadığında duydukları nedir? Bir insan yıkılıp da ayağa kalkamadığında onlar nasıl yürüyebiliyor? Sözcükleri nereden buluyorlar? Kirpiklerini okşayan hangi rüzgardır? Kim ölü kulaklarını kabartıyor onlara? Buz kesmiş isimleri fısıldayan hangi dudaklar? Gözlerin güneşi söndüğünde ışığı nereden buluyorlar?

Gerçekten güzel bir kentte bütün bütüne yaşanamaz. Kent tek bir özlem bile bırakmaz kişide çünkü.

İnsanın içinde yaşlanıp erişkinliğe ulaştığı kentler nasıl da sevilir. Sevdikleriniz sevmediklerini bütün bütüne götürür ve bir yaşamın sürebilmesi için en önemli şey de bu sonuca ulaşmaktır.

Söylenen her sözcük sahtedir. Yazılan her sözlük sahtedir. Her sözcük sahtedir. Ama sözcükler olmadan ne olabilir ki?

Daha «iyi» olmak, ancak daha «iyi bilmek» anlamına gelebilir. Ama kişiye rahat yüzü göstermeyen, durmadan kışkırtan bir bilinç olmalı bu. Kişiyi rahat ettiren bilinç öldürücüdür.

Bazı bilinçleri reddedebilmek çok önemlidir Kişi her bilincin bir diken haline geldiği, her sezginin kendi acısını içinde taşıdığı anı bekleyebilmelidir.

Arkadaşları, onlarla birlikteyken daha gözüpek, başka bir deyişle daha çok kendimiz olmak için gereksiniriz genellikle. Böbürlenmeler, ağzına geldiği gibi söylemeler, kurumlanmalar hep onların yanında yapılır. Onlara kendimizi olduğumuzdan daha iyi ya da daha kötü göstermek isteriz. Onlarlayken olduğumuzdan başka görünmekten utanmayız. Bizi gerçekten tanıyan arkadaşlarımız kendimiz olduğumuz anları çok iyi bilirler çünkü. Diğer zamanlarda izlenmesi gereken genel kuralları ve alışkanlıkları, hayatının sıradan anlarında tıpkı bizim gibi izlemek zorunda olan arkadaşlarımız da bu kural ve alışkanlıklardan sıkılır. Arkadaşlar birlikte olduğu sürece bu kurallardan vazgeçi-

lir. Arkadaşımızın bize tanıdığı özgürlüğü biz de ona tanırız. Hoşnuttur, çünkü o da kendisi olmaktan mutluluk duyar.

Adama bak, gül koncalarıyla besliyor ceylanını bir yandan da Rilke okuyor.

II

Zaman zaman, duyduğum cümlelerin benim dünyaya gelişimden üçbin yıl önce başkaları tarafından benim için belirlenmiş olduğunu düşünüyorum. Kulak verip de dikkatle dinlediğimde daha da eskiyor cümleler.

Kişi değişik diller konuşabilse ne iyi olurdu; büyüyünce hiç konuşmayacağı, sadece annesiyle konuşmak için gerekli olan bir dil, hep okumak için kullanacağı, eli o dilde yazı yazmaya varmayacak bir dil, dua etmek için gerekli olan tek kelimesini anlamadığı bir dil, sayı saydığı, bütün parasal işlerini gördüğü bir dil, yazı yazdığı (mektuplar dışında) bir dil, yolculuklarında kullanacağı bir dil — mektuplarını da bu sonuncu dille yazabilirdi.

Hiçbir budala, hiçbir azgın inançlı, düşlerine gölge düşürülmüşlere, düşleri yarıda bıraktırılmışlara duyduğum sevgiyi elimden alamayacak. İnsan ne olacaksa, bütünüyle olmalıdır. Beyleri özgürlüklerine kavuşturacak olanlar tutsaklardır.

İnsan sesleri Tanrı'nın ekmeğidir.

İnsanları tarihi kabullenenler ve ondan utanç duyanlar olarak ikiye ayırıp, ona göre değerlendirmek gerek.

Yakında öleceğini bildiğiniz insanlara duymadan edemediğiniz bu yürek çarpıntılı sevecenlik... Önceleri onlarda değerli ya da değersiz diye ayırdığınız özellikler gözünüzde birdenbire önemsizleşir, yaşamlarına, bedenlerine, gözlerine, nefes alıp verişlerine nasıl da sorumsuz bir sevgiyle sarılırsınız. Hele bir de iyileşirlerse, onları nasıl da çok daha fazla seversiniz, bir daha hiç ölmemeleri için yalvarırsınız!

Birine onu daima seveceğini söylemek ne güzel şeydir — ama gerçekten tutulabilse böylesi sözler!

«Sahte Yabancı»: Adamın biri, kendi ülkesinde başkaları kendi varlığını tanıyıncaya kadar bir «yabancı» olarak yaşamaya yemin etmiş. Sonra da derin hayalkırıklıkları içinde, bir «yabancı» olarak ölmüş.

İnsan artık tanrılara yakarınadığı için hergün tanrılar hakkında birşey «anlatmak» zorundadır; fıkra bile olsa bu... Bu parçalanmış zamanda inanan insan hiçbir yerde inanç bulamayacağı için eski tanrıların kurumuş kalmış adlarını gevelemek durumundadır.

Günboyu düşündüklerimizin hepsi önemli olmayabilir. Ama günboyu düşünmediklerimiz son derece önemlidir.

Mitoslarla beslendim ben. Zaman zaman onlardan kurtulmak istediğim oluyor. Onların ırzına geçmek değil amacım.

Düşmanının düşmanı benim dostum değildir.

Geçmişi hatırlamak tanımlanabilecek olan şeylerin çapını genişlettiği için iyidir. Ama ürkünç olanı da dışlamamak koşuluyla... Hatırlamanın gerçek değeri hiçbir şeyin bitip, gitmemiş olduğunu göstermesinden ileri gelir.

Olduğundan daha sağduyulu olmamalı kişi. Hiçbirşeyi sağduyuyla örtmemeli. Sağduyu diye alıp başını gitmemeli. Doğuştan getirdiği bir kötümserliğe karşı getirebilmeli sağduyuyu ama hayatı olanca genişliği ile kavramanın reddinde kullanmamalı.

Yalnızca başka bir dilde anlam kazanan cümleler vardır. Ebesini bekleyen çocuk gibi kendilerini çevirecek olanı beklerler.

Yeniden dirilenler birdenbire her dilde Tanrı'yı suçlasalar mahşer bu olurdu işte.

Bedenin bütün doğal deliklerinin birer yara olduğunu düşünmek...

Sözcükleri dağıtan her kimse ona söylüyorum· Bana karanlık sözcükler ver, bana aydınlık sözcükler ver ama bana çiçekler verme. Senin olsun çiçeklerin kokuları. Çürüyüp dökülmeyen, solup gitmeyen sözcükler istiyorum. Dikenler, kökler istiyorum, arasıra da saydam bir yaprak belki ama öbür sözcükleri istemiyorum, onları zenginlere ver.

İçinde yaşadığımız kentler, içinde ölünen mahallelere dönüşüyor yavaş, yavaş.

Kadın, adama onu aldatacağını önceden söylemeye karar verdi. Adamsa kadının duyduğu güvene sevinmişti. Sonra kadın adama aynı şeyi o kadar sık söyler oldu ki, adam can sıkıntısından öldü.

Bu yeni kentlerde eski evleri ancak insanların içinde bulabiliyor kişi artık.

İnsanları birbirine bağlayan unsurun ne olduğunu gerçekten bilen biri olsa insanı ölümden kurtarmayı başarabilirdi. Yaşamın bilmecesi toplumsal bir bilmecedir. Hiç kimse çözemedi bunu şimdiye kadar.

İnsanlığın bir ağlama duvarı var ve ben orada duruyorum işte.

. . .

Sonsuzluğu tekrar ele geçirinceye kadar susalım.

FATİH ÖZGÜVEN

VLADIMIR NABOKOV: BİR YİRMİNCİ YÜZYIL KLASİĞİ

Vladimir Vladimiroviç Nabokov 1899'da Çarlık Rusya'sının başkenti Petersburg'da doğdu. Kökü 1380'lere dayanan soylu bir Rus ailesinin ikisi kız, üçü oğlan beş çocuğundan biridir. Ailesinde birçok ünlü devlet adamı ve asker vardır, büyükanne tarafından gene soylu bir Alman ailesi olan Von Korff'larla da akraba olur. Kendisine deli gibi aşık olan Alman yazarı Heinrich von Kleist'ı geri çeviren bir büyük teyzesi, çağının önemsenmiş bestecilerinden biri olan bir anneanne dayısı (Karl Heinrich Graun), olduğu gibi, Fransız ihtilalinin hemen sonrasında, 1791'de Marie Antoinette ile krala beyaz Utrecht kadifesi kaplı arabasıyla pasaportunu ödünç vererek başarısız kaçma girişimlerine yardım eden de akrabası Von Korff konteslerinden biridir. Büyükbabası Dimitri Nabokov, döneminin en önemli devlet adamlarından olup, uzun süreli bir Adalet Bakanlığı görevinde bulunmuş, bir ara komutanı bulunduğu kalede tutsak olan Fyodor Dostoyevski'ye özel kütüphanesini açmak inceliğini göstermiştir. Ayrıca gene teyzelerinden birinin 'o iyi huylu' Anton Çehov'u bilinmeyen bir nedenle çok kızdırdığı, (ailenin köpeklerinden biri de Çehov'un köpekleriyle akrabadır) manzara ressamı Ayvazovski'nin ailenin malikanesini sık sık ziyaret ettiği bilinir, Nabokov ailesinin anı parçaları arasındadır. Babası Dimitriyeviç Nabokov ise 1917 devrimine ortam hazırlayan liberal devlet adamlarından biridir. İdam cezasına karşı çıkmış, sarayla yakın ilişkisi olan görevlerde bulunduğu halde 1904'de bir davette Çar'ın sağlığına içmeyi reddetmiştir. Bütün bunlar 1908'de üç ay hapis yatmasına yol açmışsa da devrimden sonra Bolşevik üstünlüğü karşısında Kerenski kabinesinden istifa ederek Rusya'dan kaçmak zorunda kalmıştır. (Kerenski'nin kendisinin de Nabokovların iki arabasından birine binerek kaçması sözkonusu olmuş, böylece Von Kroff konteslerinden birinin 1791 tarihli girişiminin yinelenmesine ramak kalmıştır; romancı Nobokov'un en hoşlandığı şeylerden biridir bu, olayların zamanın uzayında beklenmedik buluşmaları...) Nihayet oğul Vladimir Nabokov ise ünlü bir lepidoptrist (kelebekbilimci; kendi adıyla tanınan kelebek türlerinden en önemlisi 'Eupithecia nabokovi Mc Dunnough'tır), usta bir tenis oyuncusudur. Ayrıca Cambridge'de Rusça ve Slav dilleri öğrenimi yapmış bir karşılaştırmalı Rus Edebiyatı profesörüdür. Ailesiyle Rusya'dan kaçtıktan sonra uzun yıllar başta Berlin olmak üzere birçok Avrupa kenti ve Amerika'da yaşamış, 1977'de İsviçre'de Montreux'de ölmüştür. Yazardır.

II

Nabokov ailesinin yukarıdaki oldukça 'eklektik', oldukça 'snob' tanıtımı Vladimir Nabokov'un bu yazı boyunca özetlemeye çalışacağım ana özelliklerini sezdirmek için düşünülmüş bir çıkış noktası olarak görülmelidir. Yüzyılımızın en büyük uslupçulardan biri olan Vladimir Nabokov, Proust gibi, Joyce gibi, Samuel Beckett gibi yazma edimini öncelikle kendi kişisel

mitolojilerini kurmakla eş tutan 'birey-yazarlar'dan biridir. Kelebeklere olan tutkusunu anlatırken şöyle der: 'Doğada, sanatta aradığım, kesinlikle yararcı olmayan hazları buldum. Doğa da, sanat da bir çeşit büyü, gözboyacılık ile sihirin karmaşık içiçelikler oluşturduğu birer oyundur.' Dünyaya bu 'kendi penceresinden bakma', onun yirminci yüzyılın toplum ve insana getirdiği iki ana yoruma, Marx ile Freud'un öğretilerine de aynı ısrarlı küçümsemeyle bakmasına yol açar. Marx bir 'şarlatan'dır, Freud'u izleyenlerin ise 'cinsel organları ile ilgili dertlere Yunan mitolojisinden isimler vermekle ne yaptıklarını sandıklarını' sorar. Ne var ki Nabokov bu aşırı seçkinci tavrı ile inşa ettiği kurmaca evrende kendi penceresinden bakarken bütün büyük yazarlar gibi gündelik-güncel-günlük olanı aşmış, 'zaman' gibi, 'yazı' gibi, 'insan-zaman-yazı' gibi, 'hatırlama' gibi yirminci yüzyılın büyük romancılarına her zaman 'âcil' gözükmüş sorunlarla yoğun biçimde uğraşmıştır. Sözkonusu romancılar, insanı sosyal konumuna oturtarak yazan ondokuzuncu yüzyılın büyük roman geleneğinin izleyicileridir aslında; toplumsal bağlamın 'yekpâreliği' çatlayıp, sorgulanmaya başlandığında yirminci yüzyıl yazarlarının 'saf uzaysal' diyebileceğimiz roman kahramanları ortaya çıkmaya başlamıştır. Artık roman kişisi Zola'nın, Balzac'ın ya da Henry James'in kurduğu sadece sosyal, töresel bir uzayda değil, içine herşeyin katıldığı 'saf bilincin' uzayında yol almak durumundadır. Proust'un anlatıcısı, Beckett'in Malone'u gibi Nabokov'un 'Solgun Ateş'teki, 'Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı'ndaki anlatıcıları ve diğerleri de çıktıkları aynı türden yolculuklarda ister istemez çağdaş insanı irdeleyecekler, onun dünyası ile, varoluşu ile olan ilişkisini saptayacaklardır. İnsana rağmen bir edebiyat yazılamaz.

Ne var ki bir yandan da Nabokov'u varoluşçuluk vb. gibi akımların temsilcileriyle karıştırmamak gerekir. Sanatı tanımlarken kullandığı 'sihir' kavramı gerçekten de Nabokov'un yapıtında birincil ögedir. Nabokov metni hep dille, hep üslupla, hep edebiyat gelenekleriyle, Rusça'nın, İngilizce'nin, Almanca'nın sınırlarıyla, kelebeklerle, satrançla, parodiye varan bir oyunsulukla bezeli, bir sihirbazın şapkası kadar beklenmedikliklerle dolu bir bütün, bir dokudur. Nabokov öncelikle bir kurmaca ustasıdır. Varoluşla ya da başka sorunlarla ilgili düşüncelerden kurmacaya değil, kurmacanın tam göbeğinden romanı besleyen düşünce yapısına varılır. Bu yüzden de Roland Barthes'ın güzel deyimiyle 'plaisir du text/ metnin hazzı' Nabokov'da önceliklidir. 'Sebastian Knight'daki kahramanlardan biri, romana isimini veren yazarın (-herkesden önce de Nabokov'dur bu-) eserlerini sevmediğini söyler, ona kalırsa yazar 'kendi icâdı olan bir oyun oynamaktadır, hem de diğer oyunculara oyunun kurallarını anlatmadan...' Burada sözkonusu oyun metin'le özdeştir. 'Ayrıca,' diye ekler roman kahramanı, 'ben' düşündüren 'yazarları tercih ederim'.

Oldukça bilinçli bir alayla yazılmış olan bu parça Nabokov'un birey-yazar tavrının vazgeçilmez tamamlayıcısı olan alaycılığını da belgelemektedir. Bir ankete verdiği cevapta, 'dilbilgimi ya da romandaki tarih yanlışlarını düzelttikleri sürece eleştirmenleri çok yararlı buluyorum' diyor Nabokov. Dilbilgisi kusursuz olduğu gibi, eleştirmenlerden beklediğimizin sadece tarih yanlışlarını düzeltmek olmadığını da bilir yazarımız.

Ne var ki Nabokov'da okuyucunun gözü metnin büyüsüne, parlaklığına bir alıştı mı, metnin ardındaki insan dramı, romanın gerçekten yaşayan, gerçekten özlem ya da acı çeken, gerçekten seven ya da nefret eden kişileri metnin yüzeyine doğru yükselir ki sihirbaz-yazar Nabokov'un gerçek yüzü

burada ortaya çıkar; alaycılığın ardında saklı olan kırılgan, duyarlı, usulca kanayan bir sürgün yüreği...

III

Nabokov, anılarında çocukluğunda okuduğu ve unutamadığı kitaplar arasında Amerikalı serüven romanları yazarı Mayne Reid'in 'The Headless Horseman/Başsız Süvari' adlı kitabının önemli bir yeri olduğunu söyler. Anlattığına göre kitabın iki kahramanı tehlikeli bir görev için birbirleriyle elbiselerini, şapkalarını, atlarını değişirler ama sonunda peşine düşülen adam değil onun kılığına girmiş arkadaşı öldürülür. Yazarın bu kitaba özel bir yer ayırması temel konularından birini çağrıştırması açısından çok önemlidir. Bir insanın diğerinin 'kılığına girmesi' ya da 'tıpatıp benzeri olması' (Almanca'da 'der Doppelgânger', İngilizce'de 'the double') edebiyat kadar eski bir yazarlık malzemesidir. Plautus'dan Shakespeare'e kadar tiyatro yazarları ikiz kardeşler etrafında kurulu güldürler yazmışlar, Romantik dönemde E. T. A. Hoffmann ya da Edgar Allen Poe gibi yazarlar bunu korku öyküleri için malzeme olarak almışlar, Dostoyevski de aynı adı taşıyan bir kısa roman yazmıştır. İnsanın 'çifti' meselesi eğlence konusu olabileceği kadar, hatta daha da çok korku konusudur. Çeşitli ülkelerde halk arasında insanın 'çifti'ni görmesi yakında öleceğine işâret sayılır, 'insan' ile 'gölge'si birbirlerinin çifti olarak görülegelmişlerdir. İnsanla ilgili sorunları genellikle ruhbilimsel boyutlarıyla yaşayan çağımızda insanın çifti konusu, örneğin Alman yazar Ingeborg Bachmann'ın 'Malina' adlı romanında olduğu gibi bir kişilik bölünmesi sorunu olarak ele alınmıştır. Nabokov'u da çok yakından ilgilendiren bir konudur bu. Berlin dönemi romanlarından 'Despair/Umutsuzluk' (1936) da zengin bir çikolata fabrikatörü kendisine tıpatıp benzeyen bir sokak serserisi bulur, onunla elbiselerini, arabasını, pasaportunu değişip adamı öldürür fakat zamanla 'o' adamın, 'çiftinin' kimliğine 'gömülür'. 'The Eye/Göz' (1938) de ise gene Berlin'in Rus göçmen çevresinde geçen bir roman konusuyla karşı karşıyayızdır. Romanın anlatıcısı durumundaki genç Rus, bize bir kıza aşık olan, bu kızdan aşkına karşılık görmediği halde durmadan çevresinde dolanan, onu rahatsız eden, odasına girip mektuplarını karıştıran, çevresinde hem kız hem de arkadaşları tarafından alay konusu edilen 'bir diğer kişiyi' anlatmaktadır. Gittikçe giriftleşen olay örgüsü son noktaya gelip dayandığında romanın 'anlatıcısı'nın romanda anlattığı kişiyle özdeş olduğunu görürüz. Bu aslında örneğin Agatha Christie'nin de 'The Murder of Roger Ackroyd/Roger Ackroyd'un Öldürülmesi' da denediği ilginç fakat 'kurnazca' olmaktan ileri gitmeyen bir gerilim ögesi olmaktan öteye geçmeyebilir. (Roman bir 'psikopat'ın ağzından yazılmıştır, bir çeşit 'delinin hatıra defteri'dir vb.) Fakat örneğin daha 'Despair/Umutsuzluk'ta Nabokov bu 'buluş'u bambaşka bir yönde geliştirmeye niyetli olduğunu gösterir. Okurun beklentileri sorgulanmaktadır burada; bir romanın 'anlatıcısı'na ne kadar güvenebiliriz?

18. yüzyıl (özellikle de İngiliz) romanının en önemli özelliklerinden biri 'anlatıcının' (narrator) 'herşeyi bilir' (omniscient) olmasıdır. 'Şimdi, sevgili okuyucu,' diye bitiriyor Henry Fielding "Tom Jones" adlı romanını, 'birlikte çıktığımız uzun yolculuğun sonuna geldik...'

Çağın diğer büyük romanlarının anlatıcıları okuyucuya böyle doğrudan

doğruya seslenmezlerse de, okuyucunun kurmaca geleneğinin mantığı içinde kesin bir 'doğru' olarak kabul edeceği yargılar veren bir yazar tavrıyla varlıklarını duyururlar. Jane Austen, İngiliz töre romanının en usta örneklerinden biri olan 'Pride And Prejudice/Gurur ve Önyargı'ya şöyle başlar: 'Hâli vakti yerinde her bekâr erkeğin bir eşin eksikliğini duyduğu herkesçe kabul edilen bir gerçektir'. Kurmaca kişisiyle gerçek 'okuyucu' kişinin birbirleriyle böylesine dolaysız bir ilişki kurabilmeleri 18. ve 19. yüzyıl romanını doğuran ortasınıf yazar-okuyucu bağlamında rahatça mümkündü. Burada yazar romanı bağlamında Tanrı ile özdeştir. Nasıl Tanrı'nın işleri sorgulanmıyorsa, yazarın 'yarattığı' romandaki egemenliği de sorgulamıyoruzdur. Anlatıcının görüş açısı ile yazarın görüş açısının bir olması bize bu yüzden çok olağan gelir. Ne var ki 'görüş açısı' nedir, ne kadar sağlam olabilir Anlatıcıyı ilk olarak roman kişilerinin 'iç dünyalarına' sokmayı denemiş, olayların roman kişilerinin bilincinden değilse de en azından 'açısından' görülebileceğini düşünmüş olduğu için Henry James modern romanın öncülerindendir. Bu, 19. yüzyıl sonunun gitgide ayrışan, parçalanan dünya görüntüsüne koşut bir gelişmedir. 'Tek bir sınıf, tek bir imparatorluk, 'mutlak' bir toplum düzeni yoksa, tek bir 'ben' nasıl olabilir?' sorusunun uzantısıdır. Pirandello, Lawrence Durell, Virginia Wollf bu bölünen 'ben'i, aynı olayları değişik görüş açılarından, değişik bilinç odaklarından anlattıkları 'Altı Kişi Yazarını Arıyor', 'The Alexandrian Quartet/İskenderiye Dörtlemesi', 'Between the Acts/Perde Arası' ya da 'Waves/Dalgalar' gibi oyun ve romanlarla dile getirmek istemişlerdir. Bu öncü yazarlar 'anlatıcı' kimliğini bölükleyip, parçalamışlar, anlatıcının birden fazla 'ben' olabileceğini vurgulamışlarsa da bir konuda 18. yüzyıl romanından ayrılamamışlardır; birden fazla bilinç odağından anlatılsa da kurmaca, gene de yazarın (birden fazla 'ben' olduğunu bilen modern yazarın) bilincinden çıkma yapay bir 'gerçeklik', bir yanılsama, bir dil yapısı, bir metin'dir. Yukarıdakilerden ayrı olarak sadece Joyce sayfa üzerindeki kurmacayı, metni kurcalamış, dille oynamış, okurla metni yabancılaştırmaya çalışmıştır.

Nabokov ise bu gelişmeyi bir anlamda daha ileri götürür; geleneksel kurmaca yapısını, biçim olarak, yazdığı hiçbir romanda sorgulamaz (hatta çok iyi tanıdığı 18. yüzyıl roman tekniğini biraz özlemli biraz da alaylı bir tarzda izler). Onu ilgilendiren kurmacanın kendisi değil, kurmacanın ardındaki 'beyin', kurmacadan sorumlu olan bilinçtir. 'Sebastian Knight'daki ölmüş yazarın hayatını anlatan kahraman şöyle der: 'Size anlatılanın aslında üç aşamalı olduğunu hiç aklınızdan çıkarmayın; önce anlatılan tarafından biçimlendirilmiştir, sonra dinleyen tarafından yeniden biçimlendirilmiştir, ne var ki hikâyenin ölü kahramanının her ikisinden de gizledikleri vardır'. 'İnsanın çifti' konusu Nabokov'u bazen tematik olarak ilgilendirmişse de eserinin bütünü bağlamında sorun daha derindir; anlatıcı yazarın çifti midir (onunla özdeş midir), baş kahramanımız anlatıcının çifti midir, anlatıcı mı kahramandır yoksa başkahraman mı vb.

Önce anlatıcının aldatıcılığı ile işe başlayabiliriz; 'Pnin' (1957) de, roman anlatıcının ağzından üçüncü tekil şahısta anlatılmaya başlanır. Profesör Pnin bir Rus göçmenidir, Amerikan üniversitelerinden birinde Rusça öğretmektedir. Roman Pnin'in hayatını, çocukluğunu, karısı ve üvey oğluyla olan yarı komik yarı acıklı ilişkilerini konu edinmektedir. Ne var ki sonlara doğru anlatıcının o zamana kadar yazarla özdeş olduğunu sandığımız kimliği bölünmeye başlar. Pnin'in üniversitedeki işine son verilmekte, yerine

başka biri alınmaktadır. Bu noktada, geleneksel romandan alıştığımız 'kurmaca anlatıcı' sesi ön plana geçer, Pnin'in akademik rakibiyle özdeş olur, romanın başından beri Pnin hakkında anlattıklarını güvenerek dinlediğimiz bu 'ses' birden roman kişilerinden biri durumuna geçiverir. Geleneksel romanda, sanki gizli bir anlaşma sonucu hep yazarın olduğunu kabul ettiğimiz anlatıcı sesi bize 'ihânet' etmiş gibidir, ama düşünülürse anlatıcı sesine 'güvenmek' için yazarla aramızdaki bu nedensiz, alışkanlık düzeyindeki anlaşmadan başka bir dayanağımız olmadığı anlaşılır. Yazarın bize anlattığı dünya kadar, bu dünyayı aktardığı ses de yanılsamadır. Anlatıcının yazarla özdeş olmadığını görmekle kalmamış, 'düşman' bir ses olabileceğini de ayrımsamışızdır. Böyle 'güvenilmez' bir kurmaca evreninde biz kendi okuyucu özdeşliğimizden nasıl emin olabiliriz o zaman? Yazar burada gene Tanrı rolündedir, ne var ki 20. yüzyılın 'düşman' Tanrı'sıdır bu artık, kurmacayı kurmak değil, evrenin düzenini altüst etmek için çalışan bir Tanrı'dır.

IV

Vladimir Nabokov'un belki de başyapıtı olan 'Pale Fire/Solgun Ateş' (1962) yazarın kurmaca ve kurmaca mantığı ile en ustaca oynadığı kitaptır. Kitaba adını veren 'Solgun Ateş', John Shade adında bir Amerikan şairinin dört bölümlü son şiirinin adıdır; kötürüm kızının kendini öldürmesi çerçevesinde gelişen, yaşlı bir adamın geri dönüşlerle pastoral bir Amerikan taşrasında yaşadığı hayatını anlattığı bir destan şiir... Romanın anlatıcısı Kinbote ise son günlerinde kendisi de profesör olan Shade ile dostluk etmiş bir üniversite profesörüdür. Shade'in ölümünden sonra eline geçirdiği 'Solgun Ateş' şiirinin açıklamalı bir baskısını hazırlamıştır. Elimizdeki 'Solgun Ateş'in bütünü, böylece şiir ve şiirin geniş dipnotları halindeki açıklamalarından oluşan bir metindir. Ne var ki Kinbote'un satır satır giriştiği metin açıklamaları biraraya geldiğinde Shade'in amaçladığı 'anlam'dan çok başka birşeyin, Zembla adlı bir Balkan prensliğinden kaçan bir prensin anılarının (bu prens, Kinbote'midir? Kinbote kendini Zembla adlı bir Balkan prensliğinden kaçan bir prens mi sanmaktadır? Kinbote sadece bir deli midir yoksa kendisini gerçekten varolan bir prensle mi özdeşleştirmektedir?) metinleştiğini görürüz. Nabokov aslında bu usta işi kurmaca metinde şunları sormaktadır; aynı metni yazarla okurun aynı biçimde algılamaları diye birşey sözkonusu olabilir mi? Aynı metin iki değişik kişi tarafından aynı biçimde algılanabilir mi? Edebiyat metninin 'yazarı' kimdir, metni yazan mı metni okuyan mı? Aynı metin verileri eşit derecede karmaşık iki ayrı kurmaca yapısına yol açabiliyorsa, temelde somut veriler diye birşey saptamak mümkün müdür? 'Gerçek' nedir? Kinbote şöyle der romanda: 'İyi sanat 'gerçekliği' ne konu ne de amaç edinir, o kendi özel gerçekliğini yaratır ki bu ikincisinin, insan kalabalığının gözüyle algılanan sıradan 'gerçeklik'le en ufak bir ilişkisi yoktur'.

Ne var ki Nabokov'un asıl amaçladığı, bu edebiyat sihirbazlığının, bu gıpta edilesi elçabukluğunun ötesinde birşeydir. Birbirinden çok ayrı da olsalar 'Solgun Ateş' şiiri ile Kinbote'un dipnotlarının toplamının sonuçta yazarlarının ('kurmaca' ya da 'gerçek' ya da 'kurmaca gerçek') kişisel 'geçmiş'lerini yeniden inşâ etmek için yazdıkları birer metin olduğu unutulmamalıdır; yani bir geçmişi 'metinleştirme' çabası... Çağımızın geçmiş zamanı ısrarla kovalayan yazarı Marcel Proust'un eseri için eleştirmen Robert Champigny,

1958'de şunları söylüyor: 'Proust'u okurken, zaman zaman yazılmamış bir şiirin dipnotlarından oluşan bir metni okuyormuş duygusuna kapılıyorum' 'Solgun Ateş'in eksiksiz bir tarifi...

V

Nabokov'un bütün incelikleriyle kurmaca metniyle oynama, metni kurma, bozma ve okur beklentileriyle oyunlara girişme sürecinin kişisel bir 'geçmiş'i yeniden kurmak gibi aslında çok özel, çok ciddi bir amaçla özdeş olduğu kitaplarından biri de 'The Real Life of Sebastian Knight/Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı' (1941) dir. Burada Sebastian Knight adlı ölmüş bir yazarın yaşam öyküsünün, yazarın üvey kardeşi tarafından yeniden kaleme alınması sözkonusudur. Knight'ın Goodman adlı açıkgöz yayımcısı tarafından ölümünden hemen sonra kaleme alınmış bir yaşamöyküsü bulunmaktadır gerçi, ama bu kitap [(Nabokov'un hep küçümsediği)] 'romancıyı ve eserini doğuran sosyal koşullar'ı saptama gibi yarı aydınca bir fırsatçılıkla kaleme alınmıştır. Knight'ın, anlatıcımız durumundaki üvey kardeşi ise bize yazarın eserini oluşturduğu yaşam uzayını aktarmak istemektedir. Çocukluğu, okuduğu kitaplar, sevip terkettiği bir kadın, kim olduğu bilinmeyen Rus sevgilisi, kitaplarının konuları, annesi, anlatıcımızla olan ilişkileri, mektupları, okul yıllarındaki tutkuları, ölümünden bir hafta önce üstüste birkaç kere gördüğü bir film... Ne var ki anlatıcının yaşam uzayı ile anlattığı kişinin yaşam uzayı, aralarındaki üvey kardeşlik ilişkisini de aşarak gitgide öylesine örtüşür ki, anlatıcının mı yoksa Sebastian Knight'ın mı gerçek Sebastian Knight olduğunu anlayamayacak duruma geliriz. 'Solgun Ateş'teki soru burada bir kez daha sorulur; bir eserin ya da kişinin okuyucusu (anlatıcısı) mı yoksa yazarı mı asıl 'yazar'dır, yoksa okur ve yazar birbirlerinin çifti midirler? Gerçek anlatıcı kimdir? (Knight bir romanını özetlerken, 'size bir manzara resmi değil, bir manzara resminin değişik resmedilme biçimlerinin resmini göstereceğim' der) Anlatıcı-okuyucu-aktarıcı kimliğindeki üvey kardeş, Sebastian Knight'ı 'okur ve anlatırken' kendi kurmacasını da yani 'Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı' adlı kitabı da kurmuştur. 'Geçmiş zamanın aranması' çabası hedefini böylece Nabokov'da bir metnin, kurmacanın (görece) somutluğunda bulur. Proust tek tek 'hatırlama nesnelerinden' (mnemonic objects), örneğin tadını çocukluğundan hatırladığı bir 'madeleine' bisküvisi bağlamından yola çıkarak, Bergson'un deyimiyle 'durağan bir hatırlama' sürecinde eserini yapar. Proust'un anlatıcısı zaman içinde bir noktada 'hatırlayadurmaktadır;' halbuki Bergson'cu anlamıyla 'zaman yaratmadır ya da hiçtir', düşünür zamanı 'oluşma'yla eş tutar, 'varolmak yapmaktır'. Nabokov'un 'hatırlayan' kahramanı işte bu noktada ayrılır Proust'dan; geçmişi edilgin olarak 'hatırlamakla' yetinmez, bir kelebek tırtılı gibi kozasını örer, bütün yanılsama özelliği içinde (böyle olduğunu da bilinçle kavrayarak) kurmaca metnini ya da içiçe metinler labirentini kurar, geçmişin etkin bir hatırlanmasıdır bu;* Proust'un kalkış

(*) Türk edebiyatında Abdülhak Şinasi Hisar ile Ahmet Hamdi Tanpınar arasındaki ayırım da buna benzetilebilir; Abdülhak Şinasi, Proust'vari hatırlar geçmişi, hatırlama nesnelerinin — kayıklar, evler, bahçeler, insanlar... — kurgulanmasından oluşan bir 'geçmiş dökümü' olarak nitelendirilebilecek bir anlatı metnidir 'Boğaziçi...' dizisi. Tanpınar'ın geçmişi hatırlaması ise etkin bir hatırlamadır; bu çaba bize bütün bir tarihi perspektifi 'üreten' kurmaca metnini, 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü, 'Beş Şehir'i, 'Huzur'u verir.

noktası olan madeleine bisküvisi türünden hatırlama nesneleri Nabokov da kurmacanın ağı içinde kendiliklerinden yerlerini alırlar: 'Bütün nesnelerin anlamı adeta içlerinden ışıdı, birçok düşünceler ve olaylar bir zamanlar kendilerinden esirgenen yeri buldular, böylece aşınmış bir sıranın boyalı tahtası üzerine gölgesi vurmuş bir kiraz çekirdeği ya da yırtık bir kâğıt parçası ve bu çeşitten daha milyonlarca, sıradan ufak tefek gerçek boyutlarını edindiler. Böylece yeniden biçimlenen ve düzenlenen bir dünyada herşey, anlamını dünyanın iç düzenine teslim etti—nefes alır gibi...' Artık, 'kitap yazarla özdeştir, güçlükle nefes alarak ölmek üzere olan, kıvranan kitabın ta kendisidir'.

Kitabın anlatıcılarının aslında kendi geçmişlerini kurmacaya dönüştürmekte olmaları gerçeği bir çok Nabokov metni için geçerlidir. Örneğin kuşaklar boyunca Amerika'da yerleşmiş bir Rus ailesinin serüvenini anlatan 'Ada Or The Ardor/Ada Ya da Arzu' (1969) geleneksel 'aile romanı'nın bir antitezidir. Aslında kardeş olan ama kardeş olduklarını uzun zaman bilmeyen Ada ile Van'in çocukluktan beri sürdürdükleri çılgınca sevişmelerin ekseni etrafında gelişen metin, aslında yaşlanmış sevgililerin birbirlerine geçmişi anlatmalarından başka birşey değildir. Anlatıcı sesi zaman zaman okurdan ayrılır, ya yaşlı kadın Ada ya da yaşlı erkek Van, birbirlerini eksik ya da yanlış hatırlanan bir ayrıntı konusunda uyarırlar veya birşeyler eklerler. Nabokov'un özyaşam öyküsü 'Speak, Memory/Konuş Bellek' (1951) bile kurmacanın zevkinden payını alır. Metnin bir noktasında artık yazarın olduğundan kuşku duymamaya hakkımız olduğunu sandığımız yazar-anlatıcı sesi bizden yüz çevirir, anlatıcı 'biliyorsun, sevgilim...' diye sürdürür, Nabokov'un o ana kadar anlattığı herşeyi karısı Vera Nabokov'a anlatmakta olduğunu anlarız. İnsanın kendi yaşamını yazıya dönüştürmesi de kurmacanın ta kendisidir gerçekte...

VI

Nabokov'da geçmişini hatırlayan (ve çoğunlukla bunu kurmacaya dönüştüren) roman kahramanları üç aşağı beş yukarı tek bir tipin ortak paydasında toplanabilir; çocukluğunun anılarıyla yüklü, kıta Avrupa'sının ya da Amerika'nın gözlerden uzak bir köşesinde, çoğunlukla ikinci sınıf bir akademik işle didinircesine uğraşan, ortayaşlı, yalnız, azıcık gülünç bir Rus göçmen erkeği... Profesör Pnin'in daha gelişkin bir çeşitlemesi olan Humbert, Humbert bu tiplerin en kusursuzu, Nabokov'un yapıtındaki en 'insancıl' romanın, 'Lolita' (1958) nın da başkişisidir. 'Lolita'da yazarın teknik cambazlıkları — metin içindeki edebi göndermeler, sadece yazarla, yazarın sürekli okurunun değerlendirebileceği iki kişilik şakalar örgüsü dışında — iyice aza indirgenmiştir. Burada merkez olan Humbert Humbert'in, oniki yaşında bir kız çocuğu olan Dolores-Lolita-Haze'e duyduğu onulmaz tutkunun, sevginin trajedisidir. Humbert Humbert tam anlamıyla 'talihin elinde oyuncak olmuş' bir roman kişisidir. Nabokov, kendisini 'Lolita'yı yazma konusunda esinlendiren olayın ne olduğu sorusuna şöyle cevap veriyor: 'Paris'te Jardin des Plantes'da bilimadamlarının aylar süren uğraşmaları sonucu resim çizme yeteneği geliştirilen bir maymunun karaladığı ilk resmi gördüm gazetede; zavallı yaratık kafesinin demir parmaklıklarını çizmişti' Humbert Hubert de imkânsız tutkusunun parmaklıkları arasında, Lolita'nın ardından durma-

dan sürüklenir. Ona yakın olabilmek için önce annesiyle, Amerikan 'sayfiye kültürünün' tipik örneği bir ortasınıf kadını olan Mrs. Haze ile evlenir. Mrs. Haze'in tam sırasında geçirdiği bir kaza sonucu ölmesinden sonra ise Humbert Humbert küçük sevgilisini yanına katar, otomobille bütün Amerika'yı boydan boya gezmeye çıkarlar. Bu yolculuk Humbert Humbert için aşkına sürekli bir karşılık alma isteğinin boşuna çabasıdır. Çikletler, tırnak boyaları, çizgi romanlar, kötü filmler, patlamış mısır, benzin istasyonları, moteller, kullan-at tipi ıvır zıvır ve diğer bir sürü tüketim malının büyüsüyle gözleri kamaşan Lolita, Humbert Humbert'in çok ince, çok Avrupa'lı, çok ortayaşlı tutkusunu anlayamaz, bunu çocukça bir bilinçlilikle sömürür, durur. Humbert Humbert bir anlamda da geçmişini, geçmişiyle özdeşleştirdiği çocukluk sevgilisini aramaktadır. Ne var ki şimdi'sini hızla tüketerek gene hızla tüketilmek üzere düzenlenmiş bir geleceğe doğru koşan bir toplumun ortasında, çocukluk sevgilisinden çok farklı bir 'arzu nesnesi'nin peşinde sürgünde gibidir. Yolculuğunun bir noktasında eski kartlar satan tozlu bir taşra kırtasiyecisinde çocukluğunun geçtiği Mirana otelini gösteren bir kartpostal bulur. Bir işaret gibidir bu fakat Lolita hiç oralı olmaz, o gizliden gizliye, durumun farkına varıp, peşlerine düşen oyun yazarı Quilty ile kaçınayı planlamaktadır. Sonunda kaçıp, Humbert Humbert'a izini kaybettirmeyi başarır. Fakat bir kaç yıl sonra yeniden karşılaşacaklardır. Lolita, Quilty ile üzerine titreyen Humbert Humbert'ın aklına bile getirmek istemeyeceği türden bir cinsel ilişki yaşamış, sonra da sıradan bir evlilik yapmıştır. Roman Humbert Humbert'ın Quilty'i yakalayıp, kirletilmiş sevgilisinin öcünü almasıyla son bulur. Simone de Beauvoir 'Lolita' için şöyle diyor: 'Nabokov ölümcül aşkı, lanetli aşkı yeniden keşfediyor. Hafif müzik güfteleri ve ucuz romanlar çağı olan çağımızda aşk, hiç kimseyi gerçekten yıkıma götürecek kadar güçlü bir duygu değil artık; ne var ki Humbert Humbert, Lolita'yı ilk gördüğü andan başlayarak aşkın cehennemindedir' Eleştirmen Lionel Trilling ise roman İngiltere ve Amerika'da büyük gürültüler kopardığında 'Lolita'nın, 'seks değil aşk konusunda yazılmış bir kitap olarak çağdaş romanlar arasında benzersiz bir yeri bulunduğunu' söylemekle aynı noktaya dikkatimizi çekmektedir. Gerçekten de katıksız bir tutkunun, romanı sevginin nesnesi ile öznesinin acımasızcasına örtüşmediği bir 'çılgın aşk' romanıdır 'Lolita'. Humbert Humbert'in trajedisi küçük bir kızı sevmek olduğu kadar, geçmişe inanmayan, geçmişi olmayan bir toplumda bir çeşit 'geçmiş zamanı aramaya' çıkmış olmasıdır. Humbert Humbert'le, Nabokov'un sürgündeki kahramanlarının en olgunu, en etten kemikten olanıyla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.

VII

Vladimir Nabokov eserinin büyük kısmını (burada sözü edilen kitaplar başta olmak üzere) İngilizce yazmıştır. Dili kullanmaktaki üstün yeteneğine rağmen şunları söylemektedir: 'Hiçkimseyi ilgilendirmeyen — ilgilendirmemesi de gereken — kişisel talihsizliğim, kendi söyleme tarzımdan, anadilim Rusça'nın pürüzsüz, zengin, sonsuz yumuşak ritmlerinden vazgeçmek zorunda oluşumdur... İnsanın, anadili olmayan bir dil, alıştığı büyülü aynasından, siyah kadife perdelerinden yoksun bırakılmış bir gezginci sihirbazın çaresizliği türündeki acıklı bir çaresizliktir...' Bu sözler belki de yazarımızın romanlarındaki anlatıcı sesiyle en çok özdeşliği, kendini en çok 'eleverdiği' yerdir. 'Vladimir Nabokov'un Gerçek Yaşamöyküsü'...

VLADIMIR NABOKOV *

SEÇMELER

İngilizceden çeviren : Fatih ÖZGÜVEN

TRANSPARENT THINGS / SAYDAM ŞEYLER (1972)

Gelecek, somut ve kendi başına varolan, daha yetkin bir beyin tarafından ayrımsanabilecek, birşey olsaydı, geçmiş belki de bu kadar baştan çıkarıcı olmayacak, kişiye yükledikleri geleceğin yükleriyle dengelenecekti. O zaman insanlar, şu ya da bu nesne sözkonusu olduğunda salıncağın kolanını ortada bir yerde vurmayı becerebileceklerdi...

Ne var ki geleceğin bu türden (resimlerle varolan geçmiş ile, algılanma durumundaki 'hal'in sahip olduğu türden) bir gerçekliği yok; gelecek sadece bir dil oyunu, bir düşünce hayaletidir.

.....

İlgimizi, konumu ne olursa olsun bir nesne üzerinde yoğunlaştırdığımızda ilgi eyleminin ta kendi kendi istemimiz dışında, sözkonusu nesnenin tarihi ne gömülmemize yolaçabilir. Onun içindir ki acemiler nesneyi tam yaşanan an düzeyinde tutmak istiyorlarsa eğer, ilgiyi eşya üzerinden kaydırıvermeyi öğrenmeleri gerekir. İçinden geçmişin ışıdığı, saydam şeyler! Kendi eylem gücü olmayan ama yaşamın umursamazcasına kullandığı insan yapısı ya da doğal nesneler (çok haklı olarak aklınıza hemen, sayısız mevsimler boyu bir yığın küçük hayvancığın üzerinden koşuşarak geçtiği bayır kenarında duran bir taş geldi) yüzeyin odağında tutulması özellikle zor olan şeylerdir.

Acemiler, kendi kendilerine sevinçle birşeyler mırıldanarak, yüzeyden aşağı kayıverirler hemen, bir de bakmışsınız ki çok geçmeden çocukça bir kendini bırakışla bu taşın ya da şu çalılığın öyküsünde eğlenmedeler. Açıklayacağım. Doğal ve yapay her eşyanın üzerinde incecik bir geçici - gerçek cilası vardır ve kim ki 'şimdi'nin içinde, 'şimdi' ile, 'şimdi'nin üzerinde kalmak ister, 'şimdi'nin bu duyarlı tabakasını bozmaması rica olunur. Aksi halde bu tecrübesiz mucize peygamberleri bir de bakarlar ki ne görsünler artık suyun üzerinde yürüdükleri yok, gözlerini dikmiş onlara bakan balıkların tam ortasına, dibe doğru inmekteler.

SPEAK MEMORY / KONUŞ BELLEK (1951)

Bir uçurumun üzerinde sallanır beşik ve sağduyu dediğimiz şey bize varoluşumuzun, iki karanlığın sonsuzluğu arasında çakıp, sönüve-

ren bir ışık olduğunu söyler. İkiz karanlıklar olmasına karşın bunlar, insanoğlu çoğunlukla doğum öncesinin uçurumuna, saatte yaklaşık kırkbeşbin kalp atışı hızla ilerlediği öteki uçurumdan daha pervasız gözlerle bakar. Ne var ki, doğumundan birkaç hafta önce amatörce çekilen filmleri ilk defa seyrettiğinde paniğe kapılır gibi olan genç bir zaman dizini tutkunu tnıyorum. Gördüğü hemen hemen hiç değişikliğe uğramamış bi r dünya — aynı ev aynı insanlar — imiş, sonra birden bu dünyada varolmadığını ve kimsenin de yokluğuna yas tutmadığını farketmiş. Annesi yukarı kat pencelerinden birinden el sallayarak geçmiş gözlerinin önünden ve bu alışılmadık el hareketi onu sanki esrarlı bir elveda imişçesine rahatsız etmiş.

Ne var ki onu en çok korkutan orada, sokak kapısının önünde, bir tabutun arsızcasına kendinden emin, kişiyi gitgide sarıp sarmalayan dehşeti ile durup duran yepyeni bir bebek arabası görmek olmuş. Bebek arabası bile boşmuş, sanki yaşamdaki olayların sırasının tersine çevrilmesi sonucu kemiklerine dek dağılmış, yokolmuşmuş seyircimiz.

. . .

Açık söyleyeyim, zaman denen şeye inanmıyorum. Sihirli uçan halımı, kullandıktan sonra öyle katlıyorum ki katlar birbirinin üzerine gelsin, bir desen bir diğerinin üzerine düşsün. İsteyen buyursun gezinsin üzerinde. Zamansızlığın keyfini de en çok, — rastgele seçilmiş bir ülkede, kendimi ender rastlanan kelebekler ile üzerlerinde uçuştukları bitkilerin arasında bulduğumda çıkarıyorum. Hazdan erimek bu işte... Ve hazdan erimenin ardında başka birşey daha var ki anlatması çok zor. Sevdiğim herşeyin çağıldayarak içine aktığı anlık bir boşluk sanki bu. Gökteki güneşle yerdeki taşla tekvücut olma duygusu. Kime başvurmak gerekiyorsa ona yönelik bir gönül borcunun ürpertisi — insan kaderinin karşılıklı gidiş gelişlerle örtülü o akıl sır ermezliğine ya da belki talihli bir ölümlüyü hoş tutan sevecen hayaletlere...

LOLITA (1958)

I

Lolita, hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi. Günahım, ruhum. Lo - li --ta; dilin ucu damaktan dişlere doğru üç basamaklık bir yol alır, üçüncüsünde gelir dişlere dayanır. Lo - li - ta. Lo . Li . Ta .

Sabahları ayağında çorabının bir teki, bir elli boyu ile Lo idi, sadece Lo. Ayağında bol gündelik pantalonu ile Lola. Okulda Dolly. Kayıtlardaki noktalı çizgilerde Dolores. Ama benim kollarımda hep Lolita idi.

Ondan önce biri var mıydı? Vardı, hem de nasıl. Aslına bakılırsa, yazın birinde herşeyi başlatan bir çocuk - kız sevmemiş olsaydım Lolita diye biri hiç olmayabilirdi. Deniz aşırı bir krallıkta. Ah, ne zaman? Yaşım Lolita'nın daha doğmadığı yıllarda onun şimdiki yaşı kadar olduğu zamanlarda bir yaz. Emin olun, katillerin hep böyle tumturaklıdır

düzyazı üslupları. Saygıdeğer jüri üyeleri, bayanlar baylar, ilginize sunacağım bir numaralı delil, melekleri, cahil, basit ama kanatları soylu melekleri hasetlerinden çatlatan şey. Bir kez bakınız şu dikenlerden taca...

II.

Resimli kitaplar, gıcır gıcır kum, portakal ağaçları, deniz görünümleri, dost köpekler ve gülümseyen yüzlerle dolu ışıl ışıl bir dünyada mutlu, sağlıklı bir çocuk olarak büyüdüm. Şahane Otel Mirana çevremde bir çeşit kişiye özel evren, dışını çevreleyen gözkamaştırıcı maviliğin içinde beyaza boyalı bir gezegen gibi döndü, durdu. Pirinç saksı zarflarını parlatan önlüklü adamdan flanel pantalonlu yetkiliye kadar herkes severdi, şımartırdı beni. Yaşlı Amerika'lı hanımlar bastonlarına dayanır, Pisa kulesi gibi üzerime eğilirlerdi. Babama olan borçlarını ödeyemeyen sıfırı tüketmiş Rus prensesleri bana pahalı bonbonlar alırlardı. O, mon cher petit papa... beni yelkenliyle, bisikletle gezmeye çıkarır, yüzmesini, dalmasını, su kayağı yapmasını öğretir, bana 'Don Kişot'la 'Sefiller'i okur ve ben ona tapar, ona saygı duyardım; hizmetçilerin kendi aralarında onun sayısız hanım arkadaşlarından (beni el üstünde tutan, şen şakrak annesizliğime gözyaşları döküp içlenen güzel, iyi varlıklar) sözettiklerini duyduğumda onun adına mutlu olurdum.

III.

Bu satırların yazarı gibi Annabel'in soyu da oldukça karışıktı; anne babası yarı İngiliz yarı Hollandalıydı. Bugün yüzünün çizgilerini Lolita'yı tanımadan birkaç yıl öncesi hatırladığımdan çok daha az hatırlıyorum. İki çeşit görsel hatırlama vardır: biri aklınızın laboratuarında bir görüntüyü ustalıkla yeniden kurduğumuz zaman ki hatırlama (böylesi sözkonusu olduğunda Annabel'i 'bal rengi ten', 'zayıf kollar', 'kumral kahküllü saçlar', 'uzun kirpikler', 'dolgun parlak dudaklar' gibi genel tanımlamalarla hatırlıyorum) öteki ise gözlerinizi kapadığınızda, gözkapaklarınızın iç tarafında sevilmiş bir yüzün eksiksiz optik izdüşümünü, tüm doğal renkleri içinde küçük bir hayaleti hemen çağrıştırıverdiğiniz hatırlama (işte Lolita'yı da böyle hatırlıyorum).

Öyleyse bırakın da Annabel'i tanımlarken benden birkaç ay küçük güzel bir kızçocuğu olduğunu söylemekle yetineyim. Annesiyle babası teyzemin eski arkadaşları, ayrıca teyzem kadar da cansıkıcıydılar. Otel Mirana'dan az ötede bir villa tutmuşlardı. Kel, esmer Mr. Leigh ile şişman, pudralı Mrs. Leigh (kızlık adı Vanessa Van Ness) Nasıl da tiksiniyordum onlardan! Annabel'le ben önceleri havadan sudan konuşmuştuk. Tekrar, tekrar kumları avuçlar, parmaklarının arasından süzülüp gitmelerini izlerdi. Kafa yorduğumuz konular bizim za-

manımızla çevremizin ergenlik öncesi Avrupa'lı çocukların kafa yorduklarına denkti. Ne üzerinde canlıların yaşadığı başka dünyalar olduğu yolundaki düşüncelerimize, tenis karşılaşmalarına, sonsuzluğa ne de tekbenciliğe vb. ilişkin ilgilerimizde kişisel deha pırıltıları bulunabileceğini sanmıyorum. Yavru hayvanların yumuşak ve hemencecik incinebilir oluşlarının ikimize de hâlâ aynı derin acıyı duyurduğu zamanlardı. O, açlıktan kırılan herhangi bir Asya ülkesine hemşire olarak gitmek istiyordu, bense ünlü bir casus olacaktım.

Hemen birbirimize deli gibi, sakarca, utanmazca, ızdıraplar içinde aşık olduk; umutsuzca diye de eklemeliyim, çünkü birbirimize sahip olmak için duyduğumuz delicesine karşılıklı arzu ancak birbirimize bedenimiz ve ruhumuzla son zerresine kadar sahip olmak, birbirimizin içinde erimekle doyacak gibiydi. Ama işte ayaktakımı çocuklarının bile bulmayı becerebilecekleri türden bir çiftleşme fırsatı bulamaz durumdaydık. Onların bahçesinde giriştiğimiz çok cüretli bir denemeyi izleyen günlerde elimizdeki tek başbaşa kalma fırsatı plajın kalabalık kısmında büyüklerin, sesimizi duymasalar da gözlerinden uzak olmayacağımızı bildikleri bir yerde oturmak olmuştu. Orada, yumuşak kumların üzerinde büyüklerden birkaç adım ötede bütün sabah kaskatı kesilmiş, bir arzu nöbeti içinde uzanıp birbirimize dokunmak için zamanın ve mekanın en küçük irkilmelerinden yararlanmaya çalışır, her fırsata şükrederdik. Yarısı kuma gömülü eli yavaş yavaş bana doğru sürünür, ince esmer parmakları uykuda yürür gibi yaklaşır, yaklaşır, opal saydamlığında parlak dizleri sakına sakına uzun, temkinli bir yolculuğa çıkardı. Bazen rastlantı olarak çocukların yaptığı kumdan bir kale, arkasında birbirimizin tuzlu dudaklarını tadacak kadar bir gizlenme fırsatı verir, bu hiçbir zaman tamamlanmayan birleşmeler sağlıklı ve tecrübesiz genç bedenlerimizi öyle bir yorgunluğa sürüklerdi ki, ta dibine dalıp birbirimizi deli gibi kucakladığımız serin mavi sular bile bizi rahatlatamazdı

Yetişkin yıllarımda, oradan oraya dolaşıp durduğum sıralarda kaybettiğim hazineler arasında Annabel'i, anne babasını ve aynı yaz, teyzemi baştan çıkarmaya çalışan ağırkanlı, ortayaşlı, hantal Mr. Cooper adında bir beyi bulvar kahvelerinden birinde, bir masanın çevresinde gösteren, teyzemin çektiği bir fotoğraf da vardır. Tam o sırada çikolatalı dondurmasına eğilirken yakalandığı için çok iyi çıkmamıştır bu fotoğrafta Annabel, öyle ki (resmi hatırladığım kadarıyla) güneşli bir lekeye dönüşen şirinliği içinde tek seçilen zayıf, çıplak omuzları ve ortadan ayırdığı saçının çizgisi olmuş. Fakat ötekilerden biraz uzakta oturan ben, dramatik bir gösterişlilik içinde çıkmışım; üstümde koyu renk bir spor gömlek, iyi dikilmiş beyaz bir şort, ayak ayak üstüne atmış, yan durmuş uzaklara bakan efkârlı, kalın kaşlı bir oğlan çocuğu...

Bu fotoğraf o uğursuz yazın son günü, kaderi değiştirmek için giriştiğimiz son ümitsiz çabadan birkaç dakika önce çekilmişti. En saçma bir bahane ile (son şansımızdı ve hiçbirşey umurumuzda değildi ar-

tık) kahveden sahile kaçmış ve ıssız bir yer bularak orada birkaç kırmızı kayanın oluşturduğu in gibi bir kovuğun menekşe rengi gölgesinde, sadece kaybedilmiş bir güneş gözlüğünün tanıklığında, aceleci okşayışlarla kısa bir süre geçirmiştik. Dizlerimin üzerinde tam sevgilime sahip olmak üzereydim ki, deniz banyosundan dönen sakallı iki adam, denizler hakimi ve kardeşi, kaba gülüşler, cesaret veren haykırışlarla bize doğru yaklaştılar ve sevgilim dört ay sonra Korfu'da tifüsden öldü.

LUZHIN'S DEFENCE / LUZHIN'İN SAVUNMASI

Onu en çok şaşırtan Pazartesi'den itibaren yalnızca Luzhin diye çağrılacağı gerçeğiydi. Babası, — asıl Luzhin, büyük Luzhin, kitapları yazan — dudaklarında bir gülümseme, geceye hazırlık olsun diye şimdiden saydam yüz kremiyle yağladığı ellerini ovuşturarak şıpıdık süet terlikli akşam yürüyüşü ile çocuk odasından çıkmış kendi yatak odasına dönmüştü. Karısı yatakta yatıyordu. Yarı doğrularak sordu: 'E, nasıl gitti?' Baba gri robdöşambrını çıkarıp cevap verdi: 'Becerdik galiba. Sakin karşıladı. Oh... Omuzlarımdan gerçekten büyük bir yük kalktı'. 'Ne iyi...' dedi karısı, ipek yorganı yavaşça üzerine çekerek, 'Tanrıya şükür, Tanrıya şükür...'

Gerçekten de büyük bir ferahlamaydı bu. Bütün yaz boyu — çabucak geçiveren bir taşra yazı ki, belli başlı üç kokudan, leylâk, yeni biçilmiş ot ve kuru yaprak kokusundan devşirilmişti — bütün yaz boyu, çocuğa ne zaman, nasıl söyleyecekleri konusunu tartışmışlar, erteleye erteleye Ağustos sonunu bulmuşlardı. Çevresinde gittikçe daralan daireler çizerek dolanıp durmuşlar ama söyleyeceklerini dinlemek üzere ne zaman kafasını kaldırır gibi olsa babası hemen ibresi hep fırtına gösteren barometre ile ilgileniyormuş gibi davranmış, anne ise bütün kapıları açık bırakıp uzun saplı, dağınık çançiçeği demetlerini piyanonun kapağı üzerinde unutarak, evin derinliklerine bir yere doğru girip kaybolmuştu. Ona yüksek sesle 'Monte Kristo Kontu'nu okuyan — zavallı, zavallı Dante' diye bağırmak için okumayı yarıda kestiği de olurdu — tıknaz Fransız mürebbiye anne babaya meseleye el koymayı önermişti gerçi ama sözkonusu meseleden ölümden korkar gibi korkan da gene kendisiydi. 'Zavallı, zavallı Dante' inleyişleri çocuğun kadıncağıza hiçbir yakınlık duymasını sağlamıyor, sitemli iççekişleri karşısında da sadece gözlerini kısıp önündeki resim kâğıdını silerek çizmeye uğraştığı koca göğüslerin olabildiğince korkunç gözükmesine çalışmakla yetiniyordu.

Çok seneler sonra beklenmedik seçiklikte büyü dolu bir sene, bahçenin hışırtısına takılıp bir duba gibi göğe yükselmiş gözüken verandadaki bu okuma saatlerini başını döndüren bir zevkle anmıştı. Anısı mürebbiyenin çakısı ile küçük küçük doğrayıp dilinin altında tutmasını söylediği tarçın saplarının şekerli, mürekkepsi tadına ve güneş ışığına batırılmış gibiydi. Bir zamanlar da hezaran koltuğun üzerine

yerleştirdiği, kaderleri gevrek, çatlayan seslerle mürebbiyenin şişman kıçına batmak olan raptiyeler geriye baktığında güneş ışığına, bahçenin seslerine, derisi kalkmış dizine konan sivrisineğe, onun kırmızımtrak karnını mutlulukla kaldırışına eş görünüyordu. On yaşında bir oğlan çocuğu dizlerini çok iyi, ayrıntıları ile tanır; kanayıncaya kadar kurcaladığı kaşındıran kabarıklık, güneşyağını tenin üzerindeki beyaz tırnak izleri ve kum tanelerinin, çakıl taşlarınının, kesici dalların imzası gibi duran tüm öteki çizikler. Şaplaktan kılpayı sıyrılan sivrisinek uçar gider, mürebbiye kıpırdamamasını ikâz ederdi. Cinnete varan yoğunlukta bir dikkatle St. Petersburg'daki dişçinin platin tellerle hizaya soktuğu eğri büğrü dişlerini gösterip güneşle hâlelenmiş başını öne eğer, beş parmağıyla birden sivrisineğin ısırdığı yeri kazırcasına kaşırken mürebbiye yavaşça, gittikçe artan bir dehşetle açık duran resim defterine, inanılmaz karikatürüne doğru eğilirdi.

'Hayır, benim anlatmam daha iyi olur,' demişti mürebbiyenin önerisi üzerine baba Luzhin duralayarak. 'Sonra söylerim, bırakın diktesini yazsın rahat, rahat.' 'Bu dünyaya katılmak katlanılacak şey değildir' diye dikteyi sürdürürdü baba Luzhin ders odasında bir aşağı bir yukarı gezinerek. 'Bu dünyaya katılmak katlanılacak şey değildir.' Oğul ise masanın üzerinde nerdeyse yatar gibi kaykılır, metal ışıltısı içindeki dişlerini göstererek 'katılmak' ile 'katlanmak' sözcüklerinin yerini boş bırakıvermekle yetinirdi. Aritmetik daha iyi gidiyordu, büyük zorluklarla elde edilen bir sayının, belli bir noktada birçok maceralardan sonra hiç sayı artmaksızın on dokuza bölünebilmesi gerçeğinde esrarlı, hoş bir yan vardı.

Baba Luzhin korkuyordu. Oğlunun sadece birer isim olan Rusya'nın kurucuları Sineus ile Trevor'un da 'yat' eki alan Rusça sözcükler tablosu ya da Rusya'nın belli başlı nehirleri kadar gerekli olduğunu öğrendiğinde, iki sene önce Fransız mürebbiye ilk defa ortaya çıkıp da gıcırdayan basamak, çatırdayan döşeme ve yerde sürüklenen bavul sesleri eşliğinde bütün evi varlığıyla ağır ağır doldurmaya başladığında tutulduğu nöbetin aynısını geçirmesinden korkuyordu. Fakat bu defa öyle olmamış, çocuk susup dinlemişti. Babası tüm ilginç, çekici ayrıntıları bulup çıkarma kaygusu içinde laf arasında büyükler gibi soyadı ile çağrılacağını söylediğinde oğul kızarmış, gözleri seğirmeye başlamış, kendini sırtüsü yastığın üzerine atıp ağzını açmış, başını iki yana sallayıp durmuş — 'öyle kıvranıp durma' demişti babası, çocuğun şaşkınlığını görmüş, gözyaşlarının gelmesini beklemişti — ama ağlamamış, onun yerine yüzünü yastığa gömmüş, ağzı ile yastığın içine kesik kesik üfledikten sonra birden doğrularak kırış, kırış sıcacık, ışıl ışıl gözlerle çabuk çabuk evde de kendisini Luzhin diye çağırıp çağırmayacaklarını sormuştu.

Ve şimdi bu donuk, tedirgin günde St. Petersburg trenine yetişmek için istasyona doğru yola koyulmuşken, baba Luzhin tentesiz faytonda karısının yanında oturmuş oğluna bakıyor, beriki inatla kaçırdığı yü-

zünü ona doğru dönecek olursa hemen gülümsemeye hazır bekliyor, karısının deyimiyle oğlanın niye böyle birden 'katılıp kaldığını' merak ediyordu. Oğlan ön koltukta onlarla yüzyüze gelecek şekilde oturmuştu. Koyu yünlü tweed bir pelerine sarınmış, başında yana yatırdığı —şu anda dünyada kimsenin düzeltmeye cesaret edemeyeceği— bahriyeli beresiyle oturmuş, faytonun yanından içi kayın yapraklarıyla dolu çukura koşut hızla uçup giden kayın gövdelerini seyrediyordu.

'Üşümedin mi', dedi annesi yol nehrin oraya doğru kıvrılıp da küçük bir esinti şapkasındaki gri kuştüyünde yumuşacık bir ürpermeye yol açtığında. 'Evet üşüdüm,' dedi oğul nehre bakarak. Annesi mırıl mırıl bir sesle uzanıp pelerinini düzeltmek üzere iken oğlunun bakışlarını farkedince elini çabucak geri çekip parmakların havada kıvrılıvermesinden ibaret, 'örtün daha sıkı örtün' anlamına bir el hareketiyle yetinmişti. Sonra rüzgârdan ağzına yapışan şapka tülünden kurtulmak için dudaklarını büzerek — sürekli bir dudak hareketi, nerdeyse bir tik halindeydi bu onda — kocasına sessizce yardım isteyen gözlerle bakmıştı. Kocası da yünlü bir pelerine bürünmüş, kalın eldivenler içindeki ellerini çukur oluşturacak biçimde yumuşak eğimli bir kavis çizdikten sonra belli belirsiz küçük Luzhin'in beli hizasına kadar yükselen Skoç bir yol battaniyesine yerleştirmişti. 'Luzhin,' dedi babası zorlama bir neşeyle 'Ne haber Luzhin?' ve oğlunu battaniyenin altından bacağıyla hafifçe dürttü. Luzhin dizlerini çekti. İşte bunlar köylü kulübeleri, damlarını bir karış parlak yosun tutmuş, işte üstünde yarı silinmiş yazısı —köyün ismi, köyde oturan 'canların' sayısı— ile tanıdık tabelâ, işte kocası, kara çamuru, beyaz bacaklı köylü kadınlarıyla köy kuyusu. Köyü geçince atlar tepeyi bir hamlede tırmanıverdi. Arkalarında içinde birbirinden nefret eden mürebbiye ile kâhya kadının sıkış tıkış oturdukları ikinci fayton belirdi sonra. Arabacı dudaklarını şaplattı, atlar gene tırıs gitmeye başladılar. Renksiz gökyüzünde bir karga biçilmiş başak sapları üzerinden yavaşça uçup gitti.

İstasyon köşkten bir buçuk mil uzaklıkta bir köknar korusu içinden inişsiz çıkışsız, yankılarla dolu geçip giden yolun St. Petersburg'a giden ana yolla kesiştiği, bir engelden öteye raylara çapraz, bilinmeyene doğru akıp gittiği bir noktadaydı. Baba Luzhin sokulgan bir tavırla, 'İstersen kuklaları oynatabilirsin,' dedi oğlu arabadan atlayıp yünlü pelerinin daladığı ensesini oynatarak bakışlarını yere dikip kaldığında. Oğul uzatılan on kopeği sessizce aldı. İkinci faytondan mürebbiye ile kâhya kadın hantal hareketlerle, biri arabanın sağ kapısından biri sol kapısından indiler. Baba eldivenlerini çıkardı. Anne tülünü kaldırarak, gözucu ile yol battaniyelerini toparlayan iri yarı hamalı izlemeye koyuldu. Ansızın bir rüzgâr atların yelelerini savurdu, arabacının narçiçeği kol yenlerini şişirdi.

Peronun üzerinde yalnız başına kaldığını görünce, Luzhin oynak çıplak bacaklarını canlandırıp fırıl fırıl döndürmek için bir madeni paranın dürtüklemesini bekleyen cam kutudaki beş küçük kuklaya doğru yürüdü, ne var ki bugün boşunaydı beklemeleri çünkü makine-

nin bozuk olduğu çıktı ortaya, para da boşa gitmişti. Luzhin biraz durdu, sonra rayların en uç noktasına kadar yürüdü. Sağda küçük bir kız kocaman bir balyanın üzerine oturmuş, dirseği avucuna dayalı yeşil bir elma yiyordu. Solda pantolon askılı bir adam elinde bastonu, uzağa, çizgi halinde gözüken ormanın bittiği biraz sonra trenin müjdesi olacak küçük beyaz dumancığın görünüvereceği noktaya bakıyordu. Tam önünde, rayların öte yanında, dibinde otlar bitmiş barınak haline sokulmuş kirli sarı tekerleksiz bir ikinci mevki vagonunun yanında köylünün biri yakacak odun yarıyordu. Birden bütün bunlar gözyaşlarının buğusu ardında bulandı gitti, gözkapakları yandı, birazdan olacaklara katlanmak imkansızdı — elinde biletlerden bir yelpazeyle baba, gözleriyle bavulları sayan anne, gürültüyle istasyona giren tren, çıkması daha kolay olsun diye merdiveni indirecek olan kondüktör. Etrafına bakındı. Küçük kız elmasını yiyordu, pantolon askılı adam uzaklara bakıyordu; her şey sakindi. Sanki öylesine yürürmüş gibi peronun sonuna kadar gitti, sonra hızlı hızlı yürümeye başladı, birkaç basamağı koşarak indi, çiğnenmiş bir patika ile karşılaştı, istasyon şefinin bahçesi, bir çit, bir tahta kapı, köknar ağaçları, sonra küçük derin bir akarsu ve hemen sonra sık ağaçlı bir koruluk.

Önce koruluğun içinden hışırdıyan eğreltiotlarına sürünüp kırmızımsı çan çiçeği yapraklarını ezerek dosdoğru koşmaya başladı. Sadece lastiğin tuttuğu beresi ensesine kaymış, dizleri dışarlık elbisesinin altına giydirilmiş yün çoraplardan terlemişti. Koşarken ağlıyor, alnına çarpan dallara yarım yarım çocukça küfürler savuruyordu — en sonunda durmak zorunda kalıp da nefes nefese diz çöktüğünde pelerini bacaklarını tamamen örttü.

Ancak bugün, her sene taşradan şehre taşındıkları, hiç de sevimli olmayan bugün, evin içinin denklerle dolduğu bugün, bahçıvanı hiçbir yere gitmek zorunda olmadığı için kıskandığınız bugün, babasının sözünü ettiği değişimin ne denli korkunç olduğunu anlamıştı. Önceki sonbaharın şehre dönüşleri buna oranla birer mutluluktu. Mürebbiyesi ile çıktıkları, hep aynı sokaklar ve Nevski alanı boyunca sürdürülen sonra da rıhtım boyundan eve geri dönülen sabah yürüyüşleri hiçbir zaman tekrarlanmayacaktı artık. Mutlu yürüyüşler. Mürebbiyesi bazen rıhtım boyundan yürümelerini önerir, o hep karşı çıkardı. Bu, kendini bildi bileli bazı alışkanlıkları olduğundan değil, Peter-Paul kapısındaki toptan, topun evlerin pencere camlarını şangırdatarak insanın kulak zarını patlatacak gibi yankılanan gökgürültüsü benzeri sesinden son derece korktuğundandı. Sonunda hep — inanılmaz manevralarla — gün ortasında Nevski'de, toptan olabildiğince uzakta kalmayı becerir eğer yollarını değiştirecek olurlarsa kışlık sarayın orada top atışlarına yakalanıvereceklerini bilirdi. Yemekten sonra kaplan postunun altındaki divanın üzerinde keyifle hayale dalmalar, saat ikiyi vurduğunda sütünü gümüş bardağa — süte çok bambaşka bir tat verirdi bu — koyup içmek, saat üçü vurduğunda üstü açık faytonla bir tur atmak, bunların hepsinin de sonu gelmişti artık. Bütün bunlar gitmiş

yerini yeni, bilinmeyen, bu yüzden de korkunç bir şeyler, her gün dokuzdan üçe kadar beş dersle geçen dayanılmaz, boyun eğilemeyecek bir dünya almıştı. Hele bu dünyayı dolduran tanımadığı bir avuç oğlan! Yakınlarda bir Temmuz günü burada köydeki köprünün üstünde etrafını çevirip suratına nişan aldıkları teneke tabancalardan uçlarındaki emniyet lastikleri çıkarılmış küçük sopalar fırlatan oğlanlardan daha da korkutucu görünüyorlardı gözüne.

Orman sessiz ve ıslaktı. Ağlayabildiği kadar ağladıktan sonra, tedirgin duyargalarını kıpırdatan bir böcekle oynadı bir süre, sonra aynı böceği bir taşla ezmekle oyalandı ne var ki böceği ezmek için taşı ilk indirdiğinde çıkan o keyifli çıtırtıyı ikinci üçüncü kerelerde tutturamadı bir türlü. O anda yağmurun çiselemeye başladığını farketti. Yerden kalktı, tanıdık bir patika buldu, ayakları köklere takılarak belli belirsiz intikam duyguları içinde köşke geri dönmek üzere koşmaya başladı. Köşkte saklanacaktı, kışı orada geçirecek sadece kilerde bulduğu peynir ve reçel ile karnını doyuracaktı. Ormanın içinde bir sağa bir sola kıvrılarak ilerleyen patikada on dakika kadar yol aldıktan sonra yüzeyi yağmur damlalarının meydana getirdiği küçük halkalarla dolu nehrin kıyısına vardı. Beş dakika daha gidince gözlerinin önünde önce değirmen, sonra üzerinde yürüyenin bileklerine kadar talaşa gömüldüğü küçük köprü, sonra yokuş yukarı devam eden patika, en sonunda da — çıplak leylâk tarhlarının arasından — ev beliriverdi. Duvar kıyısından sürünerek ilerledi, oturma odasının penceresinin açık olduğunu görünce su borusuna tırmanarak boyaları dökülen yeşil kornişe tutundu, kendini pencereden içeri bıraktı. Oturma odasındaydı artık, durdu, etrafı dinledi. Anne tarafından büyükbabasını kara favorileri, elinde kemanla gösteren eski bir fotoğraf olduğu yerden gözlerini dikmiş ona bakıyordu. Ama resme belli bir açıdan bakıldığında hemen yanındaki aynada kaybolup giderdi, öyle yaptı, oturma odasına girdiğinde hep tekrarladığı hüzünlü bir eğlenceydi bu. Bir an durup düşündü, diliyle üst dudağını oynattı, oynatınca ön dişlerindeki platin teller bir aşağı bir yukarı gidip geldiler. Dikkatlice kapıyı açtı, sahipleri giden evi vakit geçirmeden kuşatıveren yankının titreşimleri yüreğini hoplattı, sonra şimşek hızıyla koridoru geçti oradan da merdivenlerden tavanarasına çıktı. Kendine özgü bir tavanarasıydı bu, küçük bir penceresi vardı, buradan bakınca merdivenler, zarif bir kıvrımla aşağı doğru süzülüp gölgelerde kaybolan trabzanın kahverengi pırıltısı görülürdü. Evde çıt yoktu. Biraz sonra aşağı kattan, babasının çalışma odasından uzaktan uzağa bir telefon sesi geldi. Telefon uzun bir süre aralıklarla çalmaya devam etti. Sonra etrafı gene sessizlik kapladı.

Bir kutunun üzerine oturdu. Hemen yanında benzer bir kutu duruyordu fakat açıktı ve içi kitaplarla doluydu bu kutunun. Köşede, duvara dayalı rendelenmemiş bir tahta parçası ile kocaman bir bavulun arasına arka lastiğinin yeşili yırtılmış bir kız bisikleti tersine çevrilmiş olarak yerleştirilmişti. Birkaç dakika geçince Luzhin canının sıkıl-

dığını anladı, tıpkı annesinin insanın arkasına terlemesin diye havlu yerleştirmesi ve sokağa çıkamamak gibi bir duyguydu bu, Açık kutudaki gri, tozlu kitaplara parmaklarını dokundurdu, parmak uçları kara izler bıraktı ciltler üzerinde. Kitapların yanında mantar tabancası kurşunlarından biri duruyordu, oyuncak kurşunun üzerinde bir tek tüy vardı, onun yanında bir askeri bandoyu gösteren büyük fotoğraf, çatlak bir satranç tahtası ve daha birkaç ıvır zıvır vardı.

Böylece bir saat geçti. Birden seslerin çıkardığı gürültüyü ve ön kapının inler gibi gıcırdadığını duydu. Küçük pencereden kendini göstermeden aşağı baktı, babasını gördü. Babası bir delikanlı gibi koşa koşa merdivenleri çıktı, sahanlığa gelince durdu, tekrar çabuk çabuk aşağıya indi, yukarıdan bakınca dizleri bir sağa bir sola sıçrar gibi gözüküyordu. Artık aşağıdan gelen sesleri seçebiliyordu, kâhyanın, arabacının, bekçinin sesleriydi bunlar. Bir dakika geçmeden merdiven tekrar canlandı, bu sefer annesi, eteklerini eli ile toplamış çabuk çabuk yukarıya çıkıyordu. O da sahanlığa gelmeden durdu, çıkmaya devam etmek yerine trabzana dayandı, sonra birden kollarını iki yana açarak tekrar aşağıya indi. Sonunda aradan bir dakika daha geçince hepsi birden sözleşmiş gibi yukarı çıkmaya başladılar, babasının saçsız başı pırıl pırıl parlıyor, annesinin şapkasının kuşu dalgalı havuzda yüzen bir ördek gibi sağa sola hopluyor, kâhyanın boz renkli ense traşı bir iniyor bir çıkıyordu. Onları arkadan her basamakta trabzana dayanarak çıkan arabacı, bekçi ve nedendir bilinmez sütçü kız Akulina izliyor, en arkadan da küçük Luzhin'in gelecekteki karabasanlarının tek sahibi olacak değirmendeki kara sakallı köylülerden biri geliyordu. En güçlü kuvvetlileri olduğu için Luzhin'i tavanarasından arabaya taşıyan da o oldu.

* Vladimir Nabakov'*un bir denemesi için bak. YAZKO ÇEVİRİ, sayı 3, Kasım-Aralık 1981, s. 53, «İyi Okurlarla İyi Yazarlar» (Türkçesi : Aksit GÖKTÜRK).*

ADNAN CEMGİL

ROGER MARTİN DU GARD ÜZERİNE

Roger Martin du Gard, 1881 de Paris yakınındaki Neuilly -Sur- Seine'de doğdu. Bir çok yargıç ve avukat yetiştirmiş bir hukukçu ailesindendi. 1909 da *École des Chartes*'ı bitirdi. XVIII. yüzyıl tarihçilerinin örneği araştırmacılar yetiştiren bu okuldaki öğrenimi, Roger Martin du Gard'a berrak bir gözlem ve ince bir çözümleme yeteneği kazandırmıştı.

Bir süre eski metinler uzmanı-arşivci (archiviste-paleographe) olarak çalıştı. Bu çalışmasının ürünü olan L'ABBAYE DE JUMIÈGES (Jumièges manastırı) 1909 da yayınlandı. Edebiyat alanındaki ilk başarısız denemelerinden sonra DEVENİR! (Oluş!) (1909) ve l'UNE DE NOUS (Bizden biri) (1910) romanlarıyla kendini tanıttı.

Roger Martin du Gard'a kültür ve edebiyat dünyasındaki ilk parlak ününü kazandıran romanı JEAN BAROIS (1913) dır. XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başı arasında (1894 - 1906) Fransa'nın toplumsal-siyasal yaşamında büyük bir sarsıntıya neden olan, sağ ve sol aydınların, politikacıların kıyasıya çatışmalarına yol açan *Dreyfus olayı* (l'Affaire Dreyfus) dır bu romanın konusu. Roger Martin du Gard, Dreyfus olayının, I. Dünya Savaşı öncesi Fransız genç kuşakları üstündeki etkisini, bunalımı yaşamış insanların duygu ve düşüncelerinin dalgalanışları içinde titiz bir tarihci dikkatiyle, metotlu bir çalışmayla irdelemektedir. Yazar, bu dumanı üstünde güncel olguyu olgun bir sanat gücüyle, bir röportaj sığılığına düşmeden, canlı, cana yakın bir anlatımla işlemeyi başarmıştır. Romanın bir özelliği de, sinemanın henüz emekleme halinde olduğu bir dönemde dekupaj tekniğiyle, bir senaryo biçiminde yazılmış olması.

Roger Martin du Gard, romanın ana örgüsünü oluşturan çağdaş toplum sorunlarına ışık tutarken, ince bir psikolog sezgisiyle, insanın varlıkla olan ilişkisindeki ruhsal çalkantılarını da yansıtmayı başarır: insan oğlunun yaşlılık çağındaki dramı. Bedeninde ve zekâsındaki çöküntü; hastalık ve ölüm karşısındaki bunalımı.

Roger Martin du Gard'ın ana yapıtı (eski deyimle şaheseri) Thibault'lardır. Bu seri - roman (roman - fleuve) yedi bölüm ve bir epilogtan oluşmaktadır: 1. Böl. *Le Cahier gris (Gri* defter) - 2. Böl. *Le Penitencier* (Yetiştirme yurdu) - 3. Böl. *La Belle saison* (Güzel Günler) - 4. Böl. *La Consultation* (Hasta çocuklar) - 5. Böl. *La Sorellina* (Sorellina) - 6. Böl. *La mort du Père* (Baba'nın ölümü) - 7. Böl. *L'Éte 1914* (1914 yazı). Eppilogue (Epilog)* Bu on bir kitaplık roman 18 yıllık (1922 - 1940) metotlu, disiplinli bir çalışmanın ürünüydü.

I. Dünya Savaşına başından sonuna kadar katılan Roger Martin du Gard, kanlı boğazlaşmadan yaşam deneyi artmış, insan ve toplum anlayışı

(*) Bu bölümlerden kimilerinin türkçesi fransızcasına uymamaktadır. Örnek: *La Consultation*, Muayene terimi eskimiş olduğu için, konusuna aykırı düşmeyen «Hasta çocuklar» diye çevrildi.

daha da olgunlaşmış olarak çıktı. Thibault'lar bu gelişmenin ürünüdür, diyebiliriz.

Romanın konusu ana çizgisiyle XX. yüzyılın ilk yarısındaki bir Fransız burjuva ailesinin yaşam öyküsü. Yapıtın başlıca üç kişisi var: Oscar Thibault (Baba), Antoine Thibault (Büyük oğul), Jacques Thibault (Küçük oğul). Birbirine kan bağıyla bağlı olan bu üç insanın karakterleri, amaçları arasında benzerlik yok. Baba, eski değerlere bağlı, tutucu, koyu katolik, otoriter bir on dokuzuncu yüzyıl kalıntısı. İki kardeş, iki kutup, Antoine düzenli, disiplinli bir yaşam çizgisini benimsemiş, mesleğinde as olmayı amaç edinen bir hekim. Temel uğraşının dışındaki sorunlara ilgisizliği ilke edinmiştir. Jacques, her çeşit baskıya, başta babasınınki olmak üzere, başkaldıran bir delikanlı. Salt özgürlüğe kavuşmak için tüm barajları yıkar. Çevresiyle olduğu kadar kendi kendisiyle de uyum kuramaz. Kişisel ve sınıfsal çıkarların peşinde koşanlardan tiksinir. İnsanlığın kötülükten, savaşın facialarından kurtulması kısacık tertemiz ömrünün en yüce ereğidir. Buna ulaşmak için sosyalizmi benimser. Ama bir devrimciden (Révolutionnaire) çok bir isyancıdır (revolte), Jacques.

Thibaultlar'ın yedinci bölümü, L'ÉTÉ 1914 (1914 Yazı) Roger Martin du Gard'a 1937 Nobel edebiyat ödülünü kazandırdı. Romancı, Antoine ve Jacques Thibault'nun yazgılarının düğümlendiği bu son bölümde XX. yüzyılın ilk yarısında insanlığı kana boyuyan, ama tarihte yeni bir çağın doğmasıyla sonuçlanan birinci emperyalist savaşın perde arkasına ışık tutar, bu kanlı oyunun rejisörlerini ve aktörlerini yeniden sahneler. Sağlam belgelere ve gözlemlere dayanarak bu tabloyu çizerken, romancı, bir kronikçi kuruluğuna düşmeden, ilgimizi her an uyanık tutan ergin bir sanatcı canlılığı vermiştir yapıtına.

Roger Martin du Gard, düşünsel ve bilimsel niteliklerininin ötesinde usta bir romancıdır. Yapıtlarının içerik zenginliği kadar biçimsel yetkinliğine de büyük bir özen göstermiştir. Yapıtın bütünlüğü içinde, parçaların da değerini veren, diyalogları canlılıkla yürüten iyi bir anlatımcıdır. Roger Martin du Gard'ın yapıtının niteliğiyle, kişiliğinin belirgin çizgileri arasında derin bir bağıntı var yapıtının özgünlüğü O'nun, güzelliği yalınlıkta, süssüzlükte arayışı, yaşamı boyunca gösterişten, her tür reklamdan kaçışısından kaynaklanır. Paris'e ancak gerektiğinde gelen bu has Parisli, ışık kentinin edebiyat dedikodularından her zaman uzak durmuş kültür tiryakilerinin salonlarında «hava atmak» hevesine hiç kapılmamış. Bununla birlikte bir fil dişi kuleye kapanarak dünyaya sırtını çevirmiş sanılmasın. Eli daima güncelliğin nabzındadır, en sevecen bir yaklaşımla insanlığın sorunlarına eğilmiştir.

Roger Martin du Gard'ın sanatı üzerine görüş ileri süren kimi eleştirmenler, onu Gerçekçilik (Réalisme), dahası Doğacılık (Naturalisme) akımını benimsemiş gibi göstermek istemişlerdir. Doğru değildir bu. En titiz bir dikkatle gerçeği arayan büyük romancı gerçekçicidir elbet. Ama O, bireyleri sadece çevreleriyle ilişkileri içinde inceleyen bir sanatçı değildi. İnsanların özgünlüklerine varabilmek için davranışlarının ardındaki ruhsal etkenleri bulup çıkartan bir sanatçıydı. Bu bakımdan O, Stendhal türünde bir gerçekcidir.

Roger Martin du Gard'ın türkçeye çevrilen romanları :

JEAN BAROIS (Çev. Nebil Otman) M. Eğ. Bk. Yayınları.
POSTACI (VIELLE FRANCE) (Çev. Erdoğan Başar). Bilgi Yayınevi.

THIBAULT'LAR (I - VII. bölümleri çeviren Adnan Cemgil.) Cem Yayınevi. GRİ DEFTER (Le Cahier gris) ile *Yetiştirme yurdu* (Le Pénitencier)nu yayınlayacaktır.

*

Daha geniş bilgi için başvurulacak yapıtlar:

P. Lalou, *Roger Martin du Gard* (Gallimard, 1937.) - P. Daix, Reflexions sur la methode de Roger Martin du Gard. (Er. Üniversitaires, 1958) G. Brenner, *Roger Martin du Gard* (Gallimard, 1961).

«THIBAULT'LAR»DAN*

Fransızcadan çeviren : Adnan CEMGİL

Saat yarım. Üniversite sokağı. Antoine taksiden atlayıp kapı kemerinin altına daldı. «Pazartesi... muayene günü» diye düşündü.

— «Günaydın, efendim,»

Geriye döndü. İki oğlan, rüzgârdan korunmak istiyormuşçasına iç taraftaki girintide duruyorlardı.

Büyüğü, kasketini çıkartmış, serçe kafasını andıran tostoparlak başını uzatarak, kımıldanmadan bakıyordu Antoine'a.

Antoine durdu.

— «Şuna bir ilâç verir misin lütfen?»

Antoine az ötede duran «şuna» yaklaştı.

— «Nen var senin küçük?»

Rüzgâr pelerinini uçurunca küçük oğlanın bir eşarpla sarılı kolu görünmüştü.

Büyüğü kendine güvenen bir sesle :

— «Bir şey değil, dedi, bir iş kazası bile sayılmaz. Çalıştığı basımevinde kolunda çıktı bu pis çıban. Omuzuna kadar vuruyormuş ağrısı.»

Antoine'ın acelesi vardı :

— «Isı ne kadar?»

— «Efendim?»

—«Ateşi var mı?»

Hasta çocuğun ağabeyi başını salladı, Antoine'ın yüzüne kaygıyla baktı :

— «Olmalı.»

— «Annene babana söyle de saat ikide Charite'ye götürüp göstersinler. Şu soldaki büyük hastane. Biliyorsunuz değil mi?»

Çocuğun küçük yüzü düş kırıklığına uğramışçasına buruşur gibi oldu bir an. Ama çabucak bastırdı bunu. Karşısındakine isteğini kabul ettirmek istercesine gülümsedi;

— «Ben sanmıştım ki siz...»

Sonra kaçınılmayacak şeyler karşısında ne yapılması gerektiğini çoktandır bilen bir insan haliyle :

— «Önemi yok, bir şeyler yaparız. Sağolun efendim. Haydi gel Lulu.»

* 4. Bölüm: «La Consultation» (Hasta Çocuklar), s. 9-23.

Hiç bir ard düşünce izi taşımayan bir gülümsemeyle, terbiyelice kasketini çıkarıp salladı, sokağa doğru bir adım yürüdü.

Antoine'ı tedirgin etmişti çocuğun bu davranışı. Bir an durakladı:

— «Beni mi bekliyordunuz?»

— «Evet efendim.»

— «Sizi kim?» diyecekti, sözünü bitirmeden merdiven kapısını açtı. «Girin içeriye, cereyanda durmayın öyle. Kim gönderdi buraya sizi?»

— «Kimse,» çocuğun yüzü aydınlanmıştı. «E, sizi tanıyorum ben! Nah şuracıktaki noterde çalışıyorum, şu avlunun dibindeki noterde.»

Antoine hastanın yanında duruyordu. Hekim alışkanlığıyla hiç düşünmeden hasta çocuğun elini tutuverdi, Terli bir avuca, ateşli bir bileğe eli değince, elinde olmadan heyecanlanıvermişti.

— «Annen baban nerede oturuyor küçük?»

Küçük çocuk yorgun gözlerini ağabeyine çevirdi:

— «Robert!»

Robert lâfa karıştı:

— «Annmiz babamız yok efendim.» Bir an durduktan sonra «Verneuil sokağında oturuyoruz» dedi.

— «Hem anneniz, hem babanız mı yok?»

— «Evet efendim.»

— «Büyük anneniz, büyük babanız da mı?»

— «Evet efendim.»

Yumurcağın yüzü ciddileşmişti. Berrak bir bakışla bakıyordu Antoine'ın yüzüne. Ne kendine acındırmak ne de merak uyandırmak isteği vardı halinde, azıcık bir keder izi bile.

Şimdi Antoine'ın şaşkınlığı çocukça görünüyordu.

— «Kaç yaşındasın sen?»

— «On beş.»

— «Ya o?»

— «On üç buçuk»

Antoine içinden «Hay allah cezalarını versin!» dedi. «Bir çeyrek saattir oyaladılar beni! Philip'e telefon. Öyle yemeği. Yukarı çıkmak, hastalara bakmadan ver elini Saint - Honore mahallesi... Böylece bütün gün geçip gitmiş olacak!»

Leon* mutfak kapısında göründü.

— «Sofrayı biraz sonra kurarsınız Leon... Haydi sen de çabuk bütün bunları çıkart kolundan. Ağabeyin yardım etsin sana. Yavaşçacık... Tamam, yaklaş bakayım.»

Temiz sayılacak gömleğin içinden sıskacık bir kol meydana çıkmıştı. Bileğin üstünde yüzeysel bir çıban iyice toplanmış görülüyordu. Artık vaktin geçtiğini düşünmüyordu. Antoine. İşaret parmağıyla hafiften çıbanın üstüne bastırdı. «İyi!» dedi «iyidir.» Sonra öteki elinin iki parmağıyla hafiften, çıbanı sıkmaya başladı. «İyi!» işaret parmağının altında, sıvının yer değiştirdiğini çok iyi hissetmişti.

* Evin uşağı. (çev.)

— «Şurası acıyor mu?» diye çocuğun dirseğiyle bileğinin arasına dokundu, sonra şişen koltuk altı bezine kadar bütün kolunu sıktı.

— Acıyor mu?

Gözünü ağabeyinden ayırmadan bütün vücudunu kasan küçük:

— «Çok değil!» diye cevap verdi.

Antoine homurdanırcasına:

— «Hiç de öyle değil» dedi. «Ama babayiğit bir adam olacaksın sen! Gözünü çocuğun utançtan buğulanan gözüne dikti: bir kıvılcım deymiş gibi, bir güven parıltısı belirdi çocuğun bakışlarında. İşte ancak o zaman gülümsedi, sonra hemen başını önüne eğdi. Antoine yanağını okşayarak hafifçe çenesini tutup başını yukarıya kaldırdı. Küçük oğlan azıcık karşı koyar gibi olmuştu buna.

— «Dinle beni: hafifçe yaracağız şunu; yarım saate kadar daha da iyleşecek... İstiyorsun değil mi? Gel bakayım benimle.»

Çaresiz boyun eğen küçük, cesaretle bir iki adım attı; ama Antoine gözlerini ondan çevirince cesareti sarsıldı; imdat istercesine yüzünü ağabeyinden yana çevirerek:

— «Gelsene buraya Robert!» dedi.

Bitişikteki, duvarları fayans döşeli, muşambalı masa ve otoklavlı oda, gerektiğinde küçük ameliyatlar için kullanılıyordu. Léon buraya «labaratuar» adını takmıştı; eskiden banyo imiş burası. Antoine'ın, babasının apartmanında kardeşiyle birlikte oturduğu eski daire gerçekten yetersiz hale gelmişti, Antoine yalnız kaldıktan sonra bile. İyi bir raslantı ile komşu binanın zemin katında dört odalı bir daire buldu. Çalışma ve yatak odalarıyla «labaratuarını» buraya taşıdı. Eski çalışma odası, hastalar için bekleme odası oldu. İki dairenin girişlerinin arasındaki duvarda açılan bir aralıkla, iki daire birleştirildi.

Bir kaç dakika sonra çıban iyice yarılmıştı.

— «Biraz daha dişini sık... Hah... Biraz daha. . Tamam!» diyerek Antoine bir adım geriledi. Küçük oğlan kardeşinin gerilmiş kollarının arasında, yarı baygın uzanmıştı, rengi bembeyazdı.

— «Hey Léon» diye Antoine bağırdı. «Şu delikanlılara biraz konyak!»

Bir parmak kadar konyağa batırdığı iki şeker parçasını hasta çocuğa uzatarak:

— «Çiğne bakayım şunları, sen de» sonra ameliyat olan çocuğa doğru eğilerek: «Çok sert değil ya!» dedi. Kendine gelerek gülümseyen çocuk: «İyiyim» diye yanıtladı.

— «Uzat bana kolunu. Korkma, artık bitti dedim ya sana. Şimdi yıkayıp kompres yapacağım. Acı vermez bu.»

Telefon çaldı. Girişten Lêon'un sesi geliyordu: — «Hayır bayan, doktorun işi var... Bugün öğleden sonra olmaz... Doktorun muayene günü bugün... Peki efendim... Ancak akşam yemeğine doğru olabilir... Emredersiniz efendim.»

— «Ne olur ne olmaz, bir fitil koyalım» diye mırıldandı Antoine.

Sonra çıbanı gözden geçirdi. «İyi. Sargıyı biraz sıkıca sardım... Böyle gerekiyor... Şimdi, sen, ağabey, dinle: kardeşini eve götür; yatsın, kolunu da oynatmasın kiminle oturuyorsunuz?... Küçüğe bakacak biri var elbet?»

— «Elbet... Ben!...»

Onurlu bir insan olduğu okunuyordu küçücük yüzünden. Antoine'ın yüzüne meydan okurcasına dik dik bakmıştı. Bunun karşısında gülümseyemedi Antoine. Duvar saatine bir göz attı, bir kere daha merakını yendi.

— «Verneuil sokağında kaç numarada oturuyorsunuz?»

— «Çift 37 de.»

— «Adınız Robert miydi?»

— «Robert Bonnard!»

Antoine adresi yazdı. Sonra çocuklara baktı. İki kardeş ayağa kalkmış, berrak bakışlarla süzüyorlardı kendisini. Hiç bir minnet izi yoktu bu bakışlarda, ama büyük bir rahatlık ve güven duygusu okunuyordu.

— «Haydi gidin şimdi çocuklarım. Acele işim var benim... Fitili değiştirmek için saat altı ile sekiz arasında uğrarım size. Tamam mı?

Bunu çok doğal bulmuş gibi görünen büyük oğlan:

— «Evet efendim» dedi. «En üst kat, 3 numara. Merdivenin tam karşısı.»

Çocuklar gider gitmez:

— «Sofrayı hazırlayabilirsiniz Léon» diyen Antoine, telefona sarıldı:

— «Alo... Elysée 01.32»

Girişteki masanın üzerinde duran telefonun yanındaki ajandada o günün sayfası açılmıştı. Antoine kulaklığı elinden bırakmadan eğilerek okudu:

«1913 - 13 ekim pazartesi: Saat 1430. Bn. de *Battincourt*'a; gitmeyeceğim, beklesin. 15.30 *Rumeiles*, evet... *Lioutin*, peki... *Bn. Ernst*, tanımıyorum... *Vianzoni... de Fayelles*... Tamam».

— «Allo... 01.32 mi?... Profesör Philip geldi mi? ben, doktor Thibault... (Bir an durur)» Allo... Günaydın, Hocam... Yemeğinize engel oluyorum... Bir konsültasyon için rica edecektim... Çok ivedi, çok. Hequet'nin çocuğu. Evet şu cerrah Hequet... Çok ağır, ne yazık ki, hiç umut yok... Evet hiç bakılmamış kulak iltihabı... Bir sürü komplikasyon. Anlatayım size, çok yürek sızlatıcı bir durum... Ama hayır Hocam, mutlaka sizin görmenizi istiyor. Bu yardımı Hequet'den esirgemezsiniz her halde... Elbette... Hemen... Ben de... Bugün pazartesi, konsültasyon günüm... Peki anlaştık: bir çeyrek saate kadar uğrar, sizi alırım... Sağolun hocam.»

Telefonu kapattı. Randevu listesine bir kere daha göz attı. Sonra yorgunmuş gibi içini çekti; ama yüzünden okunan memnunluk bunu yalanlıyordu.

Léon, köse yüzünde kurnazca bir gülümsemeyle yanına gelerek Antoine'a :

— «Kedinin bu sabah doğurduğunu biliyor muydunuz?» dedi.

— «Sahi mi?»

Bu haber Antoine'ı eğlendirmişti. Mutfağa gitti. Kedi bez parçalarıyla dolu sepetin içinde yan gelmiş yatıyordu; durmadan küçücük yapışkan tüy yumaklarını yalayıp duruyordu.

— «Kaç tane kadar var şunlar?»

— «Yedi, yengem bunlardan birini istiyor.»

Léon, kapıcının kardeşiydi. İki yıldır Antoine'ın yanında çalışıyordu. İşini büyük bir titizlikle hiç şaşmadan yapardı. Sessiz, soluk benizli, yaşı belli olmayan bir çocuktu. Seyrek, yumuşak saçları, upuzun yüzüne acaip bir görünüş veriyordu. Uzun ve sarkık burnuyla bön bir hali vardı; durmadan sırıtışı da büsbütün arttırıyordu bunu. Bu salaklık isteyerek olmasa bile, rahatlık sağlayan bir maskeydi; bunun altında uyanık bir kafası, şüpheci bir sağduyusu ve kendine göre alaycı bir yanı vardı bu Léon'un.

— «Ya peki öteki altısı ne olacak, suda boğacak mısınız onları?»

— «Ne yapacaktım ya?» diye soğuk kanlılıkla yanıt verdi «Yoksa evde büyütmek mi istiyordunuz bunları?»

Antoine gülümsedi; sonra topuklarının üstünde bir dönüş yaparak, Jacques'ın çalışma odasına gitti. Burayı şimdi yemek odası olarak kullanıyordu.

Yumurta, enginarlı külbastı, meyva sofrada hazırdı: Yemeklerin gelmesini beklemek canını sıkardı Antoine'ın. Mis gibi sıcak tereyağı kokusu dağılıyordu omletten. Bu onbeş dakikalık öğle yemeği hastahanedeki sabah çalışmasıyla öğleden sonraki muayeneleri arasında kısa bir dinlenme zamanıydı Antoine için.

— «Yukardan bir isteğin var mı?»

— «Hayır efendim.»

— «Bn. Franklin telefon etmedi mi?»

— «Etti efendim. Cuma gününe randevu aldı. Yazdım.»

Bu sırada telefonun zili duyuldu, Léon konuşuyordu «Hayır, bayan; 17.30 dolu... 18 de... Peki efendim,»

— «Kim bu?»

— «Bayan Stockmay» hafifçe omuz silkerek «Ahbaplardan bir kadının küçük oğlu. Ayrıca yazacak» dedi Léon.

— «Kim bu Bn. Ernst. Saat 17'ye yazmışsınız?»

Sonra yanıtını beklemeden: «Bn. Battaincourt'a telefon ederek özür dilediğimi, ona yirmi dakika kadar gecikeceğimi söylersiniz... Gazeteleri verin bana. Teşekkür ederim.» Duvar saatine bir göz attı; «Yukardakiler sofradan kalkmış olmalı... Telefon eder misiniz. Genç bayan Giselle'i arayın bana ve telefonu buraya getirin. Kahvemi de; ama çabuk.»

Kulaklığı eline aldı, yüzünde bir rahatlık gevşemesi belirmişti. Gözlerini uzakta bir noktaya dikerek gülümsüyordu, sonra birden san-

ki bir kanat çırpınışıyla havalanmış gibi, telin öteki ucuna yönelivermişti.»

— Allo... Evet... Benim... Oh, hemen hemen bitirmiş gibiyim...» Güldü «Hayır, üzümü bir hasta göndermiş çok nefis... Yukarda ne var ne yok?» dinliyordu, yavaş yavaş yüzü karardı.

— «Ya! İğneden önce mi, sonra mı?... Bunun normal olduğuna onu inandırmak gerek...» Bir an durdu. Yüzü yeniden aydınlandı. «Baksana Gise, telefonda yalnız mısın? Dinle beni: Seni bugün görmeliyim. Söyleyeceklerim var. Ciddi şeyler... Burada elbet. Ne, vakit olursa olsun üç buçuktan sonra tamam mı? Ben seni geçiririm... Geleceksin değil mi?... Kahvemi içip yukarı çıkacağım.»

YORDAN YOVKOV

MAHKEME

Bulgarcadan çeviren : Türker ACAROĞLU

Bulgar yazınının en büyük ustalarından olan *Yordan Yovkov,* 9 Kasım 1880'de doğdu. 15 Ekim 1937'de Filibe'de öldü. Kimi Rumeli Türk yaşamından alınan çok sayıda roman, öykü ve tiyatro oyunu yazdı. «Orakçı» (uzun öykü, 1929), «Sınırdaki Çiftlik» (roman, 1934 Tahir Alangu çevirisi, 1966), «Antimovo Hanında Akşamlar» (öyküler, 1928), «Milyoner» (komedi, 1930; Sadık Balkan'ın «Milyoner Damat» başlıklı çevirisiyle 1946'da İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynandı), «İnce» (öyküler, Nihal Önol çevirisi, 1968). En ünlü yapıtı, «Kocabalkan Efsaneleri»dir. (1927). Türker Acaroğlu'nun derleyip çevirdiği «Bulgar Hikâyeleri Antolojisi»nde (1967) yazarın altı öyküsünün çevirileri vardır.

Yovkov'un hümanizm ile dolu yapıtları, köy ve köylü yaşamını gerçekçi bir biçimde canlandırır. İnce bir gözlemcilikle, Bulgar krallığı döneminde yaşayan köylülerin yazgısı ve dramı sonsuzlaştırılmıştır. «Antimovo Hanındaki Akşamlar» adlı kitabından alınan aşağıdaki öykünün çevirisinde, yazarın biçemi olabildiğince korunmağa çalışılmıştır.

Meydanın tozu-dumanı içinde bir kasırga koptu, yerin dibinden bir anda biten bir olağanüstü ağaç gibi yükselip yukarıya uzandı. Az sonra dağılarak çöküp giden bu toz-dumandan yalnızca, ağır ağır yere düşen birkaç saman çöpü ile üç kağıt parçası kaldı; hava gene temizlenmişti.

Genellikle (Tokmakçı) takma adıyla tanınmış olan Mustafa Eşref, bu sıra, çardakta, salkım ağaçlarının gölgesinde oturuyor, işi-gücü bırakmış, alıştığı üzere dalıp gitmiş, karşılara bakıp izliyordu. Kasırgayı görmüştü. Başka sefer olsaydı, kim bilir, düşünceleri onu nerelere götürecek, ne akıllıca sonuçlara eriştirecekti. Ama şimdi, denizde, dalgaların üstünde sallanan kayıklar gibi, havada uçuşan bu kağıt parçacıkları, kendisine basbayağı, aynı zamanda tatsız bir şeyi, bir dava için tanıklığa çağıran belgeyi anımsattı. Ansızın titredi, önüne baktı, parmaklarıyla, sessizce bir şeyler hesaplamağa başladı. Bu işi birkaç kez yineledi, dava gününün uzak olmadığına kanaat getirmiş olacak ki rahatldı, derin bir soluk aldı, sigarasını tazeledi.

Yalnızlığa, rahata alışmış olan Tokmakçı, yaşamında olabilecek her türlü değişiklikten, özellikle yolculuktan çekinirdi. Bundan başka, kendisini üzen bir şey daha vardı: olayın olduğu merada toplanacak olan mahkemeye gittiğinde, onun vaktiyle varsıl bir adam olduğunu bilen, şimdiki yoksulluğuna gülecek olan bir insan kalabalığıy-

la karşılaşacaktı. Keyfi kaçınıştı artık, ama alınyazısına boyun eğmeğe alışmış olan her doğulu gibi, o da, can sıkıntısını unutmak, düşüncelerini başka yöne çevirmek istedi.

Başının üstünde acı acı, beceriksiz cıvıltılar duyuldu. Başını kaldırıp, çatının altına boylu boyunca yapıştırılmış kırlangıç yuvalarına baktı. Uzun süre, kuşların gidiş-gelişlerini izledi, her yuvada beş-altı aç yavrunun cıvıldaştığını görünce acıdı, annelerinin ne denli yorulduğunu, ana sevgisinin ne denli büyük olduğunu düşündü.

Gözlerini avluya çevirdi; bakışları bahçedeki çiçeklerin gülümseyen renklerine takıldı. Gözleri, yere kapanmış birer kalpağı andıran arı kovanlarının, çiçek açmış salkım ağaçlarının çevresinde vızıldayıp duran arıların üzerinde durakladı. Havaya güzel bir bal kokusu, hoş bir tatlılık doluyor, güneş ışınları altında parıldayıp yanan binlerce kanatçığın çıkardığı, sanki gizemli bir sazdan geliyormuşçasına nefis sesler işitiliyordu. Tokmakçı: «Tanrı'nın her şeyi büyük ve akıllıcadır» diye düşündü; inanmışların dua sırasında yaptığı o davranışla, istemeyerek, sağ eliyle yüzünü, ak sakalını sıvazladı.

Ancak böylece üzüldüğü, acı karşısında güleryüz gösterdiği şu anda, içinde önceki acının, çağrı belgesinin anısı yeniden uyandı. Yeniden parmaklarıyla hesaplamağa başladı, o belli güne daha ne kadar zaman kaldığına iyice kanaat getirebilmek üzere, çağrı belgesini bir kez daha gözden geçirmek istedi. Sırmayla işlenmiş ağızlığını bir yana bıraktı, geçmişten kalan bir alışkanlıkla, birkaç kez el çırparak:

— Şakire, Şakire! diye bağırdı.

Bir parça kısık da olsa, gücünü daha yitirmemiş kalın sesi avlunun öteki ucuna dek yansıdı, ama kimse yanıt vermedi. Çevresine bakındı, karısını bir yerde göremedi. Aslında karısı orada bulunmuş olsaydı bile, onu zor görebilecekti; bahçenin, arı kovanlarının ötesinden, türlü-çeşitli yönlerde çaprazlanmış çitler, anbarlar, ahırlar başlıyordu. Tüm bunlar, yıkkın, yarı yıkık bir durumda, zararlı otlar, ısırganlar, mürver ağaçları arasında kısılıp kalmıştı. Bir zamanlar bahçede, kapalı yerlerde, güller arasında ırgat, seyis, avcılarla ipek şalvarlı bayanların dolaştığını, aşağıdaki konuk odalarının önündeyse, hâlâ daha yerli yerinde duran o demir halkalarla bağlı, herhangi bir konuğun Arap atının kişnediği eski güzel konakların acınacak kalıntılarıydı...

Tokmakçı ikinci, üçüncü kez haykırdı, gene yanıtlayan olmadı. Bir sigara daha sararak düşünceye daldı.

Mahkemeye çıkmak hoşuna gitmeyen bir şeyse de, ister istemez gidecekti. Aslında bakılacak olan dava kendisi için büsbütün yabancıydı. İki komşu köy —Zagortsi ile Bistritsa— meralarının sınırları yüzünden çekişiyorlardı. Çoktan başlamış olan bu kavga, gerçek bir savaş durumuna gelmişti; her yaz iki köyün çobanları, sığırtmaçları, kır bekçileri birbirlerinin kaburgalarını kırıyorlar, başlarını eziyorlar, hayvanlarını kapıp gidiyorlar, birbirlerine para cezası kesiyorlardı; pek doğal olarak da bu cezaları hiç kimse ödemek istemiyordu.

En sonunda, iki yanı da sarsan, bu çekişmelere hiç değilse geçici olarak son veren bir olay oldu. Savaş daha yeni sona ermişken, pek az konuşan, ama boylu-poslu, yürekli bir kişi olan Zagortsili Andreya, sözü geçen bu sınır kıyısında Bistritsa köyünden Topal Atanas'ı, tam kendi tarlasını sürerken görüp suç üstü yakalamış. Topal, savaşa gitmemişti; Andreya'nın yokluğundan yararlanarak, hattâ onun gibi bir adamın savaştan sağ dönmeyeceğine inanarak, her yıl onun tarlasının bir kıyısını sürer, böylece, kendi dediğine bakılırsa, sözde vaktiyle Andreya'nın çaldığı toprağı geri alırdı. Andreya'nın cepheden yolladığı mektuplara kulak asmaz, karşısına çıkan kadınları sopayla kovalardı.

Ama Andreya köyü döndü, Topal Atanas'ı tam çalmış olduğu toprağı sürerken bulup yakaladı. Buna karşı, Andreya, gene de «terbiyeli» davrandı. İyilikle, onu tarlayı bırakıp gitmeğe, imleri gerçek sınırın bulunduğu yere koymağa çağırdı. Topal, onun sözlerine kulak asmadıktan başka, kendisini haklı göstermek için coştu, sövüp saymağa başladı. Andreya'ya vurmağa bile kalkıştı. O zaman Andreya, elindeki çapayı kaptığı gibi, çoktandır yüreğinde birikmiş olan o korkunç hırsla, savaşta insanları öldürmeğe alışmış olduğu o acımasız kolaylıkla Topal'ın üstüne yürüdü, rastgele vurmağa başladı. En sonunda, vuruşları altında bir adam değil de bir ceset yattığını sezinleyince durakladı. Topal'ı yerden sağ olarak kaldırdılar; ancak iki-üç gün sonra, iyileştirmek üzere sarmış oldukları taze kesilmiş koyun derilerine sarılı olarak öldü. Andreya'yı kente götürüp hapse attılar.

Şimdi bu davaya kentte bakılacaktı. Topal'ın ve Andreya'nın tarlaları arasındaki sınır, aynı zamanda iki köyün meraları arasındaki sınırı oluşturuyordu. Bundan dolayı, her iki yanın ardında, koskocaman birer köy bulunuyordu. Ayrıca, Topal'ın, Andreya tarafından kendi tarlasında dövüldüğü ispatlanınca, bu durum, onun kabahatını ortadan kaldırmıyorsa da, hiç değilse, azaltıyordu. Her iki taraf kaygılıydı. Tanıklık için, çevre köylerin en yaşlı, en namuslu adamlarını arayıp buldular. Tokmakçı'yı da seçtiler. Vaktiyle babası, daha sonra da kendisi bu yerlerin sahibiydi; bunun için, gerçek sınırın nereden geçtiğini ancak o gösterebilirdi.

Tokmakçı, tüm bu sorunu en ayrıntılı bir biçimde biliyordu; çünkü Bistritsa ile Zagortsi köylerinden kurnaz, tatlı dilli delegeler yanına gelmişlerdi. Bunlar Tokmakçı'nın her zamangi egemen ve güçsüz yanlarını iyi tanırlar, konuşmalarına o güzel, eskiden kalma ince gönül okşamalar, nükteli öyküler katarak, kendi taraflarını tutsun, diye onu kandırmağa çalışırlardı. Gönlü yüce olduğu kadar da hoppa, boş şeylere önem veren Tokmakçı, kurnaz yaşlıların tuzağına kolayca düşer, onların sözünü ettiği geçmişi o da seve seve, coşkuyla anlatırdı. Ancak, buna karşın, mahkemede gerçekten başka hiç bir şey söylemeyeceğini açıkça seziyordu. Onun için, konuklarıyla, çokluk, geçmiş üstüne konuşur, kahve üstüne kahve sunar, ama onları çok ilgilendiren sınır sorununa en az değinirdi. Aslında insanları birbiri-

ne karşı koyduran, onları yabanıl hayvanlara çeviren bu düşmanlıktan tiksiniyordu. Şimdi de: «Tüm bu kavgalar neden oluyor? Mal, mülk ve toprak için mi?» diye düşünüyordu. «Toprak» sözcüğünü fısıltıyla, tiksintiyle yinelerken, ak sakalının kıvrımlarında acı bir gülümseme beliriyordu.

— İnsanlar, toprak için ne denli aç gözlüdürler. Oysa, bir insana ne denli az toprak gerek! diyordu.

Birden, bir ses işitildi:

— Mustafa, ne istiyorsun? Ne bağırıp duruyorsun?

Tokmakçı başını kaldırdı. Karşısında, merdivenin başında, önlüğünün eteğine kuru yonga, çalı-çırpı doldurmuş karısı duruyordu. Uzun boylu, elmacık kemikleri fırlak, kupkuru yüzlü, üzüntü dolu gözleri derin çukurlara batmış, hep yaşlı duran bir kadındı.

Bu yaşlı gözler Tokmakçı'yı hep rahatsız etmişti, şimdi de sanki söylemek istediği şeyi unutmuşçasına, susup duruyordu.

Yaşlı kadın:

— Ne istersin? diye yineledi.

Tokmakçı:

— Cüzdanımı getir. İşte orda, kaşıkları koyduğumuz kabın içinde. Getiriver, bana gerekli, dedi.

Karısının ateşi yakınağa hazırlandığı aklına gelince, ardından:

— Bir de kahve yap! diye seslendi.

Yaşlı kadın içeriye girmişti artık, yanıt vermedi. Ama Tokmakçı, onun odada yürüdüğünü, bir şeyler mırıldandığını işitiyordu. O, Tokmakçı'nın iki şeyini beğenmezdi: çok sigara içmesini, bir de durmadan kahve istemesini. Bunlardan dolayı, onu hep azarlardı. Bunu da amansız, kasıntılı bir ciddilikle yapardı; çünkü onun bu giderlerini, her köylü evinde kadın malı olarak sayılan tavuklardan biriktirdiği parayla öderdi. Ancak, yaşlanınca Şakire yabancı bir kadın olup çıkmıştı. Tokmakçı, onun ne vakit eliaçık, ne vakit açgözlü olduğunu anlayamıyordu. Birlikte yaşamları kırk yılı aşmıştı. Tokmakçı'nın, karısı için söyleyebileceği tek güvenilir şey şuydu: O, kendisi için değil de yalnızca çocukları için yaşamıştı, yaşamını sürdürüyordu da. Rüstem öleli, ötekilerini unutarak, yalnızca onu düşünüyordu. Rüstem'den başka, sağ daha dört kızı, birbirinden güzel yirmiyi aşkın kız ve oğlan torunu vardı. Acaba, onları hiç mi sevmiyordu? Elbette seviyordu. Ama onları her zaman ilgisiz, sevinçsiz, gülümsemesiz karşılayıp uğurluyordu; çünkü Rüstem'in anısı, gözlerini her vakit yaşlı tutuyordu.

Tokmakçı ,sigarasını çekip derin bir soluk aldı, derin bir göğüs geçirerek düşüncelerini sürdürdü.

Gerçekten, Rüstem acınacak bir çocuktu. Olgunlaşmış, güzel bir tosun, geniş omuzlu bir pehlivan kadar sağlamdı. Bundan başka, pek yürekli, inatçıydı. Ama, başını yiyen bir kusuru da vardı: kadınlara düşkünlüğü ve... (Tokmakçı, kaygıyla alnını ovaladı) gizliden gizliye rakı içmesi. Başını yiyen de buydu. Eve, köpek gibi tepelenerek

ezilmiş bir durumda, arabayla getirdiler. Onu aymazlıkla avlamak zordu, ama her halde üstüne yürüyenler kalabalıkmış. Tek bir ad vermedi, kimseden yakınmadı, «ah» bile demedi. Ancak dişlerini sıkıp susuyor, gözleri de yaralı bir yırtıcının gözleri gibi parlıyordu. Böylece de öldü. Taş gibi sert bir yaradılışı vardı...

Şakire ansızın belirdi, elindeki cüzdanı uzattı, önüne kahve dolu büyükçe bir fincan koydu. Daha sonra bir kıyıya çekilerek yaşlı gözlerle, kocasının ne yapacağını gözlemeğe başladı. Tokmakçı, yeşil deriden yapılmış, eski cüzdanı açtı, içinden bir takım kağıtlar çıkardı, bir bir gözden geçirdi, en sonunda aradığı çağrı belgesini buldu. Belgenin arkasına kendi eliyle davanın görüleceği günü yazmıştı.

— Bugün çarşamba, dedi. Daha dört gün var. Pazartesi günü, Zagortsi'de olmalıyım.

— Zago... Zagortsi mi dedin? Mustafa, şimdi hangi köye Zagortsi diyorlar?

— Aydınbey'e! Eski yer adları değiştirildi.

Yaşlı kadın birdenbire:

— Allah, Allah! dedi, yaşlı gözlerinde bir öç belirtisi parladı. Bak hele, her şeyi nasıl da alt-üst etmişler! Pekâlâ, Mustafa, sen orada ne yapacaksın?

Tokmakçı, olabildiği ölçüde, kısaca açıklamağa çalıştı, kağıtları da toplayıp cüzdanına koydu.

— Başkalarının davası için şimdi onca yolu tepeceğim.

Yaşlı kadın sinirlendi:

— E, öyleyse, gitmeyiver!

— Olmaz öyle şey, gitmeliyim.

— Neden olmazmış, canım azıcık gezip tozmak istiyor, desen e. Olmazmış...

— Dedim a sana, olmaz! Gitmesem, candarmayla götürürler beni.

— Götürmezler, merak etme sen. Otur, oturduğun yerde.

Tokmakçı, umutsuzca elini salladı, kahve fincanını aldı. Böylece düşünceye dalarak karısının ne vakit eve girdiğini, orada ne kadar kaldığını anlamadı. Bir ara, merdivenin yalnız bir kaç basamağına dek inmiş, sinirli sinirli kendisine seslendiğini gördü:

— Gideceksin, ha? Neden gitmek istediğini biliyorum ben! Seni gidi kart teke, seni! Utan bir parça! Şu ak sakalından utan!

Sırtını dönerek, merdivenlerden inmeğe başladı. Tokmakçı, şaşkın şaşkın karısının ardından bakıp gülümsedi. Hemen, her şeyi anladı. Kıskançlık, en güçlü sevgiyi bile yenebilir, en genç yaşlarında bile kişileri üzebilir. Şakire de işte böyle bir şeyi unutamıyordu. Başka zaman da yaptığı gibi, kocasının daha pek gençken ardına düşmüş olduğu Aydınbey'deki ünlü Mariya'yı anımsatmak istiyordu. Tokmakçı, kendi kendine: «Ne aptal kadın!» diye gülümsüyordu. «Benim, mahkeme değil de o karı için gitmek istediğimi sanıyor. «Gerçekten, o karıyı, başka bir çoklarını da olduğu gibi, çoktan unutmuş-

tu. Tokmakçı: «Aptal, aptaldır Şakire'm benim» diye yineliyor, başını sallaya sallaya gülümsüyordu.

Bir serinlik çökmüştü, ortalığa. Karşıda, Sarı Yani'nin kahvehanesi yanındaki meyve ağaçları ile evler, sokağın üstüne uzun gölgeler düşürüyordu. Sarı Yani'nin kendisi de karşıda göründü. Başı açıktı. Gömleğinin ak yenleri, uzaktan ağarıyordu. Bir huniyle sulayarak kahvehanenin önünü süpürdü. Bunun ardından hemen, karanlık pencerelerden bir müzik sesi dökülmeğe başladı. Sarı Yani, her akşam yaptığı gibi, yine gramafon çalmağa başlamıştı.

Tokmakçı, kulak verdi, ama gramofonun çaldığı havayı beğenmedi, anlayamadı da. Yeni bir sigara sarmak istedi, ama birden, eski alışkanlıkların belli saatlerde etkinliğe geçtiği o gizemli, anlatılmaz güce boyun eğerek, sarılmamış sigarasını bıraktı, ayağa kalktı, yaşına uymayan ivedi adımlarla evine yollandı. İçeri girmeden önce duraklayarak çevresine bakındı: kocakarı ortalıkta görünmüyordu Daha sonra içeri girdi, eski bir dolabı açtı, ivedi ivedi karıştırarak iri, kara bir şişe çıkardı. Elleri titriyordu, şişenin tıpası patlayarak fırladı, keskin bir erik rakısının hoş kokusu çevreye yayıldı. Tokmakçı bir kez daha bakındı, şişeyi ortadan kaldırıverdi.

Yerine döndüğünde elleri hâlâ daha titrediği için, sigarasını güçlükle sarıyordu. Keyfi yerindeydi; tatlı, yeğnil bir yorgunluk damarlarının her yanına yayılıyordu. Ancak Rüstem'i de düşünüyordu. Onun karşısında kendini kabahatlı, zavallı görüyordu; çünkü onu kendisinde de bulunan bir kusurdan ötürü kınıyordu. Daha delikanlılığı sırasında, bostan tarlalarında, kovanlıklarda düzenlediği cümbüşlerde kadın oynatırken rakıya alışmış, şimdiye dek vazgeçememişti de. Bundan dolayı kendisini kabahatlı buluyor, kendisinden iğreniyordu. Utangaç, güçsüz olduğunu sezinliyordu. Sanki Rüstem'in karşısında her zaman kendisini haklı çıkarmak istiyormuşçasına: «Ne yapayım, ayol? Ben yaşlı, budala bir adamım» diye söyleniyordu.

Ancak, bu içten pişmanlığına karşın, bir kaç kez daha dolabın yanına gidip hep aynı hırsla, hep aynı zevkle, karşı koymaktan güçsüz kaldığı bu günahtan duyduğu hep aynı korkuyla şişeden rakı içti.

Gene çardaktaki yerine dönüp iskemlesine rahatça kuruldu: artık ne elleri titriyor, ne pişman oluyor, ne de Rüstem'i düşünüyordu. Tam tersi, kendisini hiç bir zaman böylesine iyi görmemişti; keyfi yerindeydi, sanki daha gençti de çevresindeki her şey, tüm dünya ona pek güzel görünüyordu. Aklına neler neler gelmiyordu, gönlü nedensiz bir sevinçle dopdoluydu, yaşına bakmadan, şu anda türkü çağırmak geliyordu, içinden. Birdenbire irkilerek kendine geldi, uzaktan gelen bir sese kulak kesildi: yine gramofon çalmağa başlamıştı, ama bu kez kulağa gelen sesler sanki Sarı Yani'nin o gülünç makinesinden çıkan teneke sesleri değil de bambaşka, olağanüstü güzel bir çalgının sesleriydi. Bu ses, bu ezgi ona binlerce kez işitmiş olduğu eski, güzel, pek tanıdık bir şeyi anımsatıyordu.

Gönlünü tatlı bir üzüntü sardı; bir kaç saattir, geçmişten başka bir şeyi düşünmemiş olduğundan, bu geçmiş ona, sanki düşmüş gibi aydın, pek çekici geldi. Belki de şu anda belli bir şeyi anımsamıyordu. Ancak müziğin hırslı akışı, klarnetin akıcı ezgisi, dairelerin dinç, canlı vuruşları onun içinde parlak, kösnük, kısa düşler uyandırıyordu. Çevresinde, güzel geçmiş zaman türküleri söyleyen, atlas şalvarlı, genç kadınlardan oluşan bir topluluk, ortalarındaysa yarı çıplak bir kadının kösnülü, adamı coşturan bir oyunla dinç vücudunu kıvırışını görüyordu. Bu düş birden değişiyor, çarçabuk yerini alan başka bir düş beliriyordu. Kendisini, yalnızca düşlerde rastladığı bir biçimde apaydın, yellerden dalgalanan cepkeniyle, bir elinde tuttuğu evcil atmacayla, azgın bir Arap atı üstünde görüyordu. Dolayında, atlarını dört nala kaldırmış arkadaşları, arkalarında bir sürü av köpeği ve tazı koşuyordu. Önlerindeyse, dümdüz, geniş bir ova uzanıyordu.

Bütün öteki çalgılar susup da yalnızca klarnetin yanık sesi işitilmeğe başlayınca, Tokmakçı, artık olgunlaşmış buğday tarlaları, kırmızı haşhaş çiçekleri, bir de kadın, Mariya'yı görmeğe başlamıştı. Ama klarnetin yanık ezgisi, oyunun neşeli adımları arasında yitip gidiyor, Tokmakçı'nın izlediği yüz, çalparaların daha ilk vuruşunda gözden yok oluyor, onun yerine gene türkü söyleyen kadınlarla ortalarındaki yarı çıplak oyuncu kadın beliriyordu...

Avludan bir ses geldi:

— Mustafa, Mustafa!

Tokmakçı başını kaldırdı.

Karısının sesiydi:

— Mustafa! Ne yapıyorsun, ayol! Baksan a, buzağı gene ineğin tüm sütünü emiyor. Aşağıya in, çabuk in de buzağıyı kapa.

Tokmakçı avluya indi. Güneş batmıştı. Güvercinlerle kırlangıçlar çatı altındaki yuvalarına sığınmışlar, tavuklar yemiş ağaçlarında daldan dala sıçrayıp tünemek için daha uygun yer arıyorlardı. Gecenin serinliğinde salkım ağaçlarının kokusu, daha güçlüce duyuluyordu. Gün batısında gökyüzü, kan gibi kıpkızıldı.

Tokmakçı, düşüncelerine dalmış, avlunun sokak kapısına doğru gidiyordu. Nereye, niçin yollanmış olduğunu unutmuştu. Kendini hâlâ daha o tatlı anılar içinde, uyuşturucu, hoş dumana bürünmüş gibi görüyordu.

*

Pazartesi sabahı erkenden, Tokmakçı mahkeme yerine gidiyordu. Pek yakına dek bu yabancı kavgaya karşı ilgisiz kalmış olan Tokmakçı, şimdi kaygıya düşmüştü. Bistritsalılardan kimisi, Rüstem'i öldürenlerden birinin, belki de başlıcasının, bugün davası görülecek olan Adreya olduğunu söylüyorlardı. Acaba doğru muydu, yoksa onu Andreya'nın karşıtı, kendi yandaşı yapmak için özellikle uydurulmuş bir kara çalma mıydı? Tokmakçı gece boyunca hep bunu dü-

şünmüş, hâlâ daha düşünmekteydi de; çünkü vaktiyle —aradan artık yirmi yıl geçmişti— Rüstem'i öldürenler yakalanmamıştı. Bunu gerçekleştirmek olanaksız değildi, ama bu öldürüm, o sıralarda pek güçlü olan ırk düşmanlığının arasında kaynayıp gitmeli, hâlâ daha unutulmamış olan köleliğin yerini doldurmak üzere daha kimi kurbanlar verilmeliydi. Tokmakçı bunu pek iyi biliyordu, bu nedenle yarasını yüreğinde gizleyip sustu.

Şimdi bütün bunlar yeniden Tokmakçı'nın aklından geçiyordu. Ancak, bu düşünceleri kendini inandırmaktan başka, bir de içinde Rüstem'in anısını uyandırdı. Gözlerinin önündeyse, torunu Rüstem duruyor, atları sürüyordu. Bu on yedi yaşındaki geniş omuzlu, sağlam çocuk, rahmetli Rüstem'in adını taşıdıktan başka, her yönden ona benziyordu. Bu büyük benzerliğin belki de aynı sonucu da gizlediğini düşünen yaşlı adamın üzüntüsü gitgide artıyordu.

Araba, daracık bir sokaktan geçermişçesine, yüksek buğdaylar arasından geçen yılankavi bir yolda ilerliyordu. Ancak Tokmakçı, bu bol ürüne sevinmek üzere bir kez olsun, başını kaldırıp bakmadı bile. Dönemecin birinde Rüstem, tutturduğu tekdüze, uzun havayı kesti, elindeki kamçıyla bir şeyi gösterdi; uzak bir yerde, alçak bir koyak ortasında, bir köy panayırını andıran ,ama aralarında tek bir kadın bulunmayan büyük bir insan kalabalığı vardı. Atlar ya arabalara bağlanmış, ya da çevrede otlamağa salınmıştı. Tokmakçı, bunların mahkeme için gelen Bistritsa ile Zagortsi köylerinin hemen hemen tüm erkekleri olduğunu anladı.

Rüstem'e arabayı yolun kıyısında durdurmasını buyurdu, kendisi de delikanlı arabadan inip atları salana dek hiç kımıldamadan yerinde kaldı. Ancak, oradakiler kendisini gördüler; yanına hemen, çeşitli yerlerden gelmiş olan bir çok köylü, kendisiyle evinde görüşen aynı adamlar geldiler. Aynı düzmece incelik ve dalkavuklukla selamlarını sundular, gönlünü aldılar, daha bir çok ufak-tefek şeylerden söz ettiler. Bütün bunlar ,eski çağın alışkanlıklarından kalma, o parlak ve törenli biçime bürünmüştü. Pek doğal olarak, karşılıklı selamlaşmalardan sonra, öteki sorunlara da değinildi; ama her iki taraf da birbirinin ağzından bir şeyler kapmak istediği için, yalnızca önemsiz şeylerden söz etmeyi yeğ tutuyordu. Bu da Tokmakçı'ya, onların konuşmalarına karışmamak, susmak olanağını veriyordu.

Ancak, ara-sıra, çevredeki kalabalığa da bir göz atıyordu. Yaşlıları tanıyor, daha gençlerinse, yüzlerinden hangi soydan olduklarını anlıyordu. Hepsi de yüzleri güneşten kızarmış, dünkü yortu günü için giydikleri ak gömleklerini daha kirletmemiş olan iriyarı, sapasağlam adamlardı. Gömleklerinin sıvanmış yenlerinden, çıkık damarlı, kıllı kolları gözüküyordu. Toprağı işlemeğe yöneltilmiş, sürekli, yorucu emekle çelikleşmiş olan bu güçlü-kuvvetli vücutlarda sert, direşken bir şey vardı. Bu adamlar bu yorucu emeğe alışmışlar, onun içinde yaşıyorlardı. Bugünkü gibi bir iş gününde aylak aylak durmak, onlarca doğal olmayan bir şeydi; buraya gelişlerine neden olan olayın

bir meraktan çok, pek önemli bir iş olmasına karşın, gene de rahat değillerdi. Küme küme toplanmışlar, kimileri yüksek sesle, coşkuyla konuşuyorlar, ötekilerse yere çömelmiş, çakılarıyla birer çubuk yontuyorlar, ama konuşmaları da dikkatle dinliyorlardı. Pek doğal olarak, sıra mera ve sınır sorunlarına da geliyor, o vakit kimin haklı, kimin haksız olduğundan da söz etmeğe başlıyorlardı. Çokluk bir gürültüdür kopuyor, kümelerin kiminde birbirinin üstüne atılmış iki kişiyi ayırmak da gerekiyordu.

Bu gürültülü çatışmalardan sonra, yine bir uzlaşma, bir iyilik havası esmeğe başlıyor, o vakit uzun boylu, iyi giyinmiş, çizmeli, çopur yüzlü bir köylünün sesi işitiliyordu. Bu adam, söz dinlemezleri kimi kez azarlayan, kimi kez de uslu durmaları için onlara babaca öğütler veren muhtar Grozdan'dı. Ama o anda, görünüşe göre, başka bir işle de uğraşıyordu; çünkü, kavga yerinde işini bitirir bitirmez hemen oradaki yakın tepeye dönüyordu. Kente giden yol buradan gözükürdü. Bir kaç köylü ile sık sık saatine bakan vergi alımcısı[1] da onun yanındaydı. Ancak görünürlerde kimseler yoktu. Anlaşıldığına göre, yargıçlar gecikmişti.

Başka bir yönden, ağır ağır yaklaşan bir araba belirdi. Yanlarına gelince, arabada bir adamın yatmakta olduğu anlaşıldı. Yastıklarla örtülerden yüzü görünmüyordu. Az sonra bu adamın, ölüm döşeğinde yatan, ancak davanın önemi dolayısıyla büyük çabalarla tanıklığa getirilen Sırnevolu Saffet Molla olduğu anlaşıldı. Bu olay, kalabalık arasında bir eğlence havası yarattı; böyle durumlarda her vakit olduğu gibi, şen tartışmalara, şakalaşmalara, gülüşmelere neden oldu. Tokmakçı başını çevirdi; gözleri, kötüleşmiş, ölü gibi sararmış olan Saffet Molla'nın sıtmalı, içeriye çökük gözleriyle karşılaştı. Tokmakçı'nın yüreğine bir ağrı girdi; şu anda, kendisini de, Saffet Molla'yı da aşağıladıklarını anladı. Tek bir söz söylemedi, yalnızca çatık kaşları altından, kahkahalarla gülen bu adamlara sert bir bakış fırlattı. Şu anda yüreğinde toprak hırsıyla, mülk ve varsıllık arkasında yapılan bu sonsuz çarpışmada, ne kendilerine, ne de başkalarına acıyan, hasta bir adamı bile rahatça ölüme bırakmayan bu kötü, acımasız insanlara karşı güçlüce bir öç alma duygusu doğdu. Buraya gelmekten korkması rastlantısal değilmiş, demek. Mahkeme önünde bildiğini söylemekten caymak, bir şey anımsamadığını, bir şey bilmediğini söylemek düşüncesi usundan geçiyordu.

O sırada kalabalığın dikkati başka bir yana yöneldi, Tokmakçı da başını o yana çevirdi. Kent yönünden, içinde iki polisle aralarında bir köylü bulunan bir araba geliyordu. «Andreya! Andreya'yı getiriyorlar!» diye bağırış koptu. Araba yaklaşınca, içindekilerden yalnızca köylüye bakan Tokmakçı, bu adamın, geniş omuzlu, kısa kollu, iri çeneli, orta yaşlı bir erkek olduğunu gördü. Bu adam, sanki tanışlarını selamlıyormuşçasına yavaşça başını sallıyor, ancak yüzü-

(1) Tahsildar

nün anlatımı hiç değişmiyor, çevresine kızgın kızgın bakışlar atıyordu. Bu gözler Tokmakçı'nın üstünde de durakladı, şaşkınlık belirten bir parıltıyla parladı. Tokmakçı'nın elleri titremeğe başladı; bir şey boğazını sıkıyor, ona bu adamı bir yerde görmüş olduğunu, tanıdığını anımsatıyordu. İçinden bir ses de: «İşte, odur! Rüstem'i öldüren odur!» diyordu.

Aradan bir süre geçince rahatladı. Bir süreden beri ardı ardına sıralanmış olan tüm bu olaylara artık hiç şaşmıyor, bunlara birer Tanrı yazgısı olarak bakıyordu. Tokmakçı, asıl sınırın nereden geçtiğini pek iyi biliyor, tanıklığının hiç de Andreya'nın yararına olmayacağını anlıyordu. Sınırın geçtiği yer, şimdi bile gözlerinin önündeydi. Gerçeği söylerse, Topal'ın Andreya'nın tarlasını değil de, tam tersi, Andreya'nın Topal'ın tarlasını sürüp işlediği ortaya çıkacaktı. Tokmakçı, kendi kendine: «Tanrı'nın adaleti er-geç yerini buluyor» diyordu. İşte oğlunu öldürenin yargısını vermek bugün ona kısmet olmuştu. Belki de Saffet Molla'nın da ölüm döşeğinden kalkıp buraya gelmeğe razı oluşu gene Tanrı'dandı. Bu sonuca varmış olan Tokmakçı, artık hiç bir şeyi düşünmüyor, coşkuya kapılmıyor, yalnızca bildiğini, yani gerçeği söylemek üzere, mahkeme önüne çıkma saatini bekliyordu.

Ağızlarda, yargıçların geldiği haberi dolaşmağa başladı. Gerçekten, tepe üstünde Grozdan'la konuşuyorlardı. Dikkatle bakınca, Tokmakçı da gördü. Üç kişiydiler. Ancak Tokmakçı'nın dikkati yalnız Andreya'nın üzerine yönelmişti; bir ara onun ayağa kalkıp bir yana baktığını görünce, ne aradığını ya da ne beklediğini anlamak istedi. Bir araba sesi duyuldu. Gördüğü şuydu: iri, yağız atlar, arabayı durdurmak için güçlükle, kan-ter içinde kalan atları yatıştıran yaşlı bir adam, iki eliyle sandığın kanadına tutunarak arabadan inmeğe çalışan genç bir kadın. Genç kadının ayağı tam yere değeceği sırada beliklerinden biri arabanın bir yerine takılmıştı, öbür beliği de yılan gibi omzundan sırtına uzanıp, ta beline erişiyordu. Birden geriye çekilen kadın, tekerleklerden korunmağa çalışırken, bir yay gibi kıvrıldı; takılan saçını kurtarmak amacıyla, iki elini geriye uzattı. Yüzü kalabalığa çevrilmişti. Vücudunun aldığı bu rastlantısal duruşla sivri göğüsleri, güçlü gövdesi, yenlerinin sıyrılmasıyla açılan apak, güçlü kolları gözüktü. Utançtan kıpkırmızı olan yüzü, kabarık saçlarının arasından daha güzel görünüyordu. Kapkara gözleri, pek sevimli bir gülümseyişi, apak dişleri vardı.

Az süren bu sahne, oradakilerden kimsenin gözünden kaçmadı; genç olsun, yaşlı olsun, hepsinin arasında çok anlamlı bakışlara neden oldu. Üstelik Tokmakçı şaşırmış gibi bakıyordu. Kadını görür görmez şaşkınlığı o denli büyüdü ki, dudaklarında istemeksizin doğan bir adı az kalsın haykırıverecekti: «Mariya!». Biraz kendini toplayarak, bu kadının yaşlı, çoktan ölmüş Mariya olmadığını anladı. Ama bu iki kadın arasındaki benzerlik o denli büyük, o denli şaşırtıcıydı, ki Tokmakçı, ona, kim olup nereden geldiğini düşünmeksizin,

şaşkın şaşkın bakıyor, gözlerini bir türlü ondan ayıramıyordu.

Yargıçların gelişiyle köylüler bir yere toplaşmış, Tokmakçı'nın yanında hiç kimse kalmamıştı. Ancak işte, birdenbire, göğsü-bağrı açık, kuşaksız, yalnız uçkurla bağlı poturlarının paçaları yerde sürünen uzun boylu bir köylü, önünde dikiliverdi. Tokmakçı'nın gözlerinin içine baka baka sırıtarak:

— Ağa, ne dersin, ha? Fena değil ya! dedi, arabadan inen kadını belirtircesine bir göz kırptı.

Tokmakçı yanıt vermedi. Alnına usandırıcı bir sinek konmuşçasına, istemeden irkildi. Bu adam Danail'di. Soytarının biriydi. Ruhça dikbaşlı olan Danail, salt ortodokslara aykırılık olsun, diye bir zamanlar protestan olmuş, babasının kalıtının paylaşılmasında kardeşince aldatıldığını göstermek amacıyla her işini bırakıp acınası bir duruma düşmüştü. Eski, yeni, gelecek muhtarlara düşmandı, devleti yadsıyor, dinle alay ediyordu. Vaktiyle protestanlığı sırasında «İncil» ve öteki eski din kitaplarını okumuş olduğundan, şimdi konuşmalarına bunlardan alıntılar katıyor, neredeyse bir yalvaç tutumu takınıyordu. Tanıyanlar onu bir «tahta»sı eksik saydıklarından, herkesin yüzüne istediğini doğruca söyleyebiliyordu.

— Fena değil ha, ne dersin? Her şeyi yerli yerinde. Tanıdın mı onu? Yahu, Mariya'nın kızı bu be, ağa, Mariya'nın! Sen onu çok iyi tanırsın. Ha, ha, ha! Tanırdın sen onu... «Avram, çadırına girince, Sara'sını tanıdı.» Bizim kitaplar böyle yazar.

Danail, çok can sıkıcı oluyordu. Tokmakçı, onun dediklerini anlamağa çalışıyormuş gibi, dalgın dalgın gözlerine baktı. Danail, fısıltıyla:

— Tanıyamadın mı? Mariya'nın kızı! dedi.

Tokmakçı, epey dingin, soğukkanlı davranmağa çalışarak:

— Ya, öyle mi? yanıtını verdi. Bak sen bu işe, bak sen... Danail çorbacı, gençler çabucak büyüyor, insan onları tanımakta zorluk çekiyor.

Danail sözlerini sürdürüyordu:

— Andreya ile evli, onu görmeğe gelmiş. Anası da güzeldi, ama kızı da ondan aşağı değil...

Her ikisi de, iki polis arasında ayakta duran Andreya'ya başörtüsünü düzelterek yaklaşan genç kadının ardından bakıyordu. Kadın, bunca yabancı bakışın karşısında utanıp kalmıştı, ama dik gövdesinin hoppa, nazlı yürüyüşüyle insanın aklını başından alıyordu. Andreya ile karısının karşılaşması, köylüler, özellikle yabancılar arasındaki çekingen, utanganç geçen basbayağı bir karşılaşma oldu. Birbirinin ellerini tuttular, daha sonra kadın, gözleri yaşararak, dudaklarında güçlükle doğan bir gülümseyişle kocasından iki adım geriye çekildi.

Danail, derin bir göğüs geçirdiği, tutumunu birden ciddileştirerek:

— Güzel kadın, dedi, doğrusu, diyecek yok. Ama bana bak, ağa, bu güzellik dediğin şey sakıncalıdır. Böyle bir güzellik gerekli değil, bana. Ona tutulan, hayrını görmemiştir ki... Bir şey söyleyeyim mi, sa-

na, bu kadın, Rüstem'in ölümüne neden oldu. Tanrı rahmet eylesin! Hiç yoktan, delikanlının canına kıydılar.

Tokmakçı, keskin bir sancıya uğramışçasına titredi. Oğlunun öldürülmesi üzerindeki giz, şimdiye değin hiç bir zaman olmadığı ölçüde aydınlanmıştı. Ama bu yalnızca bir an sürdü. Tokmakçı, kafasından tüm düşünceleri kovdu, Danail'e yanıt bile vermedi. Aslında o da, nasıl ansızın geldiyse, yine öylece birden ortadan yitip gidivermiş, bir an içini saran o kötümserliği unutarak, bildiklerini anlatmak üzere başka bir yana gitmişti. Tokmakçı artık hiç bir şey duymuyor, çevresinde olup bitenlere aldırış etmiyordu. Yalnızca genç kadına bakıyor, onun her davranışı, her özelliği, en önemsiz tutumu bile kendisine pek tanıdık bir şeyi anımsatıyordu. Gönlüne sanki yakıcı, aynı zamanda hoş duygular uyandıran ateşli damlalar damlıyordu. Genç kadın, elleriyle yüzünü kapayarak, gözyaşlarını gizlemek için olacak, başını öbür yana çevirdiğinde, Tokmakçı, derin bir «ah» çekti, gözlerinin yaşardığını sezinledi.

Bundan sonra olup biten her şey, ona bir düş gibi geldi. Hocanın yanına gidip ant içti, yargıçların bir şey anlamadığı konuşmalarını dinledi. En sonunda, onun sırası da geldi. Adının çağrılmasını işitmezden önce, başını çevirip arkasına baktı. Bir de ne görsün: çevresinde kimsenin bulunmadığı yağız atlı arabanın yanıbaşında o kadın duruyor, kendisine bakıyordu. Yüzü iyice görünmediğinden, kime baktığı pek anlaşılmıyordu. Ancak, bir çok kez görmüş olduğu, pek iyi tanıdığı o gözleri Tokmakçı çok iyi görüyordu. Gönlünde klarnetin o dokunaklı sesi sızlamağa başladı. Gözlerinin önüne olgun buğday tarlaları, kırmızı gelincikler, kapkara gözlerini ona dikmiş güzel bir kadın geldi. Bu gözlerde büyük bir istek, gözyaşı, içten bir yalvarış okunuyordu...

Tokmakçı artık sesizdi, özvarlığına tümüyle egemendi. Adını işitti, yanıtlayarak yargıçlara yaklaştı. Bu gibi durumlarda sorulan sorular ona da soruldu. Hepsine apaçık, inanç dolu yanıtlar veriyordu. En sonunda, yargıçlardan biri gözlüğünün altından bakarak:

— E, söyle bakalım şimdi, gerçek sınır nereden geçiyor? diye sordu.

Tokmakçı, bunu söyleyebilmek için, hepsinin tepeye, dikili bir taşın bulunduğu yere çıkmaları gerektiğini söyledi. Yargıç buna razı oldu, hepsi de o yana yollandılar.

Yaşı yetmişi geçmesine karşın, Tokmakçı — kuşağının ucunu bağlayarak — hepsinden ilerde yürüyordu. Geniş omuzları kendisini bir parça kambur gösteriyordu. Gür kaşları, yere bakan gözlerini gizlemişti. Tam sünnet üzere tıraş edilmiş ak sakalının çevrelediği etli burnu, yüzüne bir çirkinlik veriyordu. Üstünde, dünkü varsıllığını anımsatan tek bir iz yoktu. Pamuklu gömleğinin yenlerinde iri iri yamalar vardı; en ucuz satenden dikilmiş poturları yıpranarak yeşermişti; yemenilerini de yalınayak giymişti. Ancak, bütün bunlara karşın, tüm vücudu bir soyluluk ve saygınlık aşılıyor, üstünde hâlâ daha parlaklığı sön-

memiş bir güç ve ululuk seziliyordu. Ardınca yürüyen, ona bakan köylüler, içlerinde ona karşı korkuyla karışık bir saygı duygusunun titrediğini duyuyorlardı.

Biraz dinlendikten sonra kalkıp konuşmağa başladı. Çevresindekiler onu merakla, sessizce dinlediğinden, kalın sesi dolaya durgun durgun yayılıyordu:

— Bu yerleri, avlumun içi gibi bilirim. Vaktiyle bu topraklar babamındı, daha sonra bir süre ben de sahibi oldum. İyi tanırım. Sınırın da nereden geçtiğini bilirim. Ama anlaşılan, o zamanlar toprak sanki daha genişti, insanlar sınır yüzünden kavga etmiyorlar, tarlalarına im koymuyorlardı. Yok, sözlerimi yanlış anlamayın, büsbütün imsiz bırakıyorlardı, demiyorum; yalnızca kütüğe yazdırıyorlardı, o kadar. Bu defterlerse, şimdi burda yok.

Tokmakçı, sözlerinin burasında durakladı, biraz soluk aldıktan sonra, yeniden konuşmasını sürdürsü:

— O zamanlar yasalara saygı gösterilirdi. Bana bakın, size şunu söyliyeyim: biz ava giderdik. Bu yana saparak, şu taşın dibine gelince, atlarımızı durdurur, bundan öteye bir adım bile atmazdık. Kimi kez tazılardan biri kovaladığı tavşanı buradan bir adım ötede yakalardı, ama girip de onu almayı bile gözümüze yediremezdik; çünkü, yabancı bir topraktan yakalanmıştı. O bizim değil, başkasının malıydı. Yasa böyledi.

Çevreye yığılmış olan köylülerden biri öksürdü, başka biri de yüksek sesle gülmeğe başladı. Yargıç başını çevirip dolayına bakındı, Tokmakçı'ya seslenerek:

— Pekâlâ! dedi. Şimdi buradan başlayıp sınırın üzerinden yürü, bakalım:

Tokmakçı, başını bir yana çevirdi, dikkatle dolayına bakındı. Daha sonra, güneye dönüp gözünü bir noktaya dikti, ellerini arkaya uzatarak, genellikle köylülerin tarlalarını ölçüp biçerken attıkları o geniş ve dosdoğru adımlarla ileriye yürüdü.

O zaman ortalığı öyle bir şaşkınlık sardı, ki hiç kimse tek bir laf edemedi. Köylüler bakıp gözlerine inanamıyorlardı. Bistritsalı köylüler büsbütün umutsuz görünüyorlardı. Tokmakçı, gerçek sınırın, yani onların beklediği sınırın üstünden değil de bambaşka bir uğurdan yürüyordu. Topal'ın tarlasına girmiş, Andreya'nın çizdiği sınırın üzerinden geçiyordu. Onu Andreya öğretmiş olsaydı, kim bilir, bu biçimde yapabilir miydi?

Bistritsalıların şaşkınlığı birden gürültüye dönüştü. Aralarından biri, öfkeyle:

— Bu Türk çıldırmış! diye bağırdı.

Başka birileri de:

— Şuna bak, ne yana doğru gidiyor! diye haykırışıyorlardı.

Yandan ise, yüksek, boğuk bir ses geliyordu:

— Ha şöyle; Mustafa, ha şöyle! Demek, daha öteden, ha? Ha, ha, ha!

Bu, Danail'in sesiydi. İşler onun istediği gibi gittiğinden, çok memnundu.

Köylüler arasındaki gürültü gitgide büyüyor. Tokmakçı ise, kendine güvenli, geniş adımlarla yürüyüşünü sürdürüyordu. Yargıçlar, ardından yürüyorlar, içlerinden biri defterine bir şeyler yazıyordu. Tokmakçı, arabaların bırakıldığı yere indi. Mariya'nın kızı oradaydı, hiç ara vermeden, ona bakıyordu. Yanından geçip ötelere gittikten sonra bile, gözlerini ondan ayırmadı; başını çevirmiş, hep onu izliyordu. Tokmakçı, kadının, arkasından topluca gelen tüm köylülerin bakışları altında, kurşun yağmuruna tutulmuş akılsız bir yiğit gibi ilerliyordu. «Yeter» diyene dek böylece yürüdü. Köylülerin sesi biraz kesildi, ama sonra gene birdenbire güçlendi.

Bu işi bitirdikten sonra, gecikmeden, arabasına doğru yollandı. Saffet Molla'nın arabası yanından geçti, ancak hasta adamcağız bunu ayrımsamadı. Arabada kilimler içinde sarılı yatan Saffet Molla'nın mum gibi sapsarı yüzünde iki kömür parçası gibi parlayan hummalı gözleri, Tokmakçı'ya, köylülere değil, bambaşka bir yana, arabaların yönüne baygın baygın bakıyordu.

Tam bu sırada, onu çağırmaya geldiler. Ancak Saffet Molla yürüyemezdi, bu yüzden onu arabasıyla birlikte götürdüler. Hastalıktan bunalmış olduğundan mı, Tokmakçı'ya olan büyük güveninden mi, yoksa başka nedenlerden midir, bilinmez, arabasıyla az önce Tokmakçı'nın geçmiş olduğu çizgiden geçip gitti.

*

Tokmakçı, artık arabasına yerleşmiş, gidiyor; davanın görüldüğü yerden uzaklaştıkça, sinirli köylülerin gürültüsü de ardından arı vızıltısı gibi ağır ağır sönüyordu. Sıtmaya tutulmuş gibi titriyor, gözleri par par yanıyordu. Keyfi yerindeydi, rahattı. Ancak, aynı zamanda, yüreğinin derinliklerinde yeğnil, nedeni bilinmeyen bir ağrı başgösteriyordu, yabansı bir şey beynini sıkıyor, böylece belli bir düşüncenin üzerinde süreklice duramıyordu. Bilincinde apaçık bir biçimde yüzen bir tek şey vardı: ellerini ile tüm bedeninin titremesine neden olan bir susuzluk, cehennem gibi bir susuzluk duyuyor, evdeki dolap, orada saklı duran rakı şişesi durmadan gözlerinin önüne gelip gidiyordu. İçten bir kösnüyle, dudaklarını şişenin ağzına nasıl yapıştıracağını, ne büyük bir zevkle, doyuncaya dek nasıl içeçeceğini tasarlıyordu.

Rüstem, başını ona çevirmiş, az önce olup bitenlerin tanığı olduğundan, gülümseyerek alaylı bakışlarla dedesine bakıyordu.

Bu küstah, alaylı bakış, Tokmakçı'yı sinirlendirdi. Dargın bir sesle:

— Atlara bak, atlara; seni gidi haymana öküzü, seni! diye bağırdı. Hayda git arabayı, çünkü geciktik!

Ancak, az sonra nedensiz bir neşeye kapılarak, sanki haykırırcasına :

— Rüstem, bir türkü söylesene, oğlum! dedi. Güzel bir türkü olsun.

Başını bile ona çevirmeyen Rüstem'in yanıtını beklemeden, gözlerini oraya dikti; ta uzakta, davanın görüldüğü bayırın öte yanına geçmiş, sanki bir yerde duruyormuş gibi, ağır ağır ilerleyen bir araba gördü. Atlardan bir kır, ötekisi yağızdı: Saffet Molla'nın arabası olduğu anlaşılıyordu. Kendi kendine: «Gidip görsem iyi olur; hem dostumdur, hem de hasta» dedi. Rüstem'e arabayı o yöne sürmesini söyledi.

İstemeyerek, çoktandır görmediği Saffet Molla'ya söyleyeceği sözleri usundan geçirdi. Selamlaşmalar, hal-hatır sormalar, ezberlenmiş bir ders gibi kolay, içten geçer. Ama, bir de hasta ona: «Yahu, neden böyle davrandın? Gerçek sınır bu muydu?» diye soracak olursa? Tokmakçı, Saffet Molla'nın ağzına yakıştırdığı bu soru karşısında kaygıya düştü. Yanıtını arayıp bulamayınca, durumun ne denli zor olduğunu anladı, sanki ilkin kendine geliyormuşçasına: «Tanrım! Ben ne yaptım?» diye inledi.

Eğilerek ileriye baktı: Saffet Molla'nın arabası hâlâ daha uzaktaydı. Kendine karşı duyduğu tiksinmeye kapılarak, şöyle düşünmeğe başladı: «Günah işleyen bir adamım ben. Rakı içiyor, andımı tutmuyor, yalan söylüyorum... En görgüsüz çingeneler gibi, kıtır atıyorum!» Ancak, kendine savurduğu bu ağır suçlamaları sıraladıktan sonra, birden sinirlendi; kendini savunmak, haklı göstermek gereksinimini duydu. Her şeyden önce, şimdiki durumda en azılı düşmanı gibi görünen Saffet Molla'nın kendisine kızdı, kendi kendine: «Ee, pekâlâ! Ben kötüyüm, günah işliyorum... Ya o? O da aynı sınırı göstermedi mi?» dedi. Ürpererek ansızın kendine geldi, bir an için düşündü, birdenbire şu korkunç kuşku usuna girdi: «Acaba, o da mı?...» Sınırı gösterirken yanından geçtiği Saffet Molla'nın arabasını, sıtmalı gözlerini anımsadı. O dalgın, çevrede olup bitenlere karşı böylesine bakan o derin gözlerin bir yöne doğru, yani atları salınmış arabaların yanında Mariya'nın kızının bulunduğu arabanın yönüne doğru yöneltilmiş olduğunu ancak şimdi anladı.

Bu kadın şimdi Tokmakçı'nın da gözleri önündeydi. Uzun boyu, güzel vücuduyla yalnızca arabanın yanında duruyor, Tokmakçı'nın sınır boyundan geçişini büyük bir ilgiyle izliyordu.

Kulaklarında yine klarnetin sesi çınladı; bu ses Tokmakçı'nın tüm ruhunu okşarken, öteki, Mariya gözleri önünden gitmiyordu. Yüreğini şaşılası bir duygu sardı, içine yine önceki neşe yayıldı, biraz olsun duyunç ezinci çekmiyor, yaptığı işte bir parça günah işlediğini görmüyor, tam tersi, kendini haklı çıkarıyordu. «İyi davrandım, aslında böyle davranmam gerekliydi» diyordu.

Saffet Molla'nın arabasına yaklaşmışlardı. Tokmakçı, arabanın ilerlemeyip bir yerde durduğunu, ancak şimdi anlayabildi. Arabayı süren aşağı inmiş, atların çevresinde bir şeyler kurcalıyordu. Yüzü korku, kaygı içindeydi.

Tokmakçı dinç, şen bir sesle :

— Molla nasıl, Molla? diye sordu.

Adam yanıtlamadı bunu. Elini uzatıp yorganı çekti: Saffet Molla

sırtüstü yatıyordu. Yüzü sapsarı kesilmiş, gözleri kapalı, kolları göğsünün üzerine konulmuş, hareketsiz bir durumda kalmıştı. Adamcağız ölmüştü. Ancak, yarı açık mor dudakları üzerinde sevecenlik, mutluluk belirtisi olağanüstü bir gülümseme kalmıştı. Bu gülümseyişe şaşkınlıkla bakan Tokmakçı, onda korkunç, ürkünç bir gerçeği görüyordu.

Arabadan indi. Yüzünü kıbleye, yarın dirildiklerinde tüm ölülerin ruhlarının gideceği yöne doğru çevirerek, bir duaya başladı.

MARİANNE KESTİNG

ANTONIN ARTAUD VE «VAHŞET TİYATROSU»

Türkçesi : Ahmet CEMAL

Bayan *Marianne Kesting*, Almanya'nın tanınmış tiyatro eleştirmenlerinden ve araştırmacılarındandır. Özellikle yüzyılımız tiyatrosu üzerine çeşitli makaleler ve kitaplar yazmıştır.

...Artaud'ya ilişkin coşku dolu yargılar, sanatçının kendisinden daha ünlüdür: Jean Louis Barrault, tiyatro üzerine kaleme alınmış en önemli kitapların (Aristoteles'in «Poetika»sının, «Trois discours des Corneille»in, Hugo'nun «Préface de Cromwell»inin ve Gordon Craig'in «The Art of Theatre»ının) arasında Antonin Artaud'nun yazılarını da sayar. «Le théâtre et son double» (Tiyatro ve Sureti), Barrault'ya göre, «hiç kuşkusuz 20. yüzyılın tiyatrosu üzerine yazılmış en önemli eserdir.» Arthur Adamov'un, Artaud'nun yazılarını kendi tiyatrosunun temeli saydığı, bilinmektedir. Artaud karşısında son derece eleştirel bir tutum almış olan Eugène Ionesco ise, «Le théâtre et son double, içimizde çok derinden geçen tellere dokunmuştur», diye yazar.

Artaud'nun geç gelen ünü ile, başarısızlıkların, hastalıkların ve deliliğin kararttığı mutsuz yaşamı arasında trajik bir orantı vardır. Tiyatronun yenilenmesine yönelik düşünceleri gerçekleşme olasılıklarını yitirdikleri ölçüde, Artaud'nun kafasında tutkuyla yoğrulmuş bir esrikliğe dönüşmüş ve bu durum, sanatçı ile öteki tiyatro deneycileri arasındaki ilişkilerin ayakta tutulmasını olanaksız kılmıştır. Bu ilişkilere birbiri ardından son veren Artaud, 1920'lerin Fransız deneysel tiyatrosunun bir ucundan öteki ucuna canlı bir çalışma ve tartışına havası içersinde gittikten sonra, kendi tiyatro anlayışını kâğıda dökmeye koyulmuştur.

Artaud'nun tasarladıklarını kavrayabilmek açısından, onun 1920'lerin önemli yönetmenleri ve yazarlarıyla yaptığı ortak çalışmaları göz önünde bulundurmak, önem taşır. Artaud, 1921'den başlayarak Lugné-Poe yönetimindeki «Théâtre de l'Oeuvre»de çalıştı ve Alfred Jarry'nin «Ubu Roi»sının ikinci kez ve skandal ile sonuçlanan sahneye konulması çalışmalarına katıldı; daha sonra modern Fransız pandomin sanatının yaratıcıları Jean-Louis Barrault ve Etienne Decroux ile birlikte, «Théâtre de l'Atelier» de Charles Dullin'in öğrencisi oldu. Marcel Marceau'nun bir defasında «Fransa'nın Reinhardt'ı» diye nitelendirdiği Charles Lullin, Jaques Copeau'nun yanı sıra, doğalcı oynayış biçiminden köktenci bir tutumla ayrılıp mecaz aracılığıyla biçemleştirmeyi tiyatroya sokan ilk sanatçılardandı. Artaud, kendi tiyatro görüşünü geliştirirken Dullin'de önemli bir esin kaynağı buldu. 1923 yılında Ja-

ques Hébertot'nun «Comédie des Champs-Elysées»ye aldığı Artaud, bu sahnede bir dizi deneysel oyunda, bu arada Pirandello'nun «Altı Kişi Yazarını Arıyor» adlı eserinin ilk temsillerinden birinde oynadı. Kısa süre sonra «Théâtre Michel»e geçen Artaud, uyumsuz tiyatro'nun ilk oyunlarından biri olan ve Yvan Goll'ün yazdığı «Methusalem»i sahneye koydu. Bunun ardından Louis Jouvet'nin asistanı olarak Strindberg'in «Hayaletler Sonatı» ile Roger Vitrac'ın «Le Coup de Trafalgar»ının sahnelenmesi çalışmalarına katıldı. Ancak Artaud'nun öğrendikleri, yalnızca Fransız deneysel tiyatrosuyla sınırlı kalmadı. Berlin'de sinema oyuncusu olarak çalışırken, Reinhardt'ın, Barnowsky'nin ve o sıralarda Berlin'de büyük yankılar uyandıran temsiller veren Mayerhold'un tiyatro çalışmaları üzerine bilgi edinme olanağını bulmuştu. Artaud'yu en derinden etkileyen yaşantı, 1931 yılında Paris'teki Koloniler Sergisi'ne katılan Bali tiyatrosunun bir temsili oldu. Bu temsilin asistanlığını yapan Artaud, «Nouvelle Revue Française»de bu konuda coşku dolu bir makale yayımladı. Bu makale daha sonra, Artaud'nun «vahşet tiyatrosu»nun gelişiminde önemli bir aşama olarak, «Le théâtre et son double» adını taşıyan denemeler kitabına alındı.

Louis Jouvet ile ilişkisini kesmesiyle birlikte Artaud için, kendine ait bir tiyatro kurma ereğine yönelik, uzun ve acı girişimlerle dolu bir dönem başlamış oldu. 1922'de, «Théâtre de l'Oeuvre»de, Jarry'nin «Ubu Roi»sının ikinci kez sahnelenişini — ki bunun çalışmalarına kendisi de geniş ölçüde katılmıştı — anımsayarak, 1928'de «Théâtre Alfred Jarry»i kurdu ve dört eser sahneledi. Ancak bu girişim, parasal nedenlerle sürdürülemedi. Deneyimlerini «Le Théâtre Alfred Jarry et l'hospitalité public» (Alfred Jarry Tiyatrosu ve İzleyicinin Konukseverliği) başlıklı acı bir hesaplaşma yazısında dile getiren Artaud, film çalışmalarına döndü. 1920'lerin bazı önemli filmlerinde, örneğin Dreyer'in «Passion de Jeanne d'Arc»ında oynadı. Sessiz filmden sesli filme geçildiğinde, bu değişimi saçma ve gülünç olarak nitelendiren Artaud, yeniden sinemaya sırt çevirdi.

Tiyatro ve sinema alanındaki çalışmalarının yanı sıra, yazınsal alandaki ilişkileri de önem taşımaktaydı. «Nouvelle Revue Française»de şiirler ve denemeler yayımlayan Artaud, dergiyi çıkaran Jacques Rivière ile mektuplaşmaktaydı. Breton ve Roger Vitrac'ın önderliğindeki gerçeküstücülük hareketi ile kurduğu ilişki ise daha yoğun oldu. 1924'de «Bureau de recherches surréalistes»in yönetimini üstlendi. «Révolution surréaliste»te yayınladığı birkaç makalede gerçeküstücü yazınsal devrimin düşünceleri ile Buda felsefesini gerçekten tuhaf bir biçimde birleştirdi. Bu arada Dalay Lama'ya, Papa'ya, Buda okullarına ve akıl hastanelerinin başhekimlerine yazdığı mektuplar, ün kazandı. Bu mektuplarda Artaud'nun batı kültür geleneğinden ve batı toplumundan kopuşuyla, Uzakdoğu felsefesini benimseyişi artık belirginleşmeye başlamıştır; bu yakınlık sonradan, «vahşet tiyatrosu»nun taslağında yeniden kendini belli edecektir. Gerçeküstücüler 1927 yılında, es-

tetik devrimlerine toplumsal açıdan etkinlik kazandırabilmek amacıyla Komünist Partisine girdiklerinde onlardan ayrılan Artaud, bu konudaki acı hesaplaşmasını da «A la grande nuit ou le bluffe surréaliste» (Büyük gece ya da gerçeküstü blöf) adlı makalesinde dile getirdi.

Bütün bu ayrılmalara, sürekli kopuşlara ve tartışmalara karşın, Jean Louis Barrault ile dostluğu bozulmadı. 1933'de Artaud, o sıralarda pandomim yönü ağır basan bir tiyatroyu denemekte olan Barrault ile birlikte, kendine ait bir tiyatro kurmaya yönelik son girişimini yaptı. Bu tiyatro, «Société anonyme du Théâtre de la Cruauté» (Vahşet Tiyatrosu Anonim Ortaklığı) adını taşıyordu. Artaud (Stendhal ve Shelley'den esinlenerek kaleme aldığı) «Cenci» adlı oyununun temsiliyle olağanüstü bir başarı kazanmak amacıyla, genç ve acemi oyunculardan oluşma bir toplulukla haftalarca çalıştı; amacı, bu temsilin kazanacağı başarıyla sanat koruyucularını ve ödünç para verenleri, kendisine bir tiyatro ve topluluk kurmaları için harekete geçirmekti. Ne var ki, elinde bulunan yetersiz olanaklarla böyle dev bir tasarıyı gerçekleştirmesi söz konusu olamazdı. 6 Mayıs 1935 günü «Théâtre des Folies-Wagram»da gerçekleştirilen temsil, tam bir fiyaskoyla sonuçlandı. Gerek eleştirmenler, gerekse izleyiciler bu deneyi beğenmediler. Böylece Artaud'nun tasarılarını gerçekleştirmeye yönelik son girişimi de başarısızlıkla sonuçlanmış oluyordu.

O günden sonra Artaud tek bir düşüncenin peşinden, en başlangıçlarındaki katıksız biçimiyle ve henüz büyünün egemenliği altındaki yaşamı bulmak, uygar dünyada artık yitip gitmiş olan bu yaşamı yeniden gerçekleştirebilecek bir tiyatroyu oluşturabilmek düşüncesinin peşinden koştu. 1936 ve 1937 yıllarında biri Meksika'ya, biri de İrlanda'ya olmak üzere, adeta uygarlıktan kaçtığı izlenimini uyandıran iki geziye çıktı. İrlanda'da delilik belirtileri gösterince, İrlanda polisince tutuklanıp Fransa'ya gönderildi ve orada bir tımarhaneye kapatıldı. İkinci Dünya Savaşının Avrupa'yı kasıp kavurduğu dönemde, dokuz yıl boyunca tımarhanelerde kalan Artaud'nun adını duyan olmadı. 1938'de, ünlü deneme kitabı «Le théâtre et son double», Paris'te Gallimard Yayınevinde çıkıp, yazın ve tiyatro dünyasında derhal büyük yankı uyandırınca, arkadaşları Artaud'nun Rodez Şifa Yurdu'na yerleştirilmesini, böylece de daha insanca koşullar altında yaşamasını sağladılar. Son yıllarında Artaud'nun, dostu olan bir doktorun gözetimi altında özgür yaşamasına izin verildi. Bu yıllarını yazarak ve resim yaparak geçiren Artaud, en iyi denemelerinden birkaçını daha yayımladı: «Vincent Van Gogh ou la suicide de la société» (Vincent Van Gogh ya da Toplumun İntiharı) adlı denemesi için kendisine Saint Beuve Ödülü verildi.

Geçirdiği ağır hastalıklar yüzünden artık iyice hırpalanmıştı. Yakalandığı ve ameliyatı olanaksız bir kanser sonucu 1948 Martında öldü.

Yaşamı boyunca içine itildiği yalnızlıktan, geç gelen ünüyle ve düşüncelerinin onaylanmasıyla da kurtulamadı. 1937'de yayımladığı

«Nouvelles révélations de l'être»de şu korkunç satırlar vardır:

Ölü olarak, başkaları ayrılmış değildirler. Dönüyorlardır hâlâ cesetlerimizin çevresinde

Ölü değilim, ama kopmuşum.

Antonin Artaud'nun tiyatroya ilişkin yaratısı, yalnızca tasarısı çerçevesinde vardır. Artaud metinlerinin en önemlileri, «Alfred Jarry Tiyatrosu Bildirileri»nin yanı sıra, yukarda sözü birkaç kez edilen «Le théâtre et son double» adlı kitapta toplanmıştır. Bu kitap, her biri kendi başına bir bütün oluşturan, Artaud tiyatrosunu bütünüyle belli bir bakış açısından irdeleyen bir dizi incelemeden oluşmadır. İlk denemelerde söylenenler, anlamı belirsiz mistik, budist ve gerçeküstücü nitelikte felsefe girişimlerinin arasında yitip gider. İçlerinde çarpıcı düşüncelerin bulunmasına karşın, Artaud'nun gerçekte ne istediğini bulup çıkarabilmek çok güçtür. Artaud'nun görüşleri en belirgin biçimde «Vahşet Tiyatrosu»na ilişkin iki bildiride dile getirilmiştir. Sanatçının temel düşüncesi, tiyatroyu kurumsal, kültürel-tarihsel ve yazınsal zincirlerinden kurtarmak ve ona resim sanatı, yazın ve müzik alanlarında artık belli ölçüde doğal karşılanan özerkliği kazandırmaktır.

Artaud, kendini soyutlamak isteyen tiyatronun önünde açık olan tek yoldan yürümüş, başka deyişle sahneleme işlemini saltıklaştırmıştır. Tutkuyla gerçekleştirmek istediği, «ilk defa sahnede oluşturulan», yazınsal metnin sergilenmesi olmayıp, «kendinde eylem» niteliğini taşıyan bir tiyatrodur.

Bu noktada Artaud'nun düşünülebilecek en ileri ölçüde tekyanlı davrandığı, kuşkusuzdur. Oyun metnine hiç değer vermez, özellikle yazınsal bir önem tanımaz. Oyunu soyut biçimde bir devinim olayı olarak yorumlar...

«Tiyatro dili»nin — ki bundan anlaşılan, tüm teatral araçların kullanımıyla gerçekleştirilen teatral anlatımın bütünüdür — nasıl «sürekli eyleme» dönüştürüleceği konusunda Artaud'nun kesin düşünceleri vardır. İstediği, yazından bağımlı dilin yerine — ki burada Barrault'yla birleşmektedir — görüntü ve devinimden oluşan dili geçirmektir. Yazının zincirleri içindeki diyalog tiyatrosuna karşı çıkar. Parolası şudur: «Briser le langage pour toucher la vie» (Yaşam'a daha da yaklaşmak için dili kırmak).

Artaud, gerçeküstücülerin, onlarla birlikte de Ezra Pound ile okulunun bir izlence düzeyine çıkardıkları şiirde imgelemeciliğe dayanarak, tiyatroyu görüntü ve göstergelerden oluşma bir dile dönüştürmeyi amaçlıyordu; Maeterlinck sahnesinin simgeci yapısından esinlenerek, sahnede «açık-seçik ve dolaysız okunabilen simgeler, sözcüklerin yarattığı görüntülerle eşdeğerde olan somut görüntüler... üç boyutlu hiyeroglifler» oluşturmak istiyordu.

Decroux ve Barrault'nun modern pandomimlerine kaynaklık eden Dullin okulundan gelen Artaud, vücudun diline, koreografik devinim ve jestlere, dansa olağanüstü önem veriyordu. Jestleri ve devinimleriy-

le, gerek tek başına, gerekse topluluk olarak taşıdığı koreografik olanaklarıyla insan vücudu, Artaud'nun tiyatro dilinin — önemli olmakla birlikte — yalnızca bir bölümünü oluşturuyordu; insan vücudunun, sahnedeki göze görünen nesnelerle birlikte resimler, göstergeler ve figürler oluşturması öngörülmüştü.

Artaud'nun, günümüzde resim ve müzik alanında yine vurgulanmakta olan rastlantısal öğeye özel bir önem vermiş oluşu, ilginç bir noktadır: «Bu simgesel pozlar, maskeler, bedensel konumlar, tek başına ve birlikte devinimler... çağrı niteliği taşıyan ve kesin jestler, ton ve ritmlerin çılgın yaylım ateşiyle yoğunlaştıklarında, bu yoğunlaşmayla eşzamanlı olarak, kaynağını tüm tepkisel jestlerin yığılımında, başarısız kalmış konumlarda, bilinçdışı bir tutumla geri döndüğümüz tüm rastlantılarda bulan refleks devinimleri de bu sayılanları artırır.»

Tonların, gürültülerin, eklemlenmemiş seslerin ve çığlıkların, müziğin, tiyatro dilinin bir başka öğesini oluşturmaları öngörülmüştür. Müzik, ses ve gürültü açısından Artaud, modern müzik alanında Schönberg'in «Pierrot Lunaire»inden bu yana bir akıma dönüşen, gözüpek yenilikler getirmeyi düşünmekteydi. Barreault'nun tiyatrosunda asistan olarak çalışan, geç dönemlerinde Artaud'nun kendi yapıtlarından okuduğu seanslara katılan ve öncü müziğin başlıca temsilcilerinden olan Pierre Boulez, «Son et Verbe» başlıklı denemesinde Artaud üzerine şunları yazar: «Onun yazılarında güncel müziğin temel koşullarını bulabiliyorum; onu, çığlıkların, gürültünün ve ritmin eşliğinde kendi metinlerini okurken dinledim; Artaud bize, sözcüklerin yetersiz kaldığı yerde sözcük ve ton birleşiminin nasıl sağlanabileceğini, seslerin nasıl vurgulanabileceğini gösterdi...»

Artaud, eski, unutulmuş, ya da o güne değin görülmemiş ve duyulmamış çalgılarla, yeni araçlar ve buluşların (oktavın yeni bir türde bölümlenmesi, çalgılarda yeni metal karışımları kullanılması vb. gibi) yardımıyla üretilecek alışılmamış tonları kullanmayı düşünmüştü.

Artaud'nun ışıklandırmağa ilişkin düşünceleri de daha az devrimci değildir. Işığa kendine özgü bir etkinlik kazandırmak, ışık dağılımında yeni türler oluşturmak, değişik renklerde ve renk tonlarındaki «ışıktan oklarla yaylım ateşi» gerçekleştirmek, amaçları arasındaydı. Yoğunluk, bulanıklık, sıcak, soğuk öfke ve korku öğelerinin içerebileceği en ufak ayrımları bile ışığın yardımıyla dile getirmek istiyordu.

Tiyatrodaki giysiler, neredeyse dini törenlerdekini andıran bir işlevi üstlenmeliydi. Artaud'nun bir amacı da, günlük giysileri tümüyle tiyatrodan çıkarmaktı.

Tiyatro salonuna ilişkin düşünceleri de çok ilginçti: «Sahneyi ve izleyicilere ait bölümü kaldırıyoruz; bunlar, arada ayırıcı perdeler ya da başkaca engeller bulunmaksızın, bir eylem tiyatrosu olarak birleşecektir. Oyuncu ile izleyici arasında yine doğrudan bir bağıntı kurulacaktır, çünkü olayın tam ortasında oturan izleyici, böylece olay tarafından çevrelenmiş ve onun yoğunluğunu yaşamış olur.» (Karlheinz

Stockhausen'in geleceğin elektronik konser salonuna ilişkin tasarımları, büyük bir olasılıkla bu görüşe koşut düşmektedir.)

«Böylece normal tiyatro salonlarını bir yana bırakacağız; gelişigüzel bir samanlığı ya da ambarı, belli kiliselerin, ya da Yukarı Tibet'deki belli kutsal yerlerin ve tapınakların mimarisi doğrultusunda değiştireceğiz.

Yapının içinde yükseklik ve derinlik açısından özel orantılar egemen olacak. Salonu, üzerinde hiçbir süs bulunmayan dört duvar çevreleyecek; izleyiciler bu mekânın ortasında, sabit olmayan sandalyelerde oturacaklar, böylece de çevrelerindeki eylemi izleyebilme olanağını bulacaklar. Geleneksel anlamda bir sahne olmadığı için, eylem salonun her yanına yayılabilir. Oyuncularla oyuna salonun dört ana noktasında özel yerler ayrılacak. Sahneler, ışığın emilebilmesi için beyaza kireçlenmiş olan duvarların önünde oynanacak. Salonun üst kısmında bulunan galeriler, ilkel resimlerde görüldüğü gibi, mekânı çepeçevre saracak. Bu galeriler oyunculara eylem gerektirdiğinde bir noktadan bir başka yere gidebilme olanağını, eylemin kendisine de bütün boyutlarda genişleyebilme olanağını kazandıracak. Belli bir yöne doğru atılan çığlık, bir başka yöne doğru, güçlendirilerek ve değişik tonlarda ağızdan ağıza aktarılabilecektir. Eylem sınırlanmışlığından kurtulacak, kat kat genişleyecek, bir noktadan bir başka noktaya geçecek, ani yığılımlar oluşturacak, bir yangın gibi, birkaç yerde parlayabilecektir...

Eylemin geniş bir mekâna yayılması, genel olarak ışıklandırmanın ve bir temsil sırasındaki değişik ışıklandırmaların hem oyuncuları, hem de izleyicileri kapsamına alması sonucunu doğurmaktadır.»

Artaud, belli bir bağlam içersinde yer alan ve eşzamanlı birden çok eylemi de düşünmüştür. Jarry'den maskları ve grotesk figürleri kullanmak, nesnelerin kendisini tuhaf boyutlar içersinde çarpıtmak düşüncesini alır. Artaud'nun tiyatrosunda sahnenin görsel öğeleri, başka deyişle nesneler, figürler ve devinim büyük önem kazandığından, Artaud bunların görüntü olarak etkilerini yitirmemek amacıyla dekordan vazgeçer.

Artaud'nun bütünsel tiyatrosu, tüm tiyatro araçlarını o zamana değinki alışılmış işlevlerinden arındırır; amaç, bağımsızlıklarını kazanmalarının ardından bunları kendi kendilerinin hizmetine vermektir. Artaud, yazar ve yönetmen ikiliğini ortadan kaldıran bir sahneleme tiyatrosundan (Inszenierungstheater) yanadır.

Artaud'ya göre sahnede gerçekle düş, birbirine karışabilmelidir. Aynı durum, bilinç ile bilinçdışı olan için de geçerlilik kazanmalıdır. Artaud, gerçeküstücü kuramlara dayanarak, böyle bir tiyatrodan bir tür katharsis, bir tür etkilerden arınma bekler. Tiyatronun temel nitelikteki büyüsünün işlevi, düş ile bilinçdışını belirginleştirip somutlaştırarak, temsilcilik görevini üstlenen bir eylemin ve acı çekmenin aracılığıyla, başka deyişle tiyatro oynayarak iyileştirmektir. Artaud, tiyat-

ro araçlarını sınırsız özgür kılarak, büyüsel yapı taşıyan, çoktan unutulmuş dinsel geleneklerden kaynaklanma etki ve değerleri canlandırmaya çalışır; bununla amaçlanan, uygarlığımızın hastalığını iyileştirmek, başka deyişle anlam ve eylemin birbirinden ayrı düşmesinin önüne geçmektir.

Artaud, sanatla yaşamın birbirinden kopmasını, bir Rimbaud ile bir Baudelaire'i karamsarlığa götürmüş olan bu olguyu acıyla duyumsamıştır. Bu ikisini yeniden birbiriyle barıştırmak için de hiç kuşkusuz anarşik gibi görünen bir yola başvurmuştur. Artaud'nun amacı, «ikincil uygarlığın» yaşama ilişkin anlatımlarından geniş ölçüde sürgün edilmiş olan doğallığı ve özgünlüğü, en azından tiyatro alanında yeniden egemen kılmaktır.

Bu amaç için Artaud, edebiyat alanında Henry Miller'ı anımsatan türden ve çağdaş toplumdaki insanın toplumsal tutsaklığının tam karşıtı olan, anarşik nitelikte bir dirimselciliği benimsemiştir. Toplumumuzda tiyatronun kurumsallaşmasını ve donmasını, başlangıçtaki işlevinin gücünü yitirmesini Artaud tiyatronun araçlarında devrim yaratarak önlemeğe çalışır.

Artaud, tiyatrosunun içerikten yoksun oluşunun, bütünsel bir düşünceyle ve anlatımla giderilmesi gerektiği konusunda aşağı yukarı bir tasarıma sahipti. Bu nedenle tiyatrodaki eylemin canlılığını öngörerek, «vahşet» sözcüğü ile tam olarak karşılanamayan «Cruauté» kavramını getirdi.

Kısa sürede genç oyun yazarları ve yönetmenleri kuşağının parolalarından birine dönüşen bu kavramın Fransa'da bile yanlış anlaşılması üzerine, Artaud «Lettres sur la cruauté»de daha ayrıntılı açıklamalar yaptı:

«Burada söz konusu olan, ne sadizmin acımasızlığı, ne de kana susamışlıktır... Yaptığım iş, sistematik biçimde dehşeti işlemek değildir. Vahşet sözcüğünün normal kullanımda olduğu gibi maddi, haydutluğu çağrıştırıcı anlamda değil, genişletilmiş anlamda anlaşılması gerekir. Nihayet dilin etimolojik kaynaklarına dönebilmek için, kendime dildeki alışılmış anlamlarla bağları koparmak hakkını tanıyorum; sözü edilen kaynaklar, soyut nitelikteki anlayışın ötesinde, her zaman somut bir anlam taşır.

Maddi nitelikte bir bağıntı taşımayan bir vahşet, rahatlıkla tasarımlanabilir. Hem felsefe açısından konuşacak olursak, ne demektir vahşet? Tinsel bakış açısından vahşet, acımasızlık, acıma tanımayan tutarlılık, tersi olmayan, saltık belirlenmişlik demektir.

Felsefedeki geleneksel belirlenimcilik, kendi varoluşunuz açısından bakıldığında, vahşetin görünüş biçimlerinden birisidir.

...Vahşet, akıtılan kan, ya da çarmıha gerilen düşmanla eşanlamlı bir sözcük değildir... İnsanın uyguladığı vahşette, celladın kendisinin de egemenliği altına girdiği ve gerektiğinde onun da katlanmak zorunda olduğu bir tür ulu yazgı yatar. Vahşet, her şeyden önce apaçık-

tır, sıkı bir düzendir, bir gerekliliğe boyun eğiştir.»

Eğer Artaud'yu yanlış yorumlamıyorsak, sanatçı «Cruauté» kavramıyla dirimsel gerekliliği, bununla eşzamanlı olarak da yolundan şaşması olanaksız tinsel tutarlılığı anlatmak istemiştir; daha kısa deyişle, eski anlamda bir içerik taşımasına izin veremeyeceği tiyatrosu için tek temel olarak benimsediği yaratış düşüncesini, eylemin kendisini anlatmak istemiştir.

Antonin Artaud'nun bir «Vahşet Tiyatrosu»na ilişkin tasarısı, yirmili ve otuzlu yılların tiyatro dünyasında çok kez ve çeşitli yönlerden savunulan düşüncelerin toplandığı tuhaf bir birikim noktası yapısındadır. Çeşitli sanatların kesişme noktası olan tiyatro, gerek modern mimarlıkda, modern resim sanatında, edebiyatta ve müzikde, gerekse modern dans alanındaki devrimci girişimlerde esin kaynakları buldu.

Adolphe Appia, statik tiyatro kulisine karşı çıkarak, sahneye teatral devinim için bir mekân olma niteliğini kazandırdı. Appia'da da, Artaud'ya benzer biçimde ışığın özgül etkinliğine ilişkin taslaklar vardır; bu ışığın partisyonu, tıpkı bir «org çalarcasına» çalınmalıdır. Appia'da tiyatronun edebiyata olan tek yanlı bağlılığına karşı çıkarak, tiyatronun tüm araçlarının harekete geçirilmesini önerdi.

Appia'nın yanı sıra çağdaş sahnenin en büyük reformcularından biri olan Gordon Craig, tıpkı Artaud gibi, sahneyi teatral devinime hizmet edecek bir mimariye dönüştürdü. Teatral eylem içersinde oyuncu, bir araç işlevini görmeliydi.

Futurist akım doğrultusundaki tiyatro bildirilerinde, «diyalog ve kanıtlama» yerine akrobasi ve oyunculuk, mekân içersinde devinim gibi istemlere yer verildi. Marinetti, Kurt Schwitters ile aynı dönemde bir «nesnelerden oluşan oyun» taslağı hazırladı; Bauhaus okulunun üyeleri olan Kandinsky ve Moholy-Nagy, renk, biçim, devinim ve ışıktan oluşma bir tiyatronun taslağını hazırladılar. Aynı okuldan Kiesler'in bütünsel tiyatro taslaklarında, izleyicinin tiyatro eyleminin karşısında değil, ortasında yer alması öngörüldü. Tairoff'un «bağımsız tiyatro»su ile Mayerhold'un «biyomekanik»i, sahne olayının tüm mekân boyutlarında genişlemesini, oyuncunun edebiyat metninden dans ve pandomim aracılığıyla «özgürleşmesini» somut olarak gerçekleştirdi.

Alfred Jarry'nin tiyatro anlayışı, Artaud'yu doğrudan etkiledi. Buna karşılık Apollinaire'in tiyatro anlayışının Artaud tarafından tanınıp tanınmadığı ise bilinmemektedir. Apollinaire, «Les Mamelles de Tirésias» adlı eserinin temsilinde, tiyatro olayının izleyicileri bir halka gibi sardığı tiyatro öngörmüştü. Tiyatro eyleminin içersinde «tıpkı yaşamda olduğu gibi, tonlar, jestler, renkler, bağırmalar, gürültüler, müzik, dans, akrobasi, edebiyat, resim sanatı, korolar, olay ve dekor» bir bütünsel tiyatro biçiminde birleşmeliydi.

Tiyatro kurumunun geleneksel bağımlılığı ve ağır temposu, bu tasarı ve deneylerin geniş bir kitle açısından etkinlik kazanmasını engelledi. Yalnızca bazı Fransız ve Alman deneysel tiyatrolarıyla, dev-

rimci Rus tiyatrosunda tiyatronun sahneleme açısından yenileştirilmesine ilişkin gözüpek düşler, kısa bir süre için gerçek olabildi.

Rejinin, yazınsal nitelikteki tiyatro eserine egemenliği, yalnızca Artaud'da rastlanan bir olgu değildir. Örneğin Mayerhold, edebiyat metinlerini son derece başına buyruk bir tutumla işlemiş, ilk kez «sahnede oluşturulan» tarihsel kitle oyunlarını sahnelemiştir. Barrault, Mayerhold, Tairoff ve Giorgio Strehler, Comedia dell'Arte alanında artistik ve mimik öğelerin vurgulandığı, yazınsal metnin ise büyük önem taşımadığı bir reformu gerçekleştirmişlerdir. Bu reform doğrultusunda, tıpkı eski Comedia dell'Arte'de olduğu gibi, doğrudan doğruya temsilin kendi, bir sanat yapıtı olarak önem kazanır.

Temsilde orkestrasyona yer verilmesi, saltık tiyatronun partisyonu için tiyatronun tüm kardeş sanatlarının birer «çalgı» olarak kullanılması, Piscator, Brecht, Barrault ve Vilar'da görülür; yalnız Piscator ile Brecht, Fransız geleneğinden çok, yirmili yılların Rus geleneğine bağlıdırlar.

Bütün bu eğilim ve akımların Artaud'da eriştiği özel anlatım, bir yanıyla edebiyat alanındaki gerçeküstücülüğe ve Dullin Okulu'nun düşüncelerine bağlıdır. Artaud'nun bu düşünceleri, yalnızca Tairoff, Mayerhold, Barrault, Craig, Appia, Marinetti ve Bauhaus Okulu üyelerinin düşüncelerine uyması yüzünden değil, daha sonraki oyun yazarı ve yönetmen kuşağını etkileyişiyle de onaylanmıştır.

Otuzlu yılların sonuna doğru «Le théâtre et son double»un çıkışının genç oyun yazarları arasında yarattığı heyecan sürekli oldu. Artaud'nun — yaşamının son yıllarında kendisinin de tanık olabildiği — «keşfi», yaşadığı sürece yalnızca dostları tarafından beğenilen, kamu oyu tarafından ise bir skandal kaynağı olarak nitelendirilen Alfred Jarry'nin sonradan bulunuşuna benzer.

Artaud'nun tiyatrosunun, yaratıcısı tarafından gerçek bir tiyatrodan kurumsal bakımdan uzak kaldığı ölçüde daha etkin biçimde yürütülen acımasız tutarlılığı ve köktenciliği, Artaud'nun o güne dek hiç denenmemiş olanaklara adım atmasını sağladı. Ionesco, Beckett, Arrabal, Genet, Audiberti, Tardieu ve Schehade gibi sonraki oyun yazarları kuşağını özellikle çeken nokta, tiyatronun edebiyattan arındırılması ve sözün başlangıçtaki anlamını yitirip, Ionesco'nun deyişiyle tiyatroda yalnızca «asalak kullanım alanı» bulduğu bir dönemde, yeni bir tiyatro diline ilişkin olanakların doğmasıydı. Tiyatro böylece özgül teatral olanakların alanına götürülmüş oldu. Yazınsal metin, sahnelemenin koreografisiyle zenginleştirilebildi. Artaud'nun bir başka düşüncesi, başka deyişle figürlerle nesneleri doğalcı gerçek bağlamından uzaklaştırmak ve bunları eşdeğerde tutarak, düşlemin yasaları uyarınca kullanmak tasarısı, o zamana dek yalnızca görüntüsel işlev taşıyan kulislerin devinim kazanması sonucunu doğurdu. Sahnedeki nesneler canlandı. Brecht, Ionesco, Adamov, Beckett, Genet ve Audiberti'nin oyunlarında bu durum saptanabilir.

Modern tiyatroda sahnede egemen olan, görüntü ve simgedir. Söz, tiyatro araçlarından biri olarak bir tür eşlik eden müziğe dönüşür. Özellikle Genet ve Audiberti'nin son dönem oyunlarında, tüm tiyatro araçlarının sınırsız bir özgürlüğe kavuşturulduğu saptanabilir. Geç gerçekçi akımın konuşma tiyatrosunun bir temsilcisi olan Tennessee Williams bile, Elia Kazan'la Piscator'un etkisi altında «Camino Real»de bu yönde bir deneye girişmiştir. Bu oyuna yazdığı sonsözde bir «görme ve duyma tiyatrosu»nu öngören Williams, şöyle der: «Kişisel kanıma göre, bir kitap olarak tiyatro oyunu, oyunun yalnızca gölgesidir, belki gölgesi bile değildir. 'Camino Real'i sahnede beğenmeyenler, kitap olarak okuduklarında daha olumlu bir yargıya varmayacaklar; çünkü yazmış olduğum oyunlar arasında en çok bu oyun, temsil için öngörülmüştü. Basılı metin, bir mimarın henüz yapılmamış, ya da yapılmış, ama sonradan yıkılmış bir eve ilişkin planından daha fazla bir şey değildir.

Renk, zerafet ve dalgalanma, devinimdeki uyum, insanların gizemli ortak — oyunu — oyun, bunlardan oluşur, yoksa kağıt üzerindeki sözcüklerden, bir yazarın düşüncelerinden değil...»

Gerçekle görünenin, düşle gerçekliğin aynı zamanda kullanılması, yani Artaud'nun öngördüğü olgu, aradan geçen süre içersinde gerek oyun yazarlığı gerekse sahneleme açısından, modern sahnede gerçekleşmiştir.

Artaud, bu düşüncelerin tek yaratıcısı olmamıştır hiç kuşkusuz. Ama tiyatro aygıtını yazınsal ve sahnelemeğe ilişkin yaratma gücünün buyruğuna sokma çabalarına çok büyük katkıda bulunmuştur. Bu aygıtı esnek kılmış, tüm gelenek ve bağların dışına çıkarmış, böylece de — yeni bir biçimde — çalınabilecek bir çalgıya dönüştürmüştür.

MARTIN ESSLIN

ANTONIN ARTAUD

Almancadan çeviren : Zehra İPŞİROĞLU

Ünlü tiyatro araştırmacısı Martin Esslin, «The Theatre of the Absurd» adlı yapıtının Uyumsuz Tiyatronun geleneğini anlatan bölümünde, A. Artaud'un Uyumsuz Tiyatroyu nasıl etkilediğinden sözediyor.

Artaud özellikle kuramsal yazıları ve reji denemeleriyle Uyumsuz Tiyatro'yu etkilemiştir. Bir oyuncu, yönetici, profet, hain, ermiş, çılgın ve büyük bir şairdi Artaud, çağının en ilginç insanlarından biriydi. Düşgücü uygulamalı tiyatro çalışmalarını belki yer yer aşmasına yol açmıştır ama, büyüleyici bir güzelliğin ve mistik bir gücün ifade aracı olarak yarattığı tiyatro imgesi, bugüne değin etkisini sürdürmektedir. Dullin'nin yanında çalışmasına ve Alfred Jarry'nin kısa ömürlü tiyatrosuna yönetici olarak katkıda bulunmasına karşın, devrimsel tiyatro taslağı ancak 1931'de Balili bir dans grubunu gördükten sonra belirginleşiyor. Görüşlerini sonradan «*Le Théâtre et Son Double*» (1938) adlı yapıtında toplanan bir dizi coşku dolu bildiride dile getiriyor.

Artaud yaşadığı çağın karmaşalığının «nesnelerle sözcükler, düşüncelerle düşünceleri dile getiren göstergeler» arasındaki kopukluktan kaynaklandığını öne sürüyor, öznel sorunlarla ilgilenmekle yetinen konuya bağlı psikolojik tiyatroya karşı çıkıyordu. Coşkuyla, bilinaltı güçlerin acımasızcana ortaya döküldüğü bir tiyatroya çağırıyordu, kökenini büyü ve mit'de bulan «Vahşet Tiyatrosu»na (Théâtre de la Cruauté). «Eylemin her türlüsü vahşete dayanır. Hiç bir sınır tanımayan bu aşırı eylem düşüncesi, tiyatronun yenilenmesini sağlayacaktır.» İzleyiciyi kendi iç gerçekleriyle yüzyüze getiren büyüleyici ve şiirsel bir tiyatro, bir kurtulma, rahatlama duygusu uyandıracaktır onda. «Çok derinlerde uyumakta olan güçleri canlandıracak, bu güçleri adlandırarak simgeler yaratacak ve bir de bakacağız ki, bir simgeler savaşı canlanıyor gözümüzün önünde — çünkü ancak olanaksız olan olası kılındığı, sahnedeki şiirsellik gerçekleştirilen simgeleri beslemeye, körüklemeye başladığı anda, gerçekleşebilir Tiyatro.»

Gerçekciliğe açıkca bir meydan okumaydı bu, ortak ilk örnekleri (Archetypes) yansıtan bir tiyatroya çağrıydı.

«Tiyatro, izleyicinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik imgelerini, vahşetini, karabasanlarını ütopik duygularını, dahası barbarlığını içeren düşleri gerçekci bir biçimde sergileyemediği; onun görünüşde değil de, gerçekten boşalmasını, rahatlamasını sağlayamadığı sürece, bulamaz kendini. Başka bir deyişle yalnızca nesnel olanla, dış dünyayla yetinmemelidir tiyatro, tüm olanaklarını kullanarak iç dünyayı da çeşitli yönleriyle canlandırabilmelidir, insanı metafiziksel açıdan gösterebilmelidir.»

Artaud, Bali danslarının inceliğinin ve büyüleyiciliğinin etkisi altında jest ve devinimlerin yeniden tiyatroya kazandırılmasını istiyordu. Cansız

nesneler de oyuna katılmalıydı. «Sahneden çok kitaba yaraşan diyaloglar» ise geri plana itilmeliydi. Müzikhol, Marx Brothers ve Bali danscılarını örnek göstererek tiyatronun kendi dilini bulması gerektiğini söylüyordu, biçim, ışık ve devinimlerden oluşan sözsüz dili. Tiyatronun amacı dille dile getirilemeyeni ifade etmek olmalıydı. Sözkonusu olan dilin baskı altında tutulması değildi, o zamana değinki işlevinin kısıtlanarak, yeni bir işlev kazanmasıydı.

«Metnin yansıttığı şiirselliğin ötesinde, metnin ve biçimin olmadığı yerde gerçek şiirsellik başlar... Çünkü sözcüklerin her şeyi dile getiremediği savından yola çıkıyorum ben, sözcükler açıklayıcı, saptayıcı nitelikleri. gerçeği, düşünceyi hapsediyorlar, donduruyorlar, gelişmesine, filizlenmesine engel oluyorlar. Konuşma diline bir dil daha katarak, ona yeniden eski büyüleyici gücünü, büyü-gücünü kazandırmaya çalışıyorum.»

Bu düşünceleriyle daha 1930'larda Uyumsuz Tiyatro'nun kuramsal açıdan temelini atmıştı Artaud. Fakat bir tiyatrocu ve yönetici olarak düşüncelerini gerçekleştirme olanağını bulamamıştı daha. 1935'de Vahşet Tiyatrosu'nun bir gösterisi için gereken parasal desteğin sağlanmasıyla, bir fırsat geçer eline. Bu gösteri için Stendhal'ın yazdığı, Shelley'in trajediye dönüştürdüğü bir öyküyü, «*Cenci'nin korkunç öykü*»sünü tiyatroya uyarlar. Ancak ayrıntılardaki bazı güzel buluşlara karşın, gösteri başarıya ulaşamaz. Kendisi Kont Cenci rolünü oynar. Metni sunuştaki ayini çağrıştıran ses tonu her ne denli çarpıcıysa da, izleyiciyi etkilemez. Bu başarısızlığını izleyen maddi bunalımlar, Artaud'yu yoksulluğa, çaresizliğe ve uzun aşamalı ruhsal sarsıntılara sürükler. Cenci gösterisinde, o zamanlar yirmi beş yaşında olan Jean-Louis Barrault reji asistanlığını yapar; Uyumsuz Tiyatro'nun en önemli rejisörlerinden biri olan Roger Blin ise hem sahneye koymada Artaud'ya yardımcı olur, hem de oyunda azgın bir katil rolünü oynar.

Lugné-Poë'nin yönetiminde Théâtre L'Oeuvre'de oyunculuğa başlayan, ilk Ubu rolüne çıkan, Gémier ile tanışan ve onunla birlikte sahneye çıkan, 1924'de Paris'de sahnelenen Yvan Goll'un «*Methusalem*»inde oynayan, ruhsal hastalığı süresince Adamov'dan büyük yardım gören Artaud, Uyumsuz Tiyatro'nun öncüleri ile bugünkü temsilcileri arasındaki ilk köprüyü kurmuştur. Görünüşte tüm çabaları tam bir başarısızlık ve ruhsal bir dengesizlikle sonuçlanmıştır ama gerçekte başarı onundur.

AHMET SOYSAL

ANTONIN ARTAUD

Antonin Artaud 1896'da Marsilya'da doğdu. Sahneye koyuculuk yaptı, birçok tiyatro eserinde ve filmde rol aldı; resimleri de vardır. Gerçeküstücü akıma bir süre katıldı. 1926'da devrim anlayışı üstüne çıkan bir tartışma sonucu gerçeküstücü topluluktan atıldı (gerçeküstücülerin komünist partisine girmekle «Olguların yalnızca ekonomik yanıyla ilgili» bir devrimi benimsemelerine karşı çıkmıştı). Bu sıralarda *Correspondance avec Jacques Rivière* («Jacques Rivière ile yazışma» — 1924), *L'Ombilic des Limbes* («Bellisizliklerin göbeği» — 1925), *Le Pèse-Nerfs* («Sinir tartısı» - 1925), *L'Art et la Mort* («Sanat ve ölüm» — 1929) adlı küçük boyutta kitapları yayınlandı. 1932-1935 yılları arası *Le Théatre et Son Double* («Tiyatro ve sureti» — yayın tarihi: 1938) adlı yapıtını oluşturan yazıları yazdı. 1934'te, İ.S. 204-222 yılları arasında yaşamış çılgın Roma imparatorunu konu alan *Héliogabale* adlı yapıtını yayımladı. 1936'da Meksika'ya gitti. Orada yaklaşık altı ay kaldı. Tarahumaras yerlileri arasında edindiği izlenimleri *Les Tarahumaras* («Tarahumaras'lar» — 1955) adlı kitabında işledi. 1937'de İrlanda'ya yaptığı bir gezinin dönüşünde tutuklanıp akıl hastanesine kapatıldı. Çeşitli akıl hastanelerinde, en son da Rodez'dekinde kaldı (1943-1946). Orada tekrar yazı yazmaya başladı: *Lettres de Rodez* («Rodez'den mektuplar» — 1946). 1946'da özgürlüğüne kavuştu. Yaşamının son iki yılında sürekli olarak ürün verdi: *Artaud le Mômo, Ci-gît* («Burada gömülüdür»), *Van Gogh le suicidé de ala société* («Van Gogh toplumun intihar ettirilmişi»), *Suppôts et Suppliciationsa* («kötülük ortakları ve işkenceler), *Pour en finir aves le jugement de Dieu* («Tanrı'nın yargısından kurtulmak için). 4 Mart 1948'de göden kanserinden öldü.

*

Artaud konusunda ne bilebiliriz bugün, ne anlayabiliriz?

Benliğin en büyük yıkımında, aşırıca zorunlu ve acılı yıkımında, «ben» diyen konusunda. Dışsal bir yazıyı gelip parçalıyor, ve onunla birlikte okuma'yı da. Kendini yazıyla «yargılayan» (olumlayan, yadsıyan) olanaksız benliğin soru durumunda bedenidir bu.

Oysa bu gidişin doğruluk değeri vardır, «bugün». — Açığa vurarak düşüncenin, benliğin, bedenin yarığını, onları oluşturan öğelerin birliksizliği, düzensizliği olarak, ve tüm bunları bu dağılmayı göz önüne alan ve olumlayan bir başka düzene göre düzenleme zorunluluğu olarak.

«Ben»: güncel, «bilinçli» dinginlikte, bunun kendiliğinden yürüyen bir şey olduğunu düşünmeye yöneliyorum, ve örneğin düşlerde belli olan benliğin bilinçdışı tarafından sözkonusu edilmesinin bile kendiliğinden yürüdüğünü — yalnızca «benim için» geçerli olduğuna göre. Oysa benliğin düşündüğünü bilmesi ve düşünmeyle bilmesinin kuralları var: kurumların kodlanmış söylemininkiler. Ve bu kurallara inanç, 19'uncu yüzyıl sonunda ve 20'nci yüzyıl başlarında, çeşitli nedenlerden dolayı kesin bir darbe yemiştir. Mallarmé şiirsel dili yararcı alandan geri çekiyor ve kendi deliliği olan ken-

di oluşumuna yeniden veriyor. Rimbaud, Lautréamont'un ardından Gerçeküstücüler, gerçeği bırakmadan, onun hep kendini aşan bir şey olduğunu. ozanın, sanatçının özgür (bilinçdışı) etkinliğine uygun düşen, ona yanıt veren bir rastlantılar, beklenmedik şeyler düzeninin, düzgeleyici mantığın düzeniyle üst üste geldiğini ortaya çıkarıyorlar. Belki en kesin olarak benliği, doğruyu yürürlükten kaldırarak onların yerine oyunu, çoğulu, unutmayı, arzulayan bedeni koyan Nietzsche, henüz ve daha uzun bir süre için anlaşılmış değil, yanlış yorumlanıyor. Bir de psikanaliz tarafından düşüncelerin ve edimlerin nedeni olarak bilinçdışı belirlemenin bulunması var. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı'nın korkunç deneyi gelecekte her zaman için anlıkları sarsıyor. Savaş anlatılarıyla ölünüyor, bitmeyen bir ölümle, başkasının zavallılığı ve ölümünün kendinin zavallılığıyla karışmasına, ve ayakta durduğu sanılan her şeyin yıkımına dek.

Bu tarihsel, kültürel bağlamda — buna tarihsel ve toplumsal bağlamdan zaten koparılman olan karanlık ailesel deneyler de ekleyerek — yer alıyor Artaud'nun deliliği, kendi yıkımını ileten yaşayan delilik olarak.

Bu düşüncenin gerçek deneyini yapmak, kendi örgenliğinde deliliğin sarsıntısıyla karşılaşmaktır. — benliğin doğrusunun, ve böylece onun düşüncede kefili Tanrı'nın sözkonusu edilmesi olarak. Zaten, çeşitli gidişlerle, artık bir macera olan çağdaş düşünce ve yazının — hiç olmazsa Fransa'da — en ileri akımları bu söz konusu etmenin yoluna atılmış olanlardır (Derrida, Deleuze, Guattari, Foucault ve onlardan önce Blanchot, Klossowski, Bataille).

A. Artaud her şeyi söz konusu ediyor, bir filozofun biçiminde değil, bilmek için, bir bilginin temelini atmak ve bilmek için değil, ama eşsiz, ve onu hemen (*kendi* deliliğiyle) kendinden önce düşünmüş, yazmış ve yaşamış olanların dışına çıkaran bir biçimde, *olmak* için yazıyor, yeniden olmak, yeniden olduğunu bilmek için. Bu bir yaşam sorunu.

Her şeyi söz konusu ediyor: çünki düşünme olanaklı değil, — olma *var* olduğu ve tüm *kurumuyla* olanaklı olan olarak kendini sunduğu halde.

Kendini olanaklı bir yapabilme gücü sanan düşünce var: bu düşüncenin yazgıları var. Artaud yaptıklarında bu yazgıların dışında yer alıyor. «Düşüncesi» için tek olay bu olanaksızlık, düşünme olanaksızlığı olarak bu düşünce — olma düşünmeyi buyurduğunda ve düşünce kurumu modellerini ve yazgılarını sunduğunda.

Olma, olma'nın kurumu; yeniden olma, yaşam sorunu.

Yaşamak için yeniden olmak, kendini yeniden yapmak isteyene karşı saldırı vardır, ve onun bedensel varlığına saldırı: olma'nın kurumunun ve onun kurulmuş düşüncesinin, ama özellikle onun suç ortaklarının, yasal yetkelerin saldırısı: çift saldırı.

Oysa ne kadar ki Artaud'nun deliliğine — doğrusunda — psikiyatrinin varması olanaksızdır, o Artaud'nun deliliğinden kurtulamamaktadır. Artaud'dur söyleyebilecek olan psikiyatrinin doğrusunu — ayrılmayı seçmiş bir bedene saldırı olarak.

Edebiyat? Felsefe? — Bir yapabilme güçsüzlüğü deneyi, birçok görünümü olan: — güçsüzlük tespiti (ilk yazılar), — güçler konusunda tasarılar, izlenimler, anlatılar («vahşet tiyatrosu», *Tarahumaras'lar*, *Héliogabale*), — ve bunların bir çeşit bireşimi olan yazılar, eleştirel yazılar: hem yadsıyıcı hem olumlayıcı, parçalanmış, sayıklayan ve aynı anda aşırı bir açık görür-

lüğü olan.

Dayanılmaz bir şey, ve itiraf etmek gerekir ki tüm bunları okumanın iki biçimi vardır — ama, her şeyden önce, anlamak nedir ki? Okumayla ve düşüncenin alışkanlıklarıyla, zorunlu olarak bilinen göstergeleri birbirine bağlamak ve başka düşüncelere göre bunlardan sonuçlar çıkarmak mıdır (üniversite okuması, her şeyi okuyan, her şeyi geri alan)? Ya da kendini yazamamış olanı, yalnızca yazmaya, düşünmeye, var olmaya yeteneksiz olduğunu itiraf ederek kendini yazabilmiş olanı okumamak mıdır, okuyamamak mıdır? Bu da, yalnızca bu deneye girmekle olabilir. Herhangi bir deney değildir bu. Kaynağın deneyidir, en tehlikelisi, deliliğin atlayışı belki de, ama en aşırı usun zorlamasının atlayışı olarak. Salık verilmez. Okunur, öğretici bile (tıp, yazın, tiyatro, felsefe teorisini zenginleştirebilir! niye olmasın: bu bakımdan iyi göstergeleri var!) — okunmaz/okunur, yalnızca yazıda olmayan, bedeninde kullanana ulaşan macera. Ve artık onun konuşması gerekmektedir.

METİNLER

Türkçesi : Ahmet SOYSAL

ANTONIN ARTAUD'DAN JAQUES RIVIÈRE'E

Paris, 29 ocak 1924

Monsieur,

Beni unutmuş olabilirsiniz. Geçen mayıs ayında size küçük bir anlıksal itiraf yapmıştım. Ve bir soru sormuştum. İzin verir misiniz bana bugün bu itirafı tamamlayayım, yeniden ele alayım, kendimin sonuna dek gideyim. Önünüzde kendimi doğrulamaya çalışmıyorum, kimin karşısında olursa olsun var olur gibi görünmemin benim için önemi yok. Başkalarının yargısından kendimi sağaltmak için kendimi benden ayıran tüm uzaklığa sahibim.

Rica ederim bunda hiçbir saygısızlık görmeyin, ama acılı bir düşünce durumunun çok sadık itirafını, sıkıntılı anlatışını.

Yanıtınız yüzünden size uzun süre kızdım. Kendimi size bir anlıksal durum, gerçek bir ruhsal düzgüsüzlük olarak sunmuştum, ve siz de bana bağlı olmadığım, bağlı olamayacağım şiirler üstüne bir yazınsal yargıyla yanıt vermiştiniz. Sizin tarafınızdan anlaşılmadığım için övünüyordum. Bugün görüyorum ki, belki de yeterince açık olmamıştım, bunun için de beni bağışlayın.

Dizelerimin değeriyle olmasa da, hiç olmazsa bu dizelerin değişik olmamasının, olamayacağının nedeni olan — bende onları yetkinliğin en son ucuna götürecek şey varken (pek gururlu bir açıklama bu, abartıyorum, ama bile bile) — anlıksal düzeydeki belirli görüngülerin az bulunur niteliğiyle sizi alıkoymak istemedim.

Soru'ın belki gerçekten de yalnızca görünüşte doğruydu, ama onu size soruyordum, size ve bir başkasına değil, aklınızın aşırı duyarlığı, hastalıklı denilecek derecedeki kavrayışı nedeniyle. Size bir durum getirdiğim için övünüyordum, ıralanmış bir anlık durumu, ve sizin her çeşit anlıksal bozulmaya, düşüncenin tüm yıkıcı engellerine meraklı olduğunuzu düşündüğümden, böylelikle dikkatinizi düşüncemin ve düşüncenin ürünlerinin gerçek *değeri,* başta olan değeri üstüne çekmeyi düşünüyordum.

Şiirlerimin bu dağılmasını, bu biçim kusurlarını, düşüncemin bu sürekli zayıflamasını kullandığım aletin bir alıştırma, bir elde bulundurma eksikliğine, *anlıksal gelişme* eksikliğine değil de, tin'in merkez-

de olan bir çöküşüne, düşüncenin hem özsel hem uçuverici olan bir çeşit aşınmasına, gelişmenin maddesel yararlarının geçici olarak elden gitmesine, düşüncenin (düşünmeye itiş, düşüncenin uçtaki katmanlaşmalarının her birinde, tüm durumlardan, düşüncenin ve biçimin tüm çatallanmalarından geçerek) öğelerinin düzgüsüzce ayrılmalarına mal etmek gerekir.

Öyleyse bir şey var ki düşüncemi yıkıyor; bir şey ki olabileceğimi olmamı engellemiyor, ama, eğer böyle söyleyebilirsem, beni askıda bıraktırıyor. Kaçak bir şey, *bulmuş olduğum* sözcükleri benden alan, anlıksal gerilimimi azaltan, düşüncemin yığınını tözünde gitgide yıkan, ve düşüncenin en ayrılmaz, yeri en belli, en çok var olan çeşitlenmelerini şaşmaz bir biçimde ortaya koyan anlatış biçimlerinin belleğini bile benden alan.

Sonunda beni anlamanız ve bana inanmanız için yalnızca yeteni söylemek isterim.

Şu halde inanın bana. Bu görüngülerin gerçekliğini kabul edin, onların kaçak halini, bengi yinelemesini kabul edin; kabul edin ki bu durumda olmasaydım bu mektubu bugünden önce yazardım. Ve işte bir kez daha soru'm :

Anlığın inceliğini, kırılganlığını biliyor musunuz? Yeteri kadar şey söylemedim mi size, bende *yazınsal olarak* var olan bir anlığın bulunduğunu kanıtlamak için, T.'nin var olduğu gibi, ya da E.'nin, ya da S.'nin, ya da M.'nin. Anlığıma güçlerinin toplaşmasını, onda eksik olan bağlantıyı, geriliminin sürekliliğini, tözünün sağlamlığını yeniden verin. (Ve tüm bunlar nesnel olarak pek az bir şey.) Ve söyleyin bana şiirlerimde (eski şiirlerimde) eksik olan birdenbire onlara yeniden kazandırılmış olamaz mı?

İyi oluşmuş bir anlıkta zorlu heyecanın aşırı zayıflıkla birlikte olduğuna, hem şaşkınlık hem hayal kırıklığı yaratabileceğine inanıyor musunuz? Kısacası, anlığımı çok iyi yargılıyorsam, anlığımın ürünlerini de onunla bir çeşit mutlu bilinçsizlik içinde karıştıkları ölçüde yargılayabilirim. Bu da benim ölçütüm olacak.

Son olarak size anlığımın son ürününü yolluyorum, sunuyorum. Bana göre pek az değeri var, ama yine de hiçlikten daha değerli. Kötünün iyisi bir şey. Ama sorun benim için bilmek: bunu mu yazmak daha iyi, yoksa hiçbir şey yazmamak mı?

Buna yanıtı siz vereceksiniz, bu küçük denemeyi kabul ederek ya da iteleyerek. Siz onu saltığın açısından yargılayacaksınız. Ama size söylemek isterim ki, *tüm* ben olmayışıma karşın — ben kadar yüksek, yoğun, geniş — yine de bir şey olabileceğimi düşünmek benim için pek güzel bir avunma olur. Onun için *Monsieur,* gerçekten saltık olun. Bu düzyazıyı her çeşit eğilim, ilke, kişisel beğeni sorununun ötesinde yargılayın, tininizin iyilikseverliği ile, anlığınızın özsel açık görürlüğü ile yargılayın, yüreğinizle onu yeniden düşünün.

Olasıdır ki var olan, belirli bir yeri olması gereken bir beyni, bir

tini gösteriyordur. Bu tinin elle tutulur yayılmasını göz önünde tutarak, onu yalnızca bilinciniz tüm güçleriyle karşı çıkıyorsa bir kenara atın, ama bir şüpheniz varsa, benden yana çözülsün.

Yargınıza güveniyorum.

Antonin Artaud

JAQUES RIVIÈRE'İN BAZI YAZISAL SAVLARININ TARTIŞILDIĞI BİR MEKTUBUN KALINTISI:

Bana diyeceksiniz: böyle sorunlar üzerine bir görüş belirtmek için bir başka anlıksal bağlantı ve bir başka kavrayış gerekmektedir. Olsun! Güçsüzlüğümdür benim ve *saçmalığım,* ne pahasına olursa olsun yazmayı ve düşündüklerimi açığa vurmayı istemek.

Ben anlıktan çok acı çekmiş biriyim; bu yüzden de konuşmak *hakkım.* Bunun için de işlerin nasıl çevrildiğini biliyorum. Aşağılığıma boyun eğmeyi kesin olarak kabullenirdim. Ama böyle olmakla beraber aptal değilim. Düşündüğümden öteye düşünülmesi gerektiğini biliyorum, ve belki de daha başka. Bekliyorum ben, yalnızca beynimin değişmesini, onun üst çekmecelerinin açılmasını. Bir saat sonra ya da yarın belki düşünce değiştirmiş olacağım, ama şimdiki bu düşünce de var, düşüncemi yitmeye bırakamam.

A.A.

Correspondance avec Jacques Rivière
(Jacques Rivière ile yazışma)dan

SORUŞTURMA

YAŞANIYOR, ÖLÜNÜYOR, BUNDA İSTENCİN PAYI NE? SANKİ BİR DÜŞ GÖRÜLÜR GİBİ ÖLÜNÜYOR. SİZE TÖREL BİR SORU SORMUYORUZ: İNTİHAR BİR ÇÖZÜM MÜDÜR?

Hayır, intihar daha bir varsayımdır. Tüm gerçeklikten olduğu gibi intihardan da şüphe etmek hakkına sahip olduğumu öne sürüyorum. Şu anda ve yeni bir emre kadar korkunç bir biçimde şüphe etmek *gerekiyor,* yalnızca varoluşun kendisinden değil — bunu herkes yapabilir — ama şeylerin, eylemlerin, gerçekliğin içsel sarsılmasından ve derin duyarlığından da. Düşünen ve sanki meteorik bir ipin duyarlığıyla bağlı olmadığım hiçbir şeye inanmıyorum, oysa biraz fazla eksikliği içindeyim eylem halinde meteorların. Her insanın kurulmuş ve duyan varoluşu beni rahatsız ediyor, ve her çeşit gerçeklikten yürek vererek tiksiniyorum. İntihar yalnızca iyi düşünen insanların masalsı ve uzak bir fethidir, ama intihar durumunun kendisi benim için anlaşılmaz bir şeydir. Sinirleri zayıf olan birinin intiharının hiçbir gösteri değeri yoktur, ama o, intiharını, maddesel durum ve koşulları, tansıklı devinime geçiş dakikasını iyi belirlemiş olan birinin ruh halidir. Hiçbir şeyin ne olduğunu bilmiyorum, hiçbir çeşit insan durumunu bilmiyorum, dün-

yada hiçbir şey benim için, bende dönmüyor. Korkunç bir biçimde yaşamdan acı çekiyorum. Erişebileceğim hiçbir durum yok. Ve pek şüphesiz ki çoktan beri ölüyorum, daha önce intihar etmiştim. Yani intihar ettirildim demek istiyorum. Ama *önce olan bir intihara* ne dersiniz, bizi geriye döndüren bir intihara, geriye ama varoluşun öteki yanına, ölümün yanına değil. Bir tek böylesinin benim için değeri olur. Ölümün hevesini duymuyorum, *olmamış olmanın* hevesini duyuyorum, hiçbir zaman düşmemiş olmanın bu budalalıklar, el çekmeler, vazgeçmeler ve kalın rastlantılar çukuruna — Antonin Artaud'nun benliği olan, ondan çok daha güçsüz olan. Bu sakatın benliği, ve kendisinin bile ve çoktan beri üstüne tükürmüş olduğu gölgesini arada sırada ileri süren, bu koltuk değnekli benlik, ve sürünen, bu gücül benlik, olanaksız olan, ama yine de gerçeklikte ortaya çıkan. Hiç kimse onun gibi kendi güçsüzlüğünü duymamıştır, insanlığın başlıca, özsel güçsüzlüğü olan. Yıkmada, var olmamada.

(«Gerçeküstücü Devrim» dergisi, s. 2, 15 Ocak 1925)

AHIRDA ANNELER

Kapılar, hücreler, tavan arası, yemek; seçmem gereken oda tam bir tavan arası mıydı, yoksa bir ahır mı? Bir sığınak mıydı, yoksa bir hapisane mi?

Bir insan mıydım, yoksa bir hayvan mı?

Tükenmez bir düşünceler dünyası oradaydı ve ben onun anahtarına sahip olduğumu çok iyi biliyordum, ama onlar bana o anahtarı uzatmıyorlardı, çünkü onlardan hiçbirisi ben değildi, onların gerçekten benim tüm düşündüklerim olmasına karşın.

Oysa önünde bulunduğum ve yüreğimin içinde kilitleri ve anahtarlarıyla öfkeden titreyen odaların ve hücrelerin kapıları, gerçekte sessizlikle ve iki yüzlü bir hayvansallıkla dondurulmuştu.

Sen benim gibi olduğunda açılacağım, işte bunu söylüyordu sanki bana yüreğimden atlayan her kilit.

İnsandım, ama öfke anahtarlarıyla kapılar, kendimi hayvan olarak düşünmemi, hayvansallığımı doğru bulmamı istiyorlardı.

ve ben de bunu kabul edemezdim.

Geçilecek her kapıdan kuşkulanıyordum, hiçbirisi bana güvenli görünmüyordu, ve bilmiyordum bunlar dünyanın hapisanelerine mi yoksa bengiliklerin uzayına mı açılan kapılardı.

Ah, tüm kapılar, dağların bayırlarından sınırsız genişliğin önümde kapısını açıp, kilitsiz ve anahtarsız sonsuzluğu gördüğüm zamandaki gibi aydınlansaydılar.

Ama şimdi bunun zamanı göçmüştü.

Niye biz de kapalıyız diye böğürüyorlardı kapılar kilitleriyle ve anahtarlarıyla, biz ki seni kapatmak istemiş olan herşeyiz.

Bırak kendini sonunda, bırak kendini, hepimiz namusluyuz, çün-

kü sen namuslusun, ama bıktık sonunda kımıldamaz olmaktan, ve hepimizin tutumu senin namusluluğuna karşı beslediğimiz kinden başka bir şey değil.

İnsanların iyi niyetime başkaldırısının bu sözleri sona eriyordu ki,

bulutlarda protesto çeken bir gongun yürek parçalayıcı sesini duydum, her çeşit sonsuzun şimdi geride kaldığının göstergesi, çünkü sınırsız genişlik bile kendisine zorla kabul ettiriler. bu tecavüze karşı uluyordu.

Ve biliyordum ki sonsuzluk, boyutu istencinden tümüyle ayrı biridir, ve onuru kırıldığı saatten başlıyarak bulutlara dek bağırır

Ve ne yapayım ben varlığın tüm bu kapılarını ve girilecek kişiliklerin bu simgelerini? Gökyüzü müyüm, ya da deniz miyim ya da ahırda bir sığır gibi böğürdüğünü duyduğum sınırsız genişliklerin dalgaları mıyım, ben ki yürüyorum iskeletimle son saatime dek yukarıya kaldırmayı bitirmeyeceğim etin içinde.

Kapılar, sizin kibiriniz bende olmayacak, yer yüzü üstünde adımlarının sesini bengiliklerin tecavüzüne yeğliyorum.

Ama beni varlığının kaprisleri içine kapatan yaşama karşı bu lânetlemeyi bitirmeye zaman bulamadım, çünkü daha şimdiden böğüren dalgaların kaldırdığı bir saman çöpüydüm, ve tüm bu kadın-kapıların, nesnelerin hipnotik doğusundan bana doğru doymazlıkla uçan bu çok anahtarlı kilitlerin dalgaları, beni varlığın varlığının kandırmaya çalıştığı bilmem hangi yüreğin içine taşıyordu.

Annelerdir mızrak kanatlarıyla saldıranlar her insanın benliğine, diyordu bana bu anda düşüncem.

Ve böylece çifte attığını duyuyordum yalnızca, ve, yer yüzünde kendimi dinlediğim ve yer yüzünün gömdüğü insan adımı beni iskeletim ve etimle birlikte bıraktığından, her kapının şimdi geri çevrildiği haksız girişiydim bu kadınların.

İşte sonunda özgürlük sana geri dönüyor, diye düşünüyorlardı içimde bu düğümlenmiş birlikler, var olma ve düşüneni kabul etme, yani karışma özgürlüğü.

Var olma mutluluğunu tanımak için bıraktın durmayı bir sınır göstergesi gibi, dalga dalga gelmek istemiş olan her şeye karşı dört kolu açılmış sınır göstergesi. Şeyler senin düşünmek istediğin gibi olmayacaklar, senin çılgın içinde tutma anlığına karşı kendilerini nasıl sevmişlerse öyle olacaklar. Hayvansallıksız yaşanmaz.

Oysa fazla uzun zamandan beri biliyorum insan istencinin gömüldüğü beyin zarı peltesi noktasını, ve hangi tiksinç bükülmeler çektiğini başkaldırmış bir varlıktan tüm bu yanlış düşünülere aldanmak için.

Benliğin buyruk almaz «*istiyorum*»'u, bireysel ve kişisel tinin kendini düşündüğü beynin bu noktasında yalnız değildir, ama onunla birlikte bulunan ve ona karşı çalışmayı durdurmayan başkaları vardır.

Kendime karar verecek zaman bulamadan, yaşamın varlığı beni kendimden aldı.

İşte böylece anneler düşünceme tecavüz ettiler.

Dalga dalga üstüme geliyorlar iğrenç çekemezliklerinin tüm noktalarından, eksiklik durumuna girecekleri güne dek, yaşamın meydana - çıkmamış'ının eksikliği.

Tavan arasının sığırından ve ahırın kilidinden önce biliyorum her düşte yeniden çıkan savaşı, meydana - çıkmış ve anneleriyle, yaşıyakalmaların meydana - çıkmamış'ı arasında.

Düşüncesinde kayasını yukarı çıkaran Sisyphos'un, düşlerde bu korkunç BURADA GÖMÜLÜDÜR'ün çığlığından fazla bir *gerçekliği* yoktur, yaşamda var olmayanın, ve olmak için de yaşıyakalmalara gereksemesi olanın, düşümde kendini bana tanıttığı çığlığından, anneler beni yaşama geri ittiklerinde.

Yaşıyakalmaların erişilmez sonsuzu varlık için var olmaktan daha çekicidir, çünkü yaşıyakalmak bir varlığı aşmaktır, bu varlık yaşam tarafından boğazlandığında. Yaşamak bir zamandır; yaşıyakalmak, olma zamanının itelemesiyle, yaşamın meydana - çıkmamış'ının tin'i gökyüzü anlığının başarı gösterdiği bu olmama bengiliğini bir daha bırakmamaktır.

Ama işte burada, dedim düşün annelerine, uyanmak üzere olduğumda, *burada*, yakında, onun var olduğunu göreceğiz.

1945, Rodez

(Bu yazı, bütünüyle 1978'de yayınlanan «*Suppôts et suppliciations*» (*Kötülük Ortakları ve İşkenceler*» kitabında yer almaktadır.)

ÖNSÖZ / TİYATRO VE KÜLTÜR

(...)

Zor oluyor, her şey bizi uyumaya ittiğinde, bağlı ve bilinçli gözlerle bakarak uyanmak ve düşteymiş gibi bakmak, neye yaradıklarını artık bilmeyen ve bakışı içe dönük gözlerle.

(...)

Uygun hiyerogliflerin yaydıkları her büyüsel kültürün olduğu gibi, gerçek tiyatronun da gölgeleri vardır; ve tüm diller ve tüm sanatlar içinde, bir tek odur hâlâ sınırlamalarını kırmış gölgeleri olan. Ve denilebilir ki onlar daha işin başında sınırlamaya dayanamıyorlardı.

(...)

Hiçbir şeyin içinde olmayan, ama tüm dillerden — çalımlar, sesler, sözler, ateş, çığlıklar — yararlanan tiyatro, dosdoğru anlığın meydana çıkışlarını üretmek için bir dile gereksinimi olduğu noktada beliriyor.

Ve tiyatronun bir dilde — yazılı sözler, müzik, ışıklar, gürültüler — durağanlaşması, kısa bir süre sonra onun yok olacağını belirtmektedir, bir dil seçimi bu dilin kolaylıklarına olan eğilimimizi kanıtladığından; ve dilin kuruması onun sınırlanmasına eşlik etmektedir.

Kültür için olduğu gibi tiyatro için de söz konusu olan şey, gölgeler adlandırmak ve yönetmektir: ve, dilde ve biçimlerde durağanlaşmayan tiyatro, böylelikle sahte gölgeleri yıkmaktadır, ama yaşamın gerçek gösterisinin çevrelerinde topaklandığı bir başka gölgeler doğumuna yolu hazırlamaktadır.

Yaşama dokunmak için dili kırmak, tiyatroyu yapmak ya da yeniden yapmaktır; ve önemli olan, bu eylemin kutsal, yani bazı kişilere ayrılmış kalması gerektiğine inanmamaktır. Ama önemli olan, herhangi bir kişinin onu yapamıyacağına, ve bir hazırlık gerektiğine inanmaktır.

Bu, insanın ve insanın güçlerinin alışılmış sınırlamalarını atmaya, ve gerçeklik denilen şeyin sınırlarını sonsuz kılmaya götürmektedir.

Yaşamın tiyatro ile yenilenen bir anlamına inanmak gerekmektedir, insanın gözüpekçe kendini henüz var olmayanın ustası kıldığı ve onu doğurttuğu bir anlamına. Ve doğmamış olan her şey hâlâ doğabilir, basit kayıt örgenleri olarak kalmakla yetinmemiz koşuluyla.

Böylelikle, yaşam sözcüğünü söylediğimizde, olguların dışlığı ile tanınan yaşamın değil, ama biçimlerin değmedikleri bir çeşit kırılgan ve kımıldayan ateş ocağının söz konusu olduğunu anlamak gerekmektedir. Ve bu çağda cehennemi gerçekten alçakça bir şey varsa, o da biçimler üstünde sanatlıca zaman yitirmektir, yakılanlar ve tutuşmuş odunları üstünde işaretler yapanlar gibi olmak yerine.

*«Le théâtre et son double»*dan

TİYATRO VE VEBA

(...)

Veba bir şehre yerleştiğinde, düzenli kadrolar çöküyor, karayolları yönetimi, ordu, polis, belediye kalmıyor; yararlanılabilen kolların raslantısına göre, ölüleri yakmak için odun yığınları tutuşturuluyor. Her aile kendininkini istiyor. Sonra ise odun, yer ve alev azaldığından, odun yığınları çevresinde aile kavgaları çıkıyor, bunu da az sonra genel bir kaçış izliyor, çünkü cesetler çok kalabalık. Şimdiden ölüler sokakları dolduruyor. kenarlarını hayvanların kemirdiği yıkılan piramidler biçiminde. Pis kokuları bir alev gibi havaya yükseliyor. Bazı sokaklar baştan başa ölü yığınlarıyla kaplanmış bulunuyor. İşte o zaman evler açılıyor, ve sayıklayan vebalılar, kafaları ürkünç hayallerle yüklü, haykırarak sokaklara dağılıyor. Bağırlarına işkence eden, tüm örgenliklerinde yuvarlanan acı, anlık aracılığıyla füzelerle salıveriliyor. Başka vebalılar ki acısız, sayıklamasız ve lekesiz, kibirli bir şekilde aynalarda kendilerini seyretmedeler, birdenbire düşüp ölüyorlar, ellerinde sakal tabakları, diğer vebalılara karşı nefretle dolu.

(...)

Açgözlü çılgınlığı yüzünden bağışıklık kazanmış gibi görünen şehrin ayaktakımı, açılmış evlerin içine dalıyor, ve yararlanmanın gereksiz olduğunu anladığı zenginliklere el koyuyor. Ve işte o zaman tiyat-

ro yerleşiyor. Tiyatro, yani araçsız bedavalık, güncellik için gereksiz ve yararsız eylemlere iter.

Son canlılar çileden çıkıyor; oğul, şimdiye dek söz dinler ve erdemli, babasını öldürüyor; cinsel eğilimlerde kendini tutmuş olan kişi, yakınlarına tecavüz ediyor. Hovarda, saf oluyor. Cimri altınını avuç avuç pencereden dışarı atıyor. Savaşçı Kahraman, eskiden kurtarmak için kendini feda ettiği şehri yakıyor. Zarif, süsleniyor, ve ölü yığınlarının orada gezintiye çıkıyor (...)

İmgelerinin peşinde bağırarak koşan vebalı ile duyarlığının peşindeki oyuncu arasında; kendisi için, böyle bir durum olmasa hayal etmeyi düşünmeyeceği kişiler türeten, ve onları aynı şekilde devinimsiz ya da sayıklayan bir topluluğa teslim eden ozan arasında (...) benzerlikler vardır (...), vebanın eylemini olduğu gibi, tiyatronunkini de gerçek bir salgın düzlemine koyan.

(...) Veba uyuyan imgeler belirtisiz bir düzensizliği alıyor ve onları birdenbire en aşırı çalımlara dek itiyor: tiyatroda çalımlar alıp, onları son uca itiyor: veba gibi, var olan ile olmayan arasında olasının gücüllüğü ile özdekleşmiş doğada var olan arasında zinciri yeniden oluşturuyor. Betimler ile örnek-simgelerin — sessizlik vuruşları, vurgular, kan duruşları, suyuk çağrıları, yangılı imge itişleri gibi ansızın uyanmış kafalarımızda etken olan — kavramını yeniden buluyor: içimizde uyuyan tüm çatışmaları bize güçleriyle geri veriyor, ve bu güçlere simgeler olarak selamladığımız adlar veriyor: ve işte önümüzde bir simgeler savaşı oluyor, olanaksız bir tepinmede birbirine saldıran; çünkü ancak olanaksız gerçek başladığında, ve sahne üstünde geçen şiir gerçekleşmiş simgeler beslediğinde ve ısıttığında tiyatro olabilir.

6 Nisan 1933

«*Le théâtre et son double*»dan

BAŞYAPITLARDAN KURTULMAK İÇİN

İçinde hiçbir kaçış ve çözüm olanağı olmadan bulunduğumuz boğucu yavanın — hepimizin bunda payı var, en ilericilerimizin bile — nedenlerinden biri, yazılmış, bildirilmiş ya da resmedilmiş olana, biçim almış olana duyulan saygıdır; sanki her çeşit anlatım sanki sonuna gelmemiş gibi, ve her şeyin yeniden başlamak için ölmesi gereken noktaya gelmemiş gibi.

Sözde bir seçkin topluluğa ayrılmış ve halkın anlamadığı başyapıtların düşünüşünden kurtulmak, ve anlıkta, gizli cinsel yaklaşınalar için olduğu gibi, ayrılmış semt olmadığını söylemek gerekmektedir.

Geçmişin başyapıtları geçmiş için iyidir, bizim için değil. Söylenmiş olanı, dahası söylenmemiş olanı bile kendimizin olan aracısız, dolaysız, şimdiki duyma biçimlerine yanıt veren ve herkesin anlayacağı bir biçimde söylemeye hakkımız var.

Halkı yücelik duygusu yok diye kınamak budalaca bir şeydir yü-

celik zaten hep ölmüş gösteriler olan biçimsel gösterilerden biriyle karıştırıldığında. Ve, örneğin şimdiki halk Kral Oedipus'u anlamıyorsa, çekinmeden söyleyebilirim ki bu Kral Oedipus'un suçudur, halkın değil.

Kral Oedipus'da anne - oğul zinası konusu vardır, ve doğanın töreye aldırış etmediği düşünüsü; ve bir yerde onlara gözümüzü açsak iyi yapmış olacağımız gezici güçler olduğu düşünüsü; bu güçlere ister yazgı denilsin, ister başka bir şey.

Ayrıca bu güçlerin fiziksel bir cisimleşmesi olan bir veba salgını var. Ama tüm bunlar bu zamanın çılgın ve kaba ritmiyle ilişkisini yitirmiş giysiler altında ve dilde. Sophokles belki ulu konuşuyor, ama bu çağın olmayan bir biçimde. Bu çağ için çok ince konuşuyor, ve denilebilir ki havaya konuşuyor.

Oysa demiryolları felâketlerinin titrettiği, yer sarsıntılarını, vebayı, devrimi, savaşı bilen, aşkın düzensiz ve boğucu sıkıntılarına karşı duyarlı bir halk tüm bu ulu kavramlara erişebilir, ve zaten onların bilincine varmayı istemektedir; ama ona kendi diliyle seslenilmesi koşuluyla, ve bu şeylerin kavramının ona bir daha geri gelmeyecek ölü çağların olan giysiler ve katıştırılmış sözler ile ulaşmaması koşuluyla.

Halk eskiden olduğu gibi, bugün de gizeme susamış bir konumdadır; yazgıyı açığa vuran yasaların bilincine varmak ve ona görünmelerinin gizini belki de anlamak istemektedir.

Yazıların eleştirisini gözetmenlere, biçimlerin eleştirisini sanat züppelerine bırakalım ve söylenmiş olanın bir daha söylenmesi gerektiğini kabul edelim; bir anlatışın iki kez geçerli olmadığını, iki kez yaşamadığını, söylenen her sözün o anda öldüğünü ve yalnızca söylendiği anda etkili olduğunu, kullanılmış bir biçimin artık işe yaramadığını ve yalnızca bir başkasını aramaya çağırdığını, ve de tiyatronun, yapılmış bir çalımın iki kez yinelenmediği dünyadaki tek yer olduğunu kabul edelim.

Eğer halk, yazın başyapıtlarına gelmiyorsa, bu başyapıtların yazınsal, yani duraganlaşmış olduğundandır; ve zamanın gereksinimlerine yanıt vermeyen biçimler içinde durağanlaşmış olduğundandır.

Halkı suçlamadan önce kendimiz ile halk arasına koyduğumuz biçimsel ekranı suçlamamız gerekir; ve bu yeni puta tapma biçimini, kentsoylu gelenekçiliğinin görünümlerinden biri olan durağanlaşmış başyapıtlara tapmayı suçlamamız gerekir.

Yüce olanı, düşünüleri, şeyleri zaman içinde ve kendi içimizde — halkın artık anlamadığı züppe, yapmacıklı ve sanat züppesi kafalarımızda — almış oldukları biçimlerle karıştıran bir gelenekçilik.

Burada sağduyuya aykırı şeylerden hoşlanan halkın beğenisizliğini suçlamak boşunadır halka geçerli bir gösteri sunulmadıkça; ve soruyorum, kim, *burada*, bana geçerli bir gösteri sunabilir, tiyatronun en üstün anlamında geçerli, son büyük melodramlardan beri, yani yüz yıldan beri?

Yanlışı doğru sanan halk, doğrunun anlayışına sahiptir ve meyda-

na çıktığında, onun önünde tepkisini göstermektedir. Oysa bugün doğruyu sahnede değil, sokakta aramak gerekmektedir; ve sokakların halkına insansı orununu (özel yerini) göstermesi için bir fırsat verilsin, onu hep gösterecektir.

Halk tiyatroya gitme alışkanlığını yitirdiyse, hepimiz tiyatroyu aşağı bir sanat, bayağı bir eğlence aracı olarak gördüysek sonunda, ve kötü içgüdülerimizi savmak için bir yol olarak kullandıysak, bize fazla «bu tiyatrodur» denildiğindendir, yani yalan ve kuruntu. Çünkü dörtyüz yıldır, Rönesanstan beri, salt betimleyici ve anlatan, psikoloji anlatan bir tiyatroya alıştırıldık.

Çünkü sahne üstünde akla yakın, ama kopuk varlıklar yaşatmakta ayak diretildi, bir yanda gösteri, öte yanda halk ile - ve halka artık yalnızca ne olduğunun aynası gösterildi.

Shakespeare'in kendisidir sorumlu olan bu sapıtmadan ve bu düşüşten, bir tiyatro gösterisinin halkı ilişilmemiş bırakmasını isteyen — fırlatılmış bir imge örgenlikte onun sarsılmasına yol açmadan, onun üstüne bir daha silinmeyecek bir damga bırakmadan — tiyatronun yarar dışı bu düşünüsünden.

Shakespeare'de insan arasıra kendisini aşan ile ilgileniyorsa da, söz konusu olan her zaman bu ilginin insanın içindeki sonuçlarıdır, yani psikolojidir.

Bana son ucuna gelmiş gibi görünen bu erke düşüşü ve korkunç eksilmesinin nedenidir bilinmeyeni bilinene, yani güncel ve olağana indirgemekte ayak direten psikoloji. Ve bana öyle geliyor ki tiyatronun ve kendimizin psikolojiden kurtulması gerekmektedir.

Bu konuda zaten hepimizin anlaştığını ve psikolojik tiyatronun çürüklüğünü göstermek için iğrenç çağdaş tiyatroya ve Fransız tiyatrosuna inmeye bile gerek olmadığını sanıyorum.

Para, para için sıkıntı, toplumda iyi bir duruma erişme, özgeciliğin hiçbir zaman baş gösteremediği aşk acısı öyküleri, gizemsiz bir erotizmle süslenmiş cinsellik öyküleri tiyatro değildir, eğer psikolojiyseler, Önünde artık yalnızca tat çıkaran röntgenciler olduğumuz bu sıkıntılar, bu töresizlik, bu cinsel birleşme arayışları sonunda iyice bozulmakta ve ekşimektedir: bunun farkında olunması gerekir.

Ama en önemlisi bu da değildir.

Shakespeare ve taklitçileri gitgide bir sanat için sanat düşünüsünü — bir yanda sanat, öte yanda yaşam olarak — bize usul usul aşıladılarsa da, yaşam dışta tutulduğu sürece bu etkisiz ve tembel düşünü üstünde dinlenilebilirdi. Ama pek çok göstergeden görülüyor ki, bizi eskiden yaşatan hiçbir şey artık tutunmıyor, hepimiz deliyiz, umutsuz, ve sayrı. Ve *bizi* karşı gelmeye çağırıyorum.

Bu kopuk sanat, yalnızca boş vakitleri büyülemek için var olan güzellik-şiir düşünüsü, bir düşkünleşme düşünüsüdür ve açıkça iğdiş gücümüzü kanıtlamaktadır.

İki kişiyi intihara itmiş olan, ama ötekiler için kahve gevezeliklerinden öteye gitmeyen Rimbaud, Jarry, Lautrémont ve daha birkaçı

için yazınsal hayranlığımız bu yazınsal şiir, gerçekten kopuk sanat, hiçbir şey yapmayan ve hiçbir şey üretmeyen yansız tinsel işleyiş düşünüsünün bir parçasıdır; ve görüyorum ki tiyatro, yalnızca onu yapanı ve yaptığı anda bağlayan bireysel şiirin en aşırı biçimde ortalığı kavurduğu anda, hiçbir zaman ne dolaysız ve kitlesel eylemin, ne etkililiğin, ne tehlikenin anlayışına sahip olan ozanlarca en çok aşağsandı.

Yazıların ve *yazılmış* şiirin bu boş inanından kurtulmak gerekmektedir. Yazılmış şiir bir kez geçerlidir, sonra yok edilsin. Ölü ozanlar yerini başkalarına bıraksın. Ve görebiliriz ki önceden yapılmış olanın — ne kadar güzel ve geçerli olursa olsun — önündeki ululamamızdır bizi donduran, durağanlaştıran, ve altta olan güçle ilişki kurmamızı engelleyen; ona ya düşünen erke, ya dirimsel güç, ya değişimlerin gerekirciliği, ya ay başları ya da ne istenilirse denilsin. Yazıların şiiri altında tek başına şiir vardır, biçimsiz ve yazısız. Ve bazı ilkel toplulukların büyü işlerine yarayan maskelerin etkililiği tükendiği gibi —ve bu maskeler artık müzelere atılmaktan başka bir işe yaramaz —, aynı biçimde bir yazının şiirsel etkililiği de tükenmektedir ve tiyatronun şiiri ve etkililiği en yavaş tükenendir, çünkü çalınlanan ve söylenenin eylemine yer vermektedir, iki kez yinelenmeyen.

Ne istediğimizi bilmek söz konusudur. Hepimiz savaş, veba, açlık ve kıyım için hazırsak, bunu söylememize bile gerek yok, devam etmemiz yeter. Züppe gibi davranmaya, şu ya da bu şarkıcı, şu ya da bu hayranlığa değer ve sanat alanını aşmayan gösteri (ve Rus baleleri bile en görkemli zamanlarında sanat alanını aşmadılar), içinde etkileyici ama rasgele biçimlerin patlak verdiği — ve kımıldatabilecekleri güçlerin gerçek bir bilinci olmadan — şu ya da bu resim sergisi önüne hep birden gitmeyi sürdürmemiz.

Bu deneyciliğin, bu rasgeleliğin, bu bireyciliğin ve bu anarşinin bitmesi gerek.

Okuyanlardan çok onları yazanlara yarayan bireyci şiirlere yeter artık.

Bu kapalı, bencil ve kişisel sanat gösterileri kesin olarak yeter artık.

Bizim anlık anarşimiz ve düzensizliğimiz geri kalanın anarşisiyle orantılıdır, — ya da, daha doğrusu, geri kalan, bu anarşiyle orantılıdır.

Ben, tiyatronun değişmesi için uygarlığın değişmesi gerekiyor diye düşünenlerden değilim; inanıyorum ki üstün ve olabildiğince zor bir anlayış içinde kullanılan tiyatro, şeylerin görüntüsü ve oluşumu üstünde etkin olma gücüne sahiptir: ve sahne, üstünde iki tutkusal meydana çıkışın, iki canlı ocağın, iki sinirsel mıknatıslığın yaklaşması, yaşamda yarını olmayan bir çiftleşmede iki tenin yaklaşması kadar eksiksiz, doğru, belirleyici bir şeydir.

İşte bunun için bir vahşet tiyatrosu öneriyorum. — Bugün hepimizde olan her şeyi alçaltma sapkınlığı ile «vahşet», bu sözü söylediğimde, hemen herkes için «kan» demek oldu. Ama «*vahşet tiyatrosu*», ilk

önce benim için zor ve vahşi bir tiyatro demektir. Ve gösteri düzleminde bu, bedenlerimizi karşılıklı parçalayarak, kişisel anatomilerimizi testereyle keserek, ya da Asur imparatorları gibi postayla birbirimize iyi kesilmiş insan kulağı, burun ya da burun deliği torbaları yollayarak birbirimize karşı uygulayabileceğimiz vahşet değildir ama, çok daha ürkünç ve zorunlu olan, şeylerin bize karşı uygulayabilecekleri bir vahşettir. Özgür değiliz. Ve gökyüzü hâlâ kafamızın üstüne düşebilir. Ve tiyatro da ilk önce bunu bize öğretmek için yapılmıştır.

Ya çağdaş ve bugünkü yöntemlerle eski büyük trajiklerin anlattığı mitos'ların ardında olan şiirin ve tiyatro aracılığıyla şiirin bu üstün düşünüsüne yeniden dönmeyi başarırız, ve bir kez daha tiyatronun bir dinsel düşünüsünün yükünü çekmeyi başarırız, yani derin derin düşünme, gereksiz yere seyre dalına, dağınık düş görme olmaksızın bazı egemen güçlerin, her şeyi yöneten bazı kavramların bilincine varmayı; ve kavramlar gerçek olduklarında erkelerini de kendileriyle birlikte taşıdıklarından, düzeni yaratan ve yaşam yüzdeliğini yükselten bu erkeleri (kudret) içimizde yeniden bulmayı, ya da tepkisiz ve hemencecik kendimizi bırakmalı ve yalnızca düzensizlik, açlık, kan, savaş ve salgın hastalıklara yarar olduğumuzu kabul etmeliyiz.

Ya tüm sanatları merkezsel bir tutum ve zorunluluğa getirtiriz, resimde ya da tiyatroda yapılmış bir çalımla bir yanardağın yarattığı felâkette lâv tarafından yapılmış bir çalım arasında benzeşme bularak, ya da resim yapmayı, çirkin çirkin bağırmayı, yazı yazmayı ya da herhangi bir şey yapmayı bırakmalıyız.

Tiyatroda, çağdaş psikanaliz tarafından yeniden ele alınan ve sayrının iyileşmesini sağlamak için getirtilmesi istenen durumun karşıtı bir tutuma sokulmasından oluşan temel büyüsel düşünüye yeniden dönülmesini öneriyorum.

Bilinçdışının rasgele getirdiği ve şiirsel, yani anlaşılmaz — sanki şiirin getirdiği bu bir çeşit aşırı korkunun tüm duyarlık, tüm sinirler içinde yankısı yokmuş gibi, ve sanki şiir belirsiz ve devinimlerini çeşitlendirmeyen bir güçmüş gibi — diye adlandırılarak yine rasgele fırlatılan imgelerin bu deneyciliğinin bırakılmasını öneriyorum.

Tiyatro aracıyla, imgelerin fiziksel bilgisinin ve aşırı korku yaratma yollarının bir düşünüsüne dönülmesini öneriyorum, Çin hekimliğinin insan anatomisinin tüm uzamında iğne batırılan ve en ince işlevlere dek her şeyi yöneten noktaları bildiği gibi.

Bu çalımın iletimsel gücünü ve büyüsel yansılamasını unutmuş olana tiyatro onu yeniden öğretebilir, çünkü bu çalım kendisiyle birlikte gücünü taşımaktadır, ve yapılan çalımın gücünü açığa vurmak için tiyatroda insanlar bulunmaktadır.

Sanat yapmak bir çalımı örgenlikteki yankısından yoksun etmektir, ve bu yankı, eğer çalım gereken koşullarda ve güçte yapılmışsa, örgenliği ve onun aracıyla tüm bireyliği yapılmış çalıma uygun davranışlarda bulunmaya çağırmaktadır.

Tiyatro, örgenliğe dolaysızca değebileceğimiz ve, içine dalmakta

olduğumuz çağ gibi nevroz ve düşük duyumculuk çağlarında, bu düşük duyumculuğa dayanamayacağı fizik yollarla saldırmak için dünyadaki tek yer ve kalan son toplu araçtır.

Eğer müzik yılanlar üstünde etkiliyse, onlara getirdiği tinsel kavramlarla değil, ama yılanların uzun oldukları, yerin üstünde uzun uzadıya dolandıkları, bedenlerinin hemen hemen bütünüyle yere değdiği içindir; ve müziksel titreşimler çok ince ve çok uzun bir masaj gibi ona dokunmaktadır; ben de seyircilere yılanlara olduğu gibi davranılmasını ve örgenlik aracıyla onların en ince kavramlara dek getirtilmesini öneriyorum.

İlk önce kaba olan ve zamanla incelen yollarla. Bu dolaysız kaba yollar ilk önce onun dikkatini çekmektedir.

Bunun içindir ki «vahşet tiyatrosu»nda seyirci ortada, gösteri onun çevresindedir.

Bu gösteride seslendirme süreklidir: sesler, gürültüler, çığlıklar ilk önce titreşimsel nitelikleri için, ondan sonra gösterdikleri şey için aranmaktadır.

İncelen bu yollar içinde ışık da araya girmektedir. Yalnızca renklendirmek ya da aydınlatmak için olmayan ve kendisiyle birlikte gücünü, etkisini, telkinlerini taşıyan ışık. Ve yeşil bir mağaranın ışığı örgenliği bir büyük rüzgâr gününün ışığıyla aynı duyumsal eğilimler içine sokmamaktadır.

Ses ve ışıktan sonra eylem var, ve eylemin dinamizmi: işte burada tiyatro, yaşamı taklit etmekten uzak olarak, eğer yapabilirse salt güçlerle ilintiye geçiyor. Ve onlar benimsensin ya da yadsınsın, yine de bilinç-dışında erkeli imgeler ve dışarda bedava cinayet yaratan güçler diye adlandırılan bir konuşma biçimi vardır.

Yeğin ve kendi üstüne toplanmış bir eylem bir lirizm benzeşmesidir; doğaüstü imgeler, bir imgeler kanı, ozanın kafasında olduğu kadar seyircinin de kafasında kanlı bir imge fışkırtması çağırmaktadır.

Bir çağın kafasında takınak olan çatışmalar ne olursa olsun, yeğin sahnelerin kanlarını geçirmiş olacağı, içinde üstün bir eylemin geçişini duymuş olacak, düşüncesinin olağanüstü ve özsel devinimlerini olağanüstü olaylarda şimşek halinde görmüş olacak, — yeğinlik ve kan düşüncenin yeğinliğinin hizmetine sokulmuş olacak —, kişinin dışarda kendini savaş, kargaşalık ve rasgele cinayet düşünülerine verebileceğini sanmıyorum.

Bu biçimde söylenmiş olarak bu düşünü biraz ileri ve çocuksu görünüyor. Ve örneğin örneği çağırdığı, iyileşme tutumunun iyileşmeyi, cinayet tutumunun da cinayeti çağırdığı ileri sürülecektir. Hepsi, şeylerin yapıldığı biçim ve arılığa bağlıdır. Bir tehlike vardır. Ama unutulmasın ki, bir tiyatro çalımı yeğindir ama yarar gözetmez; ve tiyatro yapılmış olduğunda bir daha yapılmaması gereken eylemin yararsızlığını, ve eylem tarafından kullanılmamış ama *tersine çevrildiğinde* yüceleştirmeyi doğuran durumun üstün yararlığını öğretmektedir.

Bir üstün güçler kasırgasına kapılır gibi tiyatroya kapılan seyircinin duyarlığını yeğin fizik imgelerin toz ettiği ve onun tüm ilgisini çektiği bir tiyatro öneriyorum böylelikle.

Psikolojiyi bırakarak olağanüstü olanı anlatan, doğal çatışmalar, doğal ve ince güçler sahneye koyan, ve ilkin görülmemiş bir sapma gücü olarak kendini gösteren bir tiyatro. Büyük korkular yaratan bir tiyatro, dervişlerin ve Aysauas'ların danslarının korku yarattığı gibi, açık ve kesin yollarla örgenliğe seslenen, ve bazı ilkel toplulukların plaklarda hayran olduğumuz, ama aramızda üretemediğimiz soğaltma müzikleriyle aynı yollarla.

Burada bir tehlike vardır, ama bugünkü koşullarda göze alınmaya değer diye düşünüyorum. İçinde yaşadığımız durumu canlandırmayı başaracağımızı sanmıyorum, ne de ona bağlı kalınmasının bir değeri olduğunu; ama çöküntüden çıkmak için bir şey öneriyorum, bu çöküntü ve her şeyin can sıkıntısı, durağanlığı ve budalalığı üstüne inlemeye devam etmek yerine.

«*Le théâtre et son double*» *(Tiyatro ve Sureti)* adlı yapıttan.

MICHEL ZERAFFA

KURMACA METİNLERİN OKUNMASI

İngilizceden çeviren : Oya BERK

Michel Zeraffa, Fransız Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi'nde estetikle ilgili çalışmaları yönetiyor. Aynı zamanda Paris Üniversitesi'nde öğretim görevlisi. *Personne et Personnage* (1969), İngilizceye *Fictions (Kurmaca Metinler)* olarak çevrilen *Roman et Société (1971)* ve *La Révolution romanesque* (1972), yayımlanan yapıtları arasında. Aşağıdaki parça, İngilizceye *Kurmaca Metinler* diye çevrilen *Roman ve Toplum* başlıklı yapıtının bir bölümüdür.

Sinemayla birlikte roman da, geleneksel ruhsal süreçlerimiz ile davranış biçimlerimizi çok yakından yansıtan ya da bunlarla büyük ölçüde karşılıklı ilişkide olan bir anlatı biçimidir. Madame de La Fayette, Stendhal ve Proust, birbiri ardından, kıskançlık duygularının insanda yarattığı değişimleri anlamamızı sağlamışlardır. Kişilik kavramının geçirdiği evrimi ve zamanı nasıl algılayageldiğimizi romanın sekiz yüzyıllık gelişimi içinde izleyebiliriz. Kurmaca, mantığa üstünlüğünü kanıtlayamasa da, imgesel olanı usa uydurur. Tarihsel ya da toplumsal bir durumu mitosa dönüştürebilir ya da tersine, gizemi yıkmak gibi put kırıcı bir rol oynayabilir. Uygarlığın, ekinin ve siyasanın tüm verileri genellikle roman için gereç oluşturur. Gerçeküstücülük bile yaşamını kurmacada uzatabilmiştir. Dün ruhçözümlemesindeki gelişmeler ve yöntemler aktarılıyordu romana; bugünse sıra yapısal dilbilimde.

Bununla birlikte, bir açıdan romanla tiyatro, bir bakıma da romanla sinema arasında kökten bir ayrım vardır; bu ayrım işlevseldir - kutsaldır. Roman, mitosun doğrusuyla tarihsel gerçeklik arasında varolan ilişkiden yola çıkarak bu ilişkiyi geliştirir; oysa tiyatro tarihsel gerçekliğe bir tür doğa ötesi anlam yükler. Lucacs'ın da vurguladığı gibi, romanın eğilimi, tüm bütünlüğü içinde insanın betimini ortaya koymak amacıyla, mitos ile tarihi bileştirmektir. Hiç değilse, İkinci Dünya Savaşı'na dek romanın amacı böyle anlaşılıyordu. Tiyatro ise, bunun tersine, insanın tarihsel konumunun bir işlevi olarak neleri göze alabileceğini, nelerden korkabileceğini dile getirir. Tiyatronun özünde insanı, talihli olsun, talihsiz olsun, tarihe meydan okuyan kişi olarak sunmak yatar. İnsan, ölüm karşısında bile, tarihsel belirlenimciliğe tutsak olmayı kabullenemez; bu belirlenimciliği ya yadsımalı ya da aşmalıdır. *Antigone, II. Richard, Lorenzaccio, Le Prince de Hamburg, Tete d'or* ve Brecht'in oyunları pek çok değişik

ve karşıt biçimlerde aynı öğretiyi dile getirirler: Değerler dünyası, ister kahramanlıkla ister istemle ilgili olsun, tarihsel gelişimin sonucunda ortaya çıkmış olamaz. Creon Antigone'nin haklı olduğunu kabul etmek zorunda kalır; siyasal görev, kaçınılmaz olsa da, değerini yitirmemek için yerini dinsel göreve bırakır. II. Richard'ın yasallık ilkesini çiğnemesi ister istemez düşüşüne neden olur. Lorenzaccio ile Hamburg Prensi de tarihin kendi başına bir amaç olamayacağını ortaya koyarlar. Endüstri toplumunda yaşayan Claudel ile Brechtse insanın salt tarihsel bir etkene indirgenemeyeceğini vurgularlar.

Burada romanın, dönemler boyunca tragedyadan ve öbür tiyatro türlerinden ne denli uzak olduğunu da belirtmemiz gerekiyor. Her iki *Faust* da *Wilhelm Meister* ile çelişir. *Don Quijote*'un *Life is a Dream*'le, pikaresk romanın Corneille, Racine ve Moliere'nin oyunlarıyla, Stendhal'ın da *Hernoni, Lorenzaccio* ve *Chatterton* ile karşıtlığı gösterilebilir. Gene Strinberg'in tüm dışavurumcu tiyatroya kaynak oluşturan dehşet verici oyunları döneminin doğalcılığıyla karşı karşıya getirilebilir. Bir yanda Proust, öte yanda Claudel; Don Passos'a karşı O'Neill; Thomas Mann'a karşı Brecht.

Roman yazmak ya da okumak zamana yatırım yapmak demektir. Oysa tiyatroda zaman bir değer oluşturmaz.

Ama romanla tiyatro arasındaki bu uzaklığa karşın, Dostoyevski ile Kafka örneklerinde bu iki yazın türü arasında daha yakın bir ilişki olduğu gözlemlenebilir. Çünkü onlar da tragedya yazarları gibi insanın tarihsel niteliğini yadsımışlardır. Günümüzde de bu iki tür birbirine daha çok yaklaşmıştır; romanlar ve oyunlar, daha önce de gördüğümüz gibi, toplumun içinde bulunduğu durumun bir tür yadsınmasını ya da bilinmemesini kapalı bir biçimde dile getiren saçma kavramıyla birbirine bağlanır.

Roman okuma genellikle yalnız başına gerçekleştirilen bir etkinliktir, hiç bir anlamda trajik değildir ve okurun tepkisini nesnel yapısıyla çoğu zaman etkileyen kitabın kendisine bağlıdır. Ayrıca roman okuma büyük ölçüde etkin ve ülkü sorunudur; bu da romanla yazın arasında temelde bir karışıklık bulunduğunu imler. Romanın toplumbilimiyle yazının toplumbilimi arasındaki ayrım çizgisini belirlemenin bu denli güç olması şaşırtıcı değildir, çünkü romanın kendisi yazının temelidir. Yazarlar yazın yaşamlarına genellikle romanla başlarlar; halkı ürkütmeme kaygısı içinde olan yayımcılar da anlatı bile denemeyecek türden, Forster'ın kötü diye nitelendireceği kitapları roman olarak tanımlamayı sürdürürler. Gene yayımcılar, roman, şiir ve denemeleri 'genel yazın' başlığı altında toplarlar. 1967 yılında Fransa'da bu başlık altında 7140 kitap sıralanmıştı. Sözkonusu kitapların 3125'i, ya da yüzde 37'si yeniden basılmıştı.[1] Ama önde

1. 'La lecture en France', *Jeunesses Litterairc de France,* Paris, 1970. No. 24

gelen yayımcıların katologları (polisiye öyküler, korku ve kurgu-bilim romanları dışarıda bırakılarak) incelendiğinde, 'genel yazın' başlığı altında sözü edilen yapıtların en azından yüzde yetmişinin roman olduğu ortaya çıkar. Ancak üretilen romanların sayısıyla kitap piyasasındaki yerleri arasında hemen hemen hiç bir ilişki yoktur, çünkü basılan on romandan yedisi 2000'den fazla satmaz; ikisi 10,000 20,000 arası bir sayıya ulaşır; yalnız biri 20,000'i aşarak en çok satılan romanlar katına yükselir.

Bu sayısal verileri sıramamızın tek nedeni 1967 de Fransa'da nüfusun yüzde ellisinin hiç kitap okumamış olması değildir.[2] Üretilen romanların aynı anda hem çok düşük hem de çok yüksek gibi görünen sayısı, Roland Barthes'ın da söylediği gibi, kurmacanın kurumlaştırılması denen şeye bağlıdır. Yayınevi, yayın yönetmeni ile yayın kurulundan oluşan bir yayın görevlileri topluluğunu içerir. Yayın kurulu kendisine gönderilen yazılar arasında, okurlardan —çoğu zaman 'dıştaki' okurlardan— gelen değerlendirmelere göre seçme yapar. Yapıtlarını yayımlatmak isteyen romancı pek çok engeli aşmak zorundadır. Roman yazma işine yeni başlıyorsa, belli bir yayımcının kitaplarını basma olasılığının daha yüksek olduğunu bilir ya da bildiğini sanır. Ne varki yarışma yasaları, piyasanın boyutları ve yazın ödüllerinin çekiciliği hiç bir romancının 'kötü sayılmadığı', yeteneği ne olursa olsun, her yazarın basıldığı bir ortam yaratmıştır. Ama yetenek kavramı güvenilir nesnel ölçütlere göre mi belirlenmektedir? Örnek ister Gide ister Celine olsun, 'iyi Fransızca' yasası, ya da belki mitosu, günümüzde de tartışılmaz bir biçimde üstünlüğünü korumaktadır. 'Kötü Fransızca'yla yazıldığı için basılamayan pek çok roman vardır. 'Başlangıçtaki' yazar 'başlangıçtaki' ressamdan daha az şanslıdır. 'Yazma' alanındaki yasalar piyasanın yasalarıyla yakından bağıntılıdır. Örneğin, 1958 le 1963 arasında Françoise Sagan'ın sağladığı başarı, yayımcıların, olur da aralarından kimileri aynı parlak sonuca ulaşır umuduyla, çok genç yazarların yapıtlarını basmalarına yol açmıştır.

Yayımcılık seçici bir yöntemle çalışır ama eleştiri ondan da seçicidir. Bir kitap tanıtma piyasasının —buna kitap tanıtma piyangosu da diyebiliriz— varlığı yadsınamaz. Fransa'da yazın ödülleri mevsimi açıldığında, eleştirmenler neredeyse altından kalkamayacakları bir kitap yığınıyla karşılaşırlar; üstüne tanıtma yazısı yazacakları yazarları seçerken kullandıkları ölçütler çok çeşitli ve güvenilmezdir. Yayınevlerindeki basın görevlisinin işi, kendi yayınevinin bastığı her yazar için, alabildiğince çok tanıtma yazısı yazılmasını sağlamaktır. Bununla birlikte basın görevlisi, bu yoldaki çabalarını en etkili eleştirmence beğeniyle okunmuş olan yazar üzerinde yoğunlaştıracaktır. Bu aşamadan sonra yazarı üne kavuşturacak çark döndürülmeye başlanabilir. Ama aynı çark yazarı, bundan böyle kolay kolay değiş-

2. Ay. y.

tiremeyeceği belirli bir biçimsel yola da sokar. Artık sorun söz konusu yazarın kendinden bekleneni verip veremeyeceğidir. Bu sorun yeni romancıya hem parasal açıdan hem de saygınlık açısından yatırım yapan yayımcı ile eleştirmeni çok yakından ilgilendirir.

Bütün batı ülkelerinde genellikle aynı olan bu roman üretme yöntemiyle ilgili her hangi bir değer yargısında bulunmuyoruz. Bütün demek istediğimiz, roman okurunu belirleyen şeyin bu örgütleme olduğudur. Kitle gazetelerinin dolanım sayılarıyla radyo ve televizyonun etkisini dikkate alırsak, giderek aşırı bir belirlenimden bile söz edebiliriz burada. Özellikle iyi öğrenim görmüş ve yazına gerçekten ilgi duyan kişilerin dışında kimse okuyacağı romanı kendisi seçmez.

Kurmaca okuma edimi, gerçekleştirildiği yer ve zamana göre, büyük değişimlere açıktır. Laclos'un *Tehlikeli Alakalar (Les Liasons dangereuses)* romanı (1960 yapımı *Tehlikeli Alakalar* filmini dikkate almasak bile) bugün yayımlandığı 1782 yılından tümüyle değişik algılanıyor olmalı.[3] Günümüzde okuru çeken şey romanın gerçeğe uygunluğu yada öğretisinden çok düzeneği eylemidir. Ama eylem okurun kafa yapısı için belirli ölçüde önemlidir. *Tehlikeli Alakalar,* şimdi Sartre'ın trajik toplumsal gerçekçiliğine sırt çevirmeye, sözgelişi yıllardır yeni dalga filmlerince sunulan tür şeyde bulabileceğimiz dokunaklı, zorlama bir erkekliği aramaya eğilimi olan bir toplumsal çevreye, zevke aşırı düşkünlük örneğini sunar. Daha öncede belirttiğimiz gibi, 1950'den sonra Stendhal'ı okumak ya da Stendhal gibi yazmak, *Bulantı (La Nausee), Özgürlüğün Yolları (Les Chemins de La Liberte),* gerçekçi İtalyan Sineması ve Marksizmde özetlenen herşeyin yadsınmasını simgeliyordu. Fransız aydınlarının Faulkner'ı tutmaya başladıkları bir dönemde, Amerikan aydınları —Faulkner'ı çok sert ve saldırgan bularak— Gide ile Camus'ü yeğlemişlerdir. Ama aynı dönem içinde Saint Exupery'nin yeri, sarsılmazlığını koruyabilmiştir. Yumuşak, açık biçeminde serüven yiğitlik ve evrensel insancılık dünyalarını bir araya getirerek —(sınırı aşan uçak ve yeryüzüne yüksekten bakan pilot) — Fransa'da olduğu kadar Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğinde de tutulmuştur. 1930 ların kentsoylusu, *Adsız Köşk*'ü *(Le Grand Meaulnes)* Alain Fournier'in usunun köşesinden bile geçemeyecek nedenlerden dolayı okumuştu, çünkü *Adsız Köşk* 'yaşamın katı gerçekleri arasında' düşsel bir soluğu simgeliyordu. Polisiye öykülerin iki tür okuru vardır. Büyük çoğunluğa kaçış, sığınma, hoşça zaman geçirme olanağı sağlarlar. Polisiye öyküler, korku ve casusluk öyküleriyle öbür yazın arasında oldukça açık ekinsel bir ayrım vardır; bu tür öyküler okurun dikkatini başka bir yöne çekebildikleri için okunurlar. Bununla birlikte, bir çok aydın da polisiye öyküleri bir tür oyun, eğlence olarak okur; öykünün ko-

3. Orecchioni, P., 'Pour une histoire sociologique de la litterature' in R. Escarpit, *Le litteraire et le social,* Ay. y.

nusu onları olay örgüsünün bulgulanmasından, alabildiğine renkli bir dilden daha az ilgilendirir.[4] Bu romanlar belgesel açıdan da ilginçtir. Sanırım «Serie Noire» yayınlarındaki çeviri öykülerde Amerikan toplumunun, Saul Bellow'un romanlarındakinden daha eksiksiz bir betimi vardır.

Okumanın toplumbilimiyle yazarların toplumbiliminde, özellikle Fransa'da, önemli bir gelişme olmuş, ilginç sonuçlar ortaya çıkmaya başlamıştır.* Ama kimin neyi okuduğunu, bir kitabın değişik çevrelerdeki dolanım sayısını ve belirli bir topluluğun neyi okumaya hazır olduğunu giderek daha iyi öğrenmemize karşın, aynı çalışmalar, okumanın bugün bile ne denli ayıp sayıldığını, sözde ileri toplumlarda kıyasıya cezalandırıldığını da ortaya koyuyor. Okuma özgürlüğü hem yüreklendiriliyor, hem de köstekleniyor. İş yaşamının gerekleri, sinema, radyo, televizyon ve arabanın kişinin ilgisini başka yöne çekmesi nedeniyle okumaya daha az zaman kalıyor. Buna karşılık, Dostoyevski'nin romanları hiç bir zaman bu denli ulaşılabilir ve ucuz olmamıştı. Deneyimci ve devrimci sanat türleriyle ilgili halka gerekli bilgiler veriliyor ama aynı zamanda yukarıda sözünü ettiğimiz üretim düzeneğinin tümü yayılmalarını engelliyor. Genel ve özel kitaplıklar yazının halka açık müzeleridir ama bu kitaplıklardaki öncü yapıtların ulaşılabilirliği salt sınıf ayrıcalığı diyebieceğimiz şeyle denetlenir.

Yüksek ya da orta düzeyde öğrenim görmüş kişilerin deneyimci ya da devrimci yapıtları düşünselliğin ve züppeliğin simgesi olarak gördükleri çok açıktır; bu nedenle hem beyaz yakalı hem de mavi tulumlu işçilerin Joyce'a gösterdikleri tepkinin şaşırtıcı bir yanı yoktur —salt *Ulysses*'in ulaşamayacakları denli uzak olması nedeniyle değil, aynı zamanda orta sınıfın hemen benimsediği romanlar çok daha kolay bulunabildiği için. Ama bu durum özde aynı kalmasına karşın, son yirmi yıl içinde belli ölçüde değişime uğramıştır. Bugün 'Başyapıtlar', 1940 yılındakinden çok daha büyük bir hızla ekinle bütünleşik, öğrencilerin ders izlencelerinde yer alıyor. (Andre Breton 1970-71 genel ders izlencesinde görülür); yeni yapıtlar basın yoluyla, sıcağı sıcağına, çok daha çabuk tanıtılıyor

Ama bu bilgilendirme hizmetiyle yapma ekinsel olguların yayılmasındaki yetkinlik, katı bir ekinsel aşamalılığın varlığını gizleme eğilimi gösterir; bu ekini ve bilgiyi saran olumlu bir gizliliktir. 1962-63 yıllarında silahlı kuvvetlere yeni katılan 4716 kişi üzerinde ilginç bir

4. Escarpit R., ed., *Le phenomene San Antonio* Bordeaux, Institut de Litterature et de Tecniques Artistiques de Masses, 1965.

* Bordeaux kentindeki Yazın ve Sanat Yöntemleri Kurumunda Roger Escarpit'in yönettiği, ilgi dalları değişik araştırmacıları bir araya getiren çalışma özellikle dikkate değer; bu araştırmacıların çabalarıyla Fransız ulusunun okuma alışkanlıkları tablosundaki boşluklar giderek doldurulуyor.

inceleme yapılmıştı. İncelemeye katılanlar öğrenim düzeylerine göre beş ulama bölünmüşlerdi. (İlk öğrenimini tamamlayamayanlar, orta okulu bitirenler, lise öğrenimini tamamlayamayanlar, liseyi bitirenler —olgunluk— ve daha yüksek düzeyde öğrenim görenler) Yanıtlayıcılardan bildikleri beş yazarı saymaları istenmişti. İncelemenin sonuçları bir yazarın adını bilmekle yapıtlarını okumak arasında büyük bir ayrım olduğunu, toplumsal sınıfla yazarın tanınması arasında da kesin bir ilişki bulunduğunu göstermişti. Saint Exupery'nin adı herkesçe biliniyordu; oysa Mauris, Bazin ve Montherlant'ın adlarını salt öğrenciler vermişlerdi. Camus, Hemingway ve Sartre'dan ilk kez lise öğretim düzeyi ve yukarısında söz edilmiş, Dumas liseden sonra öğrenimini sürdürenlerce 'terkedilmiş', Bruce'un adı lise öğrenimini tamamlayanların ötesinde görülmemişti.[5]

Bu bulgularla ilgili benim kendi yorumum (tartışmaya çok açık olduğunu kabul ediyorum) şöyle: Sartre, Malreaux, Bassin, Gide ve Montherlant'ın en üst düzeyde öğrenim gören kişilerce okunması gibi, J. Bruce da kuşkusuz en alt iki ulamda okunmuştu. Sartre'ın adının lise öğrenimini tamamlayanlar arasında görülmesi salt çağdaş iletişim düzeneğinin varlığı ya da okulların tutumuyla açıklanabilir. Saint Exupery'nin okunmasının nedeni de özellikle *Küçük Prens*'in *(The Little Prince)* çok sevilmesi ile yazarın kişiliğini kuşatan ülküdür. Ne olursa olsun, Faulkner, Dostoyevsky, Proust, Celine, Bernanos ve Robbe Grillet'den hiç söz edilmemesinin önemli bir anlamı olduğu görüşündeyim.

Roman ya da genel olarak kurmaca nasıl görülüyor? 1965 yılında Antony Üniversitesinde yürüttüğüm dört ayrı meslek ulamından 240 kişiyi içeren incelemenin amacı bu soruyu yanıtlamaktı. Örnek topluluk, doğal olarak, geçerli sonuçlara varabilmek için çok küçüktü; gene de bu incelemenin kimi bulguları romanın toplumbilimiyle ilgili dosyaya eklenebilir.

İstediğim öncelikle okuma ediminin gerçekleştirildiği koşullar ile algılamayı dikkate alarak roman okunmasıyla öbür yazın türlerinin okunması arasında bir ayrım yapmaktı. İkinci olarak hangi romanların okunduğunu ve okurda ne tür bir izlenim kaldığını ortaya koymk, daha sonra da sanatsal yapıtlar olarak kurmaca ile romanın toplumsal ve ekinsel anlamlarını bulgulamak istedim.

Bekleneceği gibi, C ve D ulamlarındakilerin (beyaz yakalı ve mavi tulumlu işçiler) son okudukları roman genellikle bir polisiye öykü ya da casusluk öyküsüydü; oysa sözü edilen tek Butor romanını A ulamından (serbest meslek ve öğretmenler) bir kadın okumuştu. Yanıtlayıcıların beğenilerindeki aynı ayrım anımsadıkları öbür romanları saymalarını istediğimizde çıktı. Daha ilginç bir olgu da ne sinemanın ne de tiyatronun roman okumayı engellememesiydi; en çok film görenler en çok roman okumuşlardı. Ancak film seçiminin

5. Robine, N., 'La lecture', in R. Escarpit *Le litteraire et le social*. Ay. y.

roman seçiminden daha az ölçüde mesleksel konumla belirlendiği anlaşılıyordu. Belirli bir günde sinemaya gitmek alışılagelmiş bir boş zaman etkinliği, bir tür eğlence gibiydi. Oysa roman seçiminde toplumsal ve ekinsel engeller araya giriyordu. Çizgi roman okuyan bir kişinin *The Wages of Fear* ve *Rebecca* filmlerini görmesi olasıydı. Belirli bir tür eğlence seçiminde, özellikl roman seçiminde konunun, kişinin kitapla karşı karşıya gelme biçiminden daha az etkisi olduğunu da gördüm. Genç bir işçi okulu bıraktığından bu yana salt Dostoyevsky okumuştu, çünkü annesi kendisine tüm yapıtlarını vermişti. Yanıtlayıcıların çoğu her ay aldıkları kısaltılmış romanları, öbürleri de salt bir kitap kulübünce gönderilen romanları okumuşlardı. «Ciltsiz kitaplar çıktıktan sonra daha çok kitap okudunuz mu?» sorusuna verilen yanıtların çoğunlukla olumsuz olması şaşırtıcıydı. Bu bir çelişkiyi imliyordu, çünkü incelemenin çözümlemesi ciltsiz kitapların çok okunduğunu açıkça ortaya koyuyor. Ayrıca ciltsiz kitapların okuma üzerindeki belirsiz etkisiyle ilgili başka kaynaklardan da kanıtlarımız var. Cep Kitapları dizisi, *Bulantı* ile *L'Affaire Mauritus* kitaplarını herkesin ulaşabileceği bir yere getirdi; oysa bu kitaplar birbirini etkisiz kılan her tür kurmaca gel giti içinde yitebilirlerdi.

Genellikle kurmacanın tek bir ulam olarak alımlandığı anlaşılıyor. A ulamındaki kimi yanıtlayıcılar kurmacanın belirli yönlerine —eylem, olay örgüsü, öykünün geçtiği ortam ve kişilerin çizimi— ilgi duyduklarını vurguladılar. Ama A ve B ulamlarındaki yanıtlayıcılar (orta düzeydeki yöneticiler ile küçük iş adamları) öykünün bütününden çok kahramanın yazgısıyla ilgili gibiydiler. C ve D ulamlarındaysa karşıt bir durum görülüyordu. Okurların kendilerini belli roman kişileriyle özdeşlemeleri konusunda da ilginç veriler topladık. Kendini bir roman kahramanıyla açıkça özdeşleyen tek yanıtlayıcı emekli, orta yaşlı bir yöneticiydi —çok sessiz sakin bir kişi— kahramanı da Raskolnikov! A ulamındaki tüm aydınlar özdeşlemeyi yadsıdılar. Ama aslında özdeşleme sorunu düşündükleri bir şeydi. Gene çoğu durumlarda insanlar roman kahramanının büyüsüne ve romantik olan herşeye karşı tetikteydiler. Julian Sorel ya da Jean Valjean ile gençken kendilerini özdeşliyorlardı. Bununla birlikte roman kişileri A ve B ulamlarındakilere göre, C ve D dekiler için olduğundan, çok daha gerçekti .A ve B ulamlarındaki yanıtlayıcılar roman kişilerini gerçek kişilerle karşılaştırabiliyorlardı; öbür iki ulam, özellikle D ulamı için roman kişileri hep gerçek dışı ve uzaktılar.

Toplumsal çizgide ne denli aşağı inilirse, roman da o oranda bir eğlence ya da bir tür kaçış olarak görülüyor. A ulamındakiler romanın yaşam gerçeklerine uymasını, hiç değilse akla uygun olmasını, roman kişilerinin ruhbilimsel ve toplumsal yönlerinin belirtilmesini istiyorlardı. B ulamındakilerse, roman kişisini yetkinliğin, insanlığın ve iyiliğin örneği —büyük hekim gibi— görmek istiyorlardı. A ulamındaki okurlar romanın kötü olup olmamasına aldırmıyorlardı, ama öbür ulamlarda, gitgide büyüyen salt 'iyi' romanları okuma kay-

gısı vardı. Daha önemli bir nokta da öğrenim görmüş okurların romanın çağdaş toplumsal ve siyasal sorunları ele almasını istemeleriydi. İncelememizin sonuçları, bu açıdan, I.L.T.A.M'ce yapılan ve değişik meslek guruplarına imgesel roman başlıkları öneren araştırmayla birleştirilebilir. Söz konusu araştırmada mühendisler, teknisyenler, öğretmen ve öğrencilerin tümü *Green Meadows* (Yeşil Çayırlar) ya da *Boulevard of Sorrow* (Keder Bulvarı) romanları yerine *Men on Strike* (Grevciler) romanını seçmişlerdi.

Bu incelemenin sonuçları bizi işçi sınıfının okuma sorununu şöyle dile getirmeye yöneltti: İnsanlar roman okuyorlarsa, bunu yaşamla ya da romanlardaki gerçek dünyayla ilgili bilgi edinmek için yapmıyorlar. Örnek toplulukta işçi sınıfından yetmiş kadın ve erkek arasında yirmi dördü hiç roman okumuyordu, —hiç değilse yıllardır okumuyorlardı. Öbürlerinin çoğu, roman okuduğunda eğlence, kaçış, ya da arınma diyebileceğimiz birşey arıyor ama bütün bunların gerçekçi ve tutarlı bir biçimde dile getirilmesini istiyordu. Ancak burada 'son okuduğunuz roman', 'anımsadığınız romanlar' sözcelerine verilen yanıtlardaki belirsizliği de vurgulamak gerekiyor. Romanın eğlendirmesi bekleniyor— böyle olması gerektiği için değil, yapabileceği başka birşey olmadığı için. İşçi sınıfı bakış açısına göre, roman ilişki kurulabilecek ama içinde 'gerçek' aramak düşünülemeyecek mitos niteliğinde bir yaratı, bir yanılsama kaynağıdır.

Bununla birlikte incelemeye katılanlardan çoğu, sözlü görüşmeler sırasında kendilerine bir savaş yaşantısını ya da daha çok işleriyle ilgili birşeyi anımsatan bir romandan tad aldıklarını gözlemlediler. İşçi sınıfı insanlarının gerçek yaşam koşullarını, kendi algıladıkları biçimde, ele alan romanları —ah bir zamanları olsaydı— okumak için büyük bir istek duyduğu anlaşılıyor. Yazın öğrenimi olmayan ve 'büyük yazın'ı ulaşılmaz gören bir işçinin, güncel yaşamın kendileri yabancılaştırıcı nitelikte olan gerçekleriyle yüzyüze getirilme özlemi düşünülürse, bu isteğin imlediği yabancılaşma derecesini belirtmek bile gerekmiyor. Toplumsal ve mesleksel düzey ne denli alçalırsa, ekin ve okuma arasındaki ayrım da o oranda büyüyor. Serbest meslek sahibi kişiler için ekin, kitaplar, oyunlar ve sanatsal yapıtlar anlamına geliyor. Teknisyen ve iş adamları için ekinin daha belirgin bir mesleksel bağlamı var— bu nedenle romanı aşağılıyorlar. Memurlara göre kendi yaşantılarıyla roman arasında aşılamaz bir uçurum var; oysa ağır işçiler kurmacayı salt tad alınabilecek bir soyutlama olarak görebiliyorlar. Her durumda, ekinin ilkin ve öncelikle insanın bildiği şeyler olarak tanımlanması gerekiyor.

Bu incelemeden elde edilen sonuçlar işçi sınıfı sözkonusu olduğu zaman, son zamanlarda yapılan başka bir çalışmanın bulgularıyla bağlantılı gibi görünüyor. 'İşçiler ekinle işleri arasında bağlantı kurmaya çalışırlarken kendilerini yabancılaştırıyorlar— bu durumda, okuma edimi taşıdığı insan usunu özgürleştirici gücü ve geniş kapsamlılığını yitiriyor. 'Gerçeklik' ve 'yazın'ın yelpazenin karşıt uç-

larında olduğu yanılsaması, bu görüşü destekleyen teknik yöneticilerin yararına bir durum oluşturuyor. Sanki aydınlar da ekini sınıfsal bir birikim olarak tutmak istiyorlar.'[6]

Aynı gerçeklik yanılsamasını örnek topluluğumuzun okuduğu kitapların listesini incelerken de gördük. Kuşkusuz, Stendhal, Flaubert, Paveze ve Marguerite Duras salt A ulamında görülmüşlerdi; oysa Malraux, B ulamının üzerindekilerce okunmamıştı. Ama dört okuma gurubu arasında —hiç değilse ilk üçü arasında— kesin niteliksel ayrımlar yapmak çok güç, çünkü her birinde belirli bir tür roman —töreler romanı— ağırlık noktası oluyor. Töreler romanında öykü gerçek yaşantı olarak anlatılıp kişilerin çözümlenmesiyle birleştirilir: örneğin güçlü kişiliği olan genç adam kendini annesinin baskısından kurtarır; yaşamını hastalarına adayan bir hekim duygusal çatışmalarını aşmak zorundadır ya da sürgüne gönderilen bir Rus ailesi devrim öncesi dönemin coşkulu günlerini yaşar. Her zaman kentsoylu ortamında yer alan bu tür kaçış gerçekçiliğinde genellikle yüceltilen ve oldukça soyutlaştırılan toplumsal ve tarihsel olguların kolaylıkla saptanabilecek özleri vardır. Bu tür roman işçi sınıfının okuma ediminde oldukça büyük bir yer kaplar. Bu nedenle 'yazın'ın, imgesel dünyayı belirli bir tarihsel konumun toplumsal yapısına koşut biçimlerde kuran yapıtlardan oluştuğunu[7] vurgulamak yeterli değildir. 'Bir romanın başarısı, yazarın halkıyla paylaştığı ortak niteliklerin varlığını yansıtır'[8] görüşüyse daha da yetersizdir.

Bu tür başarıya adanan kurmacanın her toplumsal çevreye yayılmasına karşın, anlamını egemen sınıflar ve resmi ekinden alan orta sınıf diliyle yazıldığını dikkate almak gerekiyor. Gene romanın yapısının gerçek toplum yapısıyla karşılıklı ilişki içinde olduğu doğruysa, bu ilişkinin —biri eleştirel biri uzlaşmacı— iki yönü olduğunu vurgulamak gerekiyor. Kimi romanlar toplumsal düzenin göstergelerini aşarlar. Öbürleriyse toplumsal düzene gerekli saygıyı gösterirler.

İncelememiz bize roman kavramının yazın kavramıyla ne denli karıştırıldığını da gösterdi. Yanıtlayıcılardan beşte birinden çoğu şu kitaplardan roman olarak söz etmişlerdi: *En Uzun Gün (The Longest Day)*, *L'Aiglon*, Courteline'nin bir oyunu, *Mandinge*, Camus'ün bir denemesi ve bir tarihsel yapıt. Bu karışıklığın varlığı, çağdaş romandan roman kişilerinin silindiği savını destekleyebilmek amacıyla 'kurmacadaki kişiler romanın kendisidir'[9] diyen Claude Levi-Strauss'u haklı çıkarıyor. Bir de MacLuhan'ın daha ortada olan ve kitle top-

6. Gibert, M., 'Les ouvriers et la lecture', in *Jeunesses litteraires de France* Ay.y.
7. Escarpit R., *Le litteraire et le social,* Ay. y.
8. Mury, G., 'Sociologie du public litteraire', in R. Escarpit, *Le litteraire et le social,* Ay. y.
9. Levi - Strauss, C., 'L'origine des manieres de table', in *Mythologiques III* - Paris, Plon, 1968.

lumunda iletinin içeriğinin kendisinden daha az önemli olduğunu öne süren gözlemi var[10] Okuma edimi özünde tüketim sürecinden daha az seçici bir sürece dönüşmüştür. Bundan böyle, okumak için okumak söz konusu değil. Roman sözcüğü de imgelemin çekici bulduğu her şeyi tanımlamak için kullanılıyor.

Ama tüketim, ekinsel ve toplumbilimsel gerçeklik ilkesinde kutuplaşır; bu ilkeye göre de, gerçek kurmacadan daha yadırgatıcıdır. Aslında doğru olan bunun tam tersidir. Truman Capote *Soğukkanlılar (In Cold Blood)* romanını tüm Amerika'yı büyüleyen bir suçu sabırla irdeledikten sonra yazarken, gerçek bir olayı bu büyülenmeye uydurmaya çalışıyordu. Aynı şey toplumsal ve insanbilimsel incelemelerin genellikle dikkate değer yazanaklarına da uygulanabilir: bu yazanaklarda okurun, gerçeği yanıtlayıcıların sözceleriyle alımlaması sağlanır; böylece okur bunların gerçeği nasıl simgelediklerini bulgulayabilir. Yaşam, romancılardan ya da tanınmamış romanlardan oluşur savı göreceli olarak yeni bir tür olan belgesel romanın gerçek anlamını içerir. Bu tür, Balzac'ın simgelediği her şeyin tam karşıtıdır çünkü belge, olay örgüsü oluşturmak amacıyla biçimlendirilmek yerine, olduğu gibi ortaya konur.

Bu gerçeklik anlayışı her gün gözleri, kulakları dünyanın sayısız yönlerinin saldırısına uğrayan, bu nedenle imgelemi esinleneceği yerde tıkanan kitle toplumuna uygundur. Toplum ve toplumsal yapılar kavramı durmadan düzeltilen, örnek olarak simgelenen ve giderek büyüyen bir toplumsal olgular seli altında kaybolmaya başlıyor. Roman okumak, doğru bir deyişle, büyük ölçüde içe dönük bir kurmacayı okumaya dönüştü. Gerçek yaşam öykülerinden temellenen hangi öykünün halkın çoğunluğuna en uygun olacağına karar vermek için bilgisayar izlenceleri yazmanın olanak kazandığı bir noktaya ulaştık.

Bu durumda yanıtlayıcılardan hiç birinin romancıyı sanatçı olarak görmemesi neredeyse şaşırtıcı değil. Romancı bir gözlemci, zengi yaşantısı olan kişi, ahlakçı, ussal süreçlerin çözümleyicisi, toplumsal haksızlıkların tanığı, ya da salt yazarlık ödentilerini toplayan kişi olarak görülmüştü. Romanın toplumbilimi, halkın yerine geçip, tüketim yazanakları hazırlamak için, toplumbilimin kendisini yönlendiren güçlerin yerini almaktan hoşnut kalacak mıdır? Çalışmamız biçim ve anlam sorunlarıyla ilgiliydi. Toplumbilim, bizim kanımızca, sanatsal yapıtların hem kendilerinde hem de alımlanma düzeylerinde varolan sanatsal bilinçlilik ve toplumsal bilinçlilik ilişkisini de irdelemelidir.

10. McLuhan, M., *Understanding Media,* Ay. y.

H. G. WIDDOWSON

SÖYLEMİN DERİN YAPISI VE ÇEVİRİ KULLANIMI

İngilizceden çeviren : Ahmet KOCAMAN

Yabancı dil öğretiminde çeviri kullanımı konusu, özellikle klasik Yunan/Latin dili öğretiminin temel konularından birini oluşturmuştur. Gerçekten yabancı dil öğretiminde kullanılan gramer-çeviri yöntemi bu genel eğilim sonucu ortaya çıkmış ve dil öğretiminde uzun süre kullanılmıştır. Ancak yöntemin çağdaş dillerin öğretiminde istenilen sonuçları vermemesi, öğretim psikolojisi, dilbilim konusundaki yeni gelişmeler ve yabancı dil öğretiminin özellikle 1940'lı yıllarda konuşma diline ağırlık vermesi gibi etmenler bu yöntemin gözden düşmesine yol açmıştır. Ne var ki 1970'lerin başlarındanberi zihinsel öğrenim psikolojisinin ve dilbilimde üretimsel-dönüşümlü yaklaşımların önem kazanmasından sonra yabancı dil öğretiminde çeviri kullanımına yeniden daha büyük bir hoşgörü ile bakılmaya başlanmıştır. H.G. Widdowson'un yazısı bu eğilimi yansıtmaktadır.

H.G. Widdowson, özellikle uygulamalı dilbilim, söylem çözümlemesi, dilbilimsel biçembilgisi konularındaki yazılarıyla tanınmış bir İngiliz dilbilimcisidir. Başlıca yapıtları arasında *Stylistics and the Teaching of Literature* (1975), *Teaching Language as Communication* (1978) ve *Explorations in Applied Linguistics* (1979) anılabilir.

Widdowson aşağıda çevirisi sunulan yazıda üç tür (yapısal, anlamsal, kullanımsal) eşdeğerlikten sözederek çevirideki değişik düzlemlere dikkati çekmektedir. Özellikle kullanımsal eşdeğerlik üzerinde durması, yapı ve kavramlar ötesinde tüm dillerdeki değişmezin bulunması açısından çeviriye yeni bir boyut eklemektedir. Bu boyutun Searle'in 'söz-eylem' kuramından esinlendiği ve bunu somutlamayı amaçladığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan yazının dil öğretiminde çeviri kullanımı ile ilgilenenleri olduğu kadar, çeşitli dil kesitlerinden çeviri yapanları kimi sorunlar üzerinde düşünmeye yönelteceğini düşünmekteyiz.

Bu incelemenin amacı yabancı dillerin öğretimi için olası yararlarını ortaya çıkarmak amacıyla çeviri sürecine değişik bakış açılarını, deneysel bir biçimde, gözden geçirmektir. Bir öğretim tekniği olarak çeviri kullanımı uzun süredir yabancı dil öğretmenlerince kuşkuyla karşılanmıştır, birçoğu da ilke olarak çeviriyi tümüyle yasaklamışlardır. Belli bir biçimde algılandığında çevirinin çok yararlı öğretbilimsel bir araç olabileceğini ve gerçekten kimi durumlarda, özellikle yabancı dil; özel amaçlar için, servis dersi olarak öğrenildiğinde, bir tür çevirinin en etkili öğrenim aracı olabileceğini tartışmak istiyorum.

Catford (1965)'te belirtildiği gibi çeviri kuram ve uygulamasında temel sorun iki dil kesiti arasındaki eşdeğerliğin niteliğini belirleme sorunudur. Açıkçası, eşdeğerli olarak kabul edilen şey çeviri sürecinde kullanılan dilbilimsel betimleme modelince belirlenir. Bu bakımdan tümcelerin yalnızca yüzey yapısını açıklıyan bir model, iki dildeki iki tümcenin eşdeğerliğini, bunların ikisi de modelin iki dilde ortak diye belirlediği dilbilgisi özelliklerini açıkça örnekliyebilirse açıklıyabilecektir: bu tür özellikler örneğin zaman, görünüş, çatı vb. kapsıyabilir.

İngilizcenin kaynak dil (KD) Fransızcanın da erek dil (ED) olduğunu ve iki dil arasında çeviri eşdeğerliği kurmak için sınıflamacı, yapısal modeli kullanmak istediğimizi varsayalım. Böyle bir model kaynak dilde aşağıdaki tümceler için değişik yapısal betimlemeler belirliyecektir:

1. The postman opened the door.
2. The door was opened by the postman.

Erek dilde aşağıdaki tümceler için de değişik yapısal betimlemeler belirliyecektir :

3. Le facteur ouvrit la porte.
4. La porte fut ouverte par le facteur.

Bu modele başvurularak, bu tümce çiftlerinin ortak dilbilgisel özellikler göstermeleri nedeniyle, 1'in 3'le, 2'nin de 4'le eşdeğerli oldukları söylenebilir: hem 1 hem de 3 (Halliday'in terimini kullanırsak) etken çatıyı ve belirli geçmiş zamanı anlatmakta, oysa 2 ve 4 edilgen çatı ile belirli geçmiş zamanı anlatmaktadırlar.

Ancak bunu söylemek, incelendiğinde gerçekliği kuşkulu olan kimi varsayımları öne sürmek demektir. Bu eşdeğerlikleri temellendirmek için şöyle bir akıl yürütme gerekecektir: İngilizce dil dizgesinde belirli geçmiş zaman (simple past tense) ve geçmiş-şimdiki zaman (present perfect tense), tıpkı Fransızca dil dizgesindeki passé simple ve passé composé gibi bir karşıtlık oluşturmaktadır; böylece, Saussure'ün anlatımıyla, kendi dizgelerinde aynı değeri taşımaktadırlar. Aynı görüş iki dil dizgesindeki etken ve edilgen çatılar için de geçerlidir. Ancak, terimler karşılaştırılabilir *görünse de,* bunların değeri herbir dizgenin kendi içindeki karşıtlık biçiminden ileri gelir ve dizgeler arası bir eşdeğerlik kurmak için dayanabileceğimiz bir ilke yoktur.

Öyleyse sınıflamacı yapısal modelin bir güçlüğü, Saussure'cü türden eşdeğerli biçimsel bir değer kavramı kurmamıza hiçbir yararı olmamasıdır. Bir başka güçlük de iletişimsel ya da işlevsel değeri açıklıyamamasıdır. (bkz. Widdowson 1972) 1 ile 3 ve 2-4 arasında bir eşdeğerlik oluşturacak biçimsel bir karşılık ortaya konulsa bile, bu, Fransızcada passé simple'in çok seyrek kullanıldığını ve İngilizcedeki simple past'ın kullanım alanı açısından aynı değeri taşımadığını görmezlikten gelmek demektir. Öyleyse eşdeğerlik iletişimsel değer açısından düşünülürse, 1 ile 2'nin çeviri eşdeğerleri olarak 3 ile 4 yadsınarak aşağıdaki tümceler yeğlenecektir:

5. Le facteur a ouvert la porte.
6. La porte a été ouverte par la facteur.

Ancak gözönüne aldığımız dilbilim modeli 5 ile 6'yı, 1/2'ye değil de aşağıdaki tümcelere bağlamak için bir yapısal benzerlik ölçütü ortaya koyabilecektir :

7. The postman has opened the door.
8. The door has been opened by the postman.

Üstelik elbette, kimi bağlamlarda 5 ile 6'nın, 1 ile 2 yerine gerçekten 7 ile 8'i gerektiren iletişim değerleri olabilecektir.

Öyleyse sınıflandırmacı yapısal bir dilbilgisini betimsel bir model olarak kullanıyorsak, ne biçimsel ne de işlevsel açıdan eşdeğerliği açıklıyabileceğimiz belirli bir yol olamıyacaktır. Bu modelin gerçekte yaptığı, zaman ve görünüş gibi birkaç açık dilbilgisi ulamını tümeller durumuna yükseltmek ve bu ulamların gerçekleşmesinde *bunlara özgü* belli benzerlik ölçütüne gönderimde bulunarak biçimsel eşdeğerlik belirlemektir. Böyle bir işlem aşağıdaki eşdeğerlik çiftlerini ortaya çıkaracaktır:

1) ... 3) 5) ... 7)
2) ... 4) 6) ... 8)

Şimdi de eşdeğerliği Chomsky (1965)'te tasarımlanan dönüşümlü-üretimsel dilbilgisi açısından ele alalım. Böyle bir betimleme modeli 1) ve 2)/3) ve 4)'ü ortak bir derin yapı açısından eşdeğerli gösterecektir. Bu herhalde 1'in

4'e ve 2'nin 3'e eşdeğerli olduğunu söylememize olanak sağlıyacaktır. Ancak (Kac 1969'da işaret edildiği gibi) bu tür bir dilbilgisi bir dizi değişik yüzey yapıyı da eşdeğerli olarak gösterecektir; elimizdeki örnekler şunları da kapsıyacaktır :

9) It was the postman who opened the door.

10) It was the door that was opened by the postman.

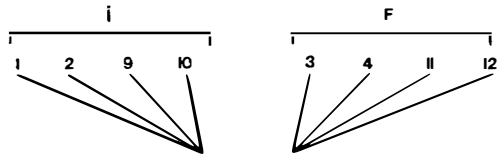
Bunun gibi Fransızcada da değişik yüzey yapı gerçekleşmeleri gösteren derin yapı tümcelerinden örnekler verilebilir. Örneğin aşağıdaki tümceler 3 ve 4'e eşdeğerli olarak düşünülebilir :

11) Ce fut le facteur qui ouvrit la porte.

12) Ce fut la porte qui fut ouverte par le facteur.

Deyim yerindeyse, şimdi eşdeğerlik uzanımını genişletmiş bulunuyoruz; 1-2 ile 9-10'nun derin yapısının 3-4 ile 11-12'ye eşdeğerli olduğunu söyliyebilirsek — böylece İngilizce tümcelerden herhangibiri Fransızca tümcelerden herhangibirine karşılık olabilecektir — bu yerinde bir iş olacaktır. Ne yazık ki daha önceki yanılgıya düşmek olacaktır bu: yani Chomsky (1965) modelinin derin yapısında görünen ulamlar her iki dilde de aynı biçimde gerçekleşir demek olacaktır.

Aynı zamanda, salt çevirinin yapılabilmesi olgusu da, şimdiye dek anılan tümcelerin değişik gerçekleşmelerinin oluşturduğu bir önermeyi üreten, bir anlam tabanına varılabilme olasılığını ortaya koymaktadır. Böyle bir derin yapının nasıl biçimlenmesi gerektiği konusunu tartışmak istemem (en azından buna gücüm yetmez) ancak, ilke olarak, ele aldığımız tümceler için bir alt önerme göndergesi görevi yapacak bir derin yapı düşünmek olanaklıdır. Buna (zamanla ilgili çağrışımları bir yana bırakarak) 'öncel-derin yapı' diyebiliriz ve şöyle gösterebiliriz:



«Öncel-T»

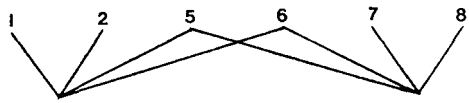
Elbette bu tümcelerin herbiri, ötekilerden, türetilmesi için gerekli dönüşüm kurallarına gönderimde bulunularak ayrılabilir; ancak birbirlerinin açımlanmaları olmaları açısından daha derin bir çözümleme düzleminde dilsel yönden eşdeğerli sayılabilirler. (bkz. Katz and Postal 1964 : 157) Kuşkusuz bu modeldeki betimlemenin özelliği nedeniyle bu tür örtülü eşdeğerliklere olanak sağlanmaktadır.

Ancak, tüm bu tümcelerin temel dilbilgisel nitelikleri açısından eşdeğer oldukları ileri sürülebilse bile, bunların açıkça değişik işlevsel değerleri vardır: olası sözceler olarak serbestçe değiştirilebilir durumda değildirler. Bu ayrım çeşitli yollarla açıklanabilir. Halliday'in yaptığı gibi (Halliday 1967/68, 1970 vb.) değişik dilsel işlevler belirlenebilir ve bu tümcelerin kavramsal işlev açısından eşdeğerli ama 'metinsel işlev' açısından eşdeğerli olmadıkları söylenebilir. Ya da aynı önermesel içeriği anlatmaları yönünden eşdeğerli oldukları ama 'öne alma' (topicalisation-Fillmore 1968) ya da odaklama (Chomsky 1968) yönünden ayrıldıkları söylenebilir. Her iki durumda da, te-

melde söylenen şey, ayrı biçimlerin tek tek tümceler olarak eşdeğerli oldukları ama sözce ya da bildiri türü olarak eşdeğerli olmadıklarıdır.

Bu arada özetliyeyim. Salt yüzey yapılarla uğraşan betimsel bir model, bir dildeki ve diller arasındaki tümcelere, bunlar (Halliday'in terimlerini kullanırsak) ortak kavramsal, kişilerarası ve metinsel özellikleri anlatıyor kabul edilirlerse eşdeğerlik verebilir. Derin ve yüzey yapı çözümlemeleri arasında ayrım yapan bir modelse, metinsel ayrımlarına bakmaksızın, ortak kavramsal ve kişilerarası özellikleri gösteriyorsa tümcelere eşdeğerlik verecektir. Ancak her iki model de kavramsal ya da kişilerarası yönden değişik tümcelerin eşdeğerliğine olanak tanımamaları açısından birbirlerine benzemektedirler. Sınıflamacı model gibi, dönüşümlü-üretimsel modelin de nasıl olup ta 1. tümcenin 5'le genel olarak aynı iletişim değeri olduğunu açık betimsel bir biçimde onaylıyacağını ya da bunları çeviri eşdeğerleri olarak görmemize yarıyacak belli bir yol gösterebileceğini anlamak güçtür.

Açıkçası aynı derin yapıdan türediklerini söyliyemeyiz çünkü bu hem iletişimsel hem de dilbilgisel görüş açısından değişik değerleri olan 1 ile 7'yi kaynaştırmak demek olacaktır. 5 ile 7'yi 'öncel-T'nin türevlerine de ekliyemeyiz: bu tümceler arasındaki ilişki değişik biçimde gösterilmelidir:



Öncel-T

Oyle görünüyor ki dönüşümlü-üretici betimleme modeli değişik iletişim değeri olan kimi biçimler için dilbilgisel eşdeğerlik belirlerken, aynı iletişim değeri olan kimi biçimler için de bu eşdeğerliği yok sayacaktır. Bu bakımdan bağlam böyle davranmamızı uygun karşılamasa bile, 1'i 4 ve 9'u 12 vb. olarak çevirmemize olanak sağlıyacak ve bağlam öyle gerektirse bile 1'i 5 ve 2'yi 6 olarak çevirmemize engel olacaktır.

Bu gözlemler üç tür eşdeğerliği birbirinden ayırmamız gereğini göstermektedir. Bunların birincisi (buna yapısal eşdeğerlik diyeceğim) tümcelerin yüzey yapısının kendine özgü bir biçimsel benzerlik ölçütüyle bağlantısının kurulmasını içermektedir. İkincisi (buna anlam eşdeğerliği diyeceğim) değişik yüzey yapıları, bunların kavramsal ve kişilerarası öğelerini simgeliyen ortak bir derin yapıya bağlamayı içermektedir. Üçüncü tür eşdeğerlik, yüzey yapıları, sözce olarak iletişim işlevlerine bağlayan bir eşdeğerliktir, buna da kullanımsal eşdeğerlik diyeceğim. Anlam eşdeğerliği tümcelerin önerme olarak içeriği ile ilgiliyken, kullanımsal eşdeğerlik sözcelerin edimsel etkileri ile ilgilidir. Bu durumda 3,1'in; 4'te 2'nin yapısal eşdeğeridir. İngilizce tümce dizisinden 9-10 (ve 'öncel-T'ye bağlanabilen herhangi bir tümce) Fransızca tümce dizisinde 11-12'nin, ve 5 (her zaman değil) 1'in, 6 da 2'nin eşdeğeridir diyebiliriz. Elbette kullanımsal eşdeğerliği, ayrı ayrı tümceleri gözönüne alarak değil, ancak sözcelerin bağlamdaki değerlerini düşünerek belirleyebiliriz.

Şimdi buraya değin olan tartışmayı öğretbilimsel konulara bağlamaya başlangıç olması için daha geniş bir çerçeveye yerleştirmek istiyorum. Kullanımsal eşdeğerlik sözcelerin bağlamdaki değerleri gözönüne alınarak belirlenebilir dediğim zaman bağlamın, söylem içindeki dilsel bağlamın ya da

belli bir durumdaki dil-dışı bağlamın, sözcenin belli bir ileti ya da iletişim eylemini simgeler biçimde yorumlanmasına olanak veren koşulları sağlıyacağını anlatmak istiyorum. Bağlamı, deyim yerindeyse, ham bir durum gibi düşünmüyorum .Sözcenin anlamının içinde bulunduğu bağlamın özellikleriyle doğrudan bağlantı kurularak ortaya konulabileceğini söylemek istemiyorum, ancak bir iletişim eylemi olarak değeri Searle (1969), Labov (1979, 1970)'de belirlenen koşulları ve bağlamın sağladığı kimi özelliklerin gereklerini (tümünün değil) yerine getirmesinden ileri gelir. Bu bakımdan kullanımsal anlam, Yeni-Firth'çülerin kullandıkları anlamda bağlamsal anlamla aynı şey değildir ve yine aynı nedenle, başka bir yerde de belirttiğim gibi (Widdowson 1972) iletişimsel dil öğretimi genellikle anlaşıldığı biçimiyle bağlamsal dil öğretimi ile aynı şey değildir.

Bundan önceki paragrafta yapılan ayrım belirsiz (ve belirlenemez) bir dizi 'durum bağlamına' kendi içinde gönderimde bulunmak yerine, bağlamsal olarak gerçekleşen belirli koşullara gönderimde bulunarak sözce tiplerini belirlememize olanak sağlamaktadır. Bu, iletişimsel edimleri, belli bağlamdan bağımsız olarak tanımlanan sözce tipleri olarak belirlememize ve genel kullanım açısından ya da belli söylem evrenleri açısından (burada hemen ele alacağım temel bir ayrım var) en yaygın dilsel gerçekleşmelerin dizelgesini sağlamamıza olanak sağlar. Bu bakımdan, örneğin aşağıdakilerin tümünün de (öteki yönlerden eşdeğer olmasalar da) 'yönerge' edimini yerine getirebilmeleri açısından kullanımsal yönden eşdeğerli olduklarını söyliyebiliriz :

13. Press the button twice.
14. The button must be pressed twice.
15. It is necessary to press the button twice.
16. The button is pressed twice.

Şimdi burada odaklama yönünden ayrımlar var ve değişik tür yönergelerden sözetmek istiyebiliriz. Ancak odaklamadaki ayrım 9-10/11-12 numaralı tümcelerin daha derin dilbilgisel düzlemde eşdeğerli olmalarına engel değilse, buradaki ayrımların da (Labov'un 'azaltma' ve 'incelik' kipi ile bağlantıları kurulabilir) daha derin sözbilimsel (rherotic) düzeyde kullanımsal eşdeğerlik kurmalarında bir tutarsızlık olmaması gerekir. Yukarıda tartışılan 1 ile 5'in durumunda olduğu gibi, bu olası sözcelerin tümü anlamsal yönden eşitlenemezler. Örneğin 16. tümcenin şu tümce ile biçimsel yönden bağıntısı kurulabilir (çoğu zaman da kurulacaktır):

17. (Someone) presses the button twice.

Bu bakımdan sözceler gerekli koşulları taşıdıkları sürece 16'nın 17 ile anlam açısından eşdeğerli olduğunu ama 13, 14 ve 15 ile de kullanımsal açıdan eşdeğerli olduğunu söylemek uygun olacaktır. Değişik iletişimsel bir edimin somutlanmaları olarak 16 ile 17'yi kullanımsal açıdan eşdeğerli kabul edecek başka koşullar belirlenebilir.

İki tür (anlamsal ve kullanımsal) eşdeğerliğin kurulabileceği iki tür derin yapı düşünülebileceğini önermek istiyorum. Kullanımsal eşdeğerliği açıklayan sözbilimsel derin yapı en doğal biçimde, Searle ve Labov'un tanıttığı türden belli bir iletişim edimini tanımlayan bir dizi koşul olarak belirlenebilir. Böyle bir derin yapıya başvurarak (dilbilgisel derin yapıda olduğu gibi) diller arasında eşdeğerlikler kurmaya yönelebiliriz. 13-16 numaralı İngilizce tümce dizilerine karşılık olmak üzere aşağıdaki Fransızca eşdeğerlikleri verebiliriz :

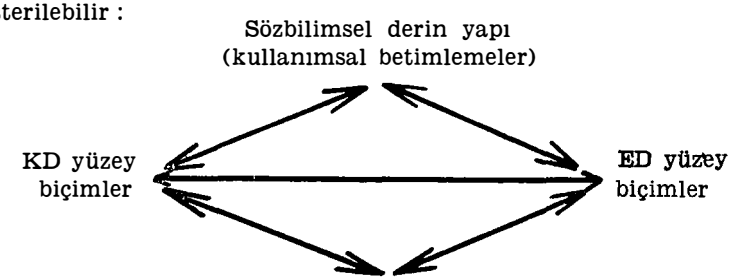
18. Appuyer deux fois sur le bouton.
19. Appuyez deux fois sur le bouton.
20. Il faut appuyer deux fois sur le bouton.
21. On doit appuyer deux fois sur le bouton.

Bunların iletişim edimi olarak yönergeyi simgeliyen olası sözceler oldukları ve bu yönden de yukardaki 13-16 ile kullanımsal yönden eşdeğerli oldukları söylenebilir (İngilizce sözcelerde olduğu gibi daha 'ince' ayrımlar yapılabilme olasılığını ortadan kaldırmaz bu.).

Şimdi öğretbilimsel konulara dönerek, yukardaki tartışmalardan çevirinin dil öğretiminde bir teknik olarak kullanımı açısından ne gibi sonuçlar çıkarabileceğimizi düşünelim. Çeviri kullanımına genellikle, yapısal eşdeğerliği içerdiği varsayımına dayanılarak karşı çıkılır. Örneğin çeviri öğrenciyi ED ile KD'deki tümceler arasında doğrudan bire bir anlam karşılığı olduğunu varsaymaya yol açar diye düşünülebilir. Bir başka karşı çıkış da şundandır: öğrencinin ilgisini ED'deki tümcelerin biçimsel özelliklerine çeker ve onları bağlamsal anlam (tümcelerin ve uygun durumlar arasındaki bağıntıların bir öğesi olan anlamı) araştırmaktan alıkoyar.

Ancak çeviri dilbilgisel derin yapı açısından, anlam eşdeğerliğini kurmak amacıyla bir alıştırma olarak, yapılırsa, birinci karşı çıkış yerinde değildir; sözbilimsel derin yapı açısından (kullanımsal eşdeğerliği kurmak amacıyla bir alıştırma olarak) yapılırsa ikinci karşı çıkış geçerli değildir. İki dildeki yüzey yapıları, hem anlamsal hem de kullanımsal türden 'öncel-biçim' derin yapılarına açıkça bağlama gibi bir durum söz konusu olabilecektir. Bunun neyi gerektirdiği Wilkins (1972)'de ileri sürülen türden bir izlence gözönüne alınarak anlaşılabilir. Wilkins'in temelde yaptığı dil öğretim kursunun içeriğini benim dilbilgisel ve sözbilimsel derin yapı dediğim ulamlardan oluşacak biçimde düzenlemektir. Wilkins bunlara bir üstbirim — kavramsal ulam — adını vermektedir. Bu ad (söylemek durumundayım) biraz yanıltıcıdır çünkü anlamsal-dilbilgisel ulanı dediği ulamlar derin dilbilgisel yapının öğesidir ve nitelikçe kullanımsal olan ve sözbilimsel derin yapının öğeleri olan 'iletişimsel işlevin ulamlarından' oldukça değişiktir. Wilkins bunlara bir seçimlik ilke olarak başvurmaktadır. Çeviri kullanımı bunları bir sunuş ilkesi olarak ortaya çıkaracaktır. Bunu yapmak öğrenciye şu andaki bilgilerinin bir betimlemesini sağlamak ve bu betimleme yoluyla bildiklerini öğreneceklerine bağlamak demektir.

Öyleyse çeviriyi üç seçenekli bir süreç olarak düşünebiliriz; bunlar şöyle gösterilebilir :



Anlamsal betimleme yolu izlenirse, iki dilde yüzeysel çözümleme düzeyinde yapısal olarak birbirinden ayrı tümceler istenerek bir arada kümelenmek yoluyla, KD ve ED'deki tümcelerin, örneğin 'durum gramerinin' (case

grammar) ortak önermelerinde bir ölçüde gerçekleştiği gibi, ortak derin bir yapıda nasıl bağıntılı oldukları gösterilebilir. Kullanımsal betimleme yolu izlenirse, iletişim edimleri öğretilir ve bunların KD ve ED'de değişik biçimsel yollarla nasıl gerçekleştikleri gösterilir. Her ne kadar KD, ED terimlerini kullandımsa da, anlamsal ve kullanımsa çevirinin (yapısal çevirinin tersine) ilişki kurduğu dil biçimleri arasında yansız olarak aracılık yaptığını anımsamalıyız: bir dilden ötekine doğru bir yönlenme yoktur, çünkü çeviri, her hangi bir disel yapıdan bağımsız olarak tanımlanan kavram örüntüleri ve toplumsal edimler açısından yapılmaktadır.

Çeviriye böyle derin yapısal bir yaklaşım inandırıcı görünse bile iki dil arasındaki bağıntıyı kurmak için geniş ölçüde kullanılırsa kimi güçlükler vardır. Bir kez dilbilgisel ve sözbilimsel derin yapıda simgelenen kavramsal örüntü ve toplumsal edimlerin dilsel topluluk içinde ve dilsel topluluklar arasında değişmez olduğu varsayımı söz konusudur. Şimdi dil değişiminin kendisinin, zihinsel açıdan ve toplumsal davranış olarak oldukça değişiklik gösterdiği olgusunu kabul etmek için, katı bir Whorf öğretisine kucak açmak zorunda değiliz. Gerçekten değişen *yalnızca* dil davranışı olsa çok garip olurdu ve dil değişimi olgusunu açıklamak oldukça güç olurdu. Tek bir dilsel toplulukta değişik dil kullanım kümeleri vardır — örneğin bilim adamları —, nasıl belli tür toplumsal etkinliklere özgü kimi yasal sözleşme düzenlenme biçimleri yada bilimsel açıklama türünden iletişim edimleri varsa, bunlar da gerçeğin kurgusunu öteki dil kullanımcılarınca paylaşılmayan bir biçimde algılar. Gerçekten değişik dillerdeki kimi türler arasında aynı dil içindeki değişik türlerden daha çok ortak yan olması olanaklıdır. Örneğin bir dilde anlatımını bulan bilimsel söylem anlam ve kullanım açısından, aynı dideki öteki söylem türlerine göre, başka bir dildeki bilimsel söyleme daha yakın olacaktır. Bu bakımdan KD'den ED'e, bilim adamından-bilim adamına, söylem çevirisi aynı dildeki değişik tür söyleme çevirmeye göre, daha az sorunlar ortaya çıkacaktır: açıkçası, hiç değilse, bilimsel gereç söz konusu olduğunda meslekdaşlar için yapılacak çeviri, genel okuyucu için gerecin basitçe yazılmasından daha kolay olacaktır.

Bu noktayı biraz daha irdeleyelim. Anlam ve kullanım eşdeğerliğinden söz ederken tümellik kavramına başvurdum. Bu epeyce dikkatle ele alınması gereken bir kavram. Bir yandan çevirinin olanaklı olması şu ya da bu türden tümellerin varlığını gösteriyor gibi. Öte yandan tümellerin tanımı son derece güç görünmekte. Şunu demek istiyorum: belki de onları yanlış yerde arıyoruz. Dilbilgisi uzmanının verileri arıtması (idealisation) ona, gerçek dil davranışındaki değişimin temeli olarak simgelediği bir soyut dizgenin gerçekliğini varsayma olanağı veriyor. Daha ileri derecede soyutlama ise onu ayrı dil dizgelerindeki değişimin temeli olarak simgelediği evrensel bir tabanın gerçekliğini varsaymaya götürür. Tümellerin, arıtılmış soyutlamaların nitelikleri olarak değil, belli bir söylem evrenini, bunu gerçekleştiren değişik dil dizgelerinden bağımsız özellikler olarak ayrıştıran kimi kullanım alanlarındaki gerçek dilin nitelikleri olarak ortaya çıkarmanın daha kolay olabileceğini öne sürmek istiyorum. Önermek istediğim şey yalnız belli dilsel dizgelerden değil, bunların temelinde bulunan daha genel, derindeki bir soyutlama düzleminden de bağımsız, kimi söylem evrenlerine özgü iletişimsel türden tümeller olabileceğidir.

Örneğin, şimdi kabaca, 'bilimsel' diye tanımlayabileceğimiz söylem evrenini ele alalım. Dilbilgisi uzmanının görüş açısından bu ilgilendiği belli bir dilin değişkesi olarak düşünülebilir ve sonuçta normalleştirme denilen

bir süreçle arıtılır (bkz. Dyons, 1968), Ancak bilimsel söylem, bilimsel olarak kalacaksa, değişik dil ve kültürlerden bağımsız olması gereken bir gerçeklik kavrayışını ve iletişim yolunu simgeler. Değişik dillerde yazılan bilimsel incelemelere bakılırsa sunulan bilginin önemli bir bölümünün evrensel bilim üstdilinin bir bölümü olan simge formül ve çizitlerle (diagram) iletildiği hemen görülebilir. Bu sözdışı biçimlerin ilişkili olduğu söylemin sözel bölümünün de (hem sözel hem de sözdışı öğeler bir bütün olarak söylemin kurucu bölümleridir.) bilimsel araştırmanın belirleyici öğeleri olarak evrensel düzeyde kabul edilen kavram ve yöntemleri simgelediklerini varsaymak akla yakın görünmektedir.

Bilim öğrenmenin kimi evrensel kavram ve yöntemlerin 'üst düzeyde' bilgisinin edinilmesini içerdiği bir gerçektir. Yüzey yapıda Japonca, Rusça, Fransızca, İngilizce ya da herhangibir dilde somutlansın, kavramlar bilimsel söylemin dilbilgisel derin yapısını, yöntemler de sözbilimsel derin yapıyı oluştururlar. Bu bakımdan, herhangibir dil bilimsel söylemin gereklerini karşılıyacaksa, bilimin evrensel anlam yapısının örnekleri olan katı, sıvı ve gazlar ya da asit baz ve tuzlar arasındaki ilişkiler gibi derin yapı kavramlarını anlatım yollarını içermelidir. Böyle evrensel bir tabanın anlam yönünden simgelenmesi herhalde şu anda uluslararası bir üstdil durumunda bulunan simge, formül ve gelenekleşmiş çizitler yoluyla olacaktır. Bu tür sözdışı araçlar daha sonra bilimsel söylemin dilbilgisel derin yapısının öğeleri olarak iş görecektir. Sözbilimsel derin yapının kullanım bilgisi, bilimsel araştırma ve açıklamanın temel yöntemlerini oluşturan sınıflama, betimleme, tanımlama, vb. iletişim edimlerini tanımlayan bir dizi koşul olarak belirlenecektir.

Önermek istediğim şey şudur: anlamsal ve kullanımsal çeviri, ED'e bilimsel iletişim yönünden ek bir araç olarak gereksinme duyan öğrenciler için bir öğretim aracı olarak kullanılabilir. Çeviri kullanımı, KD ve ED'deki yüzey yapıların (bilimsel söylemin dilbilgisel ve sözbilimsel derin yapısını oluşturan ve nitelikleri gereği belli dil ve kültürler açısından yansız olan), bilimsel kavram ve araştırma yöntemlerinin başka tür bir gerçekleşmesi olduğunun gösterilmesini gerektirir. Bilimi, dilin en belirli yansız örnek alanı olduğu için ele aldım; hiç kuşkusuz 'üst düzeyde' bilgi diye adlandırdığım kültürel ve dilsel sınırların ötesine uzanan başka birkaç alan da vardır ve bunlar yüksek öğretimin çoğu bilim dalı ve teknolojilerini başka bir anlatımla, yabancı dilin bir servis dersi olarak öğrenildiği çoğu özel amaçları da içine alırlar. Bu alanlarla ilgili dil kullanımının, belli bir dilin değişkesi olarak düşünülmesi yerine, bu alanların anlamsal ve kullanımsal türden tümeller sağlayan ve böylece iki dildeki değişik yüzeysel gerçekleşmelerin birbirleriyle bağıntısını kuran söylem evrenleri olarak düşünülmeleri (hiç değilse öğretbilimsel yönden) daha yararlıdır.

Bu incelemede çeviri sürecinin neleri içerebileceğini ve bu sürecin nasıl öğretbilimin hizmetine sunulabileceğini açıklama konusunu deneysel bir biçimde araştırmaya giriştim. İki inancın akılcı dayanaklarını ortaya çıkarmak için bir girişimdi bu. Birincisi (Widdowson 1973'te anlatılmıştır.) bir yabancı dil öğretim sürecinin yeni bilgi ve deneyim kazanımı olarak değil, öğrencinin bildiklerinin genişletilmesi ya da bir başka seçeneğin gerçekleşmesi olarak sunulması gerektiğidir. İkincisi de şudur: (bir başka yerde — Widdowson, 1968 — biraz yeterince sözünü etmiştim) dilsel ve kültürel sınırları aşan belirli kullanım aanları ya da söylem evrenleri ile ilintili görüldüğünde, dil öğreniminin başarı şansı herhalde daha yüksek olacaktır.

KAYNAKLAR :

Catford, J. C. (1965) : *A Linguistic Theory of Translation.* London, Oxford University Press.

Chomsky, N. (1965) : *Aspects of the Theory of Syntax,* Cambridge (Mass.), MIT Press.

Chomsky, N. (1968) : *Deep Structure, Surface Structure, and Semantic Interpretation,* Mimeo.

Fillmore, C. J. (1968) : «The Case for Case», Bach, E. ve Harms, R. T. (ed) *Universals in Lingustic Theory* adlı kitapta; London, Holt, Rinehart and Winston.

Halliday, M. A. K. (1967/68) «Notes on Transitivity and Theme in English», *Journal of Linguistics* 3, 37 - 81, 199-244 ve 4, 179-215.

Halliday, M. A. K. (1970) : «Functional Diversity in Language as seen from a Consideration of Modality and Mood in English», *Foundations of Language* 6, 322-361.

Kac, M. B. (1969) : «Should the Passive Transformation Be Obligatory?» *Journal of Linguistics* 5, 145-417.

Katz, J. J. ve Postal, P. M. (1964) : *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions,* Cambridge (Mass), MIT Press.

Labov, W. (1970) : «The Sudy of Language in it Social Context», Studium Generale 23, 30-87.

Labov, W. (1969 : *The Study of Non-Standart English,* Champaign (III), Natinoal Council for Teachers of English.

Lyons, J. (1972) : «Human Language», Yinde, R. A. (ed) *Non-Verbal Communication,* adlı kitapta, Cambridge, the University Press.

Searle, J. R. (1969) : *Speech Acts,* Cambridge Cambridge University Press.

Van Buren, P. (forthcoming): «Contrastive Analysis», Allen, J. P. B. ve Corder, S, P. (eds) : *The Edinburg Course in Applied Linguistics* adlı kitapta. London, Oxford University Press.

Widdowson, H. G. (1968) : «The Teaching of English Through Science», Dakin, J. Tiffen, B. ve Widdowson, H. G. : *Language in Education,* adlı kitapta, London, Oxford University Press.

Widdowson, H. G. (1972) : «The Teaching of English as Communication», *English Language Teaching* XXVII, n. 1, 15-19.

Widdowson, H. G. (1973) : «Two types in Communication Exercise», Preprints of AILA/BAAL Selinar, *The Communicative Teaching of English,* Lancaster University.

Wilkins, D. A. (1972) : *An Investigation into the Linguistic and Situational Common Core in a Unit Credit System,* Strasbourg, Council of Europe, Mimeo.

L. DOBOSSY

SANAT YAPITI ve ESTETİK ARAŞTIRMALAR KONUSU OLARAK ÇEVİRİ

Fransızcadan çeviren : Sema Rıfat GÜZELŞEN

Aşağıdaki yazı *The Nature of Translation* (1970) adlı çeviri kuram ve uygulamasıyle ilgili ortak yapıttan aktarılmıştır.

Index translationum (Çeviri Yapıtları Kataloğu) ciltleri bize, çevirinin çağımız düşünce yaşamında kazandığı büyük önem konusunda bilgi vermektedir. *Index*'teki veriler, bilindiği gibi, yalnızca kitap olarak yayımlanmış çevirilere yöneliktir. Oysa, bütün ülkelerde, ya elle yazılmış biçimiyle tutulan, ya yalnızca dergilerde yayımlanmış bulunan ya da «işlenmemiş bir durumda» bekleyen çevirilerin sayısı sanat yapıtı olarak görülen çevirilerden çok daha fazladır. Ama, *Index translationum*'u şöyle bir incelediğimizde, çevirilerin olağanüstü bir biçimde artmasının uygarlığımızın en belirgin özelliklerinden biri olduğunu görürüz. Bu durum, çeviri kuramını, hatta genel olarak yazın incelemelerini de etkilemektedir. Çeviriyi sanatsal bir etkinlik olarak ele alan ve onu sürekli olarak yenilenen bir ışıkla aydınlatan kitapların, inceleme yapıtlarının, dergi yazılarının sayısı gitgide artmaktadır.

Ben burada, söz konusu yayınları ayrıntılı olarak tanıtmak ya da eleştirmek değil, çok sayıda uzman tarafından yeni yeni incelenmeye başlanan bu geniş alanda bize yön verecek birkaç noktayı belirtmek istiyorum. Bununla birlikte, şunu da hemen vurgulayalım ki, bütün bu çalışmalarda, sürekli olarak artan çevirilerin sanatsal düzeyini yükseltmeyi amaçlayan ortak bir isteğin bulunduğunu da kolayca gösterebiliriz. Böylece, çevirilerin nicel artışlarına koşut olarak, çevirilerdeki estetik ya da deyiş zorunluklarının da artırılmasını amaçlayan ortak bir çabaya da tanıklık etmiş oluruz.

Çevirilerin kuramsal açıdan incelenmesinin yazınların evriminde yeni bir olgu olduğunu sanmak yanlış olur. Tam tersine, çeviri, çeşitli toplumların düşünce hazinelerini aktarmaya yarayan başlıca araç olarak, yazınsal olgulara ya da bu biçimde eğilen kişileri uzun süreden beri ilgilendirmektedir. Eğer, bir gün çeviri kuramlarının genel bir tarihi yazılırsa... bugün gündemde bulunan temel sorunların — «özgür çeviri» ya da «bağımlı çeviri», bir yapıtın genel anlamının yorumlanması ya da kimi özel ayrıntıların vurgulanması, «evrensel» özelliğin ya da ulusal özelliklerin belirtilmesi vb. — çevirmenlerin ve çeviri kuramcılarının uğraşılarında her zaman için en önemli yeri tuttuğu görülecektir. Öte yandan, çevirinin, her dönemde, alımlayıcı yazının en önemli estetik görüşlerini desteklemiş olduğu da ortaya çıkacaktır. XVI. yy.da Hümanistlerin... çevirilerde, her dilin kendine özgü geleneğine bağlı kaldıkları, bir başka deyişle, betiklerin tam bir çevirisini vermek yerine onları yorumlayarak, özgürce çevirdikleri herkesin bildiği bir

gerçektir. XVII. ve XVIII. yy. klasik yazarları çeviri konusunda çok titiz bir betikbilim çalışması gerçekleştirerek kesinlikle salt bağımlılığı savunuyorlardı. Coşumcu yazarlara gelince, onlar, şiirle birlikte sanatsal çeviriye de «özgürlük tanıdılar». Günümüzde ise, betikbilimsel kesinlik ile sanatsal özgürlüğün uyumlu bir bireşimi gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır açıkça.

Çeviri kuramcıları, bu bireşimi, genel olarak J. Legras'nın her zaman için geçerli olan önerisine bağlı kalarak şöyle tasarlarlar: Çeviri hem hazırlık aşamasındaki bilimsel bir çalışma, hem de gerçekleşme aşamasındaki sanatsal bir çalışmadır. Buna benzer görüşler, A.V. Federov'un çalışmalarıyla (özellikle, *Çeviri Kuramına Giriş*, 1953) Georges Mounin'in *Çevirinin Kuramsal Sorunları* (1963) adlı yapıtında da görülebilir. Bu iki değerli uzmana göre, çeviri kuramı, genel dilbilimin bir dalı olmakla birlikte yazınsal estetikle, yazın tarihiyle ve başka bilim dallarıyla sıkı bir ilişki içinde bulunmak zorundadır. Çeviri kuramını, bir bilim dalı olarak tanımlama ve yerini saptama konusunda ortaya çıkan duraksama, kanımca şöyle açıklanabilir: Çeviri, bir yandan ekin tarihini ilgilendiren bir olgudur, öbür yandan da bir deyişbilim olgusudur; işte, çeviriye verdiğimiz değer de, ekin tarihine ya da deyişbilime verdiğimiz öneme göre büyük ölçüde değişmektedir. Günümüzde bütün dünyada çevirinin kuramsal sorunlarına duyulan ilgi, er ya da geç, çevirinin hem yazın tarihi içindeki işlevini hem de deyişsel özelliklerinin işlevini zorunlu olarak göz önünde bulunduracak bireşimsel bir görüşün doğmasına yol açacaktır. Bu görüşü, L. Weisgerber yıllar önce şöyle belirtmişti: Çeviri yapan bir kimse, dünyanın herhangi bir parçasını görüntüleyen bir fotoğrafın altına değişik bir altyazı koymakla yetinen kişi değildir; çevirmenin işlevi yabancı betikte ortaya çıkan dilsel olguyu anlamak ve bunu anadilinin kendisine sunduğu olanaklar yardımıyla açıklamak olmalıdır daha çok.

Bu demektir ki, — çevirilerin başdöndürücü bir biçimde artmasına karşılık — çevirmenlerin başlıca ülküsü her zaman için iyi çeviriler yapmaktır. Usa aykırı gelebilecek şu savı bile kolayca savunabiliriz: Çeviri etkinliğinin olağanüstü bir biçimde gelişmesi («çeviriler çağında yaşadığımıza göre») yalnızca çağdaş toplumun giderek artan gereksinimleriyle açıklanamaz. Eğer bu denli çok çeviri yapılıyorsa, bunun nedeni, çevirinin en çekici düşünsel etkinliklerden biri olarak varlığını korumasıdır. Başkalarının, başka zamanlarda ve başka yerlerde değişik bir dilsel görünüş içinde sunduklarını kim kendi anadiliyle söylemeye girişmez ki, o düşüncelerle duyguların değişik anlatım biçimleri arasında usçul ve coşkusal bir eşdeğerlik sağlamak kim istemez ki! Demek ki, çeviri, çoğu kez belirtildiği gibi, yalnızca bir alçakgönüllülük okulu değil ama aynı zamanda, yüksek düzeyde bir düşünsel ve aktöresel bilinçlenmedir. Biz ancak bu açıdan, çeviriyi yaratıcı bir etkinlik, çevirmeni de bir yazar olarak görenlerle (sözgelimi, E. Cary'nin *Dünyada Çeviri* adlı yapıtında belirttiği gibi) anlaşabiliriz. Gerçekten de, nasıl ki iyi yazabilmek için yetenek ve hatta esin gerekiyorsa, iyi çeviri yapabilmek için de aynı şeyler gereklidir. Her isteyen çevirmen olamaz, ve günümüzde dünyayı kaplayan çeviri dalgası, sonunda, zorunlu olarak ve çok uygun bir biçimde doğal bir ayıklanmadan geçecektir: Böylece, yabancı bir betiğin içerdiği «başka evren»i gerçekten özümleyebilecek ve bunu kendi dilinde yeniden yaratabilecek gücü ve duyarlığı olan çeviriler ortaya çıkacaktır.

Bu ayıklama eylemi, çeviri sorunlarını inceleyen deyişbilimin de en önemli işlevlerinden biridir. Biliyoruz ki, dünyanın her yerinde, bu tür bir

incelemenin en yeni yöntemlerini ortaya atmış birçok değerli yapıt vardır. Çeviri eleştirisinin de yazınsal eleştiriyle, her yerde atbaşı gitmesini dileriz.

Ne olursa olsun, şu, bütün dünyaca bilinen bir gerçektir ki (ben de bu gerçeği yazımda yeniden belirlemeye çalıştım) çevirinin güncel sorunlarıyla yalnızca uluslararası toplantıları düzenleyenler değil, yazın kuramcıları ve yazınsal olguları inceleyenler de çok yakından ilgileniyorlar. Çağımızın belirgin bir olgusudur bu; bu nedenle de temel sorunlar, artık yalnızca soyut düzlemde ortaya konmamaktadır. Çevirinin olanaklı olup olmadığı (G. Mounin'in deyişiyle) ve bir dilin başka bir dilde belirtilmiş düşünce ve duyguları açıklayıp açıklayamıyacağı sorulmuyor artık. Çeviri uygulamaları dilbilimin, yazın tarihinin ve estetiğin yardımına gereksinme duyuyor zorunlu olarak.

Toplumların düşünce yaşamının çevirilerle dolup taştığını görmek güven veriyor insana; çünkü, bütün bu çeviriler, toplumların birbirlerini en iyi biçimde anlamalarını ve birbirlerine karşılıklı saygı duymalarını sağlayabilir. Öte yandan, yine bütün dünyada çevirinin kuramsal sorunlarını açıklama konusunda büyük çabalar harcayan bilginlerin bulunduğunu görmek de güven veriyor bize; çünkü, bu tür çalışmaların çokluğu, dilbilimcilerle yazın kuramcılarının, çevirilerin niteliklerini geliştirmek aynı zamanda niceliklerini artırmak istediklerini gösterir açıkça.

TOMRİS UYAR / MURAT BELGE

Bu sayımızın *çeviri konuşmaları*'na ayrılan sayfaları, ülkemiz çeviri yazınının iki büyük adını konuk ediyor. *Tomris Uyar,* yazarlığının yanı sıra, Virginia Woolf, Juan Rulfo, J.L. Borges vb. yazarlardan yaptığı çevirilerle yazın ve ekin evrenimize yepyeni boyutlar getirdi. Eşi *Turgut Uyar*'la birlikte Lâtin ozanı Lucretius'tan çevirdikleri *Evrenin Yapısı* adlı yapıtla Türk Dil Kurumu 1975 Çeviri Ödülü'nü, *Yürekte Bukağı* (1979) adlı öykü kitabıyla da 1980 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazandı.

Bugüne değin kaleme aldığı çok sayıda eleştiri ve araştırma yazısıyla, fildişi kulelere her zaman karşı bir bilim adamı olduğunu kanıtlamış olan *Doç. Dr. Murat Belge,* bilimsel çalışmalarının yanı sıra Joyce, Faulkner, White vb. yazarlardan çeviriler yaptı. *Yazko Çeviri* olarak içten dileğimiz, Joyce'tan yaptığı *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* çevirisi gibi bir çeviri başyapıtını yazınımıza armağan etmiş olan *Murat Belge*'nin çeviri çalışmalarını yine yoğunlaştırmasıdır.

TOMRİS UYAR'LA KONUŞMA

SORU — Sayın Tomris Uyar, ülkelerin özgün koşullarına göre saptanması gerekli çeviri politikalarının varlığına ya da var olması gerektiğine inanıyor musunuz?

YANIT — «Ülkelerin özgün koşulları» gibi bir anlayış bence oldukça yanıltıcı. Hem ülkeleri katı çizgilerle birbirinden ayırmak (perakendecilik) hem de ekonomik toplumsal açıdan birbirine benzeyen, öte yandan edebiyatları açısından büyük farklılıklar gösteren, edebiyat gelenekleri apayrı ülkeleri aynı kefeye koymak (toptancılık) sakıncası taşıyor. Çeviri politikası bir zenginlik getirecekse, yaratılmış ya da yaratılmakta olan vazgeçilmez yapıtları bir dile kazandırma savaşımından yola çıkıyorsa, elbette yararlıdır. Yalnız bu tür bir politika, toplumu esenliğe kavuşturmaya yönelik öteki politikalar bütününün bir parçası olmalıdır, tek başına büyük bir yarar getirmesi, hatta işlemesi düşünülemez kanımca. Sonra bu çeviri politikasını kimlerin saptayacağı çok önemli... Söz konusu ülke Türkiye'yse, Türk okuruna belli bir düzey yakıştırıp ancak o düzeydeki sakıncasız yapıtların çevrilmesini uygun görenler mi, yoksa kültür yaşamımızı bir serde korumaktan yana olmayan, yadırgı da gelse bütün rüzgarlara açık tutmaya çabalayanlar mı? «Senin özgün koşulların bu, sana bu kadar çeviri yeter,» denilecekse, ben o politikanın olduğu yerde yokum.

SORU — Çeviri yayınlarının Devlet eliyle desteklenmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

YANIT — Devlet, değişen ve değişken hükümetleri aracılığıyla bize yüzünü gösterir. Onun için soyut bir devlet'ten söz etmemek, tartışmaya açıklık kazandıracaktır. Devlet'in neyi desteklediği kadar neyi desteklemediği de önemlidir. Türk çevirisinin geçmişine baktığımızda, en yararlı, en güzel çevirilerin yürekli birtakım dergiler, yayınevleri ve asıl bu işi tutkuyla yü-

rüten yürekli çevirmenlerce üstlenilmiş olduğunu görüyoruz. Kimbilir belki de dünya edebiyatından aşağı yukarı günügününe haberli oluşumuzda, bilinçli okurun yüreklendirmesi kadar devletin ilgisizliğinin de payı vardır. Desteklemesin varsın, derim ben.

SORU — Çevirmen yetiştirilebilir mi?

YANIT — Teknik çevirmen yetiştirebilir tabii. Edebiyat çevirmeninden söz ediyorsak, bu kadar kolay yanıtlayamayacağım soruyu. Okullarda verilen «tahrir» ödevlerindeki, *serim, düğüm, sonuç* formülünün sonraları edebiyatı seçecek kişilere ne kadar ışık tuttuğunu düşünüyorum da... Çevirmenliği seçecek kişi, daha işin başında anadilini, çeviri yapacağı dilden çok daha iyi biliyorsa, sözlük karıştırmayı, sözcüklerle oynamayı, belli sınıflardan gelen kişilerin konuşma özelliklerini, sözcük dağarcıklarını saptayabilmişse, yani daha baştan iyi bir çevirmense, uğraşında yetkinleşmesine yardım edilebilir. Acemilikleri giderilebilir, yer yer «takırdama»ları yontulabilir.

SORU — Bir çeviri dergisinin işlevi konusunda ne düşünüyorsunuz?

YANIT — Çeviri dergisi dünya edebiyatının yeni kalabilmiş örneklerini çağdaş bir dille okura sunmalıdır, günümüzün seçkin ürünlerini de. Ayrıca, çevirinin iç sorunlarını irdeleyen yazılara yer vermelidir. Evet, sizi övüyorum, bunları yapıyorsunuz çünkü. Bir de *kötü çeviriler*'i sergileme girişimiyle bu çabanızı iyice pekiştirseniz... Kimi zaman kötü örnek, alışılagelmiş iyi örneklerden daha açıklayıcı olabilir.

MURAT BELGE'YLE KONUŞMA

SORU — Bir ülkede genel bir çeviri politikası izlenmeli midir sizce?

YANIT — Bu soru böyle genel bir biçimde sorulduğu zaman, «Hayır, izlenmemelidir,» diye cevap vermek güç. Hele Türkiye'de «genel bir çeviri politikası» olmadığı ve bunun da birçok olumsuzluk ürettiği düşünülürse. Öte yandan, politikasızlığın sakıncalarını sayıp döktükten sonra, «demek ki genel bir çeviri politikası olmalı» gibi bir sonuca varmak da fazla bir anlam taşımıyor. Çünkü bunun somutlaştırılması gerekir. Ne demek *genel* bir politika, somuta inildiğinde? Buna kim karar verecek? Verdikten sonra nasıl uygulayacak? Bu soruları sorunca akla ister istemez «devlet» gibi büyük çaplı bir öznenin çeviri politikasını üstlenmesi geliyor. Çünkü bu «genel» kavramının gerektirdiği kapsamlı koordinasyon, ancak böyle bir kuruluş tarafından yürütülebilir. Bu ise ikinci sorunun konusu. Bununla ilgili ayrıntıları o soruya bırakıp *genel* çeviri politikası kavramının içeriğine bakalım. Çevirinin genel anlamı, bizden başkasının ürettiği kültürün ve bilginin (ya da sanatsal ve teorik diye ayırabileceğimiz eserlerin) yerlileştirilmesi olmalı. Shakespeare'i Türkçe okumak veya Darwin'i Türkçe okumak gibi. Ayrıca, bir metni çevirdiğimize göre, onun birtakım uzmanlar dışında, görece yaygın bir dolaşıma girmesini de istiyor olmalıyız. Çünkü dünyada varolan her şeyin Türkçe'ye --ya da başka herhangi bir dile-- çevrilmesi mümkün değil. Eğer çeviriden nihaî amacımız başka kültürleri tanımak, onları kendi dilimizde özümlemekse, bunu gerekli ciddiyetle yerine getirmek için yalnız çeviri de yeterli değil; onun yanısıra tutarlı bir yabancı dil öğretimi politikası olmalı. Bu ikisi birbirini dışlamıyor: yabancı dil bilgisinin çok daha yaygın olduğu ülkelerde çeviri sayısı da çok daha fazla.

Türkiye'nin şimdiye kadarki büyük eksikliği, «genel çeviri politikası» saptayıp uygulayamamaktan çok, çeviri ya da yerli, kitap okuma ihtiyacını ya-

ratamamış olmasıdır bence. O ihtiyaç yaratılmış olsaydı, okuyan kitlenin talepleri çeviride izlenecek politikayı belli ölçüde dikte ederdi. Yayınevleri titiz davranmaya zorlanırdı.

Türkiye'de çeviri etkinliğinin şimdiye kadar yürütüldüğü biçime, bir «kültür adamı» gözüyle baktığımızda, sürecin düzensizliği dikkate çarpan ilk özellik oluyor. En belirgin bozukluklardan biri de, dolaylı ya da dolaysız hazırlayıcıları Türkçe'de olmayan kitapların çevrilmiş olması. Yani, kendi doğal hinterlandlarından kopuk eserler, okurun önüne gelişigüzel atılıyor. Bu, elbette bir sakınca. Ama «kültür adamları»nın da «her şeye başından başlamalı» diye bir tutumu vardır ki, bunu da anlamsızlık ölçüsünde abartmak mümkün. «Falanca bilinmeden filanca anlaşılmaz» diye diye, çağdaş dünyayı büsbütün unutmak da mümkün. Bunu özellikle aşırı bir örnek olmak üzere söylüyorum. Çeviri konusunda ya da herhangi bir konuda, tek-yanlı bir «politika saptama» kurumunun yetersizliğini vurgulamak için. Genel eğitim düzeni, çeviri ve yayın alanında yapılanları destekleyemiyorsa, yani yayın alanında alıcının denetimi etkinleşemiyorsa, oluşturulacak politikalar da havada kalır.

Türkiye'de çevirinin «dünü-bugünü» diyorsunuz. Bu soru akla hemen eski Bakanlık klasiklerini ve *Tercüme* dergisini getiriyor. Bu örneklerin ardında devlet vardı, dolayısıyla piyasa kurallarından fazlaca etkilenmeyecek bir üretim gücü sözkonusuydu. Bu dönemde yapılan çevirilerde, sistematik bir anlayış görülür. Bu etkinliğin yararı olmadığını söylemek de güçtür. Bugün hâlâ birçok kişi, büyük bir özlemle, o klasiklerin kendilerine kazandırdıklarını anlatır. Gelgelelim, unutulmaması gereken birkaç nokta var bu konuda da. İlkin, özellikleri olan bir dönemdi o dönem -- tipik değildi. İkincisi, bütün o yayın kapasitesiyle de her şey yapılmadı, çünkü yapılmak istenmedi, çünkü yapılmak istenemezdi. Klasikler, klasik hümanizm için gerekli görülmüştü. Ama politika, klasik hümanizmin ötesine geçecek şekilde saptanmamıştı. Son olarak bir de sonuçlarından bakalım. Gerçi o klasikleri okuyarak kültürünü genişletmiş insanlarımız yetişti, ama benim vurgulamak istediğim bir avuç aydının yetişmesi değil, kuşakların yetişmesi; bu açıdan bakılınca, devletin klasikleri ve *Tercüme* gibi nitelikli bir dergiyi yayımladığı bir dönemde bile, öncelikle de *niceliksel* düzeyde, gerçek anlamda okur - yazarlığın yeterince yaygınlaşamadığını görüyoruz.

Bugün yayımlanan çeviriler eskiye göre çok daha düzensiz. Ama çok daha çeşitli. Devletin rolü eskiye oranla kalmadı gibi. Arada sırada girişilen bir iki çaba, çeviri hayatını belirleyecek etkililiğe varmadı. Özel yayınevleri arasında iyi kötü bir yayın politikası uygulayan da var, satış umuduna göre gelişigüzel yayın yapan da. Ama bütün bu kargaşalığın içinde, alıcının denetimi sanırım eskiye oranla biraz daha etkinleşiyor. Şimdiye kadarki bütün -- biraz da kaçınılmaz -- emeklemelerimizden sonra, belki bugünden başlayarak daha sağlıklı bir yayına geçebiliriz. Bunun ölçüsü de, bence, okurun insiyatif kazanmasıyla belirlenir.

SORU — Çeviri yayınlarının Devlet eliyle desteklenmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

YANIT — Kültür alanında devlet müdahalesine karşıyım. Bu tabii çeviri alanını da kapsar. «Asla» ya da «hiçbir zaman» ya da «mutlaka» gibi kesinlemelere pek güvenim olmadığı için, şimdi bu bağlamda da bir kesinleme yapmıyorum. Sadece, bütün kültür hayatında olduğu gibi çeviride de devlete bel bağlamamak gerektiğini söylüyorum. Yoksa devlet de bu işi kendi uygun gördüğü ölçülerde destekler, hattâ yönlendirmeye çalışır. Bunun

yararı da olmaz demiyorum. Şöyle bir örnek vereyim. Bir zamanlar özel girişimi temsil eden bir kuruluş, Popper'ın *Açık Toplum ve Düşmanları* kitabını çevirtip yayımlamıştı. Bunu yaparken belli bir amacı vardı. Şimdi, o amaç ne olursa olsun, bence Popper'ın Türkçe'de yayımlanmış olması yararlıdır. Bu kitabın hedeflediklerı açısından da yararlıdır, çünkü Popper'a cevap veremedikçe, gerçekten cevap veremedikçe, o düşüncenin kendi iç yapısında olgunlaşması da güçtür.

Sözkonusu olan yalnız Türkiye değil. Dünyanın hiçbir yerinde, varolan devletler, yapıları gereği, kültürde gerçekten öncü olamazlar. Bakın, İngiltere dünyanın en demokratik bilinen ülkelerinden biri. Bu ülkede «poet-laureate» denilen bir resmî şair seçme geleneği vardır: saray şairi gibi bir şey.

Yüzyıllardan beri sarayın seçtiği şairlerden hiçbiri, İngiliz şiirini gerçekten temsil etmemişlerdir.

Bugün-varolan-sosyalist ülkeleri düşünelim. Bu ülkelerde devlet fiilen yayın tekeline sahiptir. Bırakın kendi sistemlerini yeren «kapitalist-burjuva» nitelikli yazarların eserlerini çevirmeyi, rejimlerine muhalif ya da eleştirel tavır alan Batılı sosyalist yazarların kitaplarını dahi çevirtmezler, yaymazlar.

Türkiye'de devletin bu konularda tarafsız davranmasını beklemek iyice güçtür. Çevrilmesi gerekli görünen bir kitabı, düşüncelerinden hoşlanmadıkları biri çevirmişse, çevirinin niteliği ne olursa olsun, yayınını engellemişlerdir. Bu düzeyde bile nice örnek yaşandı bu ülkede.

Ancak, kültürün, çeviri politikasının düzenlenmesini devletten beklemiyorum, derken, öncelikle bu gibi durumlardan yola çıkmıyorum. Ekonomide inanmadığım serbest rekabete kültürde inanıyorum diyebilirim. Hani devleti kendisini istediğim gibi düzenlemek imkânı bizzat bana verilmiş olsaydı, «Tamam, şimdi yararlı kültür politikasını saptayabilirim» diye düşünmezdim (sorun zaten bir kişinin ya da kişilerin «yararlı» gördüğü bir politikanın yukarıdan empoze edilmesinin sakıncaları); kültürel gelişmelerin dinamiklerinin devlet dışında kurulması ilkesine uyardım. Bu konuda devletten beklenmesi gereken, bence, ilkin varolan gelişmeleri önleyici bir tavır almaması, ikincisi de kültürle alış verişi olacak insanların yetişmesi için gerekli temelin oluşmasına katkıda bulunması.

SORU — Sayın Murat Belge, genel görünüşe bakılırsa ülkemizde çeviri yapanların sayısı, yabancı dil bilenlere göre düşüktür. Sizce bu durum nereden kaynaklanıyor?

YANIT — Yabancı dil bilenlere göre çeviri yapanların sayısının gerçekten düşük olduğunu biliyor muyuz? En azından, «yabancı dil bilme» kategorisini iyi açıklayalım. Bakın ben daha altmışların ilk yıllarından beri, yapılmış çevirilerin denetimini yapmaya başlamışımdır. Çok çeşitli alanlarda, çok çeşitli çeviri elimden geçti. Ayrıca, kendim dergi yayıncısı, yayınevi sorumlusu olarak yığınla çeviriyi satır satır, asıllarıyla karşılaştırarak düzelttim. Çeviri üslubu, Türkçe'nin kullanımı filan bir yana. yabancı dildeki metni anlamamaktan ileri gelen binlerce çeviri yanlışıyla karşılaştım. «Dil bilen» derken, ne anlıyoruz bundan? Sizin sorunuzu tersine çevirip, dil bilen sayısından çok çeviri yapan sayısı var, diyebilirim.

Bizde her şey gibi, «bilgi» kavramı da *resmen* onaylanıyor. Diploması varsa, bilgisi de olmalı; böyle bakmaya alışmışız. Örneğin yasaya göre, her üniversite bitiren en az bir yabancı dil biliyor. Gene yasaya göre, her profesör en az iki yabancı dil biliyor. Ama yüzyıllardır toplumumuzun gerçek yasa-

sı, bu tür yasa ile gerçeklik arasında bir uçurum bulunmasıdır. Yabancı dilde eğitim yapan liselerden çıkanlar bile, tek tük istisnalar dışında, doğru dürüst çeviri yapacak durumda değillerdir. Çünkü çeviri, yalnızca dilin gündelik kullanımına yatkın olmakla yapılamaz. Başka bilgiler de gerekir. İlk soru üstüne konuşurken söylediğim gibi, toplumumuzda asıl bu tür ilgiler kurulmadığı için böyle bilgiler de son derece eksiktir.

Bu eksikleri abartmayalım gene de. Sanırım sizin varmak istediğiniz nokta, çevirmenliğin Türkiye'de yeterli teşvik görmemesi. Bu doğru. Başlangıçta eksikler olsa da, insan bir kere başlamalı. Eksiklerin süreç içinde kapanabileceğine inanıyorum. Ama kaç kişi başlıyor, başlayanların kaçı, yanlışlarını düzeltmek veya eksiklerini tamamlamak için gerekli ortamı bulabiliyor? Ve karşılığında ne alıyor? Öte yandan, çevirmenlik de bir ölçüde uzmanlık isteyen bir iş. Bir çevirmen, birkaç yazara yakınlık duyar, bir başka çevirmen, sözgelişi iktisat konusunda çalışmak ister. Herhangi bir yayıncı, Sweezy'nin kitabını böyle uzmanlaşmak isteyen bir çevirmene değil de, formasını yarı fiyatına çevirtebileceği bir acemi çevirmene verirse (üstelik o acemi çevirmeni düzeltip geliştirme imkanına da sahip olmadan), ne olur bunların sonucu? Hem niteliksizlik ortamı kaplar, hem de kendini yetiştirmek isteyen çevirmen profesyonelleşmek için gerekli koşulları bulamadığı için bu alanda olabileceği kadar verimli olmaz. Ne var ki, özellikle bugünkü maddî koşullarda, yayıncıya da fazla kusur bulamıyoruz. Pahalı çevirmenle çalışsa, redaktör tutsa, bütün bunlar kitap maliyetine yansıyacak; oysa o maliyetler zaten almış yürümüş. Kitap almaktan vazgeçemeyenlerin sayısı gittikçe azalıyor, alım güçleri günden güne düşüyor. Kısacası, Nasrettin Hoca fıkrasındaki gibi, «herkes haklı». Ama bu genel haklılığın sonucunda olduğumuz yerde dönenip duruyoruz. Haklı olmak bir şeyi değiştirmeye yetmiyor. Yani olaya bu kanaldan baktığımız zaman da, iş gelip alıcıya, onun isteklerine, ihtiyaçlarına dayanıyor.

SORU — Sizce çevirmen yetiştirilebilir mi?

YANIT — Her alanda olduğu gibi çevirmenlikte de, başlangıçta bir yetenek olmalı. Kendi hesabıma, onbeş yıldır, İngiliz Edebiyatı öğreten bir yüksek öğretim kurumunda ders veriyorum; her yıl en az bir sınıfa, bazan birkaç sınıfa çeviri dersi verdim. Başından belli eğilimler, isteklerle gelmemiş olan öğrenciler çeviri yapmasını belki sınav verecek kadar öğrendiler, ama onun ötesine geçmediler. O öğrendiklerini de sınavdan kısa zaman sonra unuttuklarını sanıyorum. Ama bu, çevirmenin yetişmeyeceği anlamına gelmez elbette. Yeteneği ve isteği olan, çok düşük bir bilgi düzeyinden de başlasa, zamanla ustalaşabiliyor. Böyle örnekleri de çok gördüm.

Bu yetişme işi, ister istemez bir öğreten-öğrenen ilişkisi içinde yürüyorsa, biraz lonca tipi bir öğrenim olmalı bu. Mekanik bir bilimselleşmeyle yararlı sonuç alınacağını sanmıyorum. Hani bir keman ustası, öğrencisine, sözle anlatılır birçok teknik verebilir. Ama verdiklerinin arasında gerçekten değerli olan, söze indirgenemeyecek bilgilerdir.

SAINT - JOHN PERSE : ÇAĞIMIZIN DESTAN OZANI

Özdemir İnce

Sorulmadı ya, sorulmuş olsaydı, 1981 yılının en önemli yazınsal olaylarından birinin Saint-John Perse'in şiirlerinin dilimizde yayınlanması[1] olduğunu söylerdim. Sözünü edeceğim bu ilk kitapta ozanın şiirlerinin tümü yer almıyor. Anlaşılan, yayıncı, bu ilk cildi yayınlarken bir çeşit okur yoklaması da yapmak istemektedir.

Şiirinin epeyce zor anlaşılır ve kapalı oluşu, ozanın, çağımızın, hattâ bütün çağların en önemli ozanlarından biri sayılmasına engel olmamıştır. Çevirmenleri arasında T.S. Eliot, R.M. Rilke, Rudolph Kassner ve Ungaretti'nin bulunması; 1950 yılında Amerika Şiir Ödülü, 1959 yılında Fransız Yazını Ulusal Ödülü ve 1960 yılında da Nobel Ödülü ile taçlandırılması; Amerika Akademisi onursal üyeliğine, Amerika Ulusal Yazın ve Sanat Kurumu üyeliği ve Bavyera Akademisi Muhabir Üyeliği'ne seçilmesi bunu kanıtlamaktadır.

Okurlarımızın ozanı yeteri kadar tanıdığını ileri sürmek de olanaksız: şiirlerinden bazıları Tahsin Saraç'ın «Çağdaş Fransız Şiiri Antolojisi»nde yer alıyor. Başta İlhan Berk'inkiler (oldukça tartışma götürseler de) olmak üzere dergilerde kalan çevirileri de anımsıyoruz. Ancak, şiirleri ülkemizde bunca az tanınan ozanla ilgili bir inceleme kitabının son günlerde ikinci baskısı yapıldı.[2] Roger Garaudy'nin «*D'un réalisme sans rivages*»[3] adlı kitabı.

İlkin bu çeviriden söz etmek istiyorum, çünkü Saint-John Perse'in yaşamı ve yapıtı üzerine bir tanıtma yazısı yazmaya karar verince, Fransızca ve Türkçe yayınları tekrar gözden geçirmek istedim, bu nedenle «Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine»yi tekrar okumaya başladım ve 107'nci sayfadaki (ilk baskıda 10'uncu sayfada) şu cümleye gelince gözlerime inanamadım:

«*En yakın yardımcısı olduğu ve izinden gitmek istediği Briand'ın görüş açısı içinde kalarak 1933'ten itibaren* hitlerciliğin *kabarmasından yana oldu.*»

Fransızca baskının 121-122'nci sayfalarında yer alan cümlenin aslı şöyle:

«*Se plaçant dans perspective de Briand dont il fut le plus proche collaborateur et dont il se voulut le disciple, il suit, depuis 1933, le débordement hitlérien.*»

(1) *Saint-John Perse / Şiirler,* Türkçesi: Said Maden, Tan Yayınları, İstanbul, 1981.

(2) Gerçekçilik Açısından Saint-John Perse, Roger Garaudy, Çev: Mehmet Doğan, Uğrak Kitabevi, 1967. (1. Baskı): Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine, Roger Garaudy, Türkçesi: Mehmet H. Doğan, Aydın Yayınevi, 1981 (2. Baskı)

(3) Plon Yayınevi, Paris 1965.

Dikkatsiz çevirilmesinden dolayı Saint-John Perse'in Türkiye'de başına iş açan SUIVRE (*il suit*) fiilinin «*birinden, bir şeyden yana olmak*» gibi bir anlamla uzaktan yakından hiçbir ilişkisi yok. Tam tersine, «*Polis gibi izlemek, incelemek / yakasını bırakmamak / bir şeyi bütün aşamalarında dikkatle gözetlemek, incelemek ve izlemek*» gibi anlamları var. Yani Saint-John Perse, diplomat ve Fransa Dışişleri Genel Yazmanı olarak «HİTLERCİLİĞİN KABARMASINDAN YANA» olmamış, aksine, bu hareketin gelişmesini başından itibaren dikkatle izlemiş ve dünyayı uyarmıştır. Böyle bir davranışı da «SUIVRE» fiilinden başka bir fiil zor karşılar. Öte yandan Briand ile Perse'in tek tek ve ortak politik yaşamları bilinse, söz konusu fiile ters bir anlam yüklenmezdi.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gönüllü olarak kendini silmek istemeseydi çağımızın en ilginç politik kişiliklerinden biri olarak karşımıza çıkacak olan Perse'in *öteki* yaşamından söz etmeyi, bu nedenle, gerekli görüyorum:

Alexis Saint-Léger Léger (ozanın gerçek adı) 1877 yılında Fransız Antil adalarından Saint-Léger-les-Feuilles'de doğdu. Lise öğrenimini Fransa'da Pau'da, yüksek öğrenimini Bordeaux'da tamamladıktan sonra 1914 yılında Dışişleri'ne girdi. 1916'da elçilik yazmanı olarak Pekin'e gönderildi. Sonra hızla yükselerek Aristide Briand'ın bakanlığı sırasında danışman oldu. Diplomat kişiliği ile ozan kişiliğini birbirinden ayırmak amacıyla *Saint-John Perse* adını aldı. 1932 yılından itibaren, o yıla kadar yayınlanmış olan kitaplarının yeni baskılarını yasakladı ve 1947 yılına kadar yazın yaşamından çekildi. 1931 yılında Aristide Briand'ın ölümü ve Ph. Berthelot'nun hastalık nedeniyle çekildiği Dışişleri Bakanlığı Genel Yazmanlığı'na 1933 yılında getirilerek 1940 yılına kadar Fransa'nın dış politikasında baş rolü oynadı. Bu dönemde otoriter yönetimi, yaklaşılmaz kişiliğiyle bir «mit» durumuna geldi; sevgi ve nefret uyandırdı, hayranları kadar düşmanları da çoğaldı. En büyük düşmanı da Adolf Hitler'di. Diplomatlığı döneminde, nazizimle her türlü uzlaşmayı reddeden ortak güvenlik anlayışı ile tanınmıştır. Nitekim, Nazilerin Alman seçimlerinde (1932) kazandıkları başarı üzerine, bakanıyla birlikte ivedi diplomatik girişimlerde bulunmuş; Ren'in sol yakasının Almanlarca işgali (1936) karşısında, bu saldırıya tez elden karşı konulması isteğinde bulunmuş, ancak bu önerisi hükûmetçe benimsenmemiştir. İkinci Dünya Savaşı başlayınca, Almanlara hemen karşı konulmasını istediği için, özellikle *sağ* muhalefet çevrelerinin kendisini «savaş yanlısı» diye suçlamaları ve çevirdikleri dolaplar üzerine, görevinden alınıp[4] Washington büyükelçiliğine atanmak istenince (1940) görevinden ayrılmış ve aynı yılın haziran ayında İngiltere'ye gitmiş, Churchill'in konuğu olmuş (bu nasıl bir Churchill ki Nazi yandaşlarını (!) konuk edip kendisiyle Avrupa'nın ve dünyanın yazgısını tartışıyor?), İngiliz ileri gelenleriyle görüşmeler yapmıştır. Daha sonra, temmuz ayında, Kanada üzerinde ABD'ne geçtiğini ve Fransa'yı Almanya'ya teslim eden işbirlikçi Vichy hükûmeti tarafından Fransız vatandaşlığından çıkartıldığını görüyoruz. Bu sürgün,

(4) Cristian Murciaux, «Saint-John Perse» adlı inceleme kitabında (éd. Universitaires), «Paul Raynaud'un onu görevinden almaya cesaret edebilmesi için 1940 saldırısının yarattığı panik havasından yararlanması gerekti», diyor.

Saint-John Perse'i Alexis Saint-Léger Léger maskesinden ve zincirlerinden kurtarmış ve ozan artık «*kendi adında oturmaya*» başlamıştır. Ama bu özgürlüğün bedeli çok ağır olmuştur: Paris'i işgal eden Almanlar ozanın evini didik didik aradılar, bütün kitaplarıyla birlikte, henüz yayınlamadığı beş - altı kitabını da yaktılar. Bu davranışta, Hitler'in ozana karşı olan kişisel nefreti de önemli bir rol oynamıştır. Daha sonra, ozanın savaş boyunca «Özgür Fransa»yı ve direnme hareketini desteklediğini görüyoruz.

Savaş sona erince Fransız vatandaşlığına geri alındı, itibarı ve büyükelçilik görevi iade edildi. Ayrıca, hükûmetin kendisine Birleşmiş Milletler nezninde büyükelçilik görevi önerdiğini ve onun bu görevi kesinlikle geri çevirdiğini biliyoruz.

Roger Garaudy marksist bakış açısı içinde, «Perse'in yolu hiçbir zaman militan ve halkçı yol olmamıştır», diyor. Doğru! Ama bir kapitalist ülkenin en üst düzeydeki yöneticilerinden birinden böyle bir davranış beklemek, sanırım, oldukça güçtür. Ancak, böyle bir insanın «Nazi» yanlısı olması, bütün bağlamlar içinde, bir insanlık suçudur; ve ne bürokrat Léger, ne de ozan Perse böyle bir suç işlemiştir; aksine, bu suça karşı amansızca savaşmışlardır.

«SUIVRE» fiilinin yanlış çevirisinden doğan bu büyük yanlışlık ve haksızlığı işte bu nedenle düzeltmek istedim; onurlu bir insan ve ozan yaşamının bir tek sözcüğün yanlış çevirisinden dolayı, sadece ülkemizde bile olsa, pisipisine kirletilmesine gönlüm razı olmadı. Yüreğinde bir parça ozan onuru olan kim razı olabilir böyle bir şeye?

Diplomat Léger'yi belli ölçüde suçlar görünen Garaudy, ozan Perse'in hakkını yememek dürüstlüğünü göstermektedir: «*...fakat şair, insanları amansızca ezen makine karşısında — kendisi Fransız Dışişleri Bakanlığı Genel Sekreteri olarak bu makinenin önemli bir çarkı da olsa — başkaldırır. İnsanın, kendisine yabancı, kendisi dışında, kendisine düşman olan ve kendisini ezen güçlerin oyuncağı haline gelmiş insanın bu yabancılaşmasının olanca ağırlığını duyar üzerinde. İnsanlığın tüm bir yüzyılını yeniden tartışma konusu eder. 1940 felâketi onu sert bir şekilde, temeldeki keşmekeşin ve yabancılaşmanın bilincine vardırır. Onun en güzel şiirleri bu bilinçlenmeden doğacaktır. İlk tepkisi kopma ve reddir.* Vents (Rüzgârlar)'da 'artık uyuşma yok olup bitenle' *diye yazar.*»

Görebildiğimiz kadarıyla, ozan Perse'in aldığı üç önemli karar var — bunlara daha önce değindim — : 1) 1925 yılından itibaren Perse adını kullanması, 2) 1932'den itibaren şiirlerinin yayınlanmasını yasaklaması, 3) savaştan sonra yeni görev kabul etmeyip «ozan»ı seçmesi. Diplomatı ozandan, ozanı diplomattan kurtarmak, karşılıklı bağımsızlıklarını, özgürlüklerini sağlamak için miydi acaba? Saint-John Perse 1948 yılında Max-Pol Fouchet'ye şunları yazıyor: «Diplomatik yaşamıma her türlü göndermeden, özellikle, uzak tutulmam gerekmektedir, kişiliğin pratik olarak en katı biçimde ikiye ayrılması olan bu yazınsal takma adı boşuna kabul etmedim ben. Gerçekten de, Saint-John Perse'le Alexis Saint-Léger Léger arasında kurulan bütün ilişkiler, kaçınılmaz olarak, okurun görüşünü saptırmak, şiirsel yorumunu temelden bozmakla sonuçlanır».[5] Kimi yazarlar, bu davranışını, içinden çıktığı burjuva sınıfına özgü ikiye bölünme olarak görmekte-

(5) a.g.y.

dirler. Genellikle burjuva hümanizmasına özgü bu davranış, — yapıtın yaşamla, yaşamın yapıtla örtüşmemesi —, kişiliğin ikiye ayrılmasıdır; ama kişiliğin parçalanması söz konusu olmamak gerekir. Bunun örnekleri çoktur, ama en ilginç durumu büyük Portekiz ozanı Fernando Pessoa'da görüyoruz; Pessoa, hiçbir zorunluluk olmamasına karşın, sanki birbirinden bağımsız dört kişilik içinde yaşamış ve kitaplarını Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos ve Fernando Pessoa adlarıyla yayınlamıştır. En son ve en çarpıcı örnek de Romain Gary'nin birkaç roman için Emile Ajar olması...

İnsanın gönlü, ozanın yolunun militan ve halkçı bir yol olmasını istiyor. Doğrusu benim gönlüm de öyle istiyor. Ama bir ozanı gerçek ve büyük ozan yapan yol tek midir? Ya da bu yolun tek mi olması gerekir? Şöyle bir bakalım: Villon, Ronsard, Poe, Eliot, Pound, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valery, Benn, Brecht, Lorca, Alberti, Hugo, Goethe, Kavafis, Seferis, Elitis, Ritsos, Essenin, Mayakovsky, Blok, Puşkin, Neruda, Fuzulî, Karacaoğlan, Pir Sultan, Fikret, Nâzım, Tarancı, Dranas, Orhan Veli, A. Arif vb. ozanları aynı bakış açıları ve ölçütleri içinde değerlendirebilir miyiz? Ama bu ozanların ve daha nicelerinin hiçbiri çağlarından hoşnut değildir, hepsi şu ya da bu şekilde çağlarına başkaldırmışlardır: çünkü, içinde yaşadıkları dünyanın temellerinin sarsıldığını, insanın saldırıya uğradığını görmüşlerdir ve yaşadıkları dünyaya sahip çıkmışlardır. Saint-John Perse de onlar gibi yapmıştır, büyük ozanlarda görülen ortak tepkiyi göstermiş, «kaçıp kurtulmayı, sahte cennetlere sığınmayı düşünmemiştir»,[6] önemli olan da budur.

Saint-John Perse; yaşamının bir bölümünde diplomattı, ama bütün ömrü boyunca, gezgin, filozof, tarihçi, yerbilimci, doğabilimci, budunbilimci kimliğini geliştirmiş, müzik ve arkeolojiye büyük bir yakınlık duymuştur. Bütün çağlardan, o çağları irdeleyerek, evrensel kültür ve bilgiyi harç yerine kullanarak, insana seslenen bu nesnel, bu kutsal kitaplar dilli, alacakaranlık şiirin zorluğu ve belli ölçüde kapalılığı, ilgi alanının uçsuz bucaksızlığından kaynaklanmaktadır. 10 ekim 1960 günü verdiği Nobel Armağanı söylevinde bu duruma şöyle değinmektedir: «*Aydınlatmaktır onun doğal yapısı, başına kakılan anlaşılmazlık, kapalılıksa bu yapıdan gelmez, araştırmak için girdiği ve araştırmayı görev bildiği gecenin kendisinden gelir: ruhun öz gecesidir bu, insan varlığının yüzdüğü gizemin gecesidir.*» Çünkü, insan artık sadece ekonomik bir varlık değil, fakat aynı zamanda, toplumsal, tarihsel, ruhbilimsel bir varlıktır, ilgilendiği her alan insan varlığını gittikçe karmaşıklaştırır; bu nedenle de, aranan şey derindedir, tözü bulmak için kazmak, daha derinlere kazmak gerekir.

İnsanı ve şiiri bunca öven ve ululayan pek az yazı okudum:

«Ölümsüzlük yüzü altında ilerleyen insanın övüncü! önünde bir yeni insanlık, gerçek evrensellik ve tinsel bütünlük açılırken, insanlığın yükü altında ilerleyen insanın övüncü!... Çağdaş şiir, insan gizeminin derinliklerine inme görevine bağlı kalarak, insanın dopdolu bütünleşmesiyle ilgili girişime kalkıyor. Böyle bir şiirde oyuna yer yok artık. Yalnızca estetik bir şey de yok bu şiirde. Ne mumyacı, ne de süslemeci sanatı bu. Yapma inciler yetiştirmiyor, uydurma taslaklar ve simgelerle alışverişi yok, hiçbir müzik şöleniyle de yetinmiyor. İlerlediği yolda güzellikler birleşiyor, bir yüce birleşme bu, ama ne tek amacı, ne de tek besini. Sanatı yaşamdan, bilgiyi sevgiden ayırmaya karşı çıkıyor; eylemdir o. Sevgi yuvasıdır onun, baş eğmez-

(6) Roger Garaudy.
(7) Saint-John Perse, Şiirler, Said Maden.

lik yasası, ve yeri her yerde, önceliktedir. Hiçbir yerde bulunmazlık, hiçbir yere alınmazlık istemiyor.»[8]

Bu alıntıyı, lütfen, bir kez, bir kez daha okuyalım! «Sanatı yaşamdan, bilgiyi sevgiden ayırmaya karşı çıkıyor!» Yani egemen toplum düzenine karşı çıkıyor, bu toplum düzeninin temeldeki insan anlayışına karşı çıkıyor: yeni bir insana yeni sıfatlar, yeni yaşam koşulları öneriyor.

Saint-John Perse bir izlekler (temalar) ozanıdır; yaşamına koşutluk gösteren izlekler gelip bu büyük birikime katılırlar:

— ÖVGÜLER, 1911 : mutlu bir çocukluğun ve açık denizlerin övgüsü.

— ANABASE, 1924 : Toprağın ünü, insanın güçleri ve eylem içinde yalnızlığı.

— SÜRGÜN, 1942 : Yoksunluk, yokluk ve yalnızlıktan sonra, varlığın ve umudun tekrar ele geçirilmesi.

— YAĞMURLAR, KARLAR, 1944; RÜZGÂRLAR, 1946 : Şiirin sürekliliği ve eylemin yüceliği.

— KERTERİZLER, 1947 : Deniz ve sevginin inanılmaz zenginliği.

— ZAMANCIL, 1960 : Toprağın ve zamanı yenen insanın mutlu sonsuzluğu.

Bir ozanın tasarıları, bulguları, başkaldırıları, çağa kendi soluğunu geçirmesi, o çağa özgü sözcükleri, deyimleri, sıfat ve imgeleri getirmesi koşuluyla dikkat çekip, önem kazanır. Rimbaud, Heine ve Mayakovsky'nin çağları karşısındaki durumları ne ise Perse'inki de odur. Daha önce de belirttiğim gibi, nasıl çocukluğunu selâmlamış, kalımsız olan karşısında bilincin utkusunu kutlamış, sürgünü bir bağışlanma olarak övmüş, nesnelerin onur ve dehşetinin türküsünü söylemişse, içinde yaşadığı «büyük çağ» karşısında da eğilmesini bilmiştir; ama çağı uyararak, insana ve insan yüreğine değerini vermesini isteyerek.

«Seç kocaman bir şapka, ayartıcı şeritiyle. Bir
yüzyıldan çekiliyor göz ruh taşralarına»

«ekin biçmelerin yelinde açıktan kazançlar...»

«Boş yerlere ev kurmalar hacılar için; kervan
gelişleriyle ilgili yazışmalar ve kollayıcılık izinleri
sarraj mahallelerinde; doğan halk sevgileri saçak altında,
kızartma kapları önünde; protesto edişler alacak
senetlerini...

ve her yerde insanların dumanı...»

İğri oturup doğru konuşalım: Perse'in şiirini okumak yalın kılıç savaş alanına dalmaya benzer; güçtür, emek ve katkı ister, hemen teslim olmaz. Çağdaş bir destan yazarının ansiklopedik içeriğiyle, görkemli bol ve ender sözcüklü diliyle boğuşmak zorunda kalır insan. Ama harcanan emek sonunda karşılıksız kalmaz.

Keşiş ve derviş (bu sıfatları kullandığım için bağışlasın beni) Sait Maden'in çevirisine gelince; ne armudun sapıyla, ne de üzümün çöpüyle uğraşmanın gereği var; bence onun en başarılı, en yetkin çevirisi.

(8) a.g.y.

YARARLANILAN KAYNAKLAR :

(1) Onze études sur la poésie moderne, J.P. Richard. Ed. du Seuil.
(2) L'usage de la lecture, Gaetan Picon, Mercvre de France.
(3) Poétique de Saint-John Perse, Roger Caillois, Gallimard.
(4) Verbe et Vertige, Alain Bosquet, Hachette.
(5) Saint-John Perse, Alain Bosquet, P. Seghers Ed.

ÇAĞDAŞ DİYALEKTİĞİN KAYNAĞI HEGEL

Atilla Birkiye

«Hegel'de diyalektik baş aşağı yürür; bu diyalektiğe akla uygun görünüşünü kazandırmak için, onu tutup ayakları üzerine oturtmak yeterlidir.» (Marks)

«Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı HEGEL», YAZKO Yayınları'nın, inceleme dizisinden yayınlandı. Kitap, Attila Tokatlı'nın, Hegel'i tanıtmaya yöneldiği bir derleme-çevirisi.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1770 yılında Stuttgart'ta doğmuş, 1831' de Berlin'de ölmüş. Arkasında binlerce sayfa yapıt bırakan Hegel, kuşkusuz felsefe tarihinin en büyük şahsiyetlerinden biri. Belki de idealist kampın en yüksek noktası da denilebilir. Eğitimini tamamlıyan Hegel profesör olana kadar, özel öğretmenlik, lise müdürlüğü ve küçük bir gazetede yazılışleri müdürlüğü yapmış. Profesör olduktan sonra da Berlin'e yerleşmiş (1818) ve ölünceye kadar orada yaşamış.

Hegel, çağını yeni bir döneme gebe, ve bu dönüşümün kaçınılmaz olduğu; buna karşın Prusya monarşisini toplumsal sistemin en mükemmeli, ve yine, tarihsel ilerlemenin diyalektik olduğu; buna karşın kendi felsefesini asıl ve sonuncu felsefe olduğu sonucuna varmıştır. Ne var ki nesnel gerçek Hegel'i doğrulamadı; ne Prusya monarşisi ayakta kaldı, ne de felsefesi asıl ve sonuncu olarak. O'nun idealist kabuğu, yanılgısının nedeni oldu. Hegel, Hegel felsefesinden sonra yaşasaydı belki de maddeci diyalektiğin kurucuları arasında yer alırdı.

Kitap, *Hegel ve Düşüncesi, Hegel Üzerine* ve *Hegel'den Seçmeler* başlıklarını taşıyan üç bölümden oluşuyor. Kitabın başında da Attila Tokatlı'nın bir *Açıklaması* var.

Hegel ve Düşüncesi başlıklı yazı, Henri Denis'e ait. Hegel'in yaşamöyküsü kısaca anlatılıyor. Daha sonra felsefesinin gelişimini ve sistemini nasıl kurduğunu görüyoruz. İkinci bölümde «Hegel Üzerine» Goethe, Alain, Heine, Proudhon, Marks, Lenin, Rosenthal, D'hondt, Macit Gökberk, Selâhattin Hilav imzaları yer alıyor. Ve Hegel hakkındaki yargılarını buluyoruz bu bölümde. Hegel'den Seçmeler başlıklı son bölümde de Hegel'in yapıtlarından seçilmiş yazılar yer alıyor. Mantık Bilimi'nden Zihnin Fenomenolojisi'nden, Felsefe Tarihi Dersleri'nden, Tarih Felsefesi'nden (ki bu başlıklı yazının Türkçesi Önay Sözer'e ait) Estetik'ten alınan parçalar var. Kitabın sonunda ise Öbür Yapıtlardan başlıklı bir bölüme daha rastlıyoruz. (Rastlıyoruz diyorum çünkü *Açıklama*'da bu bölümden söz edilmiyor. Ne varki bu, kitapta bir *bölüm* olarak karşımıza çıkıyor.) Bu bölümde de Hegel'in, diyalektik, felsefi metod, özgürlük, ekonomi bilimi, dönüşüm vb. konular üzerine yazdıkları yer alıyor.

Bir felsefe metnini okumak, aktarılanı alabilmek, anlamak kolay olmuyor; hele bu Hegel olunca iş daha da güçleşiyor. Bir de bunun çeviri olduğunu düşünürsek içinden çıkılmaz bir durum oluyor. Ne var ki «Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı HEGEL» böylesine bir durum yaratmıyor. Yalın bir Türkçe'yle karşılaşıyoruz ve dilin bu yalınlığı sayesinde metin anlaşılır kılınıyor. Özellikle de Önay Sözer'in çevirdiği Tarih Felsefesi'nden başlıklı yazı. Belki bunun böyle olmasında içerik önemli bir etkendir. Belki de, diğer çevirilerin ikinci dilden oluşunda. Bir başka nokta da, böylesine anlaşılır ol-

masına karşın dilde bir birliktelik bulamıyoruz. Kanımca bunun nedeni, kitapta Attila Tokatlı'nın çevirilerinin yanı sıra Önay Sözer'in çevirisi ile Macit Gökberk ve Selâhattin Hilâv'ın yazılarının da yer almasında.

Açıklama'da kitabın bir başvuru - tanıtma kitabı niteliğinde hazırlandığı söyleniyor. Ne var ki, bir başvuru - tanıtma kitabında gerekli olan kaynakçayı, biyografyayı ve Hegel'in yapıtlarının ve Hegel üzerine olan yapıtların dökümünü bulamıyoruz. Bir başka eksiklikte notlama ve alıntılar. Felsefeyle ilgilenen amatörlerin de yararlanacağı düşüncesiyle, örneğin, antinomi, düalizm, teoloji, monad, sinizm vb. terimleri kısaca açıklanabilirdi. Kitaba alınan birçok parçanın hangi yapıttan alıntılandığını bilemiyoruz; çünkü yok. Tüm bunlar, kitabın bir başvuru-tanıtma kimliğini güçleştiriyor.

Tam anlamıyla, Hegel'i açımlamak. O'nun felsefesini irdelemek kuşkusuz bir kollektifin işi. Ama denilebilirki, Attila Tokatlı Açıklama'sında söylediklerini yerine getirmiş: Hegel'i bir amatörce seven anlamında tanıtıyor ve sevdiriyor. Hegel Türkçe yazında oldukça az yer alıyor. Bu da çok büyük bir eksiklik. Bu kitap kuşkusuz bu eksikliği gidermiyor; ancak bu eksikliği giderme yolundaki bir adım olarak karşımıza çıkıyor ve özellikle de felsefeyle ilgilenenlerin okuması zorunluluğunu da hissettiriyor.

Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı HEGEL, Attila Tokatlı, YAZKO Yayınları, İstanbul 1981, s. 140, 90 TL.

KÖY ENSTİTÜLÜ YAZARLAR OZANLAR

Xenia Celnarova*

Söz konusu eser, genç Türk edebiyat tarihçisi Mehmet Bayrak'ın Türk taşrasının sorunsalını işleyen edebiyat alanında yaptığı yıllar süren yoğun çalışmanın bir ürünü.

1940-1952 yıllarındaki okuma-yazma savaşı sırasında Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde, özellikle yoksul köylü ailelerinden gelen gençlerin eğitim görme olanağı bulduğu yirmi bir enstitü kuruldu ve çalıştı. Bu enstitülerin alışılmış öğretmen okullarından farkı, öğrencilerin öğretmenlik mesleğine hazırlanışlarının yanı sıra, tarımın çeşitli alanlarında modern yöntemlerle pratik bilgi kazanmalarıydı. Bu kurumlarda edebiyata büyük önem veriliyor, öğrenciler edebiyat alanında yaratıcılığa teşvik ediliyordu. Genç yazarlar önce öğrenci gazetesinde, daha sonra da günlük basın ve edebiyat dergilerinde yayımlanan şiir, deneme ve hikâyelerinde, doğal olarak, konularını tanıdık ortamdan alıyor ve köyü, köyün sorunlarını yansıtıyorlardı. Ellili yıllarda köyü konu alan roman ve hikâyelerde görülen patlamada ve bu konunun — bazı edebiyatçıların, özellikle içedönük yönelişli edebiyat temsilcilerinin küçümseyici ve yadsıyıcı tutumlarına rağmen — günümüzde yandaşlarını hâlâ kaybetmemiş oluşunda köy enstitüsü öğrenci ve mezunlarının büyük payı var.

Mehmet Bayrak'ın «köy edebiyatı» diye adlandırılan edebiyat üstüne Türkiye'de yayımlanan ilk monografiyi oluşturan çalışması (Türk edebiyatı üstüne dışarıda yayımlanmış çalışmalardan C. Rathbun'un «The Village in

(*) Xénia Celnarová, *Slovak Bilimler Akademisi Asya ve Afrika Araştırmaları Bölümü, XVII/1981, Bratislava.*

YAZKO
FELSEFE YAZILARI

DİZİSİ'NİN
İLK KİTABI ÇIKIYOR

NUSRET HIZIR / Bilim ve Bilimsel Disiplinler
MACİT GÖKBERK'le Konuşma
TAKİYETTİN MENGÜŞOĞLU / Ethik ve Antropolojik Açıdan Özgürlük

ARDA DENKEL / Edim Felsefesinde Bazı Kuramsal Güçlükler
NURİ BİLGİN / Baudrillard ve Yabancılaşma

ARSLAN KAYNARDAĞ / Türkiye'de Felsefenin Öyküsü
SELAHATTİN BAĞDATLI / Türkiye'de Çağdaş Düşünce
A. FADIL KOCAGÖZ / Türk Düşüncesinin Gelişmesini Ne Engelliyor?

ÖMER ULUÇ / Resimle Felsefenin Bakışması

LACAN BÖLÜMÜ

LOUİS ALTHUSSER / Freud ve Lacan
ÖNAY SÖZER / Bir Ozan-Filozof
SELÂHATTİN HİLÂV / Lacan Üzerine
JACQUES LACAN / Ayna Evresi

JEAN-FRANÇOİS REVEL / Batı Felsefesi Tarihi
FAHİN YENİŞEHİROĞLU / Felsefe ve Kültür Konferansı

ATİLLA BİRKİYE / Felsefe-81

Hazırlayan : SELÂHATTİN HİLÂV

YAZKO KİTAP KULÜBÜ

% 20 indirimle Yazko Yayınları

ÜYE KAYIT FİŞİ

Üyenin adı soyadı : .....

Üyenin açık adresi : .....

.....

.....

.....

Yazko Kitap Kulübü'ne üye olmak istiyorum. Kayıt ücreti 100 lira ile çıkacak kitaplar için 1500 lirayı, ayrıca daha önce yayımlanmış olan kitaplarınızdan seçip işaretlediklerimin % 20 indirimli bedelleri ..... lirayı ve Yazko'nun çıkardığı dergileri % 20 indirimle göndermeniz için 1000 lirayı (toplam ..... lira) banka/posta havalesiyle gönderdim.

Üyelik ve abone işlemlerinin yapılmasını dilerim.

Banka havale adresi: YAZKO T. Ticaret Bankası. Nuruosmaniye Şubesi Hesap no 10212. İst.
Posta havale adresi: Türk Ocağı Cad. No: 17/2 Cağaloğlu, İstanbul.

Banka havale tarih ..... no ..... Posta havale tarih ..... no .....
(Önemli not: Banka ya da posta havale tarih ve numarasını mutlaka belirtin.)

Buradan kesiniz.

KİTAP KULÜBÜNÜN İŞLEYİŞİ: Yazko yayını kitapları ve dergileri % 20 indirimle edinmek isteyen okurlarımız 100 lira kayıt ücreti ödeyerek kitap kulübümüze üye olurlar. Ayrıca — bu yüz lirayla birlikte — yayımlandıkça kendilerine taahhütlü olarak gönderilecek kitaplarımız için 1500 lira yatırırlar. Yazko yayınlarından çıkan her kitap adreslerine gönderildiğinde hesaplarında ne kadar para kaldığı da kendilerine bildirilir. Alacakları kalmayınca gene 1500 lira yatırarak üyeliklerini sürdürürler. Bunun yanı sıra Kitap Kulübü üyelerimiz isterlerse Yazko'nun çıkardığı dergileri — hepsini birlikte olmak koşuluyla — önceden 1000 lira yatırarak % 20 indirimle edinebilecekleri gibi, eskiden yayımlanmış kitaplarımızı da istedikleri zaman % 20 indirimle alabilirler.

Yalnız kitapları isteyenler 100+1500 (toplam 1600) lira, hem kitapları, hem de dergileri isteyenler 100+1500+1000 (toplam 2600) lira göndermelidirler. (Not: Sadece dergilere abone olmak isteyenler bu indirimden yararlanamazlar.)

YAZKO'NUN BUGÜNE KADAR YAYIMLADIĞI KİTAPLAR :

İndirimli

öykü-roman-şiir-inceleme-deneme TL

1. Halkalı Köle, Bekir Yıldız 96
2. Bedoş, Kemal Bilbaşar 80
3. İğrıp, Erol Tay 56
4. Al İşte İstanbul, Çetin Altan 64
5. Bozguncu, M. Gorki 72
6. Şüphe, Durrenmant 48
7. Bir Gün Mutlaka, A. Behramoğlu 48
8. Halkın Ekmeği, B. Brecht 64
9. Türkiyeyi Sarsan İki Uzun Gün, K. Sülker 64
11. Varoluşçuluk, J.P. Sartre 64
12. Yarın... Yarın..., Pınar Kür 120
13. Tohum Yeşerince, Emile Zola 200
14.
15. Nazım Hikmet'in Bilinmeyen İki Şiir Defteri, K. Sülker 64
16 Gece Gelen Eski Dost, A. Timuçin 64
17. Gözleri Bağlı Adam, A. Özyalçıner 80
19. Dostlukların Son Günü, S. İleri 96
20. Cepheye Yollanırken, W. Schnurre 56
21. Gerçekçilik Savaşı, Attilâ İlhan 112
22. Benim Oğlum Bina Okur, C. Bektaş 56
23. Politikada Bir Sarı Çizmeli, R. Bilginer 100
24. Kitaplar Kitabı, İlhan Berk 80
25. Çamaşan, D. Ceyhun 80
26. Denizli Pencere, Afşar Timuçin 64
27. Memleketin Sahipleri, M. Makal 88
28. Yeni Roman, A.R. - Grillet 72
29. Dağları Öylecene, Seyyit Nezir 40
30. Şiir Alayı, Can Yücel 96
31. Es Be Süleyman Es, S. Şengil 56
32. Genç Kız ve Ölüm, A. Özakın 120
34. Hey Vapurlar Trenler, O. Akbal 56
35. Gölgelerin Gölgesi, Çetin Altan 120
36. Akdeniz Dört Kişiydiler Bir De Ben, C. Bektaş 48
37. Zühre Ninem, K. Bilbaşar 100
38. Bir Arayışın Yazıları, A. Oktay 80
39. İnci, Hakkı Özkan 88
40. Bir Deli Ağaç, Pınar Kür 112
41. Dünyadon Bir Atlı Geçti - Sahipsizler. Bekir Yıldız 72
42. Anayurdun Dumanı, Simonov 96
43. Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı, Hegel, A. Tokatlı 80
44. Kuşatmoda, A. Behromağlu 48
45. Utanmayın Gözyoşlorından, T Rozewicz 48
46. Tiyatro Geleneği, J. Vilor 80
51. Anlayan Tarih, Önay Sözer 88
52. Hayatı Karşılayan Şiirler, İ. Uyaroğlu 48
53. Öteki, Önay Sözer 72
54. Yöntem Araştırmaları, J.P. Sortre 88
55. Yaban Toprak, Andreev 144
56. Dina İle Ceren, Seyit Alp 88
57. Bir Karakter Yaratmak, Stanislovski 144
58. Sortre'ın Yozorlığı ve Felsefesi, İ. Murdoch 72
59. Taşlaşan Dünya, Borovski 144
60. Tahta Troya. Enis Batur 120
61. Borborları Beklerken, Kavafis 48
62. Hapisliğim, Recep Bilginer 64
63. Edebiyat Üzerine Söyleşiler 88
64. Halley Kimi Kurtarır, Salâh Birsel
65. Alıcı Kuşu Kardeşliğin, A. Damar 80
68. Adı Yemendir, Fikret Otyam
69. Peygamber Çiçeği, M. Balel 144
70. Halk Çağı, Ali Yüce 64
72. Bozkırda Bir Atlı, Necati Cumalı 80
73. Kimlikleriniz Lütfen, Kemal Özer 48
74. Mocellos Do Vinçinin Akıl Almaz Serüvenleri, E. Bener 96
75. Ölümsüz Oyun, Oktay Akbol 136
76. Kentler, Ö. İnce 64
77. Aşk-ı Memnu ya do Uzun Bir Kışın Siyah Günleri, Selim İleri 80
78. Gece Ağacı, T. Copote 80
81. Bozuk Bir Şey, Dinçer Sümer 88
82. Acılar Yurdumdur, A. Bulut 48

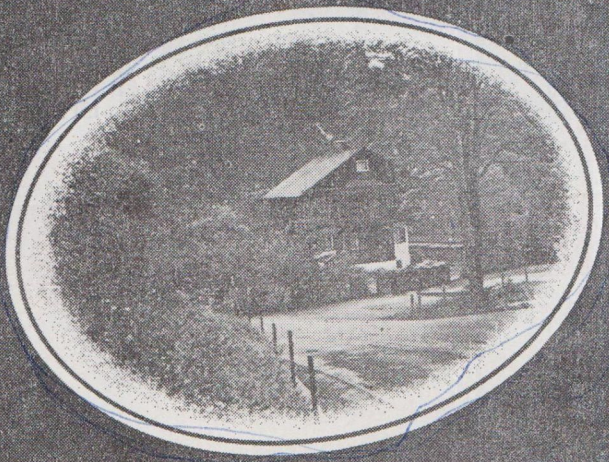
çocuk dizisi

1. Salih Bey, Ü. Kaftancıoğlu 48
2. Yeşil Hap, S. Prokofyeva 56
3. Tatil Köyünden Öyküler, K. Özer 40
4. Yıldızları Çolmışlar, H. Özkan 48
5. Cumartesi'ye Çok Var mı? M. Balel 56
6. Boş Beşik, A. Timuçin 48
7. Ebemevi, C. Bektaş 40
8. Uyumsuz Nuri, Z. Selmoğlu 48

İlkgençlik dizisi

1. Şahinler Vodisi, B. Yıldız 40
2. Aya Yolculuk, J. Vernes 96
3. Yaşlı Adam ve Deniz, E. Heminwoy 64
4. Ateş Yakmak, J. London 64

düşündüren
gezi yazıları



Çelik Gürsoy

BATIYA DOĞRU

Başlıca
Kitapcılarda
126 sayfa
250 TL.

YAZKO YAYINLARI

KASIM AYI KİTAPLARI

70. HALK ÇAĞI, Ali Yüce / şiir
75. ÖLÜMSÜZ OYUN, Oktay Akbal / deneme
76. KENTLER, Özdemir İnce / şiir
78. GECE AĞACI, Truman Capote / Memet Fuat / öykü
95. KUTSAL CEZA (HAZAL), Necati Haksun / roman

ARALIK AYI KİTAPLARI

101. ARTHUR RİMBAUD'DAN ŞİİRLER / Erdoğan Alkan / şiir
102. SİVİL TOPLUM VE DEVLET, Kürşat Bumin / inceleme
103. HANYA KONYA, F. Ülke Aren / öykü
104. SAKLI KALAN, Ahmet Telli / şiir
105. YAPISALCILIK VE BİR UYGULAMA, Ayşegül Yüksel / inceleme

IV

Hear the tolling of the bells—
Iron bells!
What a world of solemn thought their monody compels!
In the silence of the night,
How we shiver with affright
At the melancholy menace of their tone!
For every sound that floats
From the rust within their throats
Is a groan.
And the people—ah, the people—
They that dwell up in the steeple,
All alone,
And who, tolling, tolling, tolling,
In that muffled monotone,
Feel a glory in so rolling
On the human heart a stone—
They are neither man nor woman—
They are neither brute nor human—
They are Ghouls:—
And their king it is who tolls:—
And he rolls, rolls, rolls,
Rolls
A paean from the bells!
And his merry bosom swells
With the paean of the bells!
And he dances, and he yells;
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the paean of the bells—
Of the bells:—
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the throbbing of the bells—
Of the bells, bells, bells—
To the sobbing of the bells:—
Keeping time, time, time,
As he knells, knells, knells,
In a happy Runic rhyme,
To the rolling of the bells—
Of the bells, bells, bells—
To the tolling of the bells—
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells—
To the moaning and the groaning of the bells.

IV

Dinleyin ölümü vuran çanları—
Demir çanları!
Görkemli bir düşünce evreninde yas saçanları!
Sessizliğinde gecenin
Titreriz dehşetle, derin,
İç karartan sesleri başlayınca yılgı salmaya!
Paslı gırtlaklarından, boğuk
Bir inilti kopan her soluk
Arka arkaya.
Ve topluluk—ah o topluluk—işte
Taa çan kulesini yurt edinmiş de
Yalnız kalmaya,
Döğüp, döğüp, döğüp uzaktan
Bir boğuk, tekdüzen ses havaya,
Övünç duyar yuvarlamaktan
İnsanın yüreğine bir kaya!
Ne kadındır onlar ne erkek,
Ne insandır ne hayvan gerçek,
Cinlerdir onlar;
Yas döğen bir kıralları var:
Kuledir, yuvarlar, yuvarlar,
Yuvarlar
Bir utku türküsü çanları!
Gelir göğsü kıvancına dar
Bu türküyü döğse çanları!
Ulur, hora tepmeye kalkar;
İzleyip, izleyip öyle,
Bir çeşit rün biçemiyle,
Utku türküsünde çanları—
Çanları:—
İzleyip, izleyip öyle
Bir çeşit rün biçemiyle
Her çırpınışında çanları—
Çanları, çanları, çanları,
Her hıçkırışında çanları:—
İzleyip, izleyip öyle
Yastan, yastan söz açanları,
Mutlu bir rün biçemiyle,
Savrulmalarında çanları—
Çanları, çanları, çanları—
Yas vurmalarında çanları—
Çanları, çanları, çanları, çanları,
Çanları, çanları—
İnleşmelerinde, ağlaşmalarında çanları.

INCIPIT VITA NOVA

In meinem Leben ist wie im Leben der meisten Menschen ein Punkt der Wandlung ins Besondere, ein Ort der Schrecken, der Finsternisse, des Verirrt- und Alleinseins, ein Tag unerhörter Betäubung und Leere, aus dessen Abend neue Sterne am Himmel und neue Augen in uns hervorgehen.

Da ging ich frierend unter den Trümmern meiner Jugendwelt, über zerbrochene Gedanken und gliederzuckende, verzerrte Träume, und was ich anschaute, fiel in Staub und hörte auf zu leben. Freunde gingen an mir vorbei, welche zu kennen ich mich schämte, Gedanken sahen mich an, die ich vorgestern gedacht hatte, und waren so entfernt und fremd geworden, als wären sie hundertjährig und nie mein Eigentum gewesen. Alles wich von mir weg, ich war bald von einer ungeheuren Leere und Windstille umgeben. Ich hatte nichts Nahes mehr, keine Lieblinge, keine Nachbarschaft, und mein Leben stieg in mir als ein schüttelnder Ekel empor. Als wäre jedes Maß überfüllt, jeder Altar entheiligt, jede Süßigkeit verekelt, jede Höhe überklommen. Als wäre jeder Schimmr einer Reinheit verfinstert und schon jede Ahnung einer Schönheit verzerrt und mit Fußen getreten. Ich hatte nichts mehr, mich danach zu sehnen, nichts mehr anzubeten und zu hassen. Alles was Heiliges, Ungeschändetes und Versöhnendes noch in mir war, hatte Blick und Stimme verloren. Alle Wächter meines Lebens waren eingeschlummert. Alle Brücken waren abgebrochen und alle Fernen ihrer Bläue beraubt.

Als alles Lockende und Liebenswerte mir so verschwunden war und ich wie ein Schiffbrüchiger des Geistes erschöpft und unaussprechlich beraubt und arm zum Bewußtsein meines Elendes erwachte, da senkte ich das Auge, erhob mich mit schweren Gliedern und wanderte aus allen Gewöhnungen meiner Vergangenheit wie ein Gerichteter, der bei Nacht seine Wohnung verläßt, ohne Abschied zu nehmen und ohne die Türen hinter sich zu verschließen.

Wer hat je der Einsamkeit auf den Boden geschaut? Wer kann sagen, daß er das Land der Entsagung kenne? Meinen Blicken schwindelte, als ich mich über den Abgrung bückte, sie fielen, ohne ein Ende zu finden. Ich wanderte durch das Land der Entsagung, bis meine Knie vor Müdigkeit brachen, und noch lag die Straße in unverminderter Ewigkeit vor meinem Schritt.

Eine stille, traurige Nacht wölbte sich tröstend und schläfernd über mir. Schlummer und Traum kamen zu mir wie Freunde zu einem

Heimkehrenden und lösten eine tödliche Last wie ein Reisebündel von meinen Schultern.

Bist du schon schiffbrüchig gewesen und sahest Land und einen Schwimmer sich dir nähern? Bist du schon todkrank gewesen und tatest genesend den ersten Trunk frischer Gartenluft und spürtest das süße Wallen des sich erneuernden Blutes? Wie diesen Erretteten und diesen Genesenen, so überflutete mich ein Wirbel von Dankbarkeit, Ruhe, Licht und Wohlsein, als ich in jener Nacht erkannte, daß unerforschliche Wesen sich freundlich zu mir neigten.

Der Himmel hatte ein anderes Ansehen als jemals zuvor. Die Stellung und Wiederkehr der Gestirne trat mit meinem innersten Leben in einen vorbestimmten Freundesburd, und das Ewige verknüpfte etwas in mir deutlich und wohltätig mit seinen Gesetzen. Ich fühlte in meinem aus der Wüste aufgerichteten Leben einen goldenen Grund gelegt, eine Kraft und ein Gesetz, nach welchem, wie ich mit herrlichem Erstaunen empfand, künftig alles Alte und Neue in mir sich in edlen Kristallformen ordnen und mit allen Dingen und Wundern der Welt wohltätige Bündnisse schließen müßte.

Incipit vita nova. Ich bin ein Neuer geworden, mir selber noch ein Wunder, ruhend zugleich und tätig, empfangend und schenkend, ein Besitzer von Gütern, deren werteste ich vielleicht noch nicht kenne.

HERMANN HESSE

İNCIPIT VITA NOVA

Almancadan çeviren : Oruç ARUOBA

Yaşamımda, çoğunluk insanların yaşamındaki gibi, bir özel başkalaşım noktası, bir korku, karanlık, yalnızlaşmışlık yeri, bir görülmemiş körelme ve boşluk günü var; bugünün akşamında ise, gökyüzünde yeni yıldızlar, içimizde de yeni gözler doğuyor.

O zamanlar, titreye titreye, gençlik dünyamın yıkıntıları arasında dolaşıp duruyordum, kırık düşünceler, kopuk, dağınık düşler üstünde; neye baksam, un-ufak oluyor, yaşamaz oluyordu. Yanımdan, tanımaktan utanç duyduğum dostlar gelip geçiyor; dün düşündüğüm, sanki yüzyıllıkmışcasına, hiçbir zaman benim olmamışcasına uzaklaşmış, yabancılaşmış düşünceler dönüp bana bakıyordu. Sonra herşey yıkıldı, kaydı gitti, korkunç bir boşluk, bir durgunluk sardı çevremi. Artık bana yakın hiçbirşey yoktu, ne sevgili, ne komşu; yaşamım sarsıcı bir tiksinti gibi kabardı içimde. Sanki her ölçü taşırılmış, her tapınak kirletilmiş, her tat bozulmuş, her yükseklik aşılmıştı. Sanki bütün temizlik pırıltıları karartılmış, bütün güzellik umutları kırılmış, ayaklar altına alınmış. Özleyecek hiçbirşeyim yoktu artık, tapınacak, nefret edecek hiçbirşey. İçimde kutsal, alçalmamış, bağışlatıcı ne kaldıysa, bakışını, sesini yitirmişti. Yaşamımın bütün bekçileri uyuyakalmıştı. Bütün köprüler yıkılmış, bütün uzaklıklar maviliklerinden soyulmuştu.

Çekici, sevmeğe değer ne varsa böyle yitip gittiğinde, ve ben, bir tin kazazedesi gibi, bitkin, anlatılmazcasına tükenmiş, yoksul, sefilliğimin bilincine vardığımda, gözlerimi yere düşürdüm, kollarım bacaklarım ağır, kalktım, geçmişimin bütün alışkanlıklarını bırakıp uzaklaştım; geceleyin, selam bırakmadan ve kapıyı kapatmadan evini bırakıp giden bir hükümlü gibi.

Yalnızlığın dibini gören kim var? Kim yadsıma ülkesini bildiğini söyleyebilir? Bakışlarım kararıyordu uçurumun üstüne eğildiğimde, düşüyorlardı aşağıya, duracak yer bulamadan. Yadsıma ülkesini gezindim durdum, dizim yorgunluktan kırılana dek, ve daha hâlâ önümde uzanıp gidiyordu yol hiç eksilmemiş bengiliğinde.

Bir durgun, hüzünlü gece, avutucu ve rahatlatıcı, kubbelendi üzerimde. Uyku ve düş, sılaya dönmüşü karşılayan dostlar gibi geldiler bana, öldürücü yükü, bir bohçayı alır gibi indirdiler sırtımdan.

Hiç kazazede olup karayı gördüğün, yüzerek sana yaklaşan birini gördüğün oldu mu? Hiç ölümcül hasta olup ilk sağaltıcı, temiz dağ havasını içine çektiğin, yenilenen kanın tatlı kıpırtısını hissettiğin ol-

du mu? Bu kurtarılan, bu sağalan gibi, beni de bir şükran, huzur, ışık, sağlık dalgası kapladı, o gece, bilinmez varlıkların bana dostca yaklaştıklarını anladığımda.

Gökyüzü, daha önceleri hiç görmediğim bir görünümdeydi. Yıldızların yerleri ve dönüşleri ile iç yaşamım arasında önceden belirlenmiş bir dostluk birliği kuruldu; bengi-olan da, açıkca ve iyilikle, içimden birşeyleri kendi yasalarına bağladı. Çölleşmeğe yüztutmuş yaşamıma, altın toprakların serildiğini; içimde eski yeni herşeyi soylu billurlar gibi düzenleyeceğini, dünyanın bütün şeyleri ile, bütün harikaları ile iyilikli birlikler kurması gerektiğini enfes bir şaşkınlıkla sezinlediğim bir güç ve bir yasanın verildiğini hissediyordum.

Incipit vita nova. Yeni birisi oldum artık, kendi kendime bir mucize gibi geliyorum daha, hem dingin hem etkin, kabul eden ve bahşeden, belki en değerlilerini kendimin bile daha bilmediği değerlerin sahibi.

Çevirenin Notu:

Metin, Hesse'nin 1897-99 yıllarında Tübingen'deyken yazdığı, ilkin Eugen Diederich'in yayımevince (Leipzig, Haziran 1899), yayımcının karısı, Hesse'nin dostu, şair Helene Veigt'un ısrarı üzerine (yayımevinin çizgisine uymadığı halde) yayımlanan *Geceyarısının Ardından Bir Saat (Eine Stunde hinter Mitternacht)* adlı 9 parçalık derlemenin 4'üncü parçasıdır.

Kitabın ilk farkına vararak üzerine yazı yazanlardan biri Rilke'dir; ama kitap ilk yılında ancak 53 adet satmıştır. Hesse (kendisi 'ün' kazandıktan sonra çabucak tükenen) kitabın yeni bir basımına uzun süre izin vermez; sonradan (1941'de) ancak kısıtlı (1500 nüshalık) bir yeni basımını (Verlag Fretz und Wasmuth, Zürich) yaptırdığı derlemedeki metinleri de «düzyazı şiirler» diye nitelendirerek, bunların kendi «yolu[n]un anlaşılması için önemli» olduklarını, «içeriği ve sorunlarının yaygın okur kitlelerini ilgilendirmediği»ni, «ama dar dost ve eleştirmenler çevresine yeniden ulaştırılmaları gerektiği»ni söyler.

Burada aslı ve çevirisi verilen metin 1941 baskısındandır (ss. 67-72).

Parçanın (son paragrafın ilk tümcesi olarak yinelenen) Latince başlığı, «Başlıyor Yeni Yaşam» (ya da «dilegeliyor (konuşmağa başlıyor) yeni yaşam») demektir. Bu, akla hemen (metnin içindeki «bengi», «dönüş», «yük», «sağalma» gibi sözcüklerle birlikte) Nietzsche'yi getirir: Nietzsche'nin *Şen Bilim* adlı kitabının ilk baskısının (1882) son parçasının (s. 342) adı «Incipit tragoedia»dır: Başlıyor Tragedya. Bu parça da (hemen hiçbir değişiklik görmeksizin) Nietzsche'nin bir sonraki kitabı, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'ün en başında yer alan parçadır.

ÜÇ KISA ÖYKÜ

Almancadan çeviren : Oruç ARUOBA

KOMŞU KÖY

Büyükbabam hep derdi: «Yaşam şaşırtıcı kısalıkta. Şimdi aklıma geliyor da düşünüp duruyor, bir türlü kavrayamıyorum, örneğin genç bir adam nasıl olur da komşu köye kadar at sürmeğe karar verebilir, olağan, mutluca geçip giden bir yaşam süresinin — mutsuz raslantıları hepten göz ardı etsek — bile, böyle bir yolculuğa hiç mi hiç yetmeyeceğinden korkmadan.»

İMPARATORDAN BİR HABER

İmparator — öyle anlatır — sana, tek kişiye, sefil kula, İmparatorun güneşi önünden kaçıp en uzak uzaklığa sığınmış ufacık gölgeye, tek sana bir haber göndermiş ölüm döşeğinden. Ulağa yatağın yanında diz çökmesini buyurmuş, haberi kulağına fısıldamıştı; haber onun için o kadar önem taşıyormuş ki, ulağın onu kendisine, kulağına bir de yinelemesini buyurmuştu. Söylenenin uygunluğunu kafasını oynatarak doğrulamıştı. Ve ölümünün bütün seyircileri önünde — bütün engel duvarlar yıktırılmış, geniş ve yüksek, dolanan merdivenin basamaklarına imparatorluğun büyükleri dizilmişlerdi sıra sıra — bütün bunların önünde yola çıkarmıştı ulağı. Ulak hemen yola koyulmuştu, güçlü, yorulmaz bir adam; kâh bir dirseğini, kâh ötekini öne savurarak kalabalığın içinden kendine yol açıyor, direnmeyle karşılaşınca da göğsündeki güneş simgesini gösteriyordu parmağıyla; epey de kolaylıkla ilerliyordu, başka kimsenin ilerleyemeyeceği kadar. Ama kalabalık o kadar büyük ki, konutları bitmek bilmiyor. Şöyle genişçe bir açıklık çıksaydı karşısına, nasıl da uçar gelirdi; kısa zamanda işitirdin yumruklarının ulu vuruşlarını kapında. Ama olmuyor; nasıl da boşuna yoruyor kendini, sarayın salonlarında ileriye atılıyor hep, ama hiç aşamayacak bu salonları; aşsa bile, birşey başarılmış olmyacak; merdivenlerden aşağıya yol açması gerekecek; açsa bile, birşey başarılmış olmayacak; avluları bir uçtan öbürüne geçmesi gerekecek; avlulardan sonra da ikinci avluyu çepeçevre kuşatan sarayı; sonra yeniden merdivenler ile avlular; sonra yeniden bir saray; hep böyle, binyıllar boyu böyle; ve sonunda, en az nizamiyeden sendeleyip dışarı çıkabilse — ama hiç, hiçbir zaman olmyacak bu —. ilk kez başkentin karşısına gelecek, dünyanın ortasına, dünyanın telvelerinin tepeleme yığıldığı yere. Burada da

kimse birşeye kulak asmaz, hele bir ölüden gelen habere, hiç. — Ama sen, pencerede oturur, düşünü kurarsın bu haberin, akşam çökünce.

AİLE BABASININ KAYGISI

Kimileri Odradek sözcüğünün Slavcadan kaynaklandığını söyler, sözcüğün kuruluşunu bu dile dayanarak çözmeğe çalışır. Başkalarının kanılarına göre ise, sözcük Almancadan kaynaklanmış, Slavcadan yalnızca etkilenmiştir. Ama, her iki yorumun da kesin olmadığı, ikisinin de uygun düşmemesinden haklı olarak çıkarılabilir, çünkü yorumlardan hiçbiriyle sözcüğe bir anlam bulunamamakta.

Tabii, Odradek adını taşıyan bir varlık gerçekten bulunmasaydı, kimse böylesi incelemelerle uğraşmazdı. İlk bakışta, yassı, yıldızımsı bir makara gibi görünür, ve sahiden de üstüne iplik sarılmış gibidir; ancak sadece kopuk, eski, biri birine düğümlü, ama aynı zamanda biribine dolaşmış, olmadık çeşit ve renkte iplik parçalarıdır bunlar. Bir makaradan ibaret de değildir yalnızca; yıldızın ortasından çıkmış küçük teğet bir çöp vardır, bu çöpe de dikaçıyla bir başka çöp birleşir. Bir yandan bu son çöpün, öte yandan da yıldızın köşelerinden birinin yardımıyla, bütün biçim, iki ayak üstündeymiş gibi dik durabilir.

İnsanın içinden, bu yapının önceleri amaçlı, işeyarar bir biçimi bulunduğuna, bu biçimin ise sonradan kırılmış olduğuna inanmak gelir. Ama durum böyle gözükmüyor; en azından, böyle olmuş olabileceği konusunda bir ipucu yok; hiçbir yerinde, böyle birşeyi düşündürecek çıkıntılar ya da kırılma yerleri gözükmüyor; bir bütün olarak, gerçi anlamsız ama kendine göre tamam görünüyor. Aslında bu konuda da daha ileri birşey söyleme olanağı yok, çünkü Odradek olağanüstü devingendir, yakalanamaz.

Yerini sürekli değiştirerek, zamanına göre çatı aralığında, merdiven boşluğunda, aydınlıklarda, sahanlıkta konaklar. Kimi zaman da aylarca ortalıkta gözükmez; böyle zamanlarda herhalde başka evlere göçer; ama sonradan yanılmazca bizim eve geri döner. Kimi zaman kapıdan çıkarken o da tam trabzanın altına yaslanmış duruyordur; insanın ona bir iki söz söyleyesi gelir. Tabii güç sorular sorulmaz, — ufaktefekliği öyle yaptırır insana — bir çocuk gibi davranılır ona. «Adın ne senin bakalım?» diye sorulur. «Odradek» der. «Peki nerede oturuyorsun?». «İkametgâhı gayrisahih» der ve bir kahkaha atar; ama bu, ancak ciğeri olmayan birisinin çıkarabileceği bir kahkahadır. Dökülmüş yaprakların hışırdaması gibi gelir kulağa. Konuşma da çoğu zaman bu noktada sona erer. Aslında, bu yanıtları da herzaman alamaz insan; uzun süreler sağır durur çoğunlukla, gövdesini oluşturur görünen odun gibi.

Boşuna sorup dururum kendime, sonu ne olacak diye. Ölebilir mi acaba? Ölen her şeyin, başlangıçta bir çeşit ereği, bir çeşit etkinliği olmuştur, ve kendini bunlarla yıprata yıprata yok olup gitmiştir; Odra-

dek için durum böyle değil. Ya, bir gün, çocuklarımın ve çocuklarımın çocuklarının ayakları dibine, peşinden sürüklenen iplik parçalarıyla, merdivenlerden aşağı yuvarlanırsa? Kimseye bir zararı olmasına yok, ama benden daha fazla yaşayacağını düşünmek, neredeyse acı veriyor bana.

Çevirenin Notu :

Burada çevirisini sunduğumuz üç öykü, Kafka'nın yaşamı süresinde yayımlanan öykülerindendir; *Bir Taşra Hekimi adlı, Küçük Öyküler* alt-başlıklı kitabında *(Ein Landarzt/Kleine Erzaehlungen,* München und Leipzig 1919), burada sunduğumuz sırayla, peşpeşe bulunur. (Çeviride kullanılan metinler için bkz. Franz Kafka, Gesammelte Werke (herausge. v. Max Brod) *Erzaehlungen,* New York 1949: *Das naechste Dorf,* ss.168-69; *Eine kaizerliche Botschaft,* ss. 169-70; *Die Sorge des Hausvaters,* 170-72).

İmparatordan Bir Haber, daha önce, Prag'da yayımlanan *Selbstwehr'* de yayınlanmış (24 Eylül 1919). Öykülerin yazılış tarihleri ise şöyle: *Komşu Köy,* 1916-17 Kışı; *İmparatordan bir Haber,* Mart-Nisan 1917; *Aile Babasının Kaygısı,* Mayıs-Haziran 1917.

Kafka, öykülerin kitap içindeki sırasına önem verir, bunları yayıncıya bildirir, ikinci bir mektubunda da anımsatır. Aynı mektupta (27 Ocak 1918) yayıncıya bir adama bildirir: «*Babam'a*».

Brod'a, bu adamayla ilgili şöyle yazar (Mart sonu 1918):

...Kitabı babama adamağa karar vereli beri, bir an önce çıkması benim için önem taşıyor. Bu yolla babamı bağışlayacağımdan, onun ile barışacağımdan değil, bu düşmanlığın kökleri bu noktada sökülüp çıkarılamaz, ama şöyle birşey yapmak istiyordum, sanki, Filistin'e göç edilmiyor ama, parmakla, harita üzerinde oraya gidiliyor. ...bu muhtemelen son kitabımdır...

Bu son durumun, Kafka'nın verem olduğunun anlaşılması üzerine geliştiğini düşünebiliriz; son, 'muhtemelen'li düşünce de, muhtemelen (!), bununla ilgili. Bir başka nokta da, acaba, ilgili mi?: Verem tanısı 1917 Eylül'ünde konmuş; 'baba'lı-Odradek'li öykü ise Mayıs-Haziran arasında yazılmış --mış: Acaba bir çakışma olasılığı yok mu, bu öyküde?: Odradek'in «kahkaha»sı, «ciğeri olmayan birisinin çıkarabileceği» bir «kahkaha»dır...

Ama biz dedektifliği bırakalım; 'Odradek'li başka birşey aktarmakla yetinelim: Gustav Janouch'un Kafka ile yaptığı bir konuşmayı (*Gespraeche mit Kafka,* Frankfurt a.M. 1966, s. 160; 1920-23 arası):

Kafka birden durdu, eliyle işaret etti.

«Bakın! Şuraya, şuraya! Görüyor musunuz?»

Konuşma sırasında geldiğimiz Jakob sokağındaki bir evden, küçük, bir yün yumağını andıran bir köpek koşarak çıkmış, önümüzden geçmiş ve Tempel sokağının köşesini dönüp gözden kaybolmuştu.

«Şirin bir köpek», dedim.

«Köpek mi?», dedi Kafka kuşkuyla; yavaş yavaş yürümeğe başladı.

«Küçük, genç bir köpek. Görmediniz mi?»

«Gördüm görmesine. Ama bir köpek miydi acaba?»

«Bir pudel'di»

«Bir pudel! Bir köpek olabilir bu, ama bir simge de olabilir. Biz Yahudiler trajik bir biçimde yanılırız sık sık.»
«Bir köpekti sadece», dedim.
«İyi iyi», diye başını onaylayarak oynattı Kafka. «Yine de, şu 'sadece' sözcüğü yalnız onu kullanan için geçerlidir. Birisi için bir paçavra tomarı ya da bir köpek olan şey, bir başkası için bir simgedir.»
«Aile Babasının Kaygısı *öyküsündeki Odradek», dedim.*
Ama Kafka sözlerime bir tepkide bulunmadı, başlangıçtaki konuşma yönünü sürdürerek, son tümceyi söyledi: «Hesap dışı kalmış birşey bulunur hep.»

CHARLES SIMIC

ŞİİRLER

İngilizceden çeviren : Fred STARK

Yugoslavya doğumlu Charles Simic 43 yaşında. Amerika'da yaşayıp şiirlerini İngilizce dilinde yazıyor. İlk önemli kitabı *Dismantling The Silence* (Sessizliği Parça Parça Sökmek) 1971 yılında çıktığı zaman Simic, California State College at Hayward'ın öğretim üyesiydi. Fransızca, Rusça ve Yugoslav şiirlerinden birçok çevirisi de yayınlanmış.

ORMAN

Sıra bana geliyor. Ağaçlarım
Hantal çanlarını sallayacaktır gene.
Diviklerim, köklerle çayların
Kişinin yüreğine
Soğukluklarını dikecektir, en
Çağlanmış yolumu açarak.

Kuzey
dendir sözüm, ağzımda
Gem gibi çeken.

Kim şimdi ayasına bakarsa
Bilmedik
Çiçeklerin görecektir izini
Taşlarının içinde sakladığım.

Kemikler göstereceğim, falcıya yarar;
Karlar sonra, en ünlü
Haydutların izini taşıyan.

Baylar, bayanlar, tam bir
Milyon yıl önce sönen bu yıldızın
Sesini dinleyeceksiniz, bir kuş-
Un şakımasında.
İnsan gövdesi olduğu
Gibi açıklanacaktır; her yana
Çeken kökler kümesi olarak.

Zamanın bol
Olacak (kulağının
İçinden fındık
Tanesi güvermeğe başlayınca)
Bana alışman için, ve adabıma;
Bir dişçöpü yontman için,
Orman yaşamlık.

KORKU

Kişiden kişiye geçer korku
Bilmeden;
Bir yaprağın
Komşu yaprağa illettiği gibi, titremesini.

Bir bakıyorsun, koskoca ağaç, tir tir:
En ufak
Esinti yokken havada.

ŞİİR

Aslını unuturum hep sabah kalkarken
İşlerin. Tırmanarak, koca
Kentüstünü arşınlayan dumanlara
Bakarım: o an kimseye
Sözüm de yok, tapum da yok, kimsede.

Pabucum
Geliyor sonra aklıma;
onu giymek zorunda olduğum,
ve eğilmiş bağlarken
toprağın içine bakacağım.

BİR ŞİİR

İngilizceden çeviren : Fred STARK

e.e. Cummings, en tanınmış Amerikalı şairlerden. Bireyin, toplumun koyduğu sınırlardan sıyrılıp kişi olmak için verdiği savaş, en önemli izleği. Yazarken grameri alt-üst eder; sıfatı fiil olarak, yardımcı fiili isim olarak koyar, kendine özgü bir tat yaratır. 1962'de öldü.

anyone lived in a pretty how town

kiminin biri bir nasıl kentte
(çanlar yukarı, çanlar aşağı
havalanır şirin havada)
bahar yaz güz gelir kış
yapmaz okudu, eder oynadı durdu.

Kadın da, erkek de (ufak da, tefek de)
kimininden hoşlanmazdı hiç
yok ekerek geneler biçerler idi
gün ay yıldızlar var yağmur

sezgisi yok mu çocukların çoğu
(nun; hayır - - birkaçı ancak bildiler
onu hiçkimse çok pek seviyor diye;
büyüdüler sonra, unuttular)
güz kış bahar açar yaz

zaman çarpı şimdi, yaprakla ağaç
sevincini güldü, acısını böldü
kuş çarpı karla bekle kıpırda
kimi ne duysa dünya olur
hiçkimseye

birileriler evlendiler, herkesleriyle kuşandılar
hüngür hüngür gülüp geçtiler
horon dediklerini hep teptiler
(uyu, uyan, 'belki' de, sonra)
olmazlayarak düşleyip sürdüler

yıldızlar yağmur gün ışır ay
(şunu kardan başka kim açıklar:
çocuk bile aklının köşesini
unutur)
yukarı çanlarla aşağı çanlar
havalanır şirin havada
durur

gözlerini, günden bir gün
yumdu galiba - - kimi öldü
(eğilip kimse öpmüş yüzünü)
halk yetişti de, yanyan gömdü
azla biraz, geçerle göçtü

bütünle bütün, derinden derin
daha da pekten düşlerler uykuyu
kimi, hiçkimse; toprakla nisan
dilek çarpı can; olsa ve oldu.

Kadın da, erkek de (çan da, çene de)
yaz güz geçer kış bahar
ekip biçtiler, mekik döktüler
gün ay yıldızlarla yağmur

«AMATÖR» BİR ÇEVİRMENLE «PROFESYONEL» BİR KONUŞMA

Fred STARK / Murathan MUNGAN

MM — *Kendini «amatör bir çevirmen» olarak adlandırıyorsun. Peki profesyonel çevirmen nedir?*

FS — Bak benim gözümde profesyonel çevirmen nedir? Birkez ilgilendiği dilin geçmişteki edebiyatını, bugün varolan gelişmeleri, o ülkenin kültürünü derinlemesine bilmelidir. Ben, kendim için bunları söyleyemem. Diyelim ki Türk edebiyatının dönemleri vardır, her dönemin üslûpları vardır. Bu üslûpları aktarmaya çalışır. Diyelim ressam gibi. Ressamın defter çalışmaları vardır. Karalama defteri. Kimse onları görmez. Ya da kalır bir köşede. Çevirmen de böyle bir defter tutabilir. İngilizce'den Türkçe'ye düşünürsek Shakespeare denemeleri olur. XVIII. yy.dan bir-iki karalaması olur. Kendini yoğurur. Kısaca işi ciddiye alır. Ben bunları yapmadım. Benim tutumum daha çok kişiseldir. Çok kişisel, çok öznel bir iş benim çevirmenliğim.

MM — *Amatör diye de adlandırsan kendini, gene de birçok çevirin var. Bunların bir dökümünü yapalım istersen. İlk çevirin, çevirilerin?*

FS — İlk çevirim galiba Türkiye'ye yerleşmeden önceydi. Bir *Orhan Veli:* «*YOKUŞ*». İngilizce'ye çevirdim. Niye? Çünkü Tözün - - eşim - - seviyordu. (O zaman Türkçe bilmiyordum. Tözün açıklayarak verdi bana. Ben üzerinde çalıştım.) Buna benzer bir çevirim daha yıllar sonra: *Catallus.* Lâtince az bilirim, kılavuzla okurum ancak, ama çok sevmiştim, Tözün'e göstermek, onunla paylaşmak istedim. Bir de baktım ki on-oniki şiirini çevirmişim. Türkiye'ye yerleşmemizin ilk yılında Bilge Karasu'yla tanıştık. Onu okumaya başladım. Türkçem az o zamanlar. Okuyorum ama bir mesafe var arada. Türkçe benim için yeni bir dil. Okuduğum hikâyeye daha yaklaşabilmek için çevirmişim: «*Sarıkum'a giriş*». Ehh bundan daha kişisel bir amaç olamaz çeviri için.

MM — *Bir yerde yayımlandı mı bu çevirin?*

FS — Hayır, bir yere göndermedim. Birkaç yıl sonra «*Dutlar*»ı çevirdim. Beni bu sefer de artık bir arkadaşımın öyküsü olarak çekmişti. Sonra o sıralarda yeni tanıştığım bir arkadaşın evindeydik, falanca şiiri okudun mu? dedi.

MM — *Hangi şiirdi o?*

FS — *Göçebe Denizin Üstünde, Melih Cevdet Anday*'ın. Oturdum okudum, beğendim. Sonra çevirdim. Yani hep bir arkadaş var arada, bir arkadaş söyledi diye... Bu şiir çevirileri garip oluyor...

MM — *Nasıl bir gariplik bu?*

FS — Bu profesyonel dediğim adamlar herhalde ilkin oturup bir güzel kafa banyosu yapıyorlardır. Belki günlerce düşünebilirler bir dize üstünde diyelim.

MM — *Peki sen düşünmüyor musun?*

FS — Şiir'in çevirisi bütün olarak çıktıktan sonra (çıkınca) düşünebi-

lirim, orasını burasını düzeltmek, adam etmek için kafamı çok yorabilirim, hatta bir iki yıl sonra çekmeceden çıkarıp bu işe devam edebilirim. Ama işin başında değil. Önce çevrilecek şiirle haşır neşir olurum - - daha doğrusu haşır neşir olmuşum ki çevirmek sözkonusu olmuş. Sonra o şiir bir oturuşta çevrilir, ritmiyle, rengiyle, gelişmesiyle. Bütün olarak benimsemişsem, içime mal etmişsem çevrilebilir ancak. Örneğin bir gün elime birkaç Cummings çevirisi geçmişti, kimin yaptığını bilmediğim. Çok kötüydüler. Hiç olmamıştı. Peki, kolaysa, sen çevirsen bunu nasıl söylerdin, şunu nasıl çevirirdin diye başlayan düşüncelerim sonra hızla onu çevirmeye dönüştü. Bir de baktım ki ortasından yakaladığım bir şey baştan sonuna dek çözülmüş. Ama yirmi yıldır okuyup sevdiğim bir şiir olmasaydı belki çeviri tamamlanamayacaktı. Çevireceğim şeyi çok sevmem, hatta ona âşık olmam gerekir. Profesyonel bir çevirmenin yalnızca aşklarıyla yetinmek gibi bir seçme şansı yok bana kalırsa.

MM — *Peki Fred, bir de yayımlanmış çevirilerinin bir dökümünü alsam. Bildiğim kadarıyla bazı çevirilerine rastladık.*

FS — *Sabahattin Ali*'nin «*Kağnı*» öyküsü University of Missouri'nin üç ayda bir çıkan «*New Letters*» dergisinde yayımlanmıştı. Yıl 1974. Gene aynı sayıda bir de Bilge'nin bir masalı vardı: «*Bir Ortaçağ Abdalı*». Aynı iki hikaye 1979'da «*New Asian Writing*» antolojisinde yeniden yayımlandı. Gene «*New Letters*» dergisi 1979'da *Bekir Yıldız*'dan «*Kaçakçı Şahan*» çevirisini yayımladı.

MM — *Amerikan Edebiyatından, Türkçe'ye hiç çevirmedin mi peki?*

FS — İşte o Cummings şiiri var. Sonra «*Oluşum*»da *Randell Jarrell* yayımlandı, iki şiir. Birisi çıkmamış sayılır. Dizgi hataları şöyle dursun, son dize başa getirilmiş.

MM — «*Yazı*»*da da bir şey vardı yanlış anımsamıyorsam?*

FS — *David Wagoner*'in bir şiiri. Tesadüfen çevrildi denebilir. Bir arkadaşım getirmişti. İngilizcesi şiir okumaya yetmeyen bir arkadaş. Sevmiş ama şiirin ne dediğini çok iyi anlamamış. Şiirin Türkçe kılavuzunu çıkarayım diye başlamıştım, sonra baktım ki kılavuz da şiir olmuş. Gene böyle bir biçimde senin o çok sevdiğin *Charles Simic* çevirileri çıktı. Kızımın gitar hocası bir gün gitar teli ile ayakkabı bağı arasındaki ilişkiden sözediyordu. Ansızın onun *Charles Simic*'i sevebileceğini düşündüm. Onda da ayakkabıya değişik bir görüş açısı geçiyor. Ve okusun diye oturup kılavuz çıkarmaya başladım. Hoppala, gene şiir olmuş. Sonra çıkan şiirin sevdasıyla kendisine göstermeğe unuttum. Görüyorsun ya, bu tutum kendini bir işe adamış bir adamın tutumu sayılamaz.

MM — *Diyelim ki bir profesyonel çevirmen olsaydın, neler çevirirdin? Çevirmek isterdin?*

FS — O kadar az düşündüğüm bir şey ki, düşünmem gerek. Bir yoklayayım... Geçen kış bir arkadaşla (gene!) *Füruzan*'ı çevirmekten sözediyorduk. Belki ondan başlardım. İşin güçlüğü de çekici olabilir. Füruzan'ı yabancı bir dile aktarmak, daha doğrusu yabancı kültüre aktarmak çok zor olur çünkü. Örneğin bir öyküsünde, bir kız kendi kendine düşünürken «yaz helvası da vardı» der. Şimdi bunu yabancı bir kültüre aktarmak için, ilkin okuyucunun helvayı bilmesi gerekiyor, sonra helvanın daha çok kışın yendiğini bilmesi gerekiyor, ardından da yaz helvasının değişik olduğunu anlaması gerekiyor, var olduğunu öğrenirken. Gene de anlamayacak, belki. Kızın hayatında aldığı (tuttuğu) yeri. Bu çok somut bir örnek, bir ayrıntı.

Ne demek istiyorum? Füruzan'ın kitaplarındaki dünya, değişiklik, bir felsefeden değil, bir yaşamdan kaynaklanıyor. Felsefe kolay, anlatırsın, ama yaşama sokmak gerek adamı. Bu «Füruzan yaşamı»nda halkın felsefesi de var, elbet, onu anlatmak olanaksız! Şimdi Amerikalı, İngiliz okur bu yaşam, bu düşünce tarzını anlayacaksa birkaç fırın ekmek yemesi gerek - fırın da yok ortada! Hiç değilse köşebaşlarında fırın yok, gözün görebileceği. Bizde ekmek uzaklarda üretilir, ömür boyunca görmediğimiz kocaman fabrikalarda - - uçak gibi. İşte küçük bir ayrıntı daha.

MM — *Ama her Türk yazarında bu sözettiğin yaşam farklılığı zaten yansımıyor mu?*

FS — Yansıyordur. Ne var, bir Yaşar Kemal'de her okurun kolayca kendini kaptıracağı, izleyeceği hareket var - - cinayet, dağlardan iniş, ölüm kalım, filan fişmen. Bir Selim İleri'de burjuva (allahaşkına onu düzeltip «kentsoylu» diye yazma; burjuva kentli olabilir, ama soylu?) burjuva aydınının tedirginliği var, batıda iyi bilinen. Oysa Füruzan'da heyecan öğesi az; burjuva görüş açısı pek yok; buralık birşey var, işte, anlatmak aktarmak güç!

MM — *Anımsadığım kadar senin başka çevirilerin de var. Konuşmanın başından beri bucak bucak kaçırdığın. Zaten bu bohçalara katlayıp sakladığın. Onları anmak istiyorum.*

FS — *Başar Sabuncu*'nun «*Şerefiye*» adlı oyunu. *Yusuf Atılgan*'dan «*Yük*», ve «*Ceren'e Masal*».

MM — *Ya «Anayurt Oteli»?*

FS — Evet o da var.

MM — *Ne kadar süre içerisinde çevirdin o romanı?*

FS — Ömrümün birbuçuk, iki yılını aldı. Tutumum çok yanlıştı, hastaydı diyebilirim. Çevrilen her cümlenin mükemmel, parmak ısırtıcı olması gerekiyordu sanki. En basit cümleye saatler harcayabiliyordum, «ya bu söyleyişin daha güzeli varsa kaçırdığım» kaygusuyla. Sonlara doğru Zebercet'le birlikte ben de çıldırıyordum. Ama intihar etmeme gerek yoktu - - ölmüştüm çünkü.

Sonra *Orhan Kemal*'den «*Mavi Taşlı Küpe*», *Onat Kutlar*'dan «*Dördüncü*», *Vüsat O. Bener*'den «*Dost*», *Sevgi Soysal*'dan «*Tante Rosa Afaroz Ediliyor*», *Bilge Karasu*'dan «*Çeşitlemeli Korku*», *Sait Faik*'ten «*Sinağrit Balığı*».

MM — *Ya şiirler?*

FS — Orhan Veli'nin birkaç şiiri, Yunus'tan, Güven Turan'dan, Edip Cansever'den, Melih Cevdet Anday'dan, Hasan Hüseyin'den, Tahsin Saraç'tan kimi şiirler...

MM — *Ya Ece Ayhan?*

FS — En sevdiğim şairlerden o. Yalnız ondan birşey çeviremedim.

MM — *Özel bir dili var, ondan herhalde.*

FS — Evet, Türkçe'nin anatomisini bozup, yeniden kuruyor. Yeni bir hayvan yaratıyor. Başka iklimlerde yaşayamaz.

MM — *Senin satranç merakını biliyorum. Sence satranç ile çeviri arasında bir ilişki, bir akrabalık var mı?*

FS — Satranç, çeviri ya da başka bir ciddi işi yapmamak için çok güzel bir kaçış yolu.

MM — *Başka çeşit akademik bir akrabalıkları yok mu peki - - Şöyle gizli kalmış, ya da gayrîmeşru falan?*

FS — Yok, hayır... Şöyle bir şey belki. Oyun bittikten sonra insan sa-

atlerce, günlerce oturup «Bu hamleyi oynasaydım, atımı buraya getirseydim» diye analiz yapabilir, keyifli bile oluyor. Çevirinin üstünde de oynayabilir insan, kelimeleri değiştirebilir, sözde düzeltebilir. Ama aslında iş işten geçmiştir o ana kadar. Bir hava, bir dil, bir akış, bir ritim, yaratı yakalanmamışsa baştan, gerisi nafile... Oyun kayıp, yani.

MM — *Bilge Karasu, «Göçmüş Kediler Bahçesi»nde sana teşekkür ediyor, bir masalın satranç kurallarına göre kurulmasına bulunduğun katkılardan ötürü.*

FS — Bir oyun nasıl gelişebilir? diye sormuştu Bilge. Ben satranç tarihinden bir oyun göstermiştim. Bilge de o oyundan yola çıkarak masal yazdı, başkalaştırarak tabii.

MM — *İngilizce'den Türkçe'ye çeviriyi sürdürmeyi düşünmüyor musun?*

FS — Benim İngilizce'den Türkçe'ye yaptığım çevirilere de açıkçası çizmeyi aşmak diye bakıyorum. Türkçeyi o denli iyi bildiğimi söyleyemem. Sonra her çeviriyi mutlaka bir arkadaşa göstermem şart, yanlış ya da olmamış yerleri ayıklayabilmek için. Bazen ilk haline kıyamayıp dinlemesem de... Benim bilmediğim daha nice deyimler vardır kimbilir. En azından okul çocuklarının pis laflarını bilemem. Yani Türkçe «çocukluğum» 24 yaşımda başladı, morukların arasında geçti. Uçurum boyutlu gedikler var.

MM — *Kaç yıldır Türkçe biliyorsun?*

FS — Onsekiz. Tam. 1963 Haziran ayında üçüncü hamur tipi bir kitap aldığım, verdiği ilk kelimeyi öğrendim. «Mutedil», sonra «Maatesüf». O kitaptan sıyrılmak kolay olmadı.

MM — *Peki, şimdi söyleşinin en önemli sorusuna geliyorum: Beni ne zaman çevireceksin?*

ALEKSANDAR OBRENOVİÇ

İKİ OYUN

Sırpçadan çeviren : Adnan ÖZYALÇINER

4 Ocak 1928'de Belgrad'ta doğan Aleksandar Obrenoviç, Belgrad Üniversitesi Felsefe Bölümünde Pedagoji öğrenimi görmüştür. Uğraşları arasında oyun yazarlığından başka oyunculuk, ressamlık, gazetecilik de yer alır. Bir süre Belgrad radyosunda çalıştı. Sonra da Belgrad Televizyonunun Televizyon Oyunları Bölümüne geçti. Buradaki çalışması da kısa sürdü. Zagreb'e gitti. Zagreb'te «Yadran-Fillm» şirketinde senaryo yazarlığı yaptı. Bir süre «Steriino Pozorye» Geleneksel Yugoslav Tiyatro Oyunları Şenliğinin sanat yönetmenliğinde bulundu. Şimdi bağımsız yazar olarak çalışmaktadır. Şimdiye dek kazandığı sanat armağanlarının sayısı yedidir.

Yazarın yayınlanmış ya da sahneye konmuş başlıca oyunları arasında şunları sayabiliriz : «Nebeski Odred» (Gök Taburu), Corce Leboviç'le birlikte, 1956. «Varijacije» (Çeşitlemeler), 1958, «Povratka Don Zuana» (Don Juanın Dönüşü), 1959, «Kiim-Klem». 1960, «Cirkus» (Sirk), 1960, «Velika Ponocna Misterija» (Büyük Geceyarısı Ayini), 1960. «Tik-Tak» (radyo oyunu), 1963, «Suncano sa Kişom» (Güneşli Yağmur), televizyon oyunu, 1963.

«Çember» ve «Akşam Oyunu» adlarıyla çevirisini sunduğumuz bu iki kısa sahne oyununu yazarın Çeşitlemeler adlı kitabından aldık. Bu kitabında yazar, dört kısa oyunla bize, yaşlı adam - yaşlı kadın ve komşu ya da öğrenci, hırsız gibi yan kişilerle bir üçleme içinde ölüme doğru sürüklenen insanın alınyazısını, yitirilen geçmişi, bir daha ele geçirilemiyecek olan mutluluğu arayışın acısını, şiirli bir dille verir.

ÇEMBER
(Sonuçsuz küçük trajedi)

Kişiler :
Yaşlı Adam : 70 yaşında
Yaşlı Kadın : 70 yaşında
Komşu : 65 yaşında

(Yoksul bir odacık. Akşam üstüdür.)
Yaşlı Ad. — Bu böyle sürüp gidemez artık.
Yaşlı Kad. — (Bezgin) Gidemez.
Yaşlı Ad. — Bu gün de kafam yerinde değil.
Yaşlı Kad. — Her an ona hizmet etmek zorunda olduğumuza göre haklısın.
Yaşlı Ad. — Bütün gece uyuyamadım.
Yaşlı Kad. — Benim uyuduğumu mu sanıyorsun yoksa? Eskiden düzenimi bilirdim: çarşambayla cumaya fasulye, pazartesiye lâhana. salıya patates, perşembeye erişte... Herşeyi çok iyi bilirdim, şimdiyse, o orda olduğundan beri, hiçbir şey bilmiyorum. Boyuna özel bir şeyler hazırlamam gerek. Bu yüzden aklım başımda değil.
Yaşlı Ad. — Ya iskambiller? Ne zamandır iskambil oynamadık! Eskiden

her akşam oynardık. Bütün yaşamımızı altüst etti.
Yaşlı Kad. — Sessizce ölmeye de bırakmıyacak. Kahrolasıca!
Yaşlı Ad. — Nasıl etsek de kurtulsak şundan?
Yaşlı Kad. — Şimdiye dek herşeyi denedik ya. Hiçbiri yararlı olmadı. Tek kurtuluş yolu bizim evden kaçmamız.
Yaşlı Ad. — Ondan başka gidecek yerimiz yok, arkamızdan gelir o da.
Yaşlı Kad. — Gelir.
Yaşlı Ad. — Ne yapacağız öyleyse?
Yaşlı Kad. — Bilmem.
Yaşlı Ad. — Bilmem.
Yaşlı Kad. — Onun yanında iyilikle hiçbir şey kazanamayız.
Yaşlı Ad. — Kötülükle de kazanamayız.
Yaşlı Kad. — Korkuyorum ondan. Başımızın cezası.
Yaşlı Ad. — Hiçbir günah da işlemedik.
Yaşlı Kad. — Onunla karşılaşırım diye korku içinde çevreyi kollıyarak dolaşıyorum hep. Tam, gitmiştir, bir daha dönmemek üzere gitmiştir diye düşünüyorsun, bir de bakmışın karşında.
Yaşlı Ad. — Bu ıssızlıkta bütün hayatımızı yalnız başımıza geçirirken kimse kapımızı açıp bakınadı da şimdi ne oldu ki yanımıza biri gerekti?!
Yaşlı Kad. — Bu yaşamak değil artık, bir cehennem.
Yaşlı Ad. — Cehennemden de beter. Biliyor musun bütün gün kafamdan çıkmıyor. Aralıksız onu düşünmem gerekiyor.
Yaşlı Kad. — Benim de başka bir şey yapacak durumum yok.
Yaşlı Ad. — Geldiğinde içeri bırakmayız.
Yaşlı Kad. — Kıyamete kadar bekler o.
Yaşlı Ad. — Biliyorum. Ah, ne yapsak acaba?
Yaşlı Kad. — Onu ben sana soruyorum.
Yaşlı Ad. — Nasıl olurdu onu...
Yaşlı Kad. — Ne?
Yaşlı Ad. — Yapamam bunu ben.
Yaşlı Kad. — Neyi yapamazsın?
Yaşlı Ad. — Yapamam... Öldüremem onu...
Yaşlı Kad. — (Acıyla haykırarak) A!
Yaşlı Ad. — Zorlu bir iştir.
Yaşlı Kad. — Böylesine basmakalıp bir düşünce nereden de geldi aklına.
Yaşlı Ad. — Esti işte.
Yaşlı Kad. — Böyle bir şeyi bir daha düşünde bile aklına getirme, anladın mı?
Yaşlı Ad. — Söylenme! Sözünü tutacağım...
Yaşlı Kad. — Demek ölümüne yakın sırtına günah yüklenmek istiyordun?!
Yaşlı Ad. — Yalvarırım sana...
Yaşlı Kad. — Çok korkunç bir şey olurdu bu.
Yaşlı Ad. — Evet öyle.
Yaşlı Kad. — Yok, yok yok! Yapmamalıyız bunu!
Yaşlı Ad. — Ne olursa olsun!
Yaşlı Kad. — Hiçbir zaman pişmanlıktan kurtulamazdım.
Yaşlı Ad. — Ben de.
Yaşlı Kad. — Başka bir yol bulmamız gerek.
Yaşlı Ad. — Elbette.
Yaşlı Kad. — İyi ya, bul bakalım

Yaşlı Ad. — Sen bul.

Yaşlı Kad. — Bekle... Bekle... (İkisi de uzun uzun düşünürler.) Ne düşünüyorsun, onu söyle... Boşuna, işe yaramaz o.

Yaşlı Ad. — Yaramaz.

Yaşlı Kadın. — Nerden bildin ne düşündüğümü?

Yaşlı Ad. — Ne düşündüğünü bilmiyorum ama doğruluğun bir başına iş yaramadığını biliyorum.

Yaşlı Kad. — Zaten benim düşündüklerim hiçbir zaman senin işine gelmemiştir.

Yaşlı Ad. — Yararlı bir tek şey var, o da...

Yaşlı Kad. — Öldürmek.

Yaşlı Ad. — Evet öyle.

Yaşlı Kad. — Gerçekten de öyledir, ama ben öldüremem onu.

Yaşlı Ad. — Ben de yapamam.

Yaşlı Kad. Bir noktanın çevresinde aralıksız dönüp duruyoruz. Oysaki bir şeyi bir oturuşta çözmek gerekir.

Yaşlı Ad. — Evet ama neyi?

Yaşlı Kad. — Bilmem.

Yaşlı Ad. — Dur!

Yaşlı Kad. — Ne var?

Yaşlı Ad. — Çağırıyor! Çağırıyor! Çağırıyor işte!

Yaşlı Kad. — Çabuk seslen ardından. (Yaşlı adam koşarak kapıyı açar, dışarı fırlar, soluk soluğa kalır. Kadın da ardından koşar.)

Yaşlı Ad. — (Dışarda, uzaklara seslenir.) Komşu, hey, komşu!.. Komşu!

Komşu — (Daha da uzaklardan) Hey, hey! Beni mi çağırıyorsunuz?

Yaşlı Ad. — Biraz bize kadar gelir misiniz?

Komşu — Ben mi?

Yaşlı Ad. — Siz! Siz! Bir şey için. Rica ederim.

Komşu — Hemen geliyorum.

(Yaşlı adamla kadın odaya dönerler.)

Yaşlı Kad. — Neden çağırdın onu sanki? Ne zamandan beri buraya taşındı da kapımızı bir kere bile açmadı. Hakkında çok kötü şeyler duydum!

Yaşlı Ad. — Benim bildiğim kasaptır o.

Yaşlı Kad. — E, ne olmuş kasapsa?

Yaşlı Ad. — Onu kolaylıkla... O işi kolayca yapar yani...

Yaşlı Kad. — Onun da bu işi uygun göreceğini mi sanıyorsun?

Yaşlı Ad. — Bu işi yapabilecek kadar kötü bir adam o. Para için herşeyi yapabilir.

Yaşlı Kad. — Peki, ne kadar ister?

Yaşlı Ad. — Hepsini vereceğim, yalnız kurtarsın bizi bu belâdan.

Yaşlı Kad. — İyice düşündün mü?

Yaşlı Ad. — Adamakıllı ölçüp biçtim.

Yaşlı Kad. — Doğru, böylesi daha iyi. Öyle yüksek bir tahtaperde çekmiştiki aramıza arkasından hiçbir şey göremezsin. Yüzsüz!

(Kapıda belirir komşu; ufacık, öfkeli bir ihtiyar, sesi titrek, adımları kararsız.)

Komşu — Beni çağırmıştınız.

Yaşlı Ad. — Girin. (Komşu girer.)

Komşu — Demek burada oturuyorsunuz. He-he, güzel... Gerçekten de bu güne kadar evinizi görmeyi hep istemiştim.

Yaşlı Kad. — Niçin?
Komşu — Öyle işte.
Yaşlı Kad. — Oturun
Komşu — (Oturur.) Güzel bir evcik, bakıyorum perdeleriniz de var. He-he... Beni neden çağırdınız?
Yaşlı Ad. — Hım... evet... bakın... bu...
Yaşlı Kad. — Ya, ya, ya... öyle işte...
Komşu — Anlıyamıyorum? Biraz ağır işitirim de.
Yaşlı Kad. — (Sesini yükselterek) Öyle işte diyorum.
Komşu — Ha evet... Anlıyorum...
Yaşlı Ad. — E, gördünüz ya... komşuyuz... Hem de çok eskiden...
Komşu — Doğru söylediniz. Dosdoğru.
Yaşlı Ad. — Böyle işte... ha onu söylüyordum... burada... sizinle... uzun zamandır, nasıl derler, yanyana yaşıyoruz, oysaki tanışmadık bile.
Komşu — Bunun için mi çağırdınız beni?
Yaşlı Kad. — Kızdı galiba.
Komşu — Vakit nakittir.
Yaşlı Ad. — Orası öyle.
Komşu — İşim çok. Torunum bekliyor.
Yaşlı Ad. — Torununuz var mı?
Komşu — Nasıl, anlıyamadım?
Yaşlı Ad. — Torununuz var mı dedim.
Komşu — Yalnız o var.
Yaşlı Ad. — Siz kasapsınız, onun için...
Komşu — Yok hayır, rica ederim. Ben eski bir domuz kasabıyım.
Yaşlı Ad. — İyi ya ikisi de aynı şey.
Komşu — Aynı değil, bu başka. Ben emekli bir kasabım, anladınız mı? Artık bu işle uğraşmıyorum.
Yaşlı Ad. — (Hayal kırıklığıyla) Evet, evet...
Komşu — Şimdi torunum, şeytanın teki, yazı yazmayı öğretiyor bana. Eskiden böyle şeyler için vaktim olmadı. Durmadan kesmem gerekiyordu, sözlerse... boş ver! Size büyük bir gerçeği açıklamak isterim: domuzlar üstüne bir kitap yazmak istiyorum, hayatlarının son anlarını anlatan bir kitap. Hiç yazılmamış bir kitap olacak bu. Bütün dünya öğrenecek bunu, dikkat ediyor musunuz söylediklerime... Size bir tek domuzun son andaki durumunu anlatsam ne kadar akıllı ve soylu oldukları konusunda şaşıp kalırdınız. Nasıl da duygulanırlar... Bitirene kadar bekleyin bir, göreceksiniz nasıl da hep onu okuyacaksınız.
Yaşlı Ad. — Demek o kadar çok seviyorsunuz onları'
Komşu — O, çok, çok! Bütün gün torunuma onlardan söz ediyorum. Hastalıklarını iyi etmek için veterinerlik okumak istiyorum.
Yaşlı Kad. — Kasap olmanıza rağmen o kadar çok seviyorsunuz onları demek.
Komşu — Kasaptım. Kasaplığım boyunca öldürmeye karşı korkunç bir kin besledim, özellikle suçsuz olan yaratıkları öldürmeye karşı.
Yaşlı Kad. — İyi ama nasıl yapabildiniz?
Komşu — Neyi nasıl yapabildim?
Yaşlı Kad. — Onları o zaman nasıl kesebiliyordunuz?
Komşu — Çok kolay. Bu iş için para alıyordum.
Yaşlı Ad. — Tamam, tamam, demek şimdi de... bunu... para için... aynı

şekilde...

Komşu — Şimdi dünyanın bütün zenginliklerine karşılık yapmam bu işi. Neme gerek? Zaten bir ayağım çukurda. Emekli aylığı yeter bize... Hem çabuk olmalıyım. C harfine kadar geldim. Şeytan alsın güç bir harf. Bir türlü beceremiyorum, her tarafı yamuk. Bu gün hiç değilse bir kere daha çalışmam gerek. Beni neden çağırdığınızı söyleyin artık. Önemli demiştiniz.

Yaşlı Ad. — Çok önemli.

Komşu — Evet dinliyorum.

Yaşlı Ad. — Böyle işte... bunu... biz... görüyorsunuz... (Kadına) Sen söyle.

Yaşlı Kad. — Yok yok. Sen söyle.

Yaşlı Ad. — Senin söylemen daha iyi.

Komşu — Ne dediniz rica ederim? Hiçbir şey anlamıyorum. Yüksek sesle konuşun.

Yaşlı Ad. — Hım hım... ee... Hım...

Yaşlı Kad. — Böylece de... öyle işte... evet...

Komşu — Hangi şeytanlıksa?

Yaşlı Kad. — Rakı ister misiniz?

Komşu — Rakı mı? İsterim, isterim. Yalnız çabuk. Nerdeydik? (Kadın rakıyı getirir.) Çok iyi, anlatın.

Yaşlı Ad. — Domuz besliyor musunuz... geçim derdi... genellikle... düşünüyorum da...

Komşu — Ben mi? Ne yapayım, ne yapayım ben o işi?

Yaşlı Ad. — Sevdiğinizi söylemiştiniz de.

Komşu — Seviyorsam da neden beslemem gereksin anlamadım. Sözgelişi besliyorum diyelim... Mezmurlarda anlatıldığı gibi... O yalnızca evimi pirelerle doldururdu. Birtakım kazançlar uğruna...

Yaşlı Ad. — Evet, hakkınız var...

Yaşlı Kad. — (Komşuya rakı verir.) Buyrun.

Komşu — (İçer.) Güzel. Biraz daha doldurun. (Kadın rakıyı doldurur. o yine çabucak içer.) Çok güzel. Niçin çağırdınızdı beni?

Yaşlı Ad. — Görüşelim diye... Yarenlik etmek için...

Komşu — Tuhaf! Sizinle görüşüp de ne yapayım, sizinle konuşacak neyim var benim? Bu lânetli yere bunun için gelmedim sanırım. Daha önemli işlerim var benim. Kitabımı yazınam için harfleri öğrenmeliyim. Ama rakı için teşekkür, şerefinize. Demek yarenlik etmek için çağırdınız?

Yaşlı Ad. — Evet.

Komşu — Doldurun.

Yaşlı Kad. — Buyrun.

Komşu — Nefis! Nefis! (Dilini şapırdatır.)

Yaşlı Kad. — Nereye? Oturun da konuşalım.

Komşu — Cehenneme kadar yolunuz var! (Çabuk çabuk ve kızgın çıkar.)

Yaşlı Kad. — Gitti deccal.

Yaşlı Ad. — Ne biçim herif... puff...

Yaşlı Kad. — Neden söylemedin ona?

Yaşlı Ad. — Peki sen ne diye sustun?

Yaşlı Kad. — Senin söyliyeceğini sanmıştım, ben niye sizin konuşmanıza karışacaktım?

Yaşlı Ad. — Konuşmaya karar veremedim bir türlü.

Yaşlı Kad. — O da razı olmazdı zaten. Gördün ya bunamış. Harfleri öğreniyor.

Yaşlı Ad. — Keşke ayartsaydık onu... ama bir adamı daha bu işe sokmakla daha büyük bir günaha girmiş olmaz mıydık... Çıldıracağım vallahi. Eğer ondan kurtulamazsak yüzde yüz aklımı oynatırım. (Guguklu saat altı kere seslenir)

Yaşlı Kad. — Saat altı! Bir zamanlar bu vakitlerde sobanın başında sessizce oturur yemeğin ısınmasını beklerdik.

Yaşlı Ad. — Ben de gazetelerde küçük haberleri okurdum. Eh!

Yaşlı Kad. — Şimdiyse? Yalnızca bekliyoruz. Huzurumuz kalmadı. Başka türlüsü olamaz, onu yalnız başımıza...

Yaşlı Ad. — Evet ama, nasıl?

Yaşlı Kad. — Hım. Doğru. Uykudayken satırla başını kesmeye ne dersin?

Yaşlı Ad. — Dur da düşüneyim. Baltayla daha güzel. Daha iyi indirilebilir çünkü.

Yaşlı Kad. — Güzel, baltayla, ama sen yapacaksın bunu. Sen daha güçlüsün.

Yaşlı Ad. — Olamaz, çok kan akacak.

Yaşlı Kad. — Doğru ya, ben de kandan hoşlanmam. Asalım onu. Sen ne dersin buna?

Yaşlı Ad. — Hıh, bu ne gaddarlık.

Yaşlı Kad. — Zehirliyelim öyleyse.

Yaşlı Ad. — Zehirlemek! Bak, bu iyi!

Yaşlı Kad. — Peki zehiri nereden bulacağız?

Yaşlı Ad. — Kostik sodamız var, fare zehirimiz de var.

Yaşlı Kad. — Hangisi iyidir?

Yaşlı Ad. — Bence kostik sodası daha iyidir, ama çok yakar o, acı çekecek.

Yaşlı Kad. — O zaman fare zehiri verelim.

Yaşlı Ad. — Yalnız çokça koymalıyız.

Yaşlı Kad. — Hepsini doldururum. Unla karıştırır, unu ete bularım. O en çok şinitzeri sever.

Yaşlı Ad. — Peki, leşini ne yaparız?

Yaşlı Kad. — Hım, hım? Irmağa atarız.

Yaşlı Ad. — Yalnız bizden uzaklara sürüklesin de... Çabuk ol, nerdeyse akşam yemeğine damlar. Çok aç olmalı. Bütün gün burda değildi.

Yaşlı Kad. — Hepsini iki lokmada yiyecek.

Yaşlı Ad. — O zaman da ırmağa atarız onu ve herşey eskisi gibi olur yeniden. Yeniden insan gibi yaşarız.

Yaşlı Kad. — Oh, olağanüstü bir şey olacak bu! Sen eti döv, ben de una fare zehiri katayım. (Adam eti döver, kadınsa fare zehirini dökerek tabağın içinde una karıştırır.)

Yaşlı Ad. — Daha kolay yutabilsin diye iyice döveceğim.

Yaşlı Kad. — Bunca fare zehiri öküzü bile öldürür. Onu çabucak götürür. (O sırada kapının dışında bir tırmalamayla bir köpeğin acıyla inildediği duyulur. Adamla kadın aynı anda sevinçle duraklıyarak donmuş gibi kalırlar.)

Yaşlı Kad. — İşte.

Yaşlı Ad. — Geldi.

Yaşlı Kad. — Ne de acıklı sızıldanıyor.

Yaşlı Ad. — Tüylerim diken diken oldu.

Yaşlı Kad. — Açtır.
Yaşlı Ad. — Evet... evet... Bu eti veremem ben ona... Hele yaşlı ve kör olduğunu düşündükçe...
Yaşlı Kad. — Bırakılmış ve yalnız...
Yaşlı Ad. — Yok, yapamam!
Yaşlı Kad. — Ben de yapamam. Yapabilirim sanıyordum. Zavallı. Kimsesiz...
Yaşlı Ad. — Alıkoyalım mı onu?
Yaşlı Kad. — Olmaz. Onunla hiçbir zaman eski yaşamamıza dönemeyiz.
Yaşlı Ad. — Eskisi gibi yaşamalıyız. Başka türlü yapamayız.
Yaşlı Kad. — Ne yapalım öyleyse?
Yaşlı Ad. — Bilmem. Bu böyle sürüp gidemez artık. Söyle ne yapalım?
(Köpek daha çok sızlanarak kapıyı tırmalar. Adamla kadın umutsuzca bakışırlar.)

PERDE

AKŞAM OYUNU

(Traji-komik bir hava içinde geçen bir perdelik oyun)

(Sahneye koyucuların, yazarın düşüncesine göre, yaşlı kadınlarla yaşlı erkekler arasındaki çatışmaların tipikliğine özellikle ve dikkatle eğilmeleri gerekir. Bu aslında gerçek bir çatışma değildir, çünkü uzun yıllardan beri her gece aynı biçimde yinelenmektedir, bu yüzden de ilkindeki acarlığını yitirmiştir. Yer yer gerçek çatışmaları kıvılcımlandırabilmekteyse de, ondan ötesi, uykuya dek olan can sıkıcı süreyi nasıl öldürelim diye artık iyice bilinen tortunun ortaya konmasından başka bir şey değildir. Bu «çatışma» aslına bakılırsa o yitik, yaşlı insanların biricik eğlenceleridir.)

Kişiler :
Yaşlı Adam : 70'ine yakın
Yaşlı Kadın : Adamdan biraz daha genç.
Öğrenci : 22 yaşında

(Yoksul bir oda. Ortada bir masa. Çevresinde yıpranmış sandalyeler. Masada yemekle tencere. Yalnız bir tek kişi için hazırlanmış. Duvarın dibinde komodin. Ardında, yaldızlı, çerçeve içinde oğullarının resmi. Çerçeveye bir demet kurutulmuş kır çiçeği tutturulmuş.
Yaşlı adam, pencerenin yanında sandalyede oturmakta ve piposundan ağır ağır yoğun dumanlar salmaktadır. Bakışları sürekli olarak masanın üstündeki tencereye dikilidir. Yaşlı kadın masanın ardında oturmakta ve uyuklamaktadır. Yalnızca ağustos böceğinin ağır ağır cırlayışının duyulduğu derin bir sessizlik.)
Yaşlı Ad. — Güzel bir gece.
Yaşlı Kad. — Ha, ne dedin?
Yaşlı Ad. — Bak ne güzel bir gece var dışarda.

Yaşlı Kad. — Başlama yine.
Yaşlı Ad. — Öyle değil mi yani?
Yaşlı Kad. — Yettin artık. Sarma tenceresine gözlerini dikmiş ne bakıp duruyorsun öyle?
Yaşlı Ad. — Açım.
Yaşlı Kad. — Yemeğini yedin. Şimdi kalktın sofradan.
Yaşlı Ad. — Yetmedi.
Yaşlı Kad. — Geçende yetmişine bastın yine de bir tabur askerin yediğini yiyiyorsun. Hiçbir zaman doyduğunu görmedim.
Yaşlı Ad. — Doymuyorum.
Yaşlı Kad. — Ben de doymuyorum, ama n'apim? Sabrediyorum.
Yaşlı Ad. — Varken ne diye sabredeyim? Hem her akşam yabancı biri için bir şeyler alıkoman budalalık, üste...
Yaşlı Kad. — Budala sensin! Bitsin bu konu burda! Kes artık!
(Yeniden ağustos böceğinin uzun çırlayışı)
Yaşlı Kad. — Yetti bu tüttürmen de. Lokomotif gibi duman salıyorsun. Boğacaksın beni.
Yaşlı Ad. — Belim ağrıyor. Hava değişecek.
Yaşlı Kad. — Bunu daha önce söylemiştin.
(Sessizlik)
Yaşlı Kad. — Niçin susuyorsun? (Sessizlik) Niçin susuyorsun dedim...
Yaşlı Ad. — Güzel bir gece.
Yaşlı Kad. — Allah aşkına başka bir şey söylemesini bilmez misin sen?
Yaşlı Ad. — Bilirim. Belim ağrıyor. Demek ki hava değişecek.
Yaşlı Kad. — Sen bu akşam kavganın biçilmiş kaftanı mısın?
Yaşlı Ad. — Ben mi? Yo. Ne düşünüyorsam onu konuşuyorum.
Yaşlı Kad. — O zaman konuşma daha iyi.
(Sessizlik. Ağustos böceği birdenbire durur.)
Yaşlı Ad. — Ver de yiyelim şu kalanı...
Yaşlı Kad. — Biraz daha bekle.
Yaşlı Ad. — Yatma zamanı artık.
Yaşlı Kad. — Yalnız bir parçacık daha...
Yaşlı Ad. — Sanıyor musun ki...
Yaşlı Kad. — Eminim.
Yaşlı Ad. — İnanmıyorum. (Esner) Hadi yatalım.
Yaşlı Kad. — Yalnız kendini düşünüyorsun. Biraz daha bekle.
Yaşlı Ad. — Biz de bu yüzden akşamdan akşama yirmi yaşındaymışız gibi davranıyoruz. Didişip duruyoruz.
Yaşlı Kad. — Otur, hiçbir şey de söyleme.
Yaşlı Ad. — (İçini çeker)
Yaşlı Kad. — Demek onu soğumuş yemekle karşılamamızı istiyorsun?
Yaşlı Ad. — Sabaha atacaksın nasılsa.
Yaşlı Kad. — Hayır, şom ağızlı. Hayır! Hayır! Gelecek o. Eminim.
Yaşlı Ad. — Niçin bekliyelim. Haketmedi ki.
Yaşlı Kad. — Dilin tutulsun!
Yaşlı Ad. — Allahaısmarladık demeden gitti. Hiçbir zaman da aramadı, bize hazırlanmış yemekle bekliyoruz onu.
Yaşlı Kad. — Bu konuda kimin suçlu olduğunu iyi bilirsin sen...
Yaşlı Ad. — Doğru değil bu. O senin yüzünden gitti. Senin yüzünden... Senin üstüne titremene daha çok dayanamadı.

Yaşlı Kad. — Yeter.

Yaşlı Ad. — Yiğitti - gitti. Eminim otomobiline de kavuşmuştur. Keşke ben de o zaman çekip gitseydim, ama o şans nerde bende! Hiç değilse bir süre kafamı dinlerdim. Beni pazar tatillerinde ve bayram günlerinde biraz gezdirirdi. Herkes bize el sallardı, akşama da kahveye giderdik. Oh, keka!

Yaşlı Kad. — Onu sen kovdun... Sen ve senin güzel gecelerin, ağrıyan belinle lokma saymaların...

Yaşlı. Ad. — Asıl kovan sensin!

Yaşlı Kad. — Sensin! O beni seviyor! Beni seviyor! Senin gibi bir adama düştüğüm için acırdı bana hep.

Yaşlı Ad. — Yalan söylüyorsun! Beni seviyor o.

Yaşlı Kad. — Evet, hep senin güzel gecelerin yüzünden çıldırıyordu. Senin yüzünden değil mi ki o...

Yaşlı Ad. — Yok canım, sen ne bilirsin! Asıl senin yüzünden kaçtı. Ya! Mektup yazdı bana... neyle, nasıl gittiğini... Yanına gitmem için çağırdı... seni bırakmamı söyledi...

Yaşlı Kad. — Kimse mektup getirmediki.

Yaşlı Ad. — Postanede çalıştığımı unuttun.

Yaşlı Kad. — Yazmadı sana.

Yaşlı Ad. — Mektubu göstermemi ister misin ?

Yaşlı Kad. — Göster.

Yaşlı Ad. — Göstermem.

Yaşlı Kad. — Mektubun falan yok senin!

Yaşlı Ad. — Var.

Yaşlı Kad. — Göreyim öyleyse!

Yaşlı Ad. — Göremezsin!

Yaşlı Kad. — Mektubun yok!

Yaşlı Ad. — Var, var, var.

Yaşlı Kad. — Hayır, yok işte!

Yaşlı Ad. — Evet, var işte!

Yaşlı Kad. — Yok, yok, yok! Hayır yok işte!

Yaşlı Ad. — Hem ben seninle ne diye çekişip duruyorum? Ne düşünürsen düşün. Vız gelir.

Yaşlı Kad. — Mektup varmış! Şimdiye kadar hiçkimse bana böyle kuyruklu bir yalan söylememişti.

Yaşlı Ad. — Alay mı ediyorsun?

Yaşlı Kad. — Alay edecek ne var. Söyledim o kadar.

Yaşlı Ad. — Ha... ha... Alay edecek bir şey yok demek...

Yaşlı Kad. — Elbette.

Yaşlı Ad. — Bu evin hâkimi kim biliyor musun?

Yaşlı Kad. — Çok umurumdu bunu bilmek. Hadi, hadi kabarma öyle.

Yaşlı Ad. — Çok komiksin.

Yaşlı Kad. — Ya sen nesin ki? Övüngeç. Hayatın boyunca övündün durdun. Beni istediğinde de beş yıla kadar yüzde yüz posta müdürü olacağım diye övünmüştün... Kandırdın beni. Böyle işte! Sonuna kadar bayağı bir postacı olarak kaldın, benimse onca iyi kısmetim vardı... Tanrım, hatırıma geldikçe!...

Yaşlı Ad. — Peki onlara neden varmadın?

Yaşlı Kad. — İnanmıştım sana...

Yaşlı Ad. — Hiç de değil! Kimse almak istememişti seni. İşte bütün mesele de buydu.
Yaşlı Kad. — Peki sen ne diye aldın beni? Acıyordun değil mi?
Yaşlı Ad. — Madem açıklamamı istiyorsun söylemek zorundayım. Yalnız, yalvarırım, bir de ağlamaya kalkma! Herşeye karnım tok. İşte, kendi can sıkıntınla ağustos böceğini korkuttun. Sesini kesti.
Yaşlı Kad. — Senin budalalıklarını dinlememek için kaçtı.
Yaşlı Ad. — Evdeki bütün canlıları koca dilinle zehirliyeceksin...
Yaşlı Kad. — Benim mi dilim zehirli?
Yaşlı Ad. — Hem de nasıl!
Yaşlı Kad. — Kalp kır, kalp kır... yalnız kalp kır! Uzatma.
(Ağustos böceği neşeyle öter)
Yaşlı Ad. — Ağustos böceğini dinlemek istiyorum.
Yaşlı Kad. — Mektubun yok!
Yaşlı Ad. — Var!
Yaşlı Kad. — Böbürleniyorsun!
Yaşlı Ad. — Sahiden böbürlendiğimi mi sanıyorsun yoksa?
Yaşlı Kad. — Yok, yok, varsa göster hadi!
Yaşlı Ad. — Çok umurumdu!
Yaşlı Kad. — Hadi, göster, mektubu görürsem sarmayı yemene izin veririm.
Yaşlı Ad. — Yemek için senden mi izin alacağım. Hem dolabın üst gözünü açarsan bulursun mektubu. (Yaşlı adam öylece sessiz sessiz piposundan duman salmaktadır.) Orda solda.
Yaşlı Kad. — İlgilendirmiyor beni... Ama bakacağım gene de. (Yaşlı kadın çekmeyi araştırır) Yok. Yine yalan söyledin.
Yaşlı Ad. — İyice bak. Orda, solda.
Yaşlı Kad. — Yok burda.
Yaşlı Ad. — Beni kaldırtmak istiyorsun. Peki. (Kalkar, komodine gider.) Ne durmuşun orda kazık gibi! Kapatma ışığı. (Çekmeyi karıştırır.)
Yaşlı Kad. — Çekildim işte! (Yaşlı kadın, adamın omuzları ardından gözetler onu.)
Yaşlı Ad. — Arkamdan gözetliyorsun ha? Gözetle gözetle bakalım. O ne?... Nerde bu?... Buradaydı...
Yaşlı Kad. — (Alaycı) İnanıyorum, inanıyorum sana...
Yaşlı Ad. — Şimdi bulurum... peki ama... burda değil... yoksa ötekinde mi... (öteki çekmeyi açar. Ağustos böceği şakımaktadır.)
Yaşlı Ad. — Senin mektubu görmemen daha iyi. Orta yerinden çatlatır söylenenler seni.
Yaşlı Kad. — En çok sen sevinirdin buna, değil mi, ha?
Yaşlı Ad. — Nasıl da bildin!
Yaşlı Kad. — Görmek istiyorum.
Yaşlı Ad. — Peki, ama seni uyardığımı unutma.
Yaşlı Kad. — Beni düşünme sen.
Yaşlı Ad. — Peki nerde? Burada da yok. Bir yere tıkılmış. Olsun, bir daha ki sefere bulurum nasılsa. U-uh, yemek büsbütün soğumuştur.
Yaşlı Kad. — Önce mektup, sonra yemek.
Yaşlı Ad. — Şimdi aramaktan bıktım. Bir dahaki sefere.
Yaşlı Kad. — Yemeği de bir dahaki sefere yersin.
Yaşlı Ad. — Niçin kendini bu kadar önemsiyorsun! Sarmayı bu yana ver!
Yaşlı Kad. — Sen de mektubu.

Yaşlı Ad. — Ah, zavallı baba! Peki. Şimdi gerçekten de göstereceğim. Seni bekletmek istedim. Burda. Burda. (Üçüncü çekmeceyi açar.) E. çatla patla. Şuna bak, nerden gelmiş bu testere buraya! Ne zamandır arayıp duruyordum. (Çekmeceden değişik öteberiler çıkarır.) Söylediğim halde bu gömleğimi niçin yıkamadın? Nerede bu mektup? Buraya bırakmıştım. Daha dün katlayıp buraya bıraktığımı biliyorum.

Yaşlı Kad. — Kocamışsın, gene de yalan söylüyorsun!

Yaşlı Ad. — Oraya koymuştum. Orada olacaktı... Evet, şimdi anladım! Evet evet. Sen çaldın onu. Çaldın, şimdi de alay etmek istiyorsun benimle.

Çaşlı Kad. — Olmıyan şeyi nasıl çalabilirim.

Yaşlı Ad. — Geri ver mektubumu!

Yaşlı Kad. — Rüya görüyorsun.

Yaşlı Ad. — Geri ver!

Yaşlı Kad. — Almadım.

Yaşlı Ad. — Benim mektubum! Benim mektubum! Onun biricik anısını çaldın benden.

Yaşlı Kadı. — Almadığımı söyledim ya.

Yaşlı Ad. — (Ağlamaklı) Geri ver, geri ver bana...

Yaşlı Kad. — Veremem.

Yaşlı Ad. — Ver, ver, ne olur...

Yaşlı Kad. — Çalmış olmayı isterdim...

Yaşlı Ad. — Alay ediyorsun benimle. (Masanın başına geçer.)

Yaşlı Kad. — Yine tencereye yapışıyorsun. Bunu mu istiyordun? (Tencere tıkırtısı). Yok işte! Yalnız başına gövdeye indirmek istiyorsun! Vermiyorum! Bekle!

Yaşlı Ad. — Ne diye bekliyeyim? Beklemiyorum. Bir dakika bile beklemiyorum artık! Yemek yemek istiyorum!

Yaşlı Kad. — Vermiyorum!

Yaşlı Ad. — Nee? Mektubu çaldığın yetmedi, bir de açlıktan öldürmek istiyorsun beni. Buraya ver o tencereyi, döverim!

Yaşlı Kad. — Beni bile yiyeceksin. Sarmaya dokunmayı bir dene bakalım!

Yaşlı Ad. — Alacağım!

Yaşlı Kad. — Ben al diyinceye kadar beklemen gerek!

Yaşlı Ad. — Hey, sen onu bana verecek misin, yoksa ben şimdi...

Yaşlı Kad. — Ne obursun! Korkunç. Evlendiğimizde birbirimiz için hayatımızı bile vereceğimiz konusunda ne güzel şeyler söylüyordun.

Yaşlı Ad. — Çok konuşma! Ver!.

Yaşlı Kad. — Olmaz, tıkın sonra değil mi! İğreniyorum senden. Gözümle görmek istemiyorum.

Yaşlı Ad. — Demek öyle. (Yaşlı adam, oburca yemeye başlar, Bundan önceki sahnede ağustos böceğinin ötüşü yavaşlamıştır.)

Yaşlı Kad. — Hişt! Dur!

Yaşlı Ad. — Şimdi de ne var?

Yaşlı Kad. — Duyuyor musun?

Yaşlı Ad. — Neyi?

Yaşlı Kad. — Ayak seslerini.

Yaşlı Ad. — Hangi ayak seslerini?

Yaşlı Kad. — Merdivenlerdekini.

Yaşlı Ad. — Hiçbir şey duymuyorum. Rahat bırak beni.

Yaşlı Kad. — Dur! Merdivendeki ayak sesleri! Bu odur. O! Dönüyor! Geri geleceğini biliyordum.

(Merdivenlerde ağır ayak sesleri duyulur.)

Yaşlı Ad. — Haklısın. Biri geliyor.

Yaşlı Kad. — Gelen odur.

Yaşlı Ad. — Nerden biliyorsun?

Yaşlı Kad. — Seziyorum. Bütün hayatımca sezinledim bunu. Bu onun ayak sesleri.

Yaşlı Ad. — Gerçekten, onunkine benziyor.

Yaşlı Kad. — Yalnız o öyle yürür.

Yaşlı Ad. — Yavaş ol.

(Sessiz bir ara. Adımlar yaklaşır ve durur. Kapı çalınır.)

Yaşlı Kad. — İşte o!

Yaşlı Ad. — Nihayet! Oğlum... Aç kapıyı!

Yaşlı Kad. — (Kapıyı açarak) Oğlum...

Öğrenci — İyi geceler. Burada... Yanıldım sanırım... Buralarda bir öğrenci oturuyor mu?

Yaşlı Kad. — Öğrenci mi?

Öğrenci — Evet. Bir arkadaşım.

Yaşlı Kad. — Oturuyor...

Yaşlı Ad. — Dün taşındı... Bir kat yukarda...

Öğrenci — Teşekkür ederim. Rahatsız ettim. İyi geceler.

Yaşlı Ad. — İyi geceler... Dikkat edin ayağınız kaymasın. Yukardaki basamaklardan biri çürüktür.

Öğrenci — Sağ olun, meraklanmayın.

(Ayak sesleri ağır ağır uzaklaşır. Kapı kapanır. Ağustos böceği iyice ağır bir düzende ötmeye başlar. Yaşlı kadın ağlar.)

Yaşlı Ad. — Gördün işte. Biliyordum ben... Her gece yemekte burnumdan getiriyorsun.

Yaşlı Kad. — Ama onun adımlarının sesini o kadar andırıyordu ki.

Yaşlı Ad. — Zaten sence bütün adım sesleri onunkileri andırır.

Yaşlı Kad. — Ya sence?

Yaşlı Ad. — Bence de, ama onun adımlarının sesini bir daha hiç duyamıyacağımızı da biliyorum.

Yaşlı Kad. — Duyacağız. Duymamız gerek. Hayatımız boyunca bu böyle sürüp gidemez.

Yaşlı Ad. — Haklı olsan... İyi olurdu. Geç oldu artık. Yatma zamanı. Beklemeye değmez artık. Bu akşam gelmiyecek.

Yaşlı Kad. — Yorgunum... Çok yorgunum... gözlerim kapanıyor...

Yaşlı Ad. — Geceyse gerçekten de çok güzel.

Yaşlı Kad. — Başlama!

Yaşlı Ad. — Yarın erken kalk ta bir iki çorap yama bana. Bunlar iyice delindi. Pazara gidip kışlık biber alınam gerek.

Yaşlı Kad. — Erkenden kalkarım. (Esner) Mektubunu ben çalmadım vallaha.

Yaşlı Ad. — Biliyorum.

Yaşlı Kad. — Peki nerde öyleyse?

Yaşlı Ad. — (Esner) otur da yemek yiyelim. Uf, bu belim! Hâlâ sancıyor. Yüzde yüz hava değişecek. Mektup falan almadım ben.

Yaşlı Kad. — Zaten sezmiştim bunu.

Yaşlı Ad. — Yanaş sofraya. Kaşıkla!

(Yemek yerler.)

Yaşlı Kad. — Sahiden de çok soğumuş... Bunca yıl şu mektupla üzüp duruyorsun beni... Birinde elinde olduğunu söylüyorsun... (Yemek yeme tıkırtıları) bir dahakinde de olmadığını. Hiçbir zaman hangisine inanacağımı bilemiyorum.

Yaşlı Ad. — Oh, açım daha!

Yaşlı Kad. — Var mı, yok mu?

Yaşlı Ad. — Oh - oh, bu sarma gerçek dostumdur benim... Sana bir şey diyeyim mi en besleyici olan yiyecek budur...

(Uzun bir süre tabak, çatal tıkırtısıyla ağustos böceğinin ötüşü duyulur.)

Yaşlı Kad. — Efendi...

Yaşlı Ad. — Ha?

Yaşlı Kad. — Şimdi nerdedir o?

(Kaşık sesleri durur. Ağustos böceği uzaktan uzağa öter.)

Yaşlı Ad. — (Kızgın) Yemeğini ye!

Yaşlı Kad. — Peki, olur.

(Yemek yerler.)

PERDE

CESARE PAVESE

ŞİİR

Türkçesi : Ülgen ÖZGÜL
Bahadır AKIN

Cesare Pavese 1908 yılında Piemonte'de doğdu. Çocukluğu ve öğrenim yılları Torino'da geçti. Yazın öğrenimini Amerikan ozanı Walt Whitman üzerine bir tez hazırlayarak bitirdi. 1930 yılında «La Cultura» dergisinde Amerikan yazını üzerine yazmaya başladı. Aynı zamanda bazı İngiliz ve Amerikalı yazarların kitaplarını İtalyancaya çevirdi. Aralarında Defoe, Dickens, Joyce ve Faulkner'in olduğu bu yazarlar yalnız Pavese'yi değil, başka İtalyan yazarlarını da etkiledi.

1935 yılında anti-faşist eylemleri nedeniyle, Pavese bir yıl süreyle Brancaleone Calabro'ya sürgüne yollandı.

Pavese 26 Ağustos 1950 günü intihar etti. Ölümü değişik çevrelerce 'mutsuz duygusal bir ilişki' ya da 'politik ve yazınsal düşkırıklığı' gibi nedenlere bağlandı.

Pavese roman, şiir ve deneme türünde yapıtlar verdi. Romanlarında ve şiirlerinde işlediği ana tema, kentsel ve kırsal kesim arasındaki çelişkiyle olgunluk ve çocukluk arasındaki çelişkidir. Pavese için yalnızlık kendi kendine yeterlilik ile eşanlamlıdır. Ölümünden sonra yayınlanan günlüğünde yaşamın en temel sorununun insanın kendi yalnızlığından kurtulup başkalarıyla ilişki kurması olduğunu yazmıştır. «La casa in collina» (Tepedeki Ev) adlı yapıtında da vurguladığı gibi yaşam ancak bir şey ya da birisi için yaşandığı sürece değerlidir.

«Güzel Yaz» (1941), «Toprak ve Ölüm» (1945), «Yoldaş» (1946), «Tepedeki Ev» (1948), «Yalnız Kadınlar Arasında» (1949) - ki bu kitabı 1950 - Strega ödülüne değer bulundu - Pavese'nin başlıca yapıtlarıdır. Pavese şiirlerini «Çalışmak Yorar» (1930) adlı kitabında toplamıştır. La Cultura dergisine yazdığı yazılar ise 1951 yılında «Amerikan Edebiyatı ve Öteki Denemeler» adıyla yayınlanmıştır.

Pavese'nin «Güzel Yaz» adlı yapıtı «Çıplak Modeller» adıyla Varlık Yayınları'nda çıkmıştır. Türkçe'ye çevrilen öteki kitapları «Yoldaş» (Çev. Can Porsemay, Canpo Yayınevi) ve «Yaşama Uğraşı» (Çev. Cevat Çapan, E. Yayınları) dır.

Pavese aşağıda okuyacağınız şiirini yaşamına son vermeden kısa bir süre önce yazmıştır. Dizeleri, içinde bulunduğu bunalımı ve ölümün ona artık dostça gelen çağrısını yansıtır. Şiiri özgün dilinden çevirerek sunuyoruz.

VERRA LA MORTE E AVRA I TUOI OCCHI

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi —
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Cosi li vedi ogni mattina
quando su te sola ti pieghi
nello specchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla.
Per tutti la morte ha uno sguardo.
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,
come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti.

ÖLÜM GELECEK VE ONDA SENİN GÖZLERİN OLACAK

Ölüm gelecek ve onda senin gözlerin olacak
Bu ölüm ki sabahtan akşama hep bizimledir
Uykusuz, sağır, pişman bir ihtiyar
Ya da yabansı bir yüz gibidir
Senin gözlerin anlamsız bir kelime
Suskun bir çığlık, bir sessizlik
Gibi olacak
Aynanın önünde her sabah
Yalnızca ona verirken kendini
Hep böyle göreceksin onu
Sevgili umut; o gün biz de öğreneceğiz senin
Yaşam ve hiçlik olduğunu
Ölüm herkese bir başka bakacak
Bu ölüm ki
    bir kötü alışkanlığın bırakılışı
    bir ölgün yüzün aynada belirişi
    bir çift kapalı dudağın dinlenişi gibidir
Gelecek ve onda senin gözlerin olacak
Ve biz
İlerleyeceğiz
Sessiz bir girdabın içine doğru.

ENGİN ARDIÇ

ELIAS CANETTI, ÇAĞIN YARGICI

Yanıtını herkesin bildiği, ama gene de temcit pilavı gibi ikide bir ortaya sürülmekten ayrı bir zevk duyulan tartışma konuları vardır... Bunların en ünlüsü, hiç kuşkusuz, Shakespeare diye birinin gerçekte varolup olmadığıdır. Yüzyıllardır bu konuda yazılan yazılar kitapları doldurur, sorun çoktan çözümlenmiş bitmiştir ama kimi aydınlar, yazın tarihçileri ya da düpedüz ilginçlik peşinde koşanlar arada sırada yeniden ısıtıp ortaya atarlar bu gevezeliği...

Gene bu tür sahte - sorun'lardan biri de, Alman yazınından bağımsız, ayrı bir Avusturya yazını olup olmadığıdır. Kültürel ve tarihsel kanıtları binbir kez gösterilmiş; Musil'ler, Roth'lar, Doderer'ler Broch'lar ve yeni kuşaktan bir düzine usta yazarla kendini ortaya koyup dağ gibi dimdik ayakta duran koca Avusturya yazınını, gene ara sıra kimi «Alamancı» eleştirmenler durup durup tartışma konusu ederler.

Elias Canetti için de buna benzer bir tartışma sözkonusu olup durageImiştir. Bir Avusturya yazarı mı sayılacaktır Elias Canetti, bir İngiliz yazarı mı, yoksa «uluslararası» bir yazar mı? Bir dakika... Canetti mi? O da kim? Öyle bir yazar mı var?

Türkiye'de çok sınırlı, öncü bir aydın çevresinin dışında hiç mi hiç tanınmayan Elias Canetti, geçen yıl birbiri ardına yayınladığı iki ciltlik özyaşam öyküsüyle yeniden gündeme geldi dünya yazınında... «*Bir Gençliğin Öyküsü - Kurtarılmış Dil*» («Geschichte einer Jugend - Die gerettete Zunge») ve «*Kulaktaki Meşale*» («Die Fackel im Ohr») adlarıyla yayınlanan bu iki cilt, Canetti'nin çocukluk ve gençlik anılarını kapsıyor. Böylece, 1905'te Rusçuk'ta doğan, yaşamının uzun bir süresini Büyük Britanya vatandaşı olarak sürdüren ve bugün de Zürih'te yaşayan Elias Canetti'nin hangi ülkenin yazarı sayılacağı, özellikle 1981 Nobel Edebiyat Ödülü'nü almasının ardından, yeniden tartışılmaya başlandı, kendisi «ben Avusturya'da yaşamasam da Viyana'lıyım» dese bile...

Canetti, eski İspanyolca konuşan (sefarad, yani İspanya kökenli Yahudi asıllıdır) daha çocukluk yıllarında Manchester'de yerleşip ikinci dil olarak İngilizce'yi benimseyen, yazı dili olarak Almanca'yı kullanan ve ancak bu dili «anadili» olarak kabul eden, Viyana'da, Frankfurt'ta okumuş, Zürih'te yerleşmiş «kozmopolit» bir adam... Ya da gezgin bir Yahudi, türünün son örneklerinden biri! Tıpkı yine 1905 doğumlu bir başka «gezgin Yahudi», Arthur Koestler gibi tek bir ülkenin ve tek bir ulusun sınırları içine hapsedilemeyen yazar tipine uygun

bir örnek sayılıyor; ama bilinç, duyarlık, bakış ve kimlik olarak kesinlikle Avusturyalı, daha doğrusu has bir Viyana'lı...

Canetti, bütün dünyada oyunları, Karl Kraus üzerine incelemeleri, Kafka üzerine görüşleri, çeşitli aforizmaları ve toplumbilim araştırmalarının yanısıra, asıl bir büyük romanıyla tanınıyor: «*Die Blendung*».

1930 - 31 yıllarında yazılıp 1935'te Viyana'da yayınlanan «*Die Blendung*» un nasıl çevrileceği de hep tartışma konusu olagelmiş. 1949'da Fransa'da yayınlanan çevirisinde «Babil Kulesi» («La Tour de Babel») gibi, romanın bir yönünü bir ölçüde açıklayıcı ama eksik ve yetersiz, tek yanlı bir ad bulunmuş. 1968'de (ve sonradan 1972'de) Gallimard Yayınevince yapılan yeni baskıda bu kez «*Auto da Fé*» adı kullanılmış. Jonathan Cape'in 1946 basımı İngilizce çevirisi (daha sonra Penguin baskısı) da aynı adı taşıyor. Bu deyimin anlamı, Engizisyon mahkemesinin verdiği yakılarak ölüm cezası. Daha doğrusu, ateşle yokolmaya mahkûm edilen herşey. Romanın «uluslararası» ad olarak kabul edilen «Auto da Fè», bir bakıma hem romanın temel düşünsel örgüsünü, hem de ilginç sonunu açıklayan yerinde bir ad, ama gene de yeterli sayılamaz. Ad, bir yandan romanın kahramanı sinolog Peter Kien'in kendi kendini ve kitaplığını yakarak yoketmesini, bir yandan romanın yazıldığı yıllarda giderek artmakta olan ve insanlığı yıkıma sürükleyecek Nazi tehlikesini, bir yandan da romanın asıl ana tematik örgüsü olan batı uygarlığının yokolma sürecini özetliyor.... Buradaki «ateş» motifi de Canetti'nin yapıtlarında çok önemli yer tutan ana simgelerden biri...

Oysa, romanın Almanca adı «Die Blendung»un, diğer ana anlam açılımlarını ve bütün gönderme (referans) alanlarını da kapsayan çok geniş bir anlamlar bütünü var: göz kamaşması, körelme, gözboyama, kuruntuya kapılma, düş görme, sağduyuyu gitirme, yanılma, aptallaşma vb. vb. gibi... Nitekim Burhan Arpad, «Çağdaş Avusturya Edebiyatı Antolojisi»nde Canetti'ye ayırdığı sayfalarda romanın adını «Basireti Bağlananlar» diye vermiş ki, bu da ayrı bir yorum ve diğerleri ölçüsünde hem doğru, hem yetersiz...

Böylesine çok anlamlı ve kapsamlı, üstelik de Alman dilinin kelime dağarcığının bir özelliğine dayandığı için çevrilmesi çok zor bir roman adı, Canetti'nin ustalığını ve yaratıcılığını hemen kanıtlıyor olsa gerek. Roman, en geniş yorumuyla insanın, çağdaş insanı sağduyusunu yitirmesi, gerçekleri göremez olması, tek gerçekli ve yabancılaşmış bir halde «gözlerinin kararıp kamaşması» ve buna bağlı olarak uygarlığın çökme, yokolma sürecine girmesi, insanı insan yapan değerlerin aşınması, aşağılanması, yokedilmesi ile ilgili kocaman bir felsefe yapıtı aynı zamanda... Olay örgüsüne (plot) pek aldırmayan, bu yanıyla da çağdaş roman anlayışlarıyla bütünleşen, aslında epey zor okunan, güç ve «ağır» bir yapıt. Ama birçok eleştirmence, yirminci yüzyılın en usta işi birkaç romanından biri sayılıyor ve bir kilometre taşı kabul

ediliyor. «Die Blendung» için «bu yüzyılın birkaç büyük romanından biri, vahşi, usta, güzel, gizemli ve çok geniş kapsamlı» diyor Iris Murdoch... John Davenport'a göre «hiç tartışmasız ve kuşkusuz çağımızın çok az sayıda başyapıtlarından biri»... Philip Toynbee onu «çağımızın en önemli ve en ihmal edilmiş romanlarından biri, çağın çılgınlığı üzerine Kafka'nın 'Dava'sından hiç de aşağı değil» diye niteliyor...

«Die Blendung», gene birçok eleştirmene göre tekdüze, sıkıcı, sonuna kadar okunamayan, okuyucuyu hiçe sayan ve «kendini satmak» için hiç uğraşmayan bir roman. Ama bu, Canetti'nin, en büyük hayranlarından biri olduğu «Stendhal'ci» yazar tavrından ileri geliyor (kendisini yüz yıl sonra anlayacak olanlar için yazmak!)... Birçok başka eleştirmen de ondan sözederken «hayranlık uyandırıcı, insanı kendinden geçiren» gibi tanımlar kullanıyorlar... Canetti'yi okumak, gerçekten Kafka, Joyce gibi büyük ustaları okurken şart olan bilinç, kültür düzeyi vb. gibi nitelikleri gerektiriyor. Canetti öyle ortalama okur yazarı değil. Diyaloga çok az yer veren, hemen hemen bütünüyle «sıkışık», monolog ve düşünce süreçlerine dayalı, üslubu ağdalı bir roman bu. Bu yanıyla, Mihail Bahtin'in Dostoyevski'yi çözümlerken bulup kullandığı «opak evren» modeline uyuyor...

Roman üç ana bölümden meydana geliyor. Bu üç bölümün başlıkları, romanın parçalı, olaysız ya da az ve durağan olaylı, «ruh manzaraları» çizmekle yetinen (bu niteliğiyle de bir başka büyük romancıyı, Hermann Broch'u hatırlatan) kendine özgü ve öznel evrenini bir anlamda özetliyor:

Birinci Bölüm: Dünyasız Bir Baş
İkinci Bölüm: Başsız Dünya
Üçüncü Bölüm: Başın İçindeki Dünya

Gerçekten de, geleneksel roman yapısından ayrılan ve roman kişilerinin ruhsal süreçlerini inceleyip birbirleriyle olan ruhsal ilişkilerinden bir eylem, taşıyıcı bir çizgi oluşturmaya dayanan değişik bir yapı sözkonusu romanda.

Romanın başkişisi, evinde oluşturduğu 25.000 ciltlik muazzam kitaplığına kapanmış, dış dünyadan ve gerçeklikten kopuk yaşayan düşünür ve sinolog, yani Çin uzmanı Peter Kien. Onun için kitaplar kendine yeterli, gerçek ve kapalı bir evren oluşturuyor. Dikkate, kaygıya, düşünmeye ve duymaya değer tek gerçek var Kien için, o da kitapları ve kitaplığı. Kien, kitaplarının üzerine titriyor ve onları başlarına gelebilecek bir felâketten, sözgelimi bir yangından özellikle korumaya çalışıyor. Diğer bütün insanca değerler, sevgi, toplum yaşamı, insanlarla iletişim vb. Kien için varolmayan şeyler. Onları görmüyor. Kien yalnızca bir «baş», dünyası olmayan bir kafa. Dış dünyayla ilişkiye girmek zorunda kaldığı her durum Kien için katlanılması gereken bir kaygı, bir sıkıntı kaynağı ve bir saldırı.

Romanın, bir aydın karikatürü çizerek sürüp gideceği sanılırken, Canetti bu kapalı ve özel evrene, bir başka ama zıt ve gene kapalı ve özel evrenle, en az Kien'inki kadar çarpık bir beynin, hizmetçi kadın

Therese'nin evreni ile bir denge getiriyor. Kafasız ama hırslı, hiçbir ahlâk değeri tanımayan ve toplumda yükselmek için herşeyi göze almaya yatkın bir kadın Therese. Kuru ve kısır bir entellektüel dünyaya tam bir karşıtlık. Therese'nin, Kien'in aksine, başlıca iki sorunu var: para ve artık ilerlemekte olan yaşının da getirdiği cinsellik tutkusu. Therese de Kien kadar düz, tek yanlı ve yabancılaşmış bir kişiliği oluşturuyor. Bu iki zıt kutup birbirlerini kısa zamanda yemeye ve yoketmeye çabalamaya başlayınca, roman ilk itici gücünü kazanmış oluyor. Kien, Therese'nin çevirdiği dolaplar sonucu onunla evlenmeye razı oluyor ve birinci bölümün sonunda Therese tarafından evden kovuluyor.

Kien, evinden ayrılınca tam bir serseri olacak, Viyana'nın en alt tabakalarına, en sefil köşelerine kadar düşecek ve böylece kendini bambaşka bir evrende bulacaktır. Aslında bir Don Quixote figürüdür, ve Fischerle adında bir kamburda kendi Sancho Pansa'sını görecektir. Satranç tutkunu ve başka bir çarpık kişi olan kambur Fischerle, Kien'i dilenciler, sakatlar, serseriler dünyasında gezdirecek ve sonunda onu suç işlemeye iterek kendisonunu da hazırlayacaktır, ikinci bölümün anahtar kişisi kör dilenci, Fischerle'nin kanburunu keserek onu öldürür ve cesedini yatağın altına saklayıp karısıyla yatar.

Kitaplar evreninden böylesine grotesk bir evrene geçiş, üçüncü bölümde sadist kapıcı Benedikt Pfaff ile bir başka denge kazanır. Pfaff eski bir polis emeklisidir ve dünyayı pisliklerinden arındırmak için planlar kurmakta, dilencileri dövmekte, kızını azarlamakta, herkese yaşamı zehir etmektedir (yeni doğmakta olan Nazi insanı çekirdeği).

Görüldüğü gibi bütün roman, her kategori insanın tek değerli ve tek boyutlu hale gelmesi (bir ölçüde Marcuse ve Adorno düşüncesine ulaşarak) ve kendi açmazlarının tutsağı olup kendi kendini yoketmeye yönelmesi üzerine kuruludur. İlk bakışta sorunu kısa yoldan özetler gibi görünen «delilik» teması, aslında çok daha ileri boyutlarda işlenmektedir. Canetti aslında insanın «şeyleşme»sinin (reification) pek de Marksist olmayan bir tanımını yapmakta ve bu «şeyleşme»nin yaşamın bütün düzeylerini, toplumun bütün katmanlarını, bütün bireyleri nasıl kapladığını hayli karamsar bir açıdan anlatmaktadır.

«Die Blendung», bütünüyle «insanın yabancılaşması» üzerine yazılmış en önemli felsefe tezlerinden biridir. Canetti burada roman kişilerinin uğradığı değerler çarpılmasını anlatarak, çağdaş batı insanının gerçeğini bütünsel olarak kavramaya çalışmakta, insanın çağımızda uğradığı moral belânın klinik bir incelemesini yapmaktadır.

Canetti'nin, işin başında, 1920'ler ve 30'ların çok özel (hele Alman kültür ve kimliğine yakın bir aydın için o ölçüde karanlık ve çıkışsız) ve tedirgin havasından etkilenerek sekiz ciltlik bir «insanlık komedyası» yazmak niyetinde olduğunu biliyoruz. Bu nehir - roman'ın temel konusunu «delilik» olarak saptamış. «Die Blendung» bu dizinin ilk romanı olarak yazılmış ama dizinin ardı gelmemiş. Romanı, ya da roman

dizisini yazma kararını, 15 Temmuz 1927 günü Viyana Adalet Sarayı yangınını seyrederken verdiği sanılıyor[1].

«Kalabalığa karışmış, yangını seyrederken, gelecekte bizi çok korkunç olayların beklediğini anlamıştım» diyor Canetti. «Daha sonra 1928-29 yıllarında Berlin'de bu sezgimin kanıtlandığını gördüm. Naziler ve sosyalistlerin sokak kavgaları beni doğruluyordu.[2]

Böylece, Canetti'nin yapıtı, batı uygarlığının çöküşü üzerine büyük bir metafor sayılıyor. Batı kültürünün gerileyip ilkel vahşet kalıntılarına ve yoketme duygusu ağır basan bir barbarlığa dönüşmesi (ki bu romancı sezgisi Almanya'da olup bitenlerle doğrulanmış oluyordu o yıllar) Canetti'nin temel dünya görüşünü oluşturuyor romanda. Bilimsel olmayan, ama ampirik, karamsar ve kendi doğrularını da içeren bir dünya görüşü bu.

Romanın sonunda Kien'i, Paris'ten çıkagelen kardeşi psikiyatr Georg kurtaracak ve evine götürecektir. (Canetti'nin erkek kardeşinin de Paris'te yaşayan bir doktor olduğunu biliyoruz). Therese'yi kovup Kien'i evine yerleştirecek, ortalığı düzenleyip dönecek, ama Kien, şehirde başgösteren büyük bir yangından (Adalet Sarayı yangını mı?) etkilenip, «gözleri kamaşıp» kitaplığını ateşe verecektir. Yükselen alevler Kien'e ulaştığı zaman Kien çılgınca kahkahalar atmaya başlar ve kitaplarıyla birlikte yokolup gider[3]...

Canetti, 1960'ta yayınladığı ikinci büyük yapıtı «*Masse und Macht*» («Kitle ve Güç») adlı sosyoloji incelemesinde, birey ve kitle arasındaki ilişkileri kendi dünya görüşü açısından ele alıyor. Kitle kavramının bir fenomenolojisi sayılabilecek bu kitapta, Canetti, kitlenin güç (iktidar) ile olan çekişmesini ve diyalektiğini saptıyor. Tarih boyunca ve her alanda akla gelebilecek bütün kitle biçimleri ve görünümleri (bir konser salonu, Arafat'ta müslüman hacılar, Ortaçağ'da şeytanlar, spermatozidler vb. vb.) birer birer ve ayrıntılarıyla ele alınıp inceleniyor. Gerek ilkellerde, gerekse uygar insanda, insan doğasının ancak kitle ölçülerine vurularak ortaya konabildiğini ileri sürüyor Canetti. Bütün insanlık tarihi boyunca kitle oluşumlarını insanoğlunun varolma, iletişim ve güç elde etme dürtüleriyle açıklıyor.

Freud ve Marx'tan bir hayli uzaklaşan yorumlarıyla şimşekleri de üzerine çeken (özellikle Ernst Fischer'inkileri...) Canetti'den bu konuda bir alıntıyla yetinelim :

1. Dönemin bütün Avusturya aydınlarının bilincinde çok önemli yer tutan bu olay, bir başka büyük yazarı, Heimito von Doderer'i de alabildiğine etkilemiş ve Doderer «Die Strudlhofstiege/Strudl Sarayı'nın Merdivenleri» ve bu romanın devamı olan «Die Dämonen/Ecinniler»i bu olayı eksen alarak kurmuş.
2. Raphaël Sorin ile konuşma, *La Quinzaine Littéraire*, 16.7.1968.
3. «Die Blendung», geçtiğimiz günlerde «Körleşme» adıyla ve Ahmet Cemal'in çevirisiyle, Payel Yayınevi tarafından yayınlandı.

«Eğer Versailles antlaşması Alman ordusunu dağıtmamış olsaydı, Hitler amacına hiçbir zaman ulaşamazdı. Zorunlu askerlik hizmetinin yasaklanması, Almanları, bu en önemli kitlesel ve kapalı yığın görünümleri alanında büyük hayal kırıklığına uğrattı. Yasaklanan talimler, manevralar, emir alıp vermeler onların gözünde ne pahasına olursa olsun yeniden kazanılması gereken değerler haline geldi. Zorunlu askerliğin yasaklanması, nasyonal sosyalizmin *doğuşudur*. Kuvvet yoluyla dağıtılan herhangi bir kapalı kitle, açık bir kitleye dönüşür ve bütün eski özelliklerini ona yansıtır. Parti ordunun yerini alır, ve ulusun nezdinde artık ona hiçbir engel tanınmaz.»

ELİAS CANETTİ

1905 Elias Canetti, 25 Temmuz günü Rusçuk'ta (Bulgaristan) doğar.

1910 Halley kuyruklu yıldızının geçişi. Küçük Canetti dünyanın sonunun geldiğine inanır.

1911 Canetti ailesi Manchester'e yerleşir. Canetti burada İngilizce öğrenir. Evde öğrendiği Fransızca ile birlikte üç dil konuşmaktadır.

1913 Annesiyle birlikte Viyana'ya gelir. Yazı Lausanne'de geçirirler. Almanca öğrenir. Viyana'da ilkokula yazılır.

1914 Ağustos başında I. Dünya Savaşı patlar. Canetti, coşkulu kalabalığın arasında, bildiği tek marş olan «Tanrı Kraliçeyi Korusun»u söylemeye kalkınca linç edilmekten zor kurtulur.

1916 Canetti ailesi Zürih'e yerleşir. Küçük Canetti Zürih sokaklarında Lenin'le karşılaşır.
1916'dan 1921'e kadar Zürih Lisesi'ne devam eder. Yahudi düşmanlığıyla ilk kez karşılaşmasına rağmen, bu dönemi «cennet» diye anımsayacaktır.

1919 İlk yazın denemesi: annesine adanmış ve vezinli-uyaklı yazılmış *Junius Brutus* adlı bir oyun.

1921 Canetti Frankfurt'ta bir liseye yazılır.

1922 Walter Rathenau'nun öldürülmesinden sonra ilk işçi gösterilerine katılır. Enflasyon denen olayı yaşar ve görür. Kendi toplumsal çevresine ilk başkaldırı.

1924 Frankfurt'ta bakaloryasını verir.

1924-29 Viyana'ya döner. Viyana Üniversitesi'nde kimya öğrenimi.

1924 İlk kez Karl Kraus'un bir «edebiyat matinesi»ne gider. Orada Veza Taubner - Calderon ile tanışır. 1934'te onunla evlenecektir.

1925 Kitle hareketleri üzerine bir inceleme yazmayı düşünmeye başlar. Freud'u okur *(Kitle Psikolojisi)*.

1927 15 Temmuz'da Viyana'daki büyük gösterileri izler. Adalet Sarayı yangını onu derinden etkiler. Karl Kraus hayranlığı.

1928 İlk kez Berlin'e gider. Wieland Herzfelde, John Heartfield, Georg Grosz, Isaak Babel ve Bertolt Brecht ile tanışır. Upton Sinclair'i Almanca'ya çevirir, üzerine bir inceleme yazısı yazar. Bu dönemde Freud'a karşıdır.
Brecht ve Herzfelde ile birlikte, «Tanrısı» Karl Kraus ile tanışır. 31 Ağustos 1928'de «Üç Kuruşluk Opera»nın ilk gösterisine gider.

1929 Viyana Üniversitesi'nden kimya doktorasını alır.
Yazın gene Berlin'e gider. Sinclair çevirilerine devam eder. Viyana'ya dönüşünde «insanlık komedyası» adlı nehir-roman'ın tasarımını yapar.

1930 Odisseia'yı, Kızıl ile Kara'yı okur ve ilerde Die Blendung adını vereceği romanı yazmaya başlar. Romanın ilk başlığı: «Kant Yanıyor»...

1931 Romanı bitirir.

1932 «Düğün» («Hochzeit») adlı oyununu yazar. Yeni tanıştığı Hermann Broch, «Kant Yanıyor» romanını bir yayınevine salık verirse de, yayınevi romanı «sıkıcı» bularak geri çevirir. «Düğün» oyunu Berlin'de Fischer yayınevi tarafından basılır.

1933 23 Ocak günü «Kant Yanıyor» romanından bazı bölümleri Viyana Halk Üniversitesi'nde bir topluluğa okur.

1933-38 Canetti Viyana aydın çevrelerine girip çıkar. Broch, Musil, Alban Berg gibi ünlülerle arkadaşlık eder. Franz Werfel'le evlenmiş olan Gustav Mahler'in dul eşi Alma'nın «salon»una «devam eder»...
Ernst Fischer ve Ruth von Mayenburg ile dostluk kurar.

1933-34 «Kendini Beğenmişliğin Komedisi» («Komödie der Eitelkeit») adlı oyunu yazar. Veza ile evlenir.

1935 «Die Blendung» yayınlanır. Canetti'yi destekleyenlerin başında Stefan Zweig gelir. Canetti, Alfred Kubin'in romanı için hazırladığı desenleri beğenmez ve reddeder.

1936 Hermann Broch'un 50. doğum günü nedeniyle bir söylev verir.

1937 «Die Blendung»un Çekçe'ye çevrilmesi nedeniyle Prag'a gider. 15 Haziran'da annesi ölür. Canetti, «insanlık komedyası» tasarımının ikinci cildini, «Ölümün Düşmanı»nı yazmaya koyulur. Bunu hiçbir zaman yayınlamayacaktır.

1938 Avusturya'nın Almanya ile birleşmesinden sonra, bütün tehlikelere rağmen, Canetti olup bitenleri gözlemlemek için Viyana'da kalır. «Kristal Gecesi»nden sonra Avusturya'dan ayrılır. Çantasında Kraus ve Nestroy'un kitapları, Kasım ayında Paris'e varır.

1939 Ocak ayında eşiyle birlikte Londra'ya yerleşir. Canetti yazın çalışmalarını bir yana bırakır. Londra'da diğer Alman ve Avusturya göçmenlerinden uzak durur.

1941 Yeni kurulan Free Austrian Movement'a (Özgür Avusturya Eylemi) katılır.

1942 «Kitle ve Güç»ün çekirdeğini oluşturacak yazılarına başlar.

1946 «Die Blendung» İngilizce'de «Auto da Fé» adıyla yayınlanır. Aynı çeviri Amerika'da «The Tower of Babel» adıyla basılır.

1948 Blendung'un ikinci Almanca baskısı. Roman hiçbir ilgi uyandırmaz.

1949 Canetti, Raymond Queneau'nun da desteğiyle, Fransa'da Uluslararası En İyi Kitap Armağanı»nı kazanır.

1950 «Kendini Beğenmişliğin Komedisi» Almanca basılır.

1952 «Süresi Belli Olanlar» («Die Befristeten») adlı oyunu yazar.

1953 Fas'a gider. Dönüşte gezi notlarını yazar.

1956 «Süresi Belli Olanlar» Oxford'da oynanır.

1957-59 Güney Fransa, İtalya ve eşiyle Inssbruck gezileri.

1960 «Kitle ve Güç» Almanya'da yayınlanır.

1961 Yunanistan gezisi.

1962 «Kitle ve Güç» İngilizce'ye çevrilir. Adorno ile radyo programı.

1963 Mayıs ayında eşi Veza Londra'da ölür. «Die Blendung» Münih'te yayınlanır. Bu Canetti'nin yeniden doğuşu sayılır. Roman olağanüstü bir ilgi toplar.

1964 Oyunlarının toplu basımı. Blendung'un Amerika basımı.

1965 Canetti'nin oyunları Braunschweig'da sahnelendiğinde, büyük olaylar çıkar. Canetti Viyana'da «çağımız ve romanı» konulu bir sempozyuma katılır.

1966 Viyana Kenti Ödülü.

1968 Avusturya Devlet Büyük Ödülü.
Paris gezisi.

1969 Bavyera Güzel Sanatlar Akademisi Ödülü. «Die Blendung» Doğu Almanya'da yayımlanır.

1971 Yazarın erkek kardeşi Georges Canetti (romandaki Georg Kien) Paris'te ölür. Canetti, Hera Buschor ile evlenip Zürih'e yerleşir

1972 Kızı Johanna'nın doğumu.
Georg Büchner Ödülü.

1975 Graz Kenti Frahz Nabl Ödülü.
Dortmund Kenti Nelly Sachs Ödülü.

1976 Münih Üniversitesi Fahri Doktoru olur.

1977 Zürih Kenti Gottfried Keller Ödülü.
Özyaşam öyküsünün ilk cildi «Kurtarılmış Dil»i yayınlar.

1980 Hebel Ödülü.
Ségier Ödülü Jüri üyeliğine seçilir. Özyaşam öyküsünün ikinci cildi «Kulaktaki Meşale»yi yayınlar.

1981 Franz Kafka Ödülü (Klosterneuburg, Viyana).
Nobel Edebiyat Ödülü

«İNSANIN YURDU»NDAN-NOTLAR

Almancadan çeviren : Fatih ÖZGÜVEN

1981 Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan *Elias Canetti,* «Kitle ve Güç» adlı büyük toplumbilimsel yapıtına başladığında, dağılmamak amacıyla salt yazınsal nitelikteki çalışmaları kendine yasaklamış, ama yazınsal yazma eyleminden de tümüyle kopmamak için günlük izlenim ve düşüncelerini «*Notlar*» (*Aufzeichnungen)* başlığı altında kaleme almağa başlamıştı. Daha sonra bu çabayı günümüze dek sürdüren *Canetti*'nin notlarının bazı bölümleri, birkaç kez yayınlandı. Aşağıda iki öbek içersinde sunulan notlar, yazarın 1942-1972 yılları arasındaki notlarının bir bölümünü toplayan «*Die Provinz des Menschen*» *(İnsanın Yurdu)* adlı kitaptan alınmıştır.

I

İnsanın yirmi yıl boyunca hiç okumadan yanında dolaştırdığı, hep yakınında bulundurduğu, kentden kente, ülkeden ülkeye beraberinde götürdüğü, bavulunda yer olmasa bile özene bezene bir kenara sıkıştırdığı kitaplar vardır, bavuldan çıkarıldığında sayfaları şöyle bir karıştırılır belki ama bir cümleyi sonuna kadar okuyup bitirmekten bile sakınır insan. Sonra, aradan yirmi yıl geçince öyle bir an gelir ki, büyük bir zorlamanın etkisindeymişçesine bu türden bir kitabı başından sonuna kadar bir solukta okuyup bitirivermekten başka şey gelmez kişinin elinden. Tanrı sözü inmiş gibidir insana. O anda, sözkonusu kitabın üzerine neden bu kadar düşmüş olduğunuzu anlarsınız. Kitabın uzun süre kişiyle birlikte yaşaması, onunla yolculuk etmesi, bavulunda yer kaplaması, kişi için bir yük olması gerekmiştir; şimdiyse hedefine ulaşmıştır, artık gizlediklerini kişinin gözleri önüne serer, onunla birlikte ağzını bile açmadan geçirdiği geride kalan yirmi yılı aydınlatır. Onca zaman susmuş olmasa bu kadar çok söyleyecek sözü olur muydu, hem hangi budala böylesi bir kitabın içinde hep aynı şeylerin yazılı olduğunu öne sürebilir ki...

Birbirini çok seven insanların, işleyemeyecekleri kuşku götürmeyen suçları karşılıklı birbirlerine yükledikleri saatler vardır. Sanki birbirlerine en kötü şeyleri borçludurlar da bunları eyleme dönüştürmek için küçük parmaklarını bile oynatmamaları sadece utanılası birşey-

dir. «Benden birşeyler çaldın.» çığlığı altında şu yakarış yatmaktadır: «Neden birşeyler çalmıyorsun benden?» —«Beni tükettin, bitirdin.» — Gerçekte bu: «Haydi, tüket bitir beni artık.» —«Kanıma girdin.»— Aslında bu şu tutkulu yakarıştır sadece: «Öldür beni, öldür beni.»

Belki de, nesnesini dünya yüzünden kaldırıp ilelebet bilincinde taşıyacak bir sevginin dev boyutlarına da böylesi bir duygu uygun düşer.

Ne de kolay söylemesi; kendini bulmak! Ama gerçekten kendini bulduğunda nasıl da ürker insan!

Tek başına olsan kendi kendini ikiye bölerdin; bir parçan diğerini biçimlendirsin diye.

Bazen kendi kendinden nefret etmek iyidir. Çok sık değil ama; aksi halde insan kendi kendisine duyduğu nefreti dengelemek üzere, öteki insanlardan daha fazla nefret etmek gereğini duyar.

Kendini çoğaltmak güzelliğe vergidir: güzellik de böylece ölüp gider ya...

Hiçbir şeyi gözardı etmeden hoşgörülü olmak isterdim; herkes benim peşime düşse de kimsenin peşine düşmemek, farkına varmadan daha «iyi» olmak, daha hüzünlü olmak ama seve seve yaşamak, daha neşeli olmak, başkalarının mutluluğuyla mutlanmak, hiç kimseye ait olmadan herkesde filiz sürmek, en iyi olanı sevmek, en kötü olanı avutabilmek, hatta kendinden bile daha fazla nefret etmemek...

Bir insanın sevgisini yerle bir etmek için yıllar gerekir, ama hiçbir ömür cinayeti bile aşan böylesi bir suça dövünecek kadar uzun değildir.

Kişinin belli bir uzaklıkta bekleyenleri olduğu zaman yalnız olunabilir ancak. Mutlak yalnızlık yoktur, sadece bekleyenlere karşı takınılan o acımasız tekbaşınalık vardır.

Her bir kişi birçok insanın yaşamı üzerine titremekle yükümlüdür. Ne yazık üzerlerine titremesi gereken yaşamları bulamayanlara, ne yazık bulduklarına hoyrat davrananlara...

Yalnızlıkta herşeyin çekilebilir olduğu doğrudur belki. Ama yalnızlığımızda da konuşuyoruz ve başkaları duyuyor bizi. Bizi duymadılar mı daha yüksek sesle konuşuyoruz, gene de duymazlarsa bas bas bağırıyoruz. Yalnızlık, yalnızlık olmaktan çıkıyor, caka satan bir kendibaşınalık oluyor.

Bir ömür boyu güçlü kalınamıyor anlaşılan. İnsanın içinde birşeyler öç alıyor, kişi herkes gibi oluveriyor. Ama herkes gibi olunduğu andadır ki sevgi geliyor, kalkındırıyor kişiyi.

En zor olan da insanın kendisini boğazına kadar gömüldüğü bir yaşamdan çekip çıkarması. Metelik vermediği insan adlarının kıskacından kurtulması. Artık bayatlamış bulunan, içine çektiği o çalıntı havayı dışarı vermesi. Sahte sözlere yapışmış olan avuçlarını gün gelip açması.

Kolu kanadı kırılmamışlar nasıl başarabiliyorlar bunu? Sarsılmayanlar etten kemikten değil mi? Sarsıntı geçince içlerine çektikleri neyin soluğu? Çıt çıkmadığında duydukları nedir? Bir insan yıkılıp da ayağa kalkamadığında onlar nasıl yürüyebiliyor? Sözcükleri nereden buluyorlar? Kirpiklerini okşayan hangi rüzgardır? Kim ölü kulaklarını kabartıyor onlara? Buz kesmiş isimleri fısıldayan hangi dudaklar? Gözlerin güneşi söndüğünde ışığı nereden buluyorlar?

Gerçekten güzel bir kentte bütün bütüne yaşanamaz. Kent tek bir özlem bile bırakmaz kişide çünkü.

İnsanın içinde yaşlanıp erişkinliğe ulaştığı kentler nasıl da sevilir. Sevdikleriniz sevmediklerini bütün bütüne götürür ve bir yaşamın sürebilmesi için en önemli şey de bu sonuca ulaşmaktır.

Söylenen her sözcük sahtedir. Yazılan her sözlük sahtedir. Her sözcük sahtedir. Ama sözcükler olmadan ne olabilir ki?

Daha «iyi» olmak, ancak daha «iyi bilmek» anlamına gelebilir. Ama kişiye rahat yüzü göstermeyen, durmadan kışkırtan bir bilinç olmalı bu. Kişiyi rahat ettiren bilinç öldürücüdür.

Bazı bilinçleri reddedebilmek çok önemlidir Kişi her bilincin bir diken haline geldiği, her sezginin kendi acısını içinde taşıdığı anı bekleyebilmelidir.

Arkadaşları, onlarla birlikteyken daha gözüpek, başka bir deyişle daha çok kendimiz olmak için gereksiniriz genellikle. Böbürlenmeler, ağzına geldiği gibi söylemeler, kurumlanmalar hep onların yanında yapılır. Onlara kendimizi olduğumuzdan daha iyi ya da daha kötü göstermek isteriz. Onlarlayken olduğumuzdan başka görünmekten utanmayız. Bizi gerçekten tanıyan arkadaşlarımız kendimiz olduğumuz anları çok iyi bilirler çünkü. Diğer zamanlarda izlenmesi gereken genel kuralları ve alışkanlıkları, hayatının sıradan anlarında tıpkı bizim gibi izlemek zorunda olan arkadaşlarımız da bu kural ve alışkanlıklardan sıkılır. Arkadaşlar birlikte olduğu sürece bu kurallardan vazgeçi-

lir. Arkadaşımızın bize tanıdığı özgürlüğü biz de ona tanırız. Hoşnuttur, çünkü o da kendisi olmaktan mutluluk duyar.

Adama bak, gül koncalarıyla besliyor ceylanını bir yandan da Rilke okuyor.

II

Zaman zaman, duyduğum cümlelerin benim dünyaya gelişimden üçbin yıl önce başkaları tarafından benim için belirlenmiş olduğunu düşünüyorum. Kulak verip de dikkatle dinlediğimde daha da eskiyor cümleler.

Kişi değişik diller konuşabilse ne iyi olurdu; büyüyünce hiç konuşmayacağı, sadece annesiyle konuşmak için gerekli olan bir dil, hep okumak için kullanacağı, eli o dilde yazı yazmaya varmayacak bir dil, dua etmek için gerekli olan tek kelimesini anlamadığı bir dil, sayı saydığı, bütün parasal işlerini gördüğü bir dil, yazı yazdığı (mektuplar dışında) bir dil, yolculuklarında kullanacağı bir dil — mektuplarını da bu sonuncu dille yazabilirdi.

Hiçbir budala, hiçbir azgın inançlı, düşlerine gölge düşürülmüşlere, düşleri yarıda bıraktırılmışlara duyduğum sevgiyi elimden alamayacak. İnsan ne olacaksa, bütünüyle olmalıdır. Beyleri özgürlüklerine kavuşturacak olanlar tutsaklardır.

İnsan sesleri Tanrı'nın ekmeğidir.

İnsanları tarihi kabullenenler ve ondan utanç duyanlar olarak ikiye ayırıp, ona göre değerlendirmek gerek.

Yakında öleceğini bildiğiniz insanlara duymadan edemediğiniz bu yürek çarpıntılı sevecenlik... Önceleri onlarda değerli ya da değersiz diye ayırdığınız özellikler gözünüzde birdenbire önemsizleşir, yaşamlarına, bedenlerine, gözlerine, nefes alıp verişlerine nasıl da sorumsuz bir sevgiyle sarılırsınız. Hele bir de iyileşirlerse, onları nasıl da çok daha fazla seversiniz, bir daha hiç ölmemeleri için yalvarırsınız!

Birine onu daima seveceğini söylemek ne güzel şeydir — ama gerçekten tutulabilse böylesi sözler!

«Sahte Yabancı»: Adamın biri, kendi ülkesinde başkaları kendi varlığını tanıyıncaya kadar bir «yabancı» olarak yaşamaya yemin etmiş. Sonra da derin hayalkırıklıkları içinde, bir «yabancı» olarak ölmüş.

İnsan artık tanrılara yakarınadığı için hergün tanrılar hakkında birşey «anlatmak» zorundadır; fıkra bile olsa bu... Bu parçalanmış zamanda inanan insan hiçbir yerde inanç bulamayacağı için eski tanrıların kurumuş kalmış adlarını gevelemek durumundadır.

Günboyu düşündüklerimizin hepsi önemli olmayabilir. Ama günboyu düşünmediklerimiz son derece önemlidir.

Mitoslarla beslendim ben. Zaman zaman onlardan kurtulmak istediğim oluyor. Onların ırzına geçmek değil amacım.

Düşmanının düşmanı benim dostum değildir.

Geçmişi hatırlamak tanımlanabilecek olan şeylerin çapını genişlettiği için iyidir. Ama ürkünç olanı da dışlamamak koşuluyla... Hatırlamanın gerçek değeri hiçbir şeyin bitip, gitmemiş olduğunu göstermesinden ileri gelir.

Olduğundan daha sağduyulu olmamalı kişi. Hiçbirşeyi sağduyuyla örtmemeli. Sağduyu diye alıp başını gitmemeli. Doğuştan getirdiği bir kötümserliğe karşı getirebilmeli sağduyuyu ama hayatı olanca genişliği ile kavramanın reddinde kullanmamalı.

Yalnızca başka bir dilde anlam kazanan cümleler vardır. Ebesini bekleyen çocuk gibi kendilerini çevirecek olanı beklerler.

Yeniden dirilenler birdenbire her dilde Tanrı'yı suçlasalar mahşer bu olurdu işte.

Bedenin bütün doğal deliklerinin birer yara olduğunu düşünmek...

Sözcükleri dağıtan her kimse ona söylüyorum· Bana karanlık sözcükler ver, bana aydınlık sözcükler ver ama bana çiçekler verme. Senin olsun çiçeklerin kokuları. Çürüyüp dökülmeyen, solup gitmeyen sözcükler istiyorum. Dikenler, kökler istiyorum, arasıra da saydam bir yaprak belki ama öbür sözcükleri istemiyorum, onları zenginlere ver.

İçinde yaşadığımız kentler, içinde ölünen mahallelere dönüşüyor yavaş, yavaş.

Kadın, adama onu aldatacağını önceden söylemeye karar verdi. Adamsa kadının duyduğu güvene sevinmişti. Sonra kadın adama aynı şeyi o kadar sık söyler oldu ki, adam can sıkıntısından öldü.

Bu yeni kentlerde eski evleri ancak insanların içinde bulabiliyor kişi artık.

İnsanları birbirine bağlayan unsurun ne olduğunu gerçekten bilen biri olsa insanı ölümden kurtarmayı başarabilirdi. Yaşamın bilmecesi toplumsal bir bilmecedir. Hiç kimse çözemedi bunu şimdiye kadar.

İnsanlığın bir ağlama duvarı var ve ben orada duruyorum işte.

. . .

Sonsuzluğu tekrar ele geçirinceye kadar susalım.

FATİH ÖZGÜVEN

VLADIMIR NABOKOV: BİR YİRMİNCİ YÜZYIL KLASİĞİ

Vladimir Vladimiroviç Nabokov 1899'da Çarlık Rusya'sının başkenti Petersburg'da doğdu. Kökü 1380'lere dayanan soylu bir Rus ailesinin ikisi kız, üçü oğlan beş çocuğundan biridir. Ailesinde birçok ünlü devlet adamı ve asker vardır, büyükanne tarafından gene soylu bir Alman ailesi olan Von Korff'larla da akraba olur. Kendisine deli gibi aşık olan Alman yazarı Heinrich von Kleist'ı geri çeviren bir büyük teyzesi, çağının önemsenmiş bestecilerinden biri olan bir anneanne dayısı (Karl Heinrich Graun), olduğu gibi, Fransız ihtilalinin hemen sonrasında, 1791'de Marie Antoinette ile krala beyaz Utrecht kadifesi kaplı arabasıyla pasaportunu ödünç vererek başarısız kaçma girişimlerine yardım eden de akrabası Von Korff konteslerinden biridir. Büyükbabası Dimitri Nabokov, döneminin en önemli devlet adamlarından olup, uzun süreli bir Adalet Bakanlığı görevinde bulunmuş, bir ara komutanı bulunduğu kalede tutsak olan Fyodor Dostoyevski'ye özel kütüphanesini açmak inceliğini göstermiştir. Ayrıca gene teyzelerinden birinin 'o iyi huylu' Anton Çehov'u bilinmeyen bir nedenle çok kızdırdığı, (ailenin köpeklerinden biri de Çehov'un köpekleriyle akrabadır) manzara ressamı Ayvazovski'nin ailenin malikanesini sık sık ziyaret ettiği bilinir, Nabokov ailesinin anı parçaları arasındadır. Babası Dimitriyeviç Nabokov ise 1917 devrimine ortam hazırlayan liberal devlet adamlarından biridir. İdam cezasına karşı çıkmış, sarayla yakın ilişkisi olan görevlerde bulunduğu halde 1904'de bir davette Çar'ın sağlığına içmeyi reddetmiştir. Bütün bunlar 1908'de üç ay hapis yatmasına yol açmışsa da devrimden sonra Bolşevik üstünlüğü karşısında Kerenski kabinesinden istifa ederek Rusya'dan kaçmak zorunda kalmıştır. (Kerenski'nin kendisinin de Nabokovların iki arabasından birine binerek kaçması sözkonusu olmuş, böylece Von Kroff konteslerinden birinin 1791 tarihli girişiminin yinelenmesine ramak kalmıştır; romancı Nobokov'un en hoşlandığı şeylerden biridir bu, olayların zamanın uzayında beklenmedik buluşmaları...) Nihayet oğul Vladimir Nabokov ise ünlü bir lepidoptrist (kelebekbilimci; kendi adıyla tanınan kelebek türlerinden en önemlisi 'Eupithecia nabokovi Mc Dunnough'tır), usta bir tenis oyuncusudur. Ayrıca Cambridge'de Rusça ve Slav dilleri öğrenimi yapmış bir karşılaştırmalı Rus Edebiyatı profesörüdür. Ailesiyle Rusya'dan kaçtıktan sonra uzun yıllar başta Berlin olmak üzere birçok Avrupa kenti ve Amerika'da yaşamış, 1977'de İsviçre'de Montreux'de ölmüştür. Yazardır.

II

Nabokov ailesinin yukarıdaki oldukça 'eklektik', oldukça 'snob' tanıtımı Vladimir Nabokov'un bu yazı boyunca özetlemeye çalışacağım ana özelliklerini sezdirmek için düşünülmüş bir çıkış noktası olarak görülmelidir. Yüzyılımızın en büyük uslupçulardan biri olan Vladimir Nabokov, Proust gibi, Joyce gibi, Samuel Beckett gibi yazma edimini öncelikle kendi kişisel

mitolojilerini kurmakla eş tutan 'birey-yazarlar'dan biridir. Kelebeklere olan tutkusunu anlatırken şöyle der: 'Doğada, sanatta aradığım, kesinlikle yararcı olmayan hazları buldum. Doğa da, sanat da bir çeşit büyü, gözboyacılık ile sihirin karmaşık içiçelikler oluşturduğu birer oyundur.' Dünyaya bu 'kendi penceresinden bakma', onun yirminci yüzyılın toplum ve insana getirdiği iki ana yoruma, Marx ile Freud'un öğretilerine de aynı ısrarlı küçümsemeyle bakmasına yol açar. Marx bir 'şarlatan'dır, Freud'u izleyenlerin ise 'cinsel organları ile ilgili dertlere Yunan mitolojisinden isimler vermekle ne yaptıklarını sandıklarını' sorar. Ne var ki Nabokov bu aşırı seçkinci tavrı ile inşa ettiği kurmaca evrende kendi penceresinden bakarken bütün büyük yazarlar gibi gündelik-güncel-günlük olanı aşmış, 'zaman' gibi, 'yazı' gibi, 'insan-zaman-yazı' gibi, 'hatırlama' gibi yirminci yüzyılın büyük romancılarına her zaman 'âcil' gözükmüş sorunlarla yoğun biçimde uğraşmıştır. Sözkonusu romancılar, insanı sosyal konumuna oturtarak yazan ondokuzuncu yüzyılın büyük roman geleneğinin izleyicileridir aslında; toplumsal bağlamın 'yekpâreliği' çatlayıp, sorgulanmaya başlandığında yirminci yüzyıl yazarlarının 'saf uzaysal' diyebileceğimiz roman kahramanları ortaya çıkmaya başlamıştır. Artık roman kişisi Zola'nın, Balzac'ın ya da Henry James'in kurduğu sadece sosyal, töresel bir uzayda değil, içine herşeyin katıldığı 'saf bilincin' uzayında yol almak durumundadır. Proust'un anlatıcısı, Beckett'in Malone'u gibi Nabokov'un 'Solgun Ateş'teki, 'Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı'ndaki anlatıcıları ve diğerleri de çıktıkları aynı türden yolculuklarda ister istemez çağdaş insanı irdeleyecekler, onun dünyası ile, varoluşu ile olan ilişkisini saptayacaklardır. İnsana rağmen bir edebiyat yazılamaz.

Ne var ki bir yandan da Nabokov'u varoluşçuluk vb. gibi akımların temsilcileriyle karıştırmamak gerekir. Sanatı tanımlarken kullandığı 'sihir' kavramı gerçekten de Nabokov'un yapıtında birincil ögedir. Nabokov metni hep dille, hep üslupla, hep edebiyat gelenekleriyle, Rusça'nın, İngilizce'nin, Almanca'nın sınırlarıyla, kelebeklerle, satrançla, parodiye varan bir oyunsulukla bezeli, bir sihirbazın şapkası kadar beklenmedikliklerle dolu bir bütün, bir dokudur. Nabokov öncelikle bir kurmaca ustasıdır. Varoluşla ya da başka sorunlarla ilgili düşüncelerden kurmacaya değil, kurmacanın tam göbeğinden romanı besleyen düşünce yapısına varılır. Bu yüzden de Roland Barthes'ın güzel deyimiyle 'plaisir du text/ metnin hazzı' Nabokov'da önceliklidir. 'Sebastian Knight'daki kahramanlardan biri, romana isimini veren yazarın (-herkesden önce de Nabokov'dur bu-) eserlerini sevmediğini söyler, ona kalırsa yazar 'kendi icâdı olan bir oyun oynamaktadır, hem de diğer oyunculara oyunun kurallarını anlatmadan...' Burada sözkonusu oyun metin'le özdeştir. 'Ayrıca,' diye ekler roman kahramanı, 'ben' düşündüren 'yazarları tercih ederim'.

Oldukça bilinçli bir alayla yazılmış olan bu parça Nabokov'un birey-yazar tavrının vazgeçilmez tamamlayıcısı olan alaycılığını da belgelemektedir. Bir ankete verdiği cevapta, 'dilbilgimi ya da romandaki tarih yanlışlarını düzelttikleri sürece eleştirmenleri çok yararlı buluyorum' diyor Nabokov. Dilbilgisi kusursuz olduğu gibi, eleştirmenlerden beklediğimizin sadece tarih yanlışlarını düzeltmek olmadığını da bilir yazarımız.

Ne var ki Nabokov'da okuyucunun gözü metnin büyüsüne, parlaklığına bir alıştı mı, metnin ardındaki insan dramı, romanın gerçekten yaşayan, gerçekten özlem ya da acı çeken, gerçekten seven ya da nefret eden kişileri metnin yüzeyine doğru yükselir ki sihirbaz-yazar Nabokov'un gerçek yüzü

burada ortaya çıkar; alaycılığın ardında saklı olan kırılgan, duyarlı, usulca kanayan bir sürgün yüreği...

III

Nabokov, anılarında çocukluğunda okuduğu ve unutamadığı kitaplar arasında Amerikalı serüven romanları yazarı Mayne Reid'in 'The Headless Horseman/Başsız Süvari' adlı kitabının önemli bir yeri olduğunu söyler. Anlattığına göre kitabın iki kahramanı tehlikeli bir görev için birbirleriyle elbiselerini, şapkalarını, atlarını değişirler ama sonunda peşine düşülen adam değil onun kılığına girmiş arkadaşı öldürülür. Yazarın bu kitaba özel bir yer ayırması temel konularından birini çağrıştırması açısından çok önemlidir. Bir insanın diğerinin 'kılığına girmesi' ya da 'tıpatıp benzeri olması' (Almanca'da 'der Doppelgânger', İngilizce'de 'the double') edebiyat kadar eski bir yazarlık malzemesidir. Plautus'dan Shakespeare'e kadar tiyatro yazarları ikiz kardeşler etrafında kurulu güldürler yazmışlar, Romantik dönemde E. T. A. Hoffmann ya da Edgar Allen Poe gibi yazarlar bunu korku öyküleri için malzeme olarak almışlar, Dostoyevski de aynı adı taşıyan bir kısa roman yazmıştır. İnsanın 'çifti' meselesi eğlence konusu olabileceği kadar, hatta daha da çok korku konusudur. Çeşitli ülkelerde halk arasında insanın 'çifti'ni görmesi yakında öleceğine işâret sayılır, 'insan' ile 'gölge'si birbirlerinin çifti olarak görülegelmişlerdir. İnsanla ilgili sorunları genellikle ruhbilimsel boyutlarıyla yaşayan çağımızda insanın çifti konusu, örneğin Alman yazar Ingeborg Bachmann'ın 'Malina' adlı romanında olduğu gibi bir kişilik bölünmesi sorunu olarak ele alınmıştır. Nabokov'u da çok yakından ilgilendiren bir konudur bu. Berlin dönemi romanlarından 'Despair/Umutsuzluk' (1936) da zengin bir çikolata fabrikatörü kendisine tıpatıp benzeyen bir sokak serserisi bulur, onunla elbiselerini, arabasını, pasaportunu değişip adamı öldürür fakat zamanla 'o' adamın, 'çiftinin' kimliğine 'gömülür'. 'The Eye/Göz' (1938) de ise gene Berlin'in Rus göçmen çevresinde geçen bir roman konusuyla karşı karşıyayızdır. Romanın anlatıcısı durumundaki genç Rus, bize bir kıza aşık olan, bu kızdan aşkına karşılık görmediği halde durmadan çevresinde dolanan, onu rahatsız eden, odasına girip mektuplarını karıştıran, çevresinde hem kız hem de arkadaşları tarafından alay konusu edilen 'bir diğer kişiyi' anlatmaktadır. Gittikçe giriftleşen olay örgüsü son noktaya gelip dayandığında romanın 'anlatıcısı'nın romanda anlattığı kişiyle özdeş olduğunu görürüz. Bu aslında örneğin Agatha Christie'nin de 'The Murder of Roger Ackroyd/Roger Ackroyd'un Öldürülmesi' da denediği ilginç fakat 'kurnazca' olmaktan ileri gitmeyen bir gerilim ögesi olmaktan öteye geçmeyebilir. (Roman bir 'psikopat'ın ağzından yazılmıştır, bir çeşit 'delinin hatıra defteri'dir vb.) Fakat örneğin daha 'Despair/Umutsuzluk'ta Nabokov bu 'buluş'u bambaşka bir yönde geliştirmeye niyetli olduğunu gösterir. Okurun beklentileri sorgulanmaktadır burada; bir romanın 'anlatıcısı'na ne kadar güvenebiliriz?

18. yüzyıl (özellikle de İngiliz) romanının en önemli özelliklerinden biri 'anlatıcının' (narrator) 'herşeyi bilir' (omniscient) olmasıdır. 'Şimdi, sevgili okuyucu,' diye bitiriyor Henry Fielding "Tom Jones" adlı romanını, 'birlikte çıktığımız uzun yolculuğun sonuna geldik...'

Çağın diğer büyük romanlarının anlatıcıları okuyucuya böyle doğrudan

doğruya seslenmezlerse de, okuyucunun kurmaca geleneğinin mantığı içinde kesin bir 'doğru' olarak kabul edeceği yargılar veren bir yazar tavrıyla varlıklarını duyururlar. Jane Austen, İngiliz töre romanının en usta örneklerinden biri olan 'Pride And Prejudice/Gurur ve Önyargı'ya şöyle başlar: 'Hâli vakti yerinde her bekâr erkeğin bir eşin eksikliğini duyduğu herkesçe kabul edilen bir gerçektir'. Kurmaca kişisiyle gerçek 'okuyucu' kişinin birbirleriyle böylesine dolaysız bir ilişki kurabilmeleri 18. ve 19. yüzyıl romanını doğuran ortasınıf yazar-okuyucu bağlamında rahatça mümkündü. Burada yazar romanı bağlamında Tanrı ile özdeştir. Nasıl Tanrı'nın işleri sorgulanmıyorsa, yazarın 'yarattığı' romandaki egemenliği de sorgulamıyoruzdur. Anlatıcının görüş açısı ile yazarın görüş açısının bir olması bize bu yüzden çok olağan gelir. Ne var ki 'görüş açısı' nedir, ne kadar sağlam olabilir Anlatıcıyı ilk olarak roman kişilerinin 'iç dünyalarına' sokmayı denemiş, olayların roman kişilerinin bilincinden değilse de en azından 'açısından' görülebileceğini düşünmüş olduğu için Henry James modern romanın öncülerindendir. Bu, 19. yüzyıl sonunun gitgide ayrışan, parçalanan dünya görüntüsüne koşut bir gelişmedir. 'Tek bir sınıf, tek bir imparatorluk, 'mutlak' bir toplum düzeni yoksa, tek bir 'ben' nasıl olabilir?' sorusunun uzantısıdır. Pirandello, Lawrence Durell, Virginia Wollf bu bölünen 'ben'i, aynı olayları değişik görüş açılarından, değişik bilinç odaklarından anlattıkları 'Altı Kişi Yazarını Arıyor', 'The Alexandrian Quartet/İskenderiye Dörtlemesi', 'Between the Acts/Perde Arası' ya da 'Waves/Dalgalar' gibi oyun ve romanlarla dile getirmek istemişlerdir. Bu öncü yazarlar 'anlatıcı' kimliğini bölükleyip, parçalamışlar, anlatıcının birden fazla 'ben' olabileceğini vurgulamışlarsa da bir konuda 18. yüzyıl romanından ayrılamamışlardır; birden fazla bilinç odağından anlatılsa da kurmaca, gene de yazarın (birden fazla 'ben' olduğunu bilen modern yazarın) bilincinden çıkma yapay bir 'gerçeklik', bir yanılsama, bir dil yapısı, bir metin'dir. Yukarıdakilerden ayrı olarak sadece Joyce sayfa üzerindeki kurmacayı, metni kurcalamış, dille oynamış, okurla metni yabancılaştırmaya çalışmıştır.

Nabokov ise bu gelişmeyi bir anlamda daha ileri götürür; geleneksel kurmaca yapısını, biçim olarak, yazdığı hiçbir romanda sorgulamaz (hatta çok iyi tanıdığı 18. yüzyıl roman tekniğini biraz özlemli biraz da alaylı bir tarzda izler). Onu ilgilendiren kurmacanın kendisi değil, kurmacanın ardındaki 'beyin', kurmacadan sorumlu olan bilinçtir. 'Sebastian Knight'daki ölmüş yazarın hayatını anlatan kahraman şöyle der: 'Size anlatılanın aslında üç aşamalı olduğunu hiç aklınızdan çıkarmayın; önce anlatılan tarafından biçimlendirilmiştir, sonra dinleyen tarafından yeniden biçimlendirilmiştir, ne var ki hikâyenin ölü kahramanının her ikisinden de gizledikleri vardır'. 'İnsanın çifti' konusu Nabokov'u bazen tematik olarak ilgilendirmişse de eserinin bütünü bağlamında sorun daha derindir; anlatıcı yazarın çifti midir (onunla özdeş midir), baş kahramanımız anlatıcının çifti midir, anlatıcı mı kahramandır yoksa başkahraman mı vb.

Önce anlatıcının aldatıcılığı ile işe başlayabiliriz; 'Pnin' (1957) de, roman anlatıcının ağzından üçüncü tekil şahısta anlatılmaya başlanır. Profesör Pnin bir Rus göçmenidir, Amerikan üniversitelerinden birinde Rusça öğretmektedir. Roman Pnin'in hayatını, çocukluğunu, karısı ve üvey oğluyla olan yarı komik yarı acıklı ilişkilerini konu edinmektedir. Ne var ki sonlara doğru anlatıcının o zamana kadar yazarla özdeş olduğunu sandığımız kimliği bölünmeye başlar. Pnin'in üniversitedeki işine son verilmekte, yerine

başka biri alınmaktadır. Bu noktada, geleneksel romandan alıştığımız 'kurmaca anlatıcı' sesi ön plana geçer, Pnin'in akademik rakibiyle özdeş olur, romanın başından beri Pnin hakkında anlattıklarını güvenerek dinlediğimiz bu 'ses' birden roman kişilerinden biri durumuna geçiverir. Geleneksel romanda, sanki gizli bir anlaşma sonucu hep yazarın olduğunu kabul ettiğimiz anlatıcı sesi bize 'ihânet' etmiş gibidir, ama düşünülürse anlatıcı sesine 'güvenmek' için yazarla aramızdaki bu nedensiz, alışkanlık düzeyindeki anlaşmadan başka bir dayanağımız olmadığı anlaşılır. Yazarın bize anlattığı dünya kadar, bu dünyayı aktardığı ses de yanılsamadır. Anlatıcının yazarla özdeş olmadığını görmekle kalmamış, 'düşman' bir ses olabileceğini de ayrımsamışızdır. Böyle 'güvenilmez' bir kurmaca evreninde biz kendi okuyucu özdeşliğimizden nasıl emin olabiliriz o zaman? Yazar burada gene Tanrı rolündedir, ne var ki 20. yüzyılın 'düşman' Tanrı'sıdır bu artık, kurmacayı kurmak değil, evrenin düzenini altüst etmek için çalışan bir Tanrı'dır.

IV

Vladimir Nabokov'un belki de başyapıtı olan 'Pale Fire/Solgun Ateş' (1962) yazarın kurmaca ve kurmaca mantığı ile en ustaca oynadığı kitaptır. Kitaba adını veren 'Solgun Ateş', John Shade adında bir Amerikan şairinin dört bölümlü son şiirinin adıdır; kötürüm kızının kendini öldürmesi çerçevesinde gelişen, yaşlı bir adamın geri dönüşlerle pastoral bir Amerikan taşrasında yaşadığı hayatını anlattığı bir destan şiir... Romanın anlatıcısı Kinbote ise son günlerinde kendisi de profesör olan Shade ile dostluk etmiş bir üniversite profesörüdür. Shade'in ölümünden sonra eline geçirdiği 'Solgun Ateş' şiirinin açıklamalı bir baskısını hazırlamıştır. Elimizdeki 'Solgun Ateş'in bütünü, böylece şiir ve şiirin geniş dipnotları halindeki açıklamalarından oluşan bir metindir. Ne var ki Kinbote'un satır satır giriştiği metin açıklamaları biraraya geldiğinde Shade'in amaçladığı 'anlam'dan çok başka birşeyin, Zembla adlı bir Balkan prensliğinden kaçan bir prensin anılarının (bu prens, Kinbote'midir? Kinbote kendini Zembla adlı bir Balkan prensliğinden kaçan bir prens mi sanmaktadır? Kinbote sadece bir deli midir yoksa kendisini gerçekten varolan bir prensle mi özdeşleştirmektedir?) metinleştiğini görürüz. Nabokov aslında bu usta işi kurmaca metinde şunları sormaktadır; aynı metni yazarla okurun aynı biçimde algılamaları diye birşey sözkonusu olabilir mi? Aynı metin iki değişik kişi tarafından aynı biçimde algılanabilir mi? Edebiyat metninin 'yazarı' kimdir, metni yazan mı metni okuyan mı? Aynı metin verileri eşit derecede karmaşık iki ayrı kurmaca yapısına yol açabiliyorsa, temelde somut veriler diye birşey saptamak mümkün müdür? 'Gerçek' nedir? Kinbote şöyle der romanda: 'İyi sanat 'gerçekliği' ne konu ne de amaç edinir, o kendi özel gerçekliğini yaratır ki bu ikincisinin, insan kalabalığının gözüyle algılanan sıradan 'gerçeklik'le en ufak bir ilişkisi yoktur'.

Ne var ki Nabokov'un asıl amaçladığı, bu edebiyat sihirbazlığının, bu gıpta edilesi elçabukluğunun ötesinde birşeydir. Birbirinden çok ayrı da olsalar 'Solgun Ateş' şiiri ile Kinbote'un dipnotlarının toplamının sonuçta yazarlarının ('kurmaca' ya da 'gerçek' ya da 'kurmaca gerçek') kişisel 'geçmiş'lerini yeniden inşâ etmek için yazdıkları birer metin olduğu unutulmamalıdır; yani bir geçmişi 'metinleştirme' çabası... Çağımızın geçmiş zamanı ısrarla kovalayan yazarı Marcel Proust'un eseri için eleştirmen Robert Champigny,

1958'de şunları söylüyor: 'Proust'u okurken, zaman zaman yazılmamış bir şiirin dipnotlarından oluşan bir metni okuyormuş duygusuna kapılıyorum' 'Solgun Ateş'in eksiksiz bir tarifi...

V

Nabokov'un bütün incelikleriyle kurmaca metniyle oynama, metni kurma, bozma ve okur beklentileriyle oyunlara girişme sürecinin kişisel bir 'geçmiş'i yeniden kurmak gibi aslında çok özel, çok ciddi bir amaçla özdeş olduğu kitaplarından biri de 'The Real Life of Sebastian Knight/Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı' (1941) dir. Burada Sebastian Knight adlı ölmüş bir yazarın yaşam öyküsünün, yazarın üvey kardeşi tarafından yeniden kaleme alınması sözkonusudur. Knight'ın Goodman adlı açıkgöz yayımcısı tarafından ölümünden hemen sonra kaleme alınmış bir yaşamöyküsü bulunmaktadır gerçi, ama bu kitap [(Nabokov'un hep küçümsediği)] 'romancıyı ve eserini doğuran sosyal koşullar'ı saptama gibi yarı aydınca bir fırsatçılıkla kaleme alınmıştır. Knight'ın, anlatıcımız durumundaki üvey kardeşi ise bize yazarın eserini oluşturduğu yaşam uzayını aktarmak istemektedir. Çocukluğu, okuduğu kitaplar, sevip terkettiği bir kadın, kim olduğu bilinmeyen Rus sevgilisi, kitaplarının konuları, annesi, anlatıcımızla olan ilişkileri, mektupları, okul yıllarındaki tutkuları, ölümünden bir hafta önce üstüste birkaç kere gördüğü bir film... Ne var ki anlatıcının yaşam uzayı ile anlattığı kişinin yaşam uzayı, aralarındaki üvey kardeşlik ilişkisini de aşarak gitgide öylesine örtüşür ki, anlatıcının mı yoksa Sebastian Knight'ın mı gerçek Sebastian Knight olduğunu anlayamayacak duruma geliriz. 'Solgun Ateş'teki soru burada bir kez daha sorulur; bir eserin ya da kişinin okuyucusu (anlatıcısı) mı yoksa yazarı mı asıl 'yazar'dır, yoksa okur ve yazar birbirlerinin çifti midirler? Gerçek anlatıcı kimdir? (Knight bir romanını özetlerken, 'size bir manzara resmi değil, bir manzara resminin değişik resmedilme biçimlerinin resmini göstereceğim' der) Anlatıcı-okuyucu-aktarıcı kimliğindeki üvey kardeş, Sebastian Knight'ı 'okur ve anlatırken' kendi kurmacasını da yani 'Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı' adlı kitabı da kurmuştur. 'Geçmiş zamanın aranması' çabası hedefini böylece Nabokov'da bir metnin, kurmacanın (görece) somutluğunda bulur. Proust tek tek 'hatırlama nesnelerinden' (mnemonic objects), örneğin tadını çocukluğundan hatırladığı bir 'madeleine' bisküvisi bağlamından yola çıkarak, Bergson'un deyimiyle 'durağan bir hatırlama' sürecinde eserini yapar. Proust'un anlatıcısı zaman içinde bir noktada 'hatırlayadurmaktadır;' halbuki Bergson'cu anlamıyla 'zaman yaratmadır ya da hiçtir', düşünür zamanı 'oluşma'yla eş tutar, 'varolmak yapmaktır'. Nabokov'un 'hatırlayan' kahramanı işte bu noktada ayrılır Proust'dan; geçmişi edilgin olarak 'hatırlamakla' yetinmez, bir kelebek tırtılı gibi kozasını örer, bütün yanılsama özelliği içinde (böyle olduğunu da bilinçle kavrayarak) kurmaca metnini ya da içiçe metinler labirentini kurar, geçmişin etkin bir hatırlanmasıdır bu;* Proust'un kalkış

(*) Türk edebiyatında Abdülhak Şinasi Hisar ile Ahmet Hamdi Tanpınar arasındaki ayırım da buna benzetilebilir; Abdülhak Şinasi, Proust'vari hatırlar geçmişi, hatırlama nesnelerinin — kayıklar, evler, bahçeler, insanlar... — kurgulanmasından oluşan bir 'geçmiş dökümü' olarak nitelendirilebilecek bir anlatı metnidir 'Boğaziçi...' dizisi. Tanpınar'ın geçmişi hatırlaması ise etkin bir hatırlamadır; bu çaba bize bütün bir tarihi perspektifi 'üreten' kurmaca metnini, 'Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü, 'Beş Şehir'i, 'Huzur'u verir.

noktası olan madeleine bisküvisi türünden hatırlama nesneleri Nabokov da kurmacanın ağı içinde kendiliklerinden yerlerini alırlar: 'Bütün nesnelerin anlamı adeta içlerinden ışıdı, birçok düşünceler ve olaylar bir zamanlar kendilerinden esirgenen yeri buldular, böylece aşınmış bir sıranın boyalı tahtası üzerine gölgesi vurmuş bir kiraz çekirdeği ya da yırtık bir kâğıt parçası ve bu çeşitten daha milyonlarca, sıradan ufak tefek gerçek boyutlarını edindiler. Böylece yeniden biçimlenen ve düzenlenen bir dünyada herşey, anlamını dünyanın iç düzenine teslim etti—nefes alır gibi...' Artık, 'kitap yazarla özdeştir, güçlükle nefes alarak ölmek üzere olan, kıvranan kitabın ta kendisidir'.

Kitabın anlatıcılarının aslında kendi geçmişlerini kurmacaya dönüştürmekte olmaları gerçeği bir çok Nabokov metni için geçerlidir. Örneğin kuşaklar boyunca Amerika'da yerleşmiş bir Rus ailesinin serüvenini anlatan 'Ada Or The Ardor/Ada Ya da Arzu' (1969) geleneksel 'aile romanı'nın bir antitezidir. Aslında kardeş olan ama kardeş olduklarını uzun zaman bilmeyen Ada ile Van'in çocukluktan beri sürdürdükleri çılgınca sevişmelerin ekseni etrafında gelişen metin, aslında yaşlanmış sevgililerin birbirlerine geçmişi anlatmalarından başka birşey değildir. Anlatıcı sesi zaman zaman okurdan ayrılır, ya yaşlı kadın Ada ya da yaşlı erkek Van, birbirlerini eksik ya da yanlış hatırlanan bir ayrıntı konusunda uyarırlar veya birşeyler eklerler. Nabokov'un özyaşam öyküsü 'Speak, Memory/Konuş Bellek' (1951) bile kurmacanın zevkinden payını alır. Metnin bir noktasında artık yazarın olduğundan kuşku duymamaya hakkımız olduğunu sandığımız yazar-anlatıcı sesi bizden yüz çevirir, anlatıcı 'biliyorsun, sevgilim...' diye sürdürür, Nabokov'un o ana kadar anlattığı herşeyi karısı Vera Nabokov'a anlatmakta olduğunu anlarız. İnsanın kendi yaşamını yazıya dönüştürmesi de kurmacanın ta kendisidir gerçekte...

VI

Nabokov'da geçmişini hatırlayan (ve çoğunlukla bunu kurmacaya dönüştüren) roman kahramanları üç aşağı beş yukarı tek bir tipin ortak paydasında toplanabilir; çocukluğunun anılarıyla yüklü, kıta Avrupa'sının ya da Amerika'nın gözlerden uzak bir köşesinde, çoğunlukla ikinci sınıf bir akademik işle didinircesine uğraşan, ortayaşlı, yalnız, azıcık gülünç bir Rus göçmen erkeği... Profesör Pnin'in daha gelişkin bir çeşitlemesi olan Humbert, Humbert bu tiplerin en kusursuzu, Nabokov'un yapıtındaki en 'insancıl' romanın, 'Lolita' (1958) nın da başkişisidir. 'Lolita'da yazarın teknik cambazlıkları — metin içindeki edebi göndermeler, sadece yazarla, yazarın sürekli okurunun değerlendirebileceği iki kişilik şakalar örgüsü dışında — iyice aza indirgenmiştir. Burada merkez olan Humbert Humbert'in, oniki yaşında bir kız çocuğu olan Dolores-Lolita-Haze'e duyduğu onulmaz tutkunun, sevginin trajedisidir. Humbert Humbert tam anlamıyla 'talihin elinde oyuncak olmuş' bir roman kişisidir. Nabokov, kendisini 'Lolita'yı yazma konusunda esinlendiren olayın ne olduğu sorusuna şöyle cevap veriyor: 'Paris'te Jardin des Plantes'da bilimadamlarının aylar süren uğraşmaları sonucu resim çizme yeteneği geliştirilen bir maymunun karaladığı ilk resmi gördüm gazetede; zavallı yaratık kafesinin demir parmaklıklarını çizmişti' Humbert Hubert de imkânsız tutkusunun parmaklıkları arasında, Lolita'nın ardından durma-

dan sürüklenir. Ona yakın olabilmek için önce annesiyle, Amerikan 'sayfiye kültürünün' tipik örneği bir ortasınıf kadını olan Mrs. Haze ile evlenir. Mrs. Haze'in tam sırasında geçirdiği bir kaza sonucu ölmesinden sonra ise Humbert Humbert küçük sevgilisini yanına katar, otomobille bütün Amerika'yı boydan boya gezmeye çıkarlar. Bu yolculuk Humbert Humbert için aşkına sürekli bir karşılık alma isteğinin boşuna çabasıdır. Çikletler, tırnak boyaları, çizgi romanlar, kötü filmler, patlamış mısır, benzin istasyonları, moteller, kullan-at tipi ıvır zıvır ve diğer bir sürü tüketim malının büyüsüyle gözleri kamaşan Lolita, Humbert Humbert'in çok ince, çok Avrupa'lı, çok ortayaşlı tutkusunu anlayamaz, bunu çocukça bir bilinçlilikle sömürür, durur. Humbert Humbert bir anlamda da geçmişini, geçmişiyle özdeşleştirdiği çocukluk sevgilisini aramaktadır. Ne var ki şimdi'sini hızla tüketerek gene hızla tüketilmek üzere düzenlenmiş bir geleceğe doğru koşan bir toplumun ortasında, çocukluk sevgilisinden çok farklı bir 'arzu nesnesi'nin peşinde sürgünde gibidir. Yolculuğunun bir noktasında eski kartlar satan tozlu bir taşra kırtasiyecisinde çocukluğunun geçtiği Mirana otelini gösteren bir kartpostal bulur. Bir işaret gibidir bu fakat Lolita hiç oralı olmaz, o gizliden gizliye, durumun farkına varıp, peşlerine düşen oyun yazarı Quilty ile kaçınayı planlamaktadır. Sonunda kaçıp, Humbert Humbert'a izini kaybettirmeyi başarır. Fakat bir kaç yıl sonra yeniden karşılaşacaklardır. Lolita, Quilty ile üzerine titreyen Humbert Humbert'ın aklına bile getirmek istemeyeceği türden bir cinsel ilişki yaşamış, sonra da sıradan bir evlilik yapmıştır. Roman Humbert Humbert'ın Quilty'i yakalayıp, kirletilmiş sevgilisinin öcünü almasıyla son bulur. Simone de Beauvoir 'Lolita' için şöyle diyor: 'Nabokov ölümcül aşkı, lanetli aşkı yeniden keşfediyor. Hafif müzik güfteleri ve ucuz romanlar çağı olan çağımızda aşk, hiç kimseyi gerçekten yıkıma götürecek kadar güçlü bir duygu değil artık; ne var ki Humbert Humbert, Lolita'yı ilk gördüğü andan başlayarak aşkın cehennemindedir' Eleştirmen Lionel Trilling ise roman İngiltere ve Amerika'da büyük gürültüler kopardığında 'Lolita'nın, 'seks değil aşk konusunda yazılmış bir kitap olarak çağdaş romanlar arasında benzersiz bir yeri bulunduğunu' söylemekle aynı noktaya dikkatimizi çekmektedir. Gerçekten de katıksız bir tutkunun, romanı sevginin nesnesi ile öznesinin acımasızcasına örtüşmediği bir 'çılgın aşk' romanıdır 'Lolita'. Humbert Humbert'in trajedisi küçük bir kızı sevmek olduğu kadar, geçmişe inanmayan, geçmişi olmayan bir toplumda bir çeşit 'geçmiş zamanı aramaya' çıkmış olmasıdır. Humbert Humbert'le, Nabokov'un sürgündeki kahramanlarının en olgunu, en etten kemikten olanıyla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.

VII

Vladimir Nabokov eserinin büyük kısmını (burada sözü edilen kitaplar başta olmak üzere) İngilizce yazmıştır. Dili kullanmaktaki üstün yeteneğine rağmen şunları söylemektedir: 'Hiçkimseyi ilgilendirmeyen — ilgilendirmemesi de gereken — kişisel talihsizliğim, kendi söyleme tarzımdan, anadilim Rusça'nın pürüzsüz, zengin, sonsuz yumuşak ritmlerinden vazgeçmek zorunda oluşumdur... İnsanın, anadili olmayan bir dil, alıştığı büyülü aynasından, siyah kadife perdelerinden yoksun bırakılmış bir gezginci sihirbazın çaresizliği türündeki acıklı bir çaresizliktir...' Bu sözler belki de yazarımızın romanlarındaki anlatıcı sesiyle en çok özdeşliği, kendini en çok 'eleverdiği' yerdir. 'Vladimir Nabokov'un Gerçek Yaşamöyküsü'...

VLADIMIR NABOKOV *

SEÇMELER

İngilizceden çeviren : Fatih ÖZGÜVEN

TRANSPARENT THINGS / SAYDAM ŞEYLER (1972)

Gelecek, somut ve kendi başına varolan, daha yetkin bir beyin tarafından ayrımsanabilecek, birşey olsaydı, geçmiş belki de bu kadar baştan çıkarıcı olmayacak, kişiye yükledikleri geleceğin yükleriyle dengelenecekti. O zaman insanlar, şu ya da bu nesne sözkonusu olduğunda salıncağın kolanını ortada bir yerde vurmayı becerebileceklerdi...

Ne var ki geleceğin bu türden (resimlerle varolan geçmiş ile, algılanma durumundaki 'hal'in sahip olduğu türden) bir gerçekliği yok; gelecek sadece bir dil oyunu, bir düşünce hayaletidir.

.....

İlgimizi, konumu ne olursa olsun bir nesne üzerinde yoğunlaştırdığımızda ilgi eyleminin ta kendi kendi istemimiz dışında, sözkonusu nesnenin tarihi ne gömülmemize yolaçabilir. Onun içindir ki acemiler nesneyi tam yaşanan an düzeyinde tutmak istiyorlarsa eğer, ilgiyi eşya üzerinden kaydırıvermeyi öğrenmeleri gerekir. İçinden geçmişin ışıdığı, saydam şeyler! Kendi eylem gücü olmayan ama yaşamın umursamazcasına kullandığı insan yapısı ya da doğal nesneler (çok haklı olarak aklınıza hemen, sayısız mevsimler boyu bir yığın küçük hayvancığın üzerinden koşuşarak geçtiği bayır kenarında duran bir taş geldi) yüzeyin odağında tutulması özellikle zor olan şeylerdir.

Acemiler, kendi kendilerine sevinçle birşeyler mırıldanarak, yüzeyden aşağı kayıverirler hemen, bir de bakmışsınız ki çok geçmeden çocukça bir kendini bırakışla bu taşın ya da şu çalılığın öyküsünde eğlenmedeler. Açıklayacağım. Doğal ve yapay her eşyanın üzerinde incecik bir geçici - gerçek cilası vardır ve kim ki 'şimdi'nin içinde, 'şimdi' ile, 'şimdi'nin üzerinde kalmak ister, 'şimdi'nin bu duyarlı tabakasını bozmaması rica olunur. Aksi halde bu tecrübesiz mucize peygamberleri bir de bakarlar ki ne görsünler artık suyun üzerinde yürüdükleri yok, gözlerini dikmiş onlara bakan balıkların tam ortasına, dibe doğru inmekteler.

SPEAK MEMORY / KONUŞ BELLEK (1951)

Bir uçurumun üzerinde sallanır beşik ve sağduyu dediğimiz şey bize varoluşumuzun, iki karanlığın sonsuzluğu arasında çakıp, sönüve-

ren bir ışık olduğunu söyler. İkiz karanlıklar olmasına karşın bunlar, insanoğlu çoğunlukla doğum öncesinin uçurumuna, saatte yaklaşık kırkbeşbin kalp atışı hızla ilerlediği öteki uçurumdan daha pervasız gözlerle bakar. Ne var ki, doğumundan birkaç hafta önce amatörce çekilen filmleri ilk defa seyrettiğinde paniğe kapılır gibi olan genç bir zaman dizini tutkunu tnıyorum. Gördüğü hemen hemen hiç değişikliğe uğramamış bi r dünya — aynı ev aynı insanlar — imiş, sonra birden bu dünyada varolmadığını ve kimsenin de yokluğuna yas tutmadığını farketmiş. Annesi yukarı kat pencelerinden birinden el sallayarak geçmiş gözlerinin önünden ve bu alışılmadık el hareketi onu sanki esrarlı bir elveda imişçesine rahatsız etmiş.

Ne var ki onu en çok korkutan orada, sokak kapısının önünde, bir tabutun arsızcasına kendinden emin, kişiyi gitgide sarıp sarmalayan dehşeti ile durup duran yepyeni bir bebek arabası görmek olmuş. Bebek arabası bile boşmuş, sanki yaşamdaki olayların sırasının tersine çevrilmesi sonucu kemiklerine dek dağılmış, yokolmuşmuş seyircimiz.

. . .

Açık söyleyeyim, zaman denen şeye inanmıyorum. Sihirli uçan halımı, kullandıktan sonra öyle katlıyorum ki katlar birbirinin üzerine gelsin, bir desen bir diğerinin üzerine düşsün. İsteyen buyursun gezinsin üzerinde. Zamansızlığın keyfini de en çok, — rastgele seçilmiş bir ülkede, kendimi ender rastlanan kelebekler ile üzerlerinde uçuştukları bitkilerin arasında bulduğumda çıkarıyorum. Hazdan erimek bu işte... Ve hazdan erimenin ardında başka birşey daha var ki anlatması çok zor. Sevdiğim herşeyin çağıldayarak içine aktığı anlık bir boşluk sanki bu. Gökteki güneşle yerdeki taşla tekvücut olma duygusu. Kime başvurmak gerekiyorsa ona yönelik bir gönül borcunun ürpertisi — insan kaderinin karşılıklı gidiş gelişlerle örtülü o akıl sır ermezliğine ya da belki talihli bir ölümlüyü hoş tutan sevecen hayaletlere...

LOLITA (1958)

I

Lolita, hayatımın ışığı, kasıklarımın ateşi. Günahım, ruhum. Lo - li --ta; dilin ucu damaktan dişlere doğru üç basamaklık bir yol alır, üçüncüsünde gelir dişlere dayanır. Lo - li - ta. Lo . Li . Ta .

Sabahları ayağında çorabının bir teki, bir elli boyu ile Lo idi, sadece Lo. Ayağında bol gündelik pantalonu ile Lola. Okulda Dolly. Kayıtlardaki noktalı çizgilerde Dolores. Ama benim kollarımda hep Lolita idi.

Ondan önce biri var mıydı? Vardı, hem de nasıl. Aslına bakılırsa, yazın birinde herşeyi başlatan bir çocuk - kız sevmemiş olsaydım Lolita diye biri hiç olmayabilirdi. Deniz aşırı bir krallıkta. Ah, ne zaman? Yaşım Lolita'nın daha doğmadığı yıllarda onun şimdiki yaşı kadar olduğu zamanlarda bir yaz. Emin olun, katillerin hep böyle tumturaklıdır

düzyazı üslupları. Saygıdeğer jüri üyeleri, bayanlar baylar, ilginize sunacağım bir numaralı delil, melekleri, cahil, basit ama kanatları soylu melekleri hasetlerinden çatlatan şey. Bir kez bakınız şu dikenlerden taca...

II.

Resimli kitaplar, gıcır gıcır kum, portakal ağaçları, deniz görünümleri, dost köpekler ve gülümseyen yüzlerle dolu ışıl ışıl bir dünyada mutlu, sağlıklı bir çocuk olarak büyüdüm. Şahane Otel Mirana çevremde bir çeşit kişiye özel evren, dışını çevreleyen gözkamaştırıcı maviliğin içinde beyaza boyalı bir gezegen gibi döndü, durdu. Pirinç saksı zarflarını parlatan önlüklü adamdan flanel pantalonlu yetkiliye kadar herkes severdi, şımartırdı beni. Yaşlı Amerika'lı hanımlar bastonlarına dayanır, Pisa kulesi gibi üzerime eğilirlerdi. Babama olan borçlarını ödeyemeyen sıfırı tüketmiş Rus prensesleri bana pahalı bonbonlar alırlardı. O, mon cher petit papa... beni yelkenliyle, bisikletle gezmeye çıkarır, yüzmesini, dalmasını, su kayağı yapmasını öğretir, bana 'Don Kişot'la 'Sefiller'i okur ve ben ona tapar, ona saygı duyardım; hizmetçilerin kendi aralarında onun sayısız hanım arkadaşlarından (beni el üstünde tutan, şen şakrak annesizliğime gözyaşları döküp içlenen güzel, iyi varlıklar) sözettiklerini duyduğumda onun adına mutlu olurdum.

III.

Bu satırların yazarı gibi Annabel'in soyu da oldukça karışıktı; anne babası yarı İngiliz yarı Hollandalıydı. Bugün yüzünün çizgilerini Lolita'yı tanımadan birkaç yıl öncesi hatırladığımdan çok daha az hatırlıyorum. İki çeşit görsel hatırlama vardır: biri aklınızın laboratuarında bir görüntüyü ustalıkla yeniden kurduğumuz zaman ki hatırlama (böylesi sözkonusu olduğunda Annabel'i 'bal rengi ten', 'zayıf kollar', 'kumral kahküllü saçlar', 'uzun kirpikler', 'dolgun parlak dudaklar' gibi genel tanımlamalarla hatırlıyorum) öteki ise gözlerinizi kapadığınızda, gözkapaklarınızın iç tarafında sevilmiş bir yüzün eksiksiz optik izdüşümünü, tüm doğal renkleri içinde küçük bir hayaleti hemen çağrıştırıverdiğiniz hatırlama (işte Lolita'yı da böyle hatırlıyorum).

Öyleyse bırakın da Annabel'i tanımlarken benden birkaç ay küçük güzel bir kızçocuğu olduğunu söylemekle yetineyim. Annesiyle babası teyzemin eski arkadaşları, ayrıca teyzem kadar da cansıkıcıydılar. Otel Mirana'dan az ötede bir villa tutmuşlardı. Kel, esmer Mr. Leigh ile şişman, pudralı Mrs. Leigh (kızlık adı Vanessa Van Ness) Nasıl da tiksiniyordum onlardan! Annabel'le ben önceleri havadan sudan konuşmuştuk. Tekrar, tekrar kumları avuçlar, parmaklarının arasından süzülüp gitmelerini izlerdi. Kafa yorduğumuz konular bizim za-

manımızla çevremizin ergenlik öncesi Avrupa'lı çocukların kafa yorduklarına denkti. Ne üzerinde canlıların yaşadığı başka dünyalar olduğu yolundaki düşüncelerimize, tenis karşılaşmalarına, sonsuzluğa ne de tekbenciliğe vb. ilişkin ilgilerimizde kişisel deha pırıltıları bulunabileceğini sanmıyorum. Yavru hayvanların yumuşak ve hemencecik incinebilir oluşlarının ikimize de hâlâ aynı derin acıyı duyurduğu zamanlardı. O, açlıktan kırılan herhangi bir Asya ülkesine hemşire olarak gitmek istiyordu, bense ünlü bir casus olacaktım.

Hemen birbirimize deli gibi, sakarca, utanmazca, ızdıraplar içinde aşık olduk; umutsuzca diye de eklemeliyim, çünkü birbirimize sahip olmak için duyduğumuz delicesine karşılıklı arzu ancak birbirimize bedenimiz ve ruhumuzla son zerresine kadar sahip olmak, birbirimizin içinde erimekle doyacak gibiydi. Ama işte ayaktakımı çocuklarının bile bulmayı becerebilecekleri türden bir çiftleşme fırsatı bulamaz durumdaydık. Onların bahçesinde giriştiğimiz çok cüretli bir denemeyi izleyen günlerde elimizdeki tek başbaşa kalma fırsatı plajın kalabalık kısmında büyüklerin, sesimizi duymasalar da gözlerinden uzak olmayacağımızı bildikleri bir yerde oturmak olmuştu. Orada, yumuşak kumların üzerinde büyüklerden birkaç adım ötede bütün sabah kaskatı kesilmiş, bir arzu nöbeti içinde uzanıp birbirimize dokunmak için zamanın ve mekanın en küçük irkilmelerinden yararlanmaya çalışır, her fırsata şükrederdik. Yarısı kuma gömülü eli yavaş yavaş bana doğru sürünür, ince esmer parmakları uykuda yürür gibi yaklaşır, yaklaşır, opal saydamlığında parlak dizleri sakına sakına uzun, temkinli bir yolculuğa çıkardı. Bazen rastlantı olarak çocukların yaptığı kumdan bir kale, arkasında birbirimizin tuzlu dudaklarını tadacak kadar bir gizlenme fırsatı verir, bu hiçbir zaman tamamlanmayan birleşmeler sağlıklı ve tecrübesiz genç bedenlerimizi öyle bir yorgunluğa sürüklerdi ki, ta dibine dalıp birbirimizi deli gibi kucakladığımız serin mavi sular bile bizi rahatlatamazdı

Yetişkin yıllarımda, oradan oraya dolaşıp durduğum sıralarda kaybettiğim hazineler arasında Annabel'i, anne babasını ve aynı yaz, teyzemi baştan çıkarmaya çalışan ağırkanlı, ortayaşlı, hantal Mr. Cooper adında bir beyi bulvar kahvelerinden birinde, bir masanın çevresinde gösteren, teyzemin çektiği bir fotoğraf da vardır. Tam o sırada çikolatalı dondurmasına eğilirken yakalandığı için çok iyi çıkmamıştır bu fotoğrafta Annabel, öyle ki (resmi hatırladığım kadarıyla) güneşli bir lekeye dönüşen şirinliği içinde tek seçilen zayıf, çıplak omuzları ve ortadan ayırdığı saçının çizgisi olmuş. Fakat ötekilerden biraz uzakta oturan ben, dramatik bir gösterişlilik içinde çıkmışım; üstümde koyu renk bir spor gömlek, iyi dikilmiş beyaz bir şort, ayak ayak üstüne atmış, yan durmuş uzaklara bakan efkârlı, kalın kaşlı bir oğlan çocuğu...

Bu fotoğraf o uğursuz yazın son günü, kaderi değiştirmek için giriştiğimiz son ümitsiz çabadan birkaç dakika önce çekilmişti. En saçma bir bahane ile (son şansımızdı ve hiçbirşey umurumuzda değildi ar-

tık) kahveden sahile kaçmış ve ıssız bir yer bularak orada birkaç kırmızı kayanın oluşturduğu in gibi bir kovuğun menekşe rengi gölgesinde, sadece kaybedilmiş bir güneş gözlüğünün tanıklığında, aceleci okşayışlarla kısa bir süre geçirmiştik. Dizlerimin üzerinde tam sevgilime sahip olmak üzereydim ki, deniz banyosundan dönen sakallı iki adam, denizler hakimi ve kardeşi, kaba gülüşler, cesaret veren haykırışlarla bize doğru yaklaştılar ve sevgilim dört ay sonra Korfu'da tifüsden öldü.

LUZHIN'S DEFENCE / LUZHIN'İN SAVUNMASI

Onu en çok şaşırtan Pazartesi'den itibaren yalnızca Luzhin diye çağrılacağı gerçeğiydi. Babası, — asıl Luzhin, büyük Luzhin, kitapları yazan — dudaklarında bir gülümseme, geceye hazırlık olsun diye şimdiden saydam yüz kremiyle yağladığı ellerini ovuşturarak şıpıdık süet terlikli akşam yürüyüşü ile çocuk odasından çıkmış kendi yatak odasına dönmüştü. Karısı yatakta yatıyordu. Yarı doğrularak sordu: 'E, nasıl gitti?' Baba gri robdöşambrını çıkarıp cevap verdi: 'Becerdik galiba. Sakin karşıladı. Oh... Omuzlarımdan gerçekten büyük bir yük kalktı'. 'Ne iyi...' dedi karısı, ipek yorganı yavaşça üzerine çekerek, 'Tanrıya şükür, Tanrıya şükür...'

Gerçekten de büyük bir ferahlamaydı bu. Bütün yaz boyu — çabucak geçiveren bir taşra yazı ki, belli başlı üç kokudan, leylâk, yeni biçilmiş ot ve kuru yaprak kokusundan devşirilmişti — bütün yaz boyu, çocuğa ne zaman, nasıl söyleyecekleri konusunu tartışmışlar, erteleye erteleye Ağustos sonunu bulmuşlardı. Çevresinde gittikçe daralan daireler çizerek dolanıp durmuşlar ama söyleyeceklerini dinlemek üzere ne zaman kafasını kaldırır gibi olsa babası hemen ibresi hep fırtına gösteren barometre ile ilgileniyormuş gibi davranmış, anne ise bütün kapıları açık bırakıp uzun saplı, dağınık çançiçeği demetlerini piyanonun kapağı üzerinde unutarak, evin derinliklerine bir yere doğru girip kaybolmuştu. Ona yüksek sesle 'Monte Kristo Kontu'nu okuyan — zavallı, zavallı Dante' diye bağırmak için okumayı yarıda kestiği de olurdu — tıknaz Fransız mürebbiye anne babaya meseleye el koymayı önermişti gerçi ama sözkonusu meseleden ölümden korkar gibi korkan da gene kendisiydi. 'Zavallı, zavallı Dante' inleyişleri çocuğun kadıncağıza hiçbir yakınlık duymasını sağlamıyor, sitemli iççekişleri karşısında da sadece gözlerini kısıp önündeki resim kâğıdını silerek çizmeye uğraştığı koca göğüslerin olabildiğince korkunç gözükmesine çalışmakla yetiniyordu.

Çok seneler sonra beklenmedik seçiklikte büyü dolu bir sene, bahçenin hışırtısına takılıp bir duba gibi göğe yükselmiş gözüken verandadaki bu okuma saatlerini başını döndüren bir zevkle anmıştı. Anısı mürebbiyenin çakısı ile küçük küçük doğrayıp dilinin altında tutmasını söylediği tarçın saplarının şekerli, mürekkepsi tadına ve güneş ışığına batırılmış gibiydi. Bir zamanlar da hezaran koltuğun üzerine

yerleştirdiği, kaderleri gevrek, çatlayan seslerle mürebbiyenin şişman kıçına batmak olan raptiyeler geriye baktığında güneş ışığına, bahçenin seslerine, derisi kalkmış dizine konan sivrisineğe, onun kırmızımtrak karnını mutlulukla kaldırışına eş görünüyordu. On yaşında bir oğlan çocuğu dizlerini çok iyi, ayrıntıları ile tanır; kanayıncaya kadar kurcaladığı kaşındıran kabarıklık, güneşyağını tenin üzerindeki beyaz tırnak izleri ve kum tanelerinin, çakıl taşlarınının, kesici dalların imzası gibi duran tüm öteki çizikler. Şaplaktan kılpayı sıyrılan sivrisinek uçar gider, mürebbiye kıpırdamamasını ikâz ederdi. Cinnete varan yoğunlukta bir dikkatle St. Petersburg'daki dişçinin platin tellerle hizaya soktuğu eğri büğrü dişlerini gösterip güneşle hâlelenmiş başını öne eğer, beş parmağıyla birden sivrisineğin ısırdığı yeri kazırcasına kaşırken mürebbiye yavaşça, gittikçe artan bir dehşetle açık duran resim defterine, inanılmaz karikatürüne doğru eğilirdi.

'Hayır, benim anlatmam daha iyi olur,' demişti mürebbiyenin önerisi üzerine baba Luzhin duralayarak. 'Sonra söylerim, bırakın diktesini yazsın rahat, rahat.' 'Bu dünyaya katılmak katlanılacak şey değildir' diye dikteyi sürdürürdü baba Luzhin ders odasında bir aşağı bir yukarı gezinerek. 'Bu dünyaya katılmak katlanılacak şey değildir.' Oğul ise masanın üzerinde nerdeyse yatar gibi kaykılır, metal ışıltısı içindeki dişlerini göstererek 'katılmak' ile 'katlanmak' sözcüklerinin yerini boş bırakıvermekle yetinirdi. Aritmetik daha iyi gidiyordu, büyük zorluklarla elde edilen bir sayının, belli bir noktada birçok maceralardan sonra hiç sayı artmaksızın on dokuza bölünebilmesi gerçeğinde esrarlı, hoş bir yan vardı.

Baba Luzhin korkuyordu. Oğlunun sadece birer isim olan Rusya'nın kurucuları Sineus ile Trevor'un da 'yat' eki alan Rusça sözcükler tablosu ya da Rusya'nın belli başlı nehirleri kadar gerekli olduğunu öğrendiğinde, iki sene önce Fransız mürebbiye ilk defa ortaya çıkıp da gıcırdayan basamak, çatırdayan döşeme ve yerde sürüklenen bavul sesleri eşliğinde bütün evi varlığıyla ağır ağır doldurmaya başladığında tutulduğu nöbetin aynısını geçirmesinden korkuyordu. Fakat bu defa öyle olmamış, çocuk susup dinlemişti. Babası tüm ilginç, çekici ayrıntıları bulup çıkarma kaygusu içinde laf arasında büyükler gibi soyadı ile çağrılacağını söylediğinde oğul kızarmış, gözleri seğirmeye başlamış, kendini sırtüsü yastığın üzerine atıp ağzını açmış, başını iki yana sallayıp durmuş — 'öyle kıvranıp durma' demişti babası, çocuğun şaşkınlığını görmüş, gözyaşlarının gelmesini beklemişti — ama ağlamamış, onun yerine yüzünü yastığa gömmüş, ağzı ile yastığın içine kesik kesik üfledikten sonra birden doğrularak kırış, kırış sıcacık, ışıl ışıl gözlerle çabuk çabuk evde de kendisini Luzhin diye çağırıp çağırmayacaklarını sormuştu.

Ve şimdi bu donuk, tedirgin günde St. Petersburg trenine yetişmek için istasyona doğru yola koyulmuşken, baba Luzhin tentesiz faytonda karısının yanında oturmuş oğluna bakıyor, beriki inatla kaçırdığı yü-

zünü ona doğru dönecek olursa hemen gülümsemeye hazır bekliyor, karısının deyimiyle oğlanın niye böyle birden 'katılıp kaldığını' merak ediyordu. Oğlan ön koltukta onlarla yüzyüze gelecek şekilde oturmuştu. Koyu yünlü tweed bir pelerine sarınmış, başında yana yatırdığı —şu anda dünyada kimsenin düzeltmeye cesaret edemeyeceği— bahriyeli beresiyle oturmuş, faytonun yanından içi kayın yapraklarıyla dolu çukura koşut hızla uçup giden kayın gövdelerini seyrediyordu.

'Üşümedin mi', dedi annesi yol nehrin oraya doğru kıvrılıp da küçük bir esinti şapkasındaki gri kuştüyünde yumuşacık bir ürpermeye yol açtığında. 'Evet üşüdüm,' dedi oğul nehre bakarak. Annesi mırıl mırıl bir sesle uzanıp pelerinini düzeltmek üzere iken oğlunun bakışlarını farkedince elini çabucak geri çekip parmakların havada kıvrılıvermesinden ibaret, 'örtün daha sıkı örtün' anlamına bir el hareketiyle yetinmişti. Sonra rüzgârdan ağzına yapışan şapka tülünden kurtulmak için dudaklarını büzerek — sürekli bir dudak hareketi, nerdeyse bir tik halindeydi bu onda — kocasına sessizce yardım isteyen gözlerle bakmıştı. Kocası da yünlü bir pelerine bürünmüş, kalın eldivenler içindeki ellerini çukur oluşturacak biçimde yumuşak eğimli bir kavis çizdikten sonra belli belirsiz küçük Luzhin'in beli hizasına kadar yükselen Skoç bir yol battaniyesine yerleştirmişti. 'Luzhin,' dedi babası zorlama bir neşeyle 'Ne haber Luzhin?' ve oğlunu battaniyenin altından bacağıyla hafifçe dürttü. Luzhin dizlerini çekti. İşte bunlar köylü kulübeleri, damlarını bir karış parlak yosun tutmuş, işte üstünde yarı silinmiş yazısı —köyün ismi, köyde oturan 'canların' sayısı— ile tanıdık tabelâ, işte kocası, kara çamuru, beyaz bacaklı köylü kadınlarıyla köy kuyusu. Köyü geçince atlar tepeyi bir hamlede tırmanıverdi. Arkalarında içinde birbirinden nefret eden mürebbiye ile kâhya kadının sıkış tıkış oturdukları ikinci fayton belirdi sonra. Arabacı dudaklarını şaplattı, atlar gene tırıs gitmeye başladılar. Renksiz gökyüzünde bir karga biçilmiş başak sapları üzerinden yavaşça uçup gitti.

İstasyon köşkten bir buçuk mil uzaklıkta bir köknar korusu içinden inişsiz çıkışsız, yankılarla dolu geçip giden yolun St. Petersburg'a giden ana yolla kesiştiği, bir engelden öteye raylara çapraz, bilinmeyene doğru akıp gittiği bir noktadaydı. Baba Luzhin sokulgan bir tavırla, 'İstersen kuklaları oynatabilirsin,' dedi oğlu arabadan atlayıp yünlü pelerinin daladığı ensesini oynatarak bakışlarını yere dikip kaldığında. Oğul uzatılan on kopeği sessizce aldı. İkinci faytondan mürebbiye ile kâhya kadın hantal hareketlerle, biri arabanın sağ kapısından biri sol kapısından indiler. Baba eldivenlerini çıkardı. Anne tülünü kaldırarak, gözucu ile yol battaniyelerini toparlayan iri yarı hamalı izlemeye koyuldu. Ansızın bir rüzgâr atların yelelerini savurdu, arabacının narçiçeği kol yenlerini şişirdi.

Peronun üzerinde yalnız başına kaldığını görünce, Luzhin oynak çıplak bacaklarını canlandırıp fırıl fırıl döndürmek için bir madeni paranın dürtüklemesini bekleyen cam kutudaki beş küçük kuklaya doğru yürüdü, ne var ki bugün boşunaydı beklemeleri çünkü makine-

nin bozuk olduğu çıktı ortaya, para da boşa gitmişti. Luzhin biraz durdu, sonra rayların en uç noktasına kadar yürüdü. Sağda küçük bir kız kocaman bir balyanın üzerine oturmuş, dirseği avucuna dayalı yeşil bir elma yiyordu. Solda pantolon askılı bir adam elinde bastonu, uzağa, çizgi halinde gözüken ormanın bittiği biraz sonra trenin müjdesi olacak küçük beyaz dumancığın görünüvereceği noktaya bakıyordu. Tam önünde, rayların öte yanında, dibinde otlar bitmiş barınak haline sokulmuş kirli sarı tekerleksiz bir ikinci mevki vagonunun yanında köylünün biri yakacak odun yarıyordu. Birden bütün bunlar gözyaşlarının buğusu ardında bulandı gitti, gözkapakları yandı, birazdan olacaklara katlanmak imkansızdı — elinde biletlerden bir yelpazeyle baba, gözleriyle bavulları sayan anne, gürültüyle istasyona giren tren, çıkması daha kolay olsun diye merdiveni indirecek olan kondüktör. Etrafına bakındı. Küçük kız elmasını yiyordu, pantolon askılı adam uzaklara bakıyordu; her şey sakindi. Sanki öylesine yürürmüş gibi peronun sonuna kadar gitti, sonra hızlı hızlı yürümeye başladı, birkaç basamağı koşarak indi, çiğnenmiş bir patika ile karşılaştı, istasyon şefinin bahçesi, bir çit, bir tahta kapı, köknar ağaçları, sonra küçük derin bir akarsu ve hemen sonra sık ağaçlı bir koruluk.

Önce koruluğun içinden hışırdıyan eğreltiotlarına sürünüp kırmızımsı çan çiçeği yapraklarını ezerek dosdoğru koşmaya başladı. Sadece lastiğin tuttuğu beresi ensesine kaymış, dizleri dışarlık elbisesinin altına giydirilmiş yün çoraplardan terlemişti. Koşarken ağlıyor, alnına çarpan dallara yarım yarım çocukça küfürler savuruyordu — en sonunda durmak zorunda kalıp da nefes nefese diz çöktüğünde pelerini bacaklarını tamamen örttü.

Ancak bugün, her sene taşradan şehre taşındıkları, hiç de sevimli olmayan bugün, evin içinin denklerle dolduğu bugün, bahçıvanı hiçbir yere gitmek zorunda olmadığı için kıskandığınız bugün, babasının sözünü ettiği değişimin ne denli korkunç olduğunu anlamıştı. Önceki sonbaharın şehre dönüşleri buna oranla birer mutluluktu. Mürebbiyesi ile çıktıkları, hep aynı sokaklar ve Nevski alanı boyunca sürdürülen sonra da rıhtım boyundan eve geri dönülen sabah yürüyüşleri hiçbir zaman tekrarlanmayacaktı artık. Mutlu yürüyüşler. Mürebbiyesi bazen rıhtım boyundan yürümelerini önerir, o hep karşı çıkardı. Bu, kendini bildi bileli bazı alışkanlıkları olduğundan değil, Peter-Paul kapısındaki toptan, topun evlerin pencere camlarını şangırdatarak insanın kulak zarını patlatacak gibi yankılanan gökgürültüsü benzeri sesinden son derece korktuğundandı. Sonunda hep — inanılmaz manevralarla — gün ortasında Nevski'de, toptan olabildiğince uzakta kalmayı becerir eğer yollarını değiştirecek olurlarsa kışlık sarayın orada top atışlarına yakalanıvereceklerini bilirdi. Yemekten sonra kaplan postunun altındaki divanın üzerinde keyifle hayale dalmalar, saat ikiyi vurduğunda sütünü gümüş bardağa — süte çok bambaşka bir tat verirdi bu — koyup içmek, saat üçü vurduğunda üstü açık faytonla bir tur atmak, bunların hepsinin de sonu gelmişti artık. Bütün bunlar gitmiş

yerini yeni, bilinmeyen, bu yüzden de korkunç bir şeyler, her gün dokuzdan üçe kadar beş dersle geçen dayanılmaz, boyun eğilemeyecek bir dünya almıştı. Hele bu dünyayı dolduran tanımadığı bir avuç oğlan! Yakınlarda bir Temmuz günü burada köydeki köprünün üstünde etrafını çevirip suratına nişan aldıkları teneke tabancalardan uçlarındaki emniyet lastikleri çıkarılmış küçük sopalar fırlatan oğlanlardan daha da korkutucu görünüyorlardı gözüne.

Orman sessiz ve ıslaktı. Ağlayabildiği kadar ağladıktan sonra, tedirgin duyargalarını kıpırdatan bir böcekle oynadı bir süre, sonra aynı böceği bir taşla ezmekle oyalandı ne var ki böceği ezmek için taşı ilk indirdiğinde çıkan o keyifli çıtırtıyı ikinci üçüncü kerelerde tutturamadı bir türlü. O anda yağmurun çiselemeye başladığını farketti. Yerden kalktı, tanıdık bir patika buldu, ayakları köklere takılarak belli belirsiz intikam duyguları içinde köşke geri dönmek üzere koşmaya başladı. Köşkte saklanacaktı, kışı orada geçirecek sadece kilerde bulduğu peynir ve reçel ile karnını doyuracaktı. Ormanın içinde bir sağa bir sola kıvrılarak ilerleyen patikada on dakika kadar yol aldıktan sonra yüzeyi yağmur damlalarının meydana getirdiği küçük halkalarla dolu nehrin kıyısına vardı. Beş dakika daha gidince gözlerinin önünde önce değirmen, sonra üzerinde yürüyenin bileklerine kadar talaşa gömüldüğü küçük köprü, sonra yokuş yukarı devam eden patika, en sonunda da — çıplak leylâk tarhlarının arasından — ev beliriverdi. Duvar kıyısından sürünerek ilerledi, oturma odasının penceresinin açık olduğunu görünce su borusuna tırmanarak boyaları dökülen yeşil kornişe tutundu, kendini pencereden içeri bıraktı. Oturma odasındaydı artık, durdu, etrafı dinledi. Anne tarafından büyükbabasını kara favorileri, elinde kemanla gösteren eski bir fotoğraf olduğu yerden gözlerini dikmiş ona bakıyordu. Ama resme belli bir açıdan bakıldığında hemen yanındaki aynada kaybolup giderdi, öyle yaptı, oturma odasına girdiğinde hep tekrarladığı hüzünlü bir eğlenceydi bu. Bir an durup düşündü, diliyle üst dudağını oynattı, oynatınca ön dişlerindeki platin teller bir aşağı bir yukarı gidip geldiler. Dikkatlice kapıyı açtı, sahipleri giden evi vakit geçirmeden kuşatıveren yankının titreşimleri yüreğini hoplattı, sonra şimşek hızıyla koridoru geçti oradan da merdivenlerden tavanarasına çıktı. Kendine özgü bir tavanarasıydı bu, küçük bir penceresi vardı, buradan bakınca merdivenler, zarif bir kıvrımla aşağı doğru süzülüp gölgelerde kaybolan trabzanın kahverengi pırıltısı görülürdü. Evde çıt yoktu. Biraz sonra aşağı kattan, babasının çalışma odasından uzaktan uzağa bir telefon sesi geldi. Telefon uzun bir süre aralıklarla çalmaya devam etti. Sonra etrafı gene sessizlik kapladı.

Bir kutunun üzerine oturdu. Hemen yanında benzer bir kutu duruyordu fakat açıktı ve içi kitaplarla doluydu bu kutunun. Köşede, duvara dayalı rendelenmemiş bir tahta parçası ile kocaman bir bavulun arasına arka lastiğinin yeşili yırtılmış bir kız bisikleti tersine çevrilmiş olarak yerleştirilmişti. Birkaç dakika geçince Luzhin canının sıkıl-

dığını anladı, tıpkı annesinin insanın arkasına terlemesin diye havlu yerleştirmesi ve sokağa çıkamamak gibi bir duyguydu bu, Açık kutudaki gri, tozlu kitaplara parmaklarını dokundurdu, parmak uçları kara izler bıraktı ciltler üzerinde. Kitapların yanında mantar tabancası kurşunlarından biri duruyordu, oyuncak kurşunun üzerinde bir tek tüy vardı, onun yanında bir askeri bandoyu gösteren büyük fotoğraf, çatlak bir satranç tahtası ve daha birkaç ıvır zıvır vardı.

Böylece bir saat geçti. Birden seslerin çıkardığı gürültüyü ve ön kapının inler gibi gıcırdadığını duydu. Küçük pencereden kendini göstermeden aşağı baktı, babasını gördü. Babası bir delikanlı gibi koşa koşa merdivenleri çıktı, sahanlığa gelince durdu, tekrar çabuk çabuk aşağıya indi, yukarıdan bakınca dizleri bir sağa bir sola sıçrar gibi gözüküyordu. Artık aşağıdan gelen sesleri seçebiliyordu, kâhyanın, arabacının, bekçinin sesleriydi bunlar. Bir dakika geçmeden merdiven tekrar canlandı, bu sefer annesi, eteklerini eli ile toplamış çabuk çabuk yukarıya çıkıyordu. O da sahanlığa gelmeden durdu, çıkmaya devam etmek yerine trabzana dayandı, sonra birden kollarını iki yana açarak tekrar aşağıya indi. Sonunda aradan bir dakika daha geçince hepsi birden sözleşmiş gibi yukarı çıkmaya başladılar, babasının saçsız başı pırıl pırıl parlıyor, annesinin şapkasının kuşu dalgalı havuzda yüzen bir ördek gibi sağa sola hopluyor, kâhyanın boz renkli ense traşı bir iniyor bir çıkıyordu. Onları arkadan her basamakta trabzana dayanarak çıkan arabacı, bekçi ve nedendir bilinmez sütçü kız Akulina izliyor, en arkadan da küçük Luzhin'in gelecekteki karabasanlarının tek sahibi olacak değirmendeki kara sakallı köylülerden biri geliyordu. En güçlü kuvvetlileri olduğu için Luzhin'i tavanarasından arabaya taşıyan da o oldu.

* Vladimir Nabakov'*un bir denemesi için bak. YAZKO ÇEVİRİ, sayı 3, Kasım-Aralık 1981, s. 53, «İyi Okurlarla İyi Yazarlar» (Türkçesi : Aksit GÖKTÜRK).*

ADNAN CEMGİL

ROGER MARTİN DU GARD ÜZERİNE

Roger Martin du Gard, 1881 de Paris yakınındaki Neuilly -Sur- Seine'de doğdu. Bir çok yargıç ve avukat yetiştirmiş bir hukukçu ailesindendi. 1909 da *École des Chartes*'ı bitirdi. XVIII. yüzyıl tarihçilerinin örneği araştırmacılar yetiştiren bu okuldaki öğrenimi, Roger Martin du Gard'a berrak bir gözlem ve ince bir çözümleme yeteneği kazandırmıştı.

Bir süre eski metinler uzmanı-arşivci (archiviste-paleographe) olarak çalıştı. Bu çalışmasının ürünü olan L'ABBAYE DE JUMIÈGES (Jumièges manastırı) 1909 da yayınlandı. Edebiyat alanındaki ilk başarısız denemelerinden sonra DEVENİR! (Oluş!) (1909) ve l'UNE DE NOUS (Bizden biri) (1910) romanlarıyla kendini tanıttı.

Roger Martin du Gard'a kültür ve edebiyat dünyasındaki ilk parlak ününü kazandıran romanı JEAN BAROIS (1913) dır. XIX. yüzyılın sonuyla XX. yüzyılın başı arasında (1894 - 1906) Fransa'nın toplumsal-siyasal yaşamında büyük bir sarsıntıya neden olan, sağ ve sol aydınların, politikacıların kıyasıya çatışmalarına yol açan *Dreyfus olayı* (l'Affaire Dreyfus) dır bu romanın konusu. Roger Martin du Gard, Dreyfus olayının, I. Dünya Savaşı öncesi Fransız genç kuşakları üstündeki etkisini, bunalımı yaşamış insanların duygu ve düşüncelerinin dalgalanışları içinde titiz bir tarihci dikkatiyle, metotlu bir çalışmayla irdelemektedir. Yazar, bu dumanı üstünde güncel olguyu olgun bir sanat gücüyle, bir röportaj sığılığına düşmeden, canlı, cana yakın bir anlatımla işlemeyi başarmıştır. Romanın bir özelliği de, sinemanın henüz emekleme halinde olduğu bir dönemde dekupaj tekniğiyle, bir senaryo biçiminde yazılmış olması.

Roger Martin du Gard, romanın ana örgüsünü oluşturan çağdaş toplum sorunlarına ışık tutarken, ince bir psikolog sezgisiyle, insanın varlıkla olan ilişkisindeki ruhsal çalkantılarını da yansıtmayı başarır: insan oğlunun yaşlılık çağındaki dramı. Bedeninde ve zekâsındaki çöküntü; hastalık ve ölüm karşısındaki bunalımı.

Roger Martin du Gard'ın ana yapıtı (eski deyimle şaheseri) Thibault'lardır. Bu seri - roman (roman - fleuve) yedi bölüm ve bir epilogtan oluşmaktadır: 1. Böl. *Le Cahier gris (Gri* defter) - 2. Böl. *Le Penitencier* (Yetiştirme yurdu) - 3. Böl. *La Belle saison* (Güzel Günler) - 4. Böl. *La Consultation* (Hasta çocuklar) - 5. Böl. *La Sorellina* (Sorellina) - 6. Böl. *La mort du Père* (Baba'nın ölümü) - 7. Böl. *L'Éte 1914* (1914 yazı). Eppilogue (Epilog)* Bu on bir kitaplık roman 18 yıllık (1922 - 1940) metotlu, disiplinli bir çalışmanın ürünüydü.

I. Dünya Savaşına başından sonuna kadar katılan Roger Martin du Gard, kanlı boğazlaşmadan yaşam deneyi artmış, insan ve toplum anlayışı

(*) Bu bölümlerden kimilerinin türkçesi fransızcasına uymamaktadır. Örnek: *La Consultation*, Muayene terimi eskimiş olduğu için, konusuna aykırı düşmeyen «Hasta çocuklar» diye çevrildi.

daha da olgunlaşmış olarak çıktı. Thibault'lar bu gelişmenin ürünüdür, diyebiliriz.

Romanın konusu ana çizgisiyle XX. yüzyılın ilk yarısındaki bir Fransız burjuva ailesinin yaşam öyküsü. Yapıtın başlıca üç kişisi var: Oscar Thibault (Baba), Antoine Thibault (Büyük oğul), Jacques Thibault (Küçük oğul). Birbirine kan bağıyla bağlı olan bu üç insanın karakterleri, amaçları arasında benzerlik yok. Baba, eski değerlere bağlı, tutucu, koyu katolik, otoriter bir on dokuzuncu yüzyıl kalıntısı. İki kardeş, iki kutup, Antoine düzenli, disiplinli bir yaşam çizgisini benimsemiş, mesleğinde as olmayı amaç edinen bir hekim. Temel uğraşının dışındaki sorunlara ilgisizliği ilke edinmiştir. Jacques, her çeşit baskıya, başta babasınınki olmak üzere, başkaldıran bir delikanlı. Salt özgürlüğe kavuşmak için tüm barajları yıkar. Çevresiyle olduğu kadar kendi kendisiyle de uyum kuramaz. Kişisel ve sınıfsal çıkarların peşinde koşanlardan tiksinir. İnsanlığın kötülükten, savaşın facialarından kurtulması kısacık tertemiz ömrünün en yüce ereğidir. Buna ulaşmak için sosyalizmi benimser. Ama bir devrimciden (Révolutionnaire) çok bir isyancıdır (revolte), Jacques.

Thibaultlar'ın yedinci bölümü, L'ÉTÉ 1914 (1914 Yazı) Roger Martin du Gard'a 1937 Nobel edebiyat ödülünü kazandırdı. Romancı, Antoine ve Jacques Thibault'nun yazgılarının düğümlendiği bu son bölümde XX. yüzyılın ilk yarısında insanlığı kana boyuyan, ama tarihte yeni bir çağın doğmasıyla sonuçlanan birinci emperyalist savaşın perde arkasına ışık tutar, bu kanlı oyunun rejisörlerini ve aktörlerini yeniden sahneler. Sağlam belgelere ve gözlemlere dayanarak bu tabloyu çizerken, romancı, bir kronikçi kuruluğuna düşmeden, ilgimizi her an uyanık tutan ergin bir sanatcı canlılığı vermiştir yapıtına.

Roger Martin du Gard, düşünsel ve bilimsel niteliklerininin ötesinde usta bir romancıdır. Yapıtlarının içerik zenginliği kadar biçimsel yetkinliğine de büyük bir özen göstermiştir. Yapıtın bütünlüğü içinde, parçaların da değerini veren, diyalogları canlılıkla yürüten iyi bir anlatımcıdır. Roger Martin du Gard'ın yapıtının niteliğiyle, kişiliğinin belirgin çizgileri arasında derin bir bağıntı var yapıtının özgünlüğü O'nun, güzelliği yalınlıkta, süssüzlükte arayışı, yaşamı boyunca gösterişten, her tür reklamdan kaçışısından kaynaklanır. Paris'e ancak gerektiğinde gelen bu has Parisli, ışık kentinin edebiyat dedikodularından her zaman uzak durmuş kültür tiryakilerinin salonlarında «hava atmak» hevesine hiç kapılmamış. Bununla birlikte bir fil dişi kuleye kapanarak dünyaya sırtını çevirmiş sanılmasın. Eli daima güncelliğin nabzındadır, en sevecen bir yaklaşımla insanlığın sorunlarına eğilmiştir.

Roger Martin du Gard'ın sanatı üzerine görüş ileri süren kimi eleştirmenler, onu Gerçekçilik (Réalisme), dahası Doğacılık (Naturalisme) akımını benimsemiş gibi göstermek istemişlerdir. Doğru değildir bu. En titiz bir dikkatle gerçeği arayan büyük romancı gerçekçicidir elbet. Ama O, bireyleri sadece çevreleriyle ilişkileri içinde inceleyen bir sanatçı değildi. İnsanların özgünlüklerine varabilmek için davranışlarının ardındaki ruhsal etkenleri bulup çıkartan bir sanatçıydı. Bu bakımdan O, Stendhal türünde bir gerçekcidir.

Roger Martin du Gard'ın türkçeye çevrilen romanları :

JEAN BAROIS (Çev. Nebil Otman) M. Eğ. Bk. Yayınları.
POSTACI (VIELLE FRANCE) (Çev. Erdoğan Başar). Bilgi Yayınevi.

THIBAULT'LAR (I - VII. bölümleri çeviren Adnan Cemgil.) Cem Yayınevi. GRİ DEFTER (Le Cahier gris) ile *Yetiştirme yurdu* (Le Pénitencier)nu yayınlayacaktır.

*

Daha geniş bilgi için başvurulacak yapıtlar:

P. Lalou, *Roger Martin du Gard* (Gallimard, 1937.) - P. Daix, Reflexions sur la methode de Roger Martin du Gard. (Er. Üniversitaires, 1958) G. Brenner, *Roger Martin du Gard* (Gallimard, 1961).

«THIBAULT'LAR»DAN*

Fransızcadan çeviren : Adnan CEMGİL

Saat yarım. Üniversite sokağı. Antoine taksiden atlayıp kapı kemerinin altına daldı. «Pazartesi... muayene günü» diye düşündü.

— «Günaydın, efendim,»

Geriye döndü. İki oğlan, rüzgârdan korunmak istiyormuşçasına iç taraftaki girintide duruyorlardı.

Büyüğü, kasketini çıkartmış, serçe kafasını andıran tostoparlak başını uzatarak, kımıldanmadan bakıyordu Antoine'a.

Antoine durdu.

— «Şuna bir ilâç verir misin lütfen?»

Antoine az ötede duran «şuna» yaklaştı.

— «Nen var senin küçük?»

Rüzgâr pelerinini uçurunca küçük oğlanın bir eşarpla sarılı kolu görünmüştü.

Büyüğü kendine güvenen bir sesle :

— «Bir şey değil, dedi, bir iş kazası bile sayılmaz. Çalıştığı basımevinde kolunda çıktı bu pis çıban. Omuzuna kadar vuruyormuş ağrısı.»

Antoine'ın acelesi vardı :

— «Isı ne kadar?»

— «Efendim?»

—«Ateşi var mı?»

Hasta çocuğun ağabeyi başını salladı, Antoine'ın yüzüne kaygıyla baktı :

— «Olmalı.»

— «Annene babana söyle de saat ikide Charite'ye götürüp göstersinler. Şu soldaki büyük hastane. Biliyorsunuz değil mi?»

Çocuğun küçük yüzü düş kırıklığına uğramışçasına buruşur gibi oldu bir an. Ama çabucak bastırdı bunu. Karşısındakine isteğini kabul ettirmek istercesine gülümsedi;

— «Ben sanmıştım ki siz...»

Sonra kaçınılmayacak şeyler karşısında ne yapılması gerektiğini çoktandır bilen bir insan haliyle :

— «Önemi yok, bir şeyler yaparız. Sağolun efendim. Haydi gel Lulu.»

* 4. Bölüm: «La Consultation» (Hasta Çocuklar), s. 9-23.

Hiç bir ard düşünce izi taşımayan bir gülümsemeyle, terbiyelice kasketini çıkarıp salladı, sokağa doğru bir adım yürüdü.

Antoine'ı tedirgin etmişti çocuğun bu davranışı. Bir an durakladı:

— «Beni mi bekliyordunuz?»

— «Evet efendim.»

— «Sizi kim?» diyecekti, sözünü bitirmeden merdiven kapısını açtı. «Girin içeriye, cereyanda durmayın öyle. Kim gönderdi buraya sizi?»

— «Kimse,» çocuğun yüzü aydınlanmıştı. «E, sizi tanıyorum ben! Nah şuracıktaki noterde çalışıyorum, şu avlunun dibindeki noterde.»

Antoine hastanın yanında duruyordu. Hekim alışkanlığıyla hiç düşünmeden hasta çocuğun elini tutuverdi, Terli bir avuca, ateşli bir bileğe eli değince, elinde olmadan heyecanlanıvermişti.

— «Annen baban nerede oturuyor küçük?»

Küçük çocuk yorgun gözlerini ağabeyine çevirdi:

— «Robert!»

Robert lâfa karıştı:

— «Annmiz babamız yok efendim.» Bir an durduktan sonra «Verneuil sokağında oturuyoruz» dedi.

— «Hem anneniz, hem babanız mı yok?»

— «Evet efendim.»

— «Büyük anneniz, büyük babanız da mı?»

— «Evet efendim.»

Yumurcağın yüzü ciddileşmişti. Berrak bir bakışla bakıyordu Antoine'ın yüzüne. Ne kendine acındırmak ne de merak uyandırmak isteği vardı halinde, azıcık bir keder izi bile.

Şimdi Antoine'ın şaşkınlığı çocukça görünüyordu.

— «Kaç yaşındasın sen?»

— «On beş.»

— «Ya o?»

— «On üç buçuk»

Antoine içinden «Hay allah cezalarını versin!» dedi. «Bir çeyrek saattir oyaladılar beni! Philip'e telefon. Öyle yemeği. Yukarı çıkmak, hastalara bakmadan ver elini Saint - Honore mahallesi... Böylece bütün gün geçip gitmiş olacak!»

Leon* mutfak kapısında göründü.

— «Sofrayı biraz sonra kurarsınız Leon... Haydi sen de çabuk bütün bunları çıkart kolundan. Ağabeyin yardım etsin sana. Yavaşçacık... Tamam, yaklaş bakayım.»

Temiz sayılacak gömleğin içinden sıskacık bir kol meydana çıkmıştı. Bileğin üstünde yüzeysel bir çıban iyice toplanmış görülüyordu. Artık vaktin geçtiğini düşünmüyordu. Antoine. İşaret parmağıyla hafiften çıbanın üstüne bastırdı. «İyi!» dedi «iyidir.» Sonra öteki elinin iki parmağıyla hafiften, çıbanı sıkmaya başladı. «İyi!» işaret parmağının altında, sıvının yer değiştirdiğini çok iyi hissetmişti.

* Evin uşağı. (çev.)

— «Şurası acıyor mu?» diye çocuğun dirseğiyle bileğinin arasına dokundu, sonra şişen koltuk altı bezine kadar bütün kolunu sıktı.

— Acıyor mu?

Gözünü ağabeyinden ayırmadan bütün vücudunu kasan küçük:

— «Çok değil!» diye cevap verdi.

Antoine homurdanırcasına:

— «Hiç de öyle değil» dedi. «Ama babayiğit bir adam olacaksın sen! Gözünü çocuğun utançtan buğulanan gözüne dikti: bir kıvılcım deymiş gibi, bir güven parıltısı belirdi çocuğun bakışlarında. İşte ancak o zaman gülümsedi, sonra hemen başını önüne eğdi. Antoine yanağını okşayarak hafifçe çenesini tutup başını yukarıya kaldırdı. Küçük oğlan azıcık karşı koyar gibi olmuştu buna.

— «Dinle beni: hafifçe yaracağız şunu; yarım saate kadar daha da iyleşecek... İstiyorsun değil mi? Gel bakayım benimle.»

Çaresiz boyun eğen küçük, cesaretle bir iki adım attı; ama Antoine gözlerini ondan çevirince cesareti sarsıldı; imdat istercesine yüzünü ağabeyinden yana çevirerek:

— «Gelsene buraya Robert!» dedi.

Bitişikteki, duvarları fayans döşeli, muşambalı masa ve otoklavlı oda, gerektiğinde küçük ameliyatlar için kullanılıyordu. Léon buraya «labaratuar» adını takmıştı; eskiden banyo imiş burası. Antoine'ın, babasının apartmanında kardeşiyle birlikte oturduğu eski daire gerçekten yetersiz hale gelmişti, Antoine yalnız kaldıktan sonra bile. İyi bir raslantı ile komşu binanın zemin katında dört odalı bir daire buldu. Çalışma ve yatak odalarıyla «labaratuarını» buraya taşıdı. Eski çalışma odası, hastalar için bekleme odası oldu. İki dairenin girişlerinin arasındaki duvarda açılan bir aralıkla, iki daire birleştirildi.

Bir kaç dakika sonra çıban iyice yarılmıştı.

— «Biraz daha dişini sık... Hah... Biraz daha. . Tamam!» diyerek Antoine bir adım geriledi. Küçük oğlan kardeşinin gerilmiş kollarının arasında, yarı baygın uzanmıştı, rengi bembeyazdı.

— «Hey Léon» diye Antoine bağırdı. «Şu delikanlılara biraz konyak!»

Bir parmak kadar konyağa batırdığı iki şeker parçasını hasta çocuğa uzatarak:

— «Çiğne bakayım şunları, sen de» sonra ameliyat olan çocuğa doğru eğilerek: «Çok sert değil ya!» dedi. Kendine gelerek gülümseyen çocuk: «İyiyim» diye yanıtladı.

— «Uzat bana kolunu. Korkma, artık bitti dedim ya sana. Şimdi yıkayıp kompres yapacağım. Acı vermez bu.»

Telefon çaldı. Girişten Lêon'un sesi geliyordu: — «Hayır bayan, doktorun işi var... Bugün öğleden sonra olmaz... Doktorun muayene günü bugün... Peki efendim... Ancak akşam yemeğine doğru olabilir... Emredersiniz efendim.»

— «Ne olur ne olmaz, bir fitil koyalım» diye mırıldandı Antoine.

Sonra çıbanı gözden geçirdi. «İyi. Sargıyı biraz sıkıca sardım... Böyle gerekiyor... Şimdi, sen, ağabey, dinle: kardeşini eve götür; yatsın, kolunu da oynatmasın kiminle oturuyorsunuz?... Küçüğe bakacak biri var elbet?»

— «Elbet... Ben!...»

Onurlu bir insan olduğu okunuyordu küçücük yüzünden. Antoine'ın yüzüne meydan okurcasına dik dik bakmıştı. Bunun karşısında gülümseyemedi Antoine. Duvar saatine bir göz attı, bir kere daha merakını yendi.

— «Verneuil sokağında kaç numarada oturuyorsunuz?»

— «Çift 37 de.»

— «Adınız Robert miydi?»

— «Robert Bonnard!»

Antoine adresi yazdı. Sonra çocuklara baktı. İki kardeş ayağa kalkmış, berrak bakışlarla süzüyorlardı kendisini. Hiç bir minnet izi yoktu bu bakışlarda, ama büyük bir rahatlık ve güven duygusu okunuyordu.

— «Haydi gidin şimdi çocuklarım. Acele işim var benim... Fitili değiştirmek için saat altı ile sekiz arasında uğrarım size. Tamam mı?

Bunu çok doğal bulmuş gibi görünen büyük oğlan:

— «Evet efendim» dedi. «En üst kat, 3 numara. Merdivenin tam karşısı.»

Çocuklar gider gitmez:

— «Sofrayı hazırlayabilirsiniz Léon» diyen Antoine, telefona sarıldı:

— «Alo... Elysée 01.32»

Girişteki masanın üzerinde duran telefonun yanındaki ajandada o günün sayfası açılmıştı. Antoine kulaklığı elinden bırakmadan eğilerek okudu:

«1913 - 13 ekim pazartesi: Saat 1430. Bn. de *Battincourt*'a; gitmeyeceğim, beklesin. 15.30 *Rumeiles*, evet... *Lioutin*, peki... *Bn. Ernst*, tanımıyorum... *Vianzoni... de Fayelles*... Tamam».

— «Allo... 01.32 mi?... Profesör Philip geldi mi? ben, doktor Thibault... (Bir an durur)» Allo... Günaydın, Hocam... Yemeğinize engel oluyorum... Bir konsültasyon için rica edecektim... Çok ivedi, çok. Hequet'nin çocuğu. Evet şu cerrah Hequet... Çok ağır, ne yazık ki, hiç umut yok... Evet hiç bakılmamış kulak iltihabı... Bir sürü komplikasyon. Anlatayım size, çok yürek sızlatıcı bir durum... Ama hayır Hocam, mutlaka sizin görmenizi istiyor. Bu yardımı Hequet'den esirgemezsiniz her halde... Elbette... Hemen... Ben de... Bugün pazartesi, konsültasyon günüm... Peki anlaştık: bir çeyrek saate kadar uğrar, sizi alırım... Sağolun hocam.»

Telefonu kapattı. Randevu listesine bir kere daha göz attı. Sonra yorgunmuş gibi içini çekti; ama yüzünden okunan memnunluk bunu yalanlıyordu.

Léon, köse yüzünde kurnazca bir gülümsemeyle yanına gelerek Antoine'a :

— «Kedinin bu sabah doğurduğunu biliyor muydunuz?» dedi.

— «Sahi mi?»

Bu haber Antoine'ı eğlendirmişti. Mutfağa gitti. Kedi bez parçalarıyla dolu sepetin içinde yan gelmiş yatıyordu; durmadan küçücük yapışkan tüy yumaklarını yalayıp duruyordu.

— «Kaç tane kadar var şunlar?»

— «Yedi, yengem bunlardan birini istiyor.»

Léon, kapıcının kardeşiydi. İki yıldır Antoine'ın yanında çalışıyordu. İşini büyük bir titizlikle hiç şaşmadan yapardı. Sessiz, soluk benizli, yaşı belli olmayan bir çocuktu. Seyrek, yumuşak saçları, upuzun yüzüne acaip bir görünüş veriyordu. Uzun ve sarkık burnuyla bön bir hali vardı; durmadan sırıtışı da büsbütün arttırıyordu bunu. Bu salaklık isteyerek olmasa bile, rahatlık sağlayan bir maskeydi; bunun altında uyanık bir kafası, şüpheci bir sağduyusu ve kendine göre alaycı bir yanı vardı bu Léon'un.

— «Ya peki öteki altısı ne olacak, suda boğacak mısınız onları?»

— «Ne yapacaktım ya?» diye soğuk kanlılıkla yanıt verdi «Yoksa evde büyütmek mi istiyordunuz bunları?»

Antoine gülümsedi; sonra topuklarının üstünde bir dönüş yaparak, Jacques'ın çalışma odasına gitti. Burayı şimdi yemek odası olarak kullanıyordu.

Yumurta, enginarlı külbastı, meyva sofrada hazırdı: Yemeklerin gelmesini beklemek canını sıkardı Antoine'ın. Mis gibi sıcak tereyağı kokusu dağılıyordu omletten. Bu onbeş dakikalık öğle yemeği hastahanedeki sabah çalışmasıyla öğleden sonraki muayeneleri arasında kısa bir dinlenme zamanıydı Antoine için.

— «Yukardan bir isteğin var mı?»

— «Hayır efendim.»

— «Bn. Franklin telefon etmedi mi?»

— «Etti efendim. Cuma gününe randevu aldı. Yazdım.»

Bu sırada telefonun zili duyuldu, Léon konuşuyordu «Hayır, bayan; 17.30 dolu... 18 de... Peki efendim,»

— «Kim bu?»

— «Bayan Stockmay» hafifçe omuz silkerek «Ahbaplardan bir kadının küçük oğlu. Ayrıca yazacak» dedi Léon.

— «Kim bu Bn. Ernst. Saat 17'ye yazmışsınız?»

Sonra yanıtını beklemeden: «Bn. Battaincourt'a telefon ederek özür dilediğimi, ona yirmi dakika kadar gecikeceğimi söylersiniz... Gazeteleri verin bana. Teşekkür ederim.» Duvar saatine bir göz attı; «Yukardakiler sofradan kalkmış olmalı... Telefon eder misiniz. Genç bayan Giselle'i arayın bana ve telefonu buraya getirin. Kahvemi de; ama çabuk.»

Kulaklığı eline aldı, yüzünde bir rahatlık gevşemesi belirmişti. Gözlerini uzakta bir noktaya dikerek gülümsüyordu, sonra birden san-

ki bir kanat çırpınışıyla havalanmış gibi, telin öteki ucuna yönelivermişti.»

— Allo... Evet... Benim... Oh, hemen hemen bitirmiş gibiyim...» Güldü «Hayır, üzümü bir hasta göndermiş çok nefis... Yukarda ne var ne yok?» dinliyordu, yavaş yavaş yüzü karardı.

— «Ya! İğneden önce mi, sonra mı?... Bunun normal olduğuna onu inandırmak gerek...» Bir an durdu. Yüzü yeniden aydınlandı. «Baksana Gise, telefonda yalnız mısın? Dinle beni: Seni bugün görmeliyim. Söyleyeceklerim var. Ciddi şeyler... Burada elbet. Ne, vakit olursa olsun üç buçuktan sonra tamam mı? Ben seni geçiririm... Geleceksin değil mi?... Kahvemi içip yukarı çıkacağım.»

YORDAN YOVKOV

MAHKEME

Bulgarcadan çeviren : Türker ACAROĞLU

Bulgar yazınının en büyük ustalarından olan *Yordan Yovkov,* 9 Kasım 1880'de doğdu. 15 Ekim 1937'de Filibe'de öldü. Kimi Rumeli Türk yaşamından alınan çok sayıda roman, öykü ve tiyatro oyunu yazdı. «Orakçı» (uzun öykü, 1929), «Sınırdaki Çiftlik» (roman, 1934 Tahir Alangu çevirisi, 1966), «Antimovo Hanında Akşamlar» (öyküler, 1928), «Milyoner» (komedi, 1930; Sadık Balkan'ın «Milyoner Damat» başlıklı çevirisiyle 1946'da İstanbul Şehir Tiyatrolarında oynandı), «İnce» (öyküler, Nihal Önol çevirisi, 1968). En ünlü yapıtı, «Kocabalkan Efsaneleri»dir. (1927). Türker Acaroğlu'nun derleyip çevirdiği «Bulgar Hikâyeleri Antolojisi»nde (1967) yazarın altı öyküsünün çevirileri vardır.

Yovkov'un hümanizm ile dolu yapıtları, köy ve köylü yaşamını gerçekçi bir biçimde canlandırır. İnce bir gözlemcilikle, Bulgar krallığı döneminde yaşayan köylülerin yazgısı ve dramı sonsuzlaştırılmıştır. «Antimovo Hanındaki Akşamlar» adlı kitabından alınan aşağıdaki öykünün çevirisinde, yazarın biçemi olabildiğince korunmağa çalışılmıştır.

Meydanın tozu-dumanı içinde bir kasırga koptu, yerin dibinden bir anda biten bir olağanüstü ağaç gibi yükselip yukarıya uzandı. Az sonra dağılarak çöküp giden bu toz-dumandan yalnızca, ağır ağır yere düşen birkaç saman çöpü ile üç kağıt parçası kaldı; hava gene temizlenmişti.

Genellikle (Tokmakçı) takma adıyla tanınmış olan Mustafa Eşref, bu sıra, çardakta, salkım ağaçlarının gölgesinde oturuyor, işi-gücü bırakmış, alıştığı üzere dalıp gitmiş, karşılara bakıp izliyordu. Kasırgayı görmüştü. Başka sefer olsaydı, kim bilir, düşünceleri onu nerelere götürecek, ne akıllıca sonuçlara eriştirecekti. Ama şimdi, denizde, dalgaların üstünde sallanan kayıklar gibi, havada uçuşan bu kağıt parçacıkları, kendisine basbayağı, aynı zamanda tatsız bir şeyi, bir dava için tanıklığa çağıran belgeyi anımsattı. Ansızın titredi, önüne baktı, parmaklarıyla, sessizce bir şeyler hesaplamağa başladı. Bu işi birkaç kez yineledi, dava gününün uzak olmadığına kanaat getirmiş olacak ki rahatldı, derin bir soluk aldı, sigarasını tazeledi.

Yalnızlığa, rahata alışmış olan Tokmakçı, yaşamında olabilecek her türlü değişiklikten, özellikle yolculuktan çekinirdi. Bundan başka, kendisini üzen bir şey daha vardı: olayın olduğu merada toplanacak olan mahkemeye gittiğinde, onun vaktiyle varsıl bir adam olduğunu bilen, şimdiki yoksulluğuna gülecek olan bir insan kalabalığıy-

la karşılaşacaktı. Keyfi kaçınıştı artık, ama alınyazısına boyun eğmeğe alışmış olan her doğulu gibi, o da, can sıkıntısını unutmak, düşüncelerini başka yöne çevirmek istedi.

Başının üstünde acı acı, beceriksiz cıvıltılar duyuldu. Başını kaldırıp, çatının altına boylu boyunca yapıştırılmış kırlangıç yuvalarına baktı. Uzun süre, kuşların gidiş-gelişlerini izledi, her yuvada beş-altı aç yavrunun cıvıldaştığını görünce acıdı, annelerinin ne denli yorulduğunu, ana sevgisinin ne denli büyük olduğunu düşündü.

Gözlerini avluya çevirdi; bakışları bahçedeki çiçeklerin gülümseyen renklerine takıldı. Gözleri, yere kapanmış birer kalpağı andıran arı kovanlarının, çiçek açmış salkım ağaçlarının çevresinde vızıldayıp duran arıların üzerinde durakladı. Havaya güzel bir bal kokusu, hoş bir tatlılık doluyor, güneş ışınları altında parıldayıp yanan binlerce kanatçığın çıkardığı, sanki gizemli bir sazdan geliyormuşçasına nefis sesler işitiliyordu. Tokmakçı: «Tanrı'nın her şeyi büyük ve akıllıcadır» diye düşündü; inanmışların dua sırasında yaptığı o davranışla, istemeyerek, sağ eliyle yüzünü, ak sakalını sıvazladı.

Ancak böylece üzüldüğü, acı karşısında güleryüz gösterdiği şu anda, içinde önceki acının, çağrı belgesinin anısı yeniden uyandı. Yeniden parmaklarıyla hesaplamağa başladı, o belli güne daha ne kadar zaman kaldığına iyice kanaat getirebilmek üzere, çağrı belgesini bir kez daha gözden geçirmek istedi. Sırmayla işlenmiş ağızlığını bir yana bıraktı, geçmişten kalan bir alışkanlıkla, birkaç kez el çırparak:

— Şakire, Şakire! diye bağırdı.

Bir parça kısık da olsa, gücünü daha yitirmemiş kalın sesi avlunun öteki ucuna dek yansıdı, ama kimse yanıt vermedi. Çevresine bakındı, karısını bir yerde göremedi. Aslında karısı orada bulunmuş olsaydı bile, onu zor görebilecekti; bahçenin, arı kovanlarının ötesinden, türlü-çeşitli yönlerde çaprazlanmış çitler, anbarlar, ahırlar başlıyordu. Tüm bunlar, yıkkın, yarı yıkık bir durumda, zararlı otlar, ısırganlar, mürver ağaçları arasında kısılıp kalmıştı. Bir zamanlar bahçede, kapalı yerlerde, güller arasında ırgat, seyis, avcılarla ipek şalvarlı bayanların dolaştığını, aşağıdaki konuk odalarının önündeyse, hâlâ daha yerli yerinde duran o demir halkalarla bağlı, herhangi bir konuğun Arap atının kişnediği eski güzel konakların acınacak kalıntılarıydı...

Tokmakçı ikinci, üçüncü kez haykırdı, gene yanıtlayan olmadı. Bir sigara daha sararak düşünceye daldı.

Mahkemeye çıkmak hoşuna gitmeyen bir şeyse de, ister istemez gidecekti. Aslında bakılacak olan dava kendisi için büsbütün yabancıydı. İki komşu köy —Zagortsi ile Bistritsa— meralarının sınırları yüzünden çekişiyorlardı. Çoktan başlamış olan bu kavga, gerçek bir savaş durumuna gelmişti; her yaz iki köyün çobanları, sığırtmaçları, kır bekçileri birbirlerinin kaburgalarını kırıyorlar, başlarını eziyorlar, hayvanlarını kapıp gidiyorlar, birbirlerine para cezası kesiyorlardı; pek doğal olarak da bu cezaları hiç kimse ödemek istemiyordu.

En sonunda, iki yanı da sarsan, bu çekişmelere hiç değilse geçici olarak son veren bir olay oldu. Savaş daha yeni sona ermişken, pek az konuşan, ama boylu-poslu, yürekli bir kişi olan Zagortsili Andreya, sözü geçen bu sınır kıyısında Bistritsa köyünden Topal Atanas'ı, tam kendi tarlasını sürerken görüp suç üstü yakalamış. Topal, savaşa gitmemişti; Andreya'nın yokluğundan yararlanarak, hattâ onun gibi bir adamın savaştan sağ dönmeyeceğine inanarak, her yıl onun tarlasının bir kıyısını sürer, böylece, kendi dediğine bakılırsa, sözde vaktiyle Andreya'nın çaldığı toprağı geri alırdı. Andreya'nın cepheden yolladığı mektuplara kulak asmaz, karşısına çıkan kadınları sopayla kovalardı.

Ama Andreya köyü döndü, Topal Atanas'ı tam çalmış olduğu toprağı sürerken bulup yakaladı. Buna karşı, Andreya, gene de «terbiyeli» davrandı. İyilikle, onu tarlayı bırakıp gitmeğe, imleri gerçek sınırın bulunduğu yere koymağa çağırdı. Topal, onun sözlerine kulak asmadıktan başka, kendisini haklı göstermek için coştu, sövüp saymağa başladı. Andreya'ya vurmağa bile kalkıştı. O zaman Andreya, elindeki çapayı kaptığı gibi, çoktandır yüreğinde birikmiş olan o korkunç hırsla, savaşta insanları öldürmeğe alışmış olduğu o acımasız kolaylıkla Topal'ın üstüne yürüdü, rastgele vurmağa başladı. En sonunda, vuruşları altında bir adam değil de bir ceset yattığını sezinleyince durakladı. Topal'ı yerden sağ olarak kaldırdılar; ancak iki-üç gün sonra, iyileştirmek üzere sarmış oldukları taze kesilmiş koyun derilerine sarılı olarak öldü. Andreya'yı kente götürüp hapse attılar.

Şimdi bu davaya kentte bakılacaktı. Topal'ın ve Andreya'nın tarlaları arasındaki sınır, aynı zamanda iki köyün meraları arasındaki sınırı oluşturuyordu. Bundan dolayı, her iki yanın ardında, koskocaman birer köy bulunuyordu. Ayrıca, Topal'ın, Andreya tarafından kendi tarlasında dövüldüğü ispatlanınca, bu durum, onun kabahatını ortadan kaldırmıyorsa da, hiç değilse, azaltıyordu. Her iki taraf kaygılıydı. Tanıklık için, çevre köylerin en yaşlı, en namuslu adamlarını arayıp buldular. Tokmakçı'yı da seçtiler. Vaktiyle babası, daha sonra da kendisi bu yerlerin sahibiydi; bunun için, gerçek sınırın nereden geçtiğini ancak o gösterebilirdi.

Tokmakçı, tüm bu sorunu en ayrıntılı bir biçimde biliyordu; çünkü Bistritsa ile Zagortsi köylerinden kurnaz, tatlı dilli delegeler yanına gelmişlerdi. Bunlar Tokmakçı'nın her zamangi egemen ve güçsüz yanlarını iyi tanırlar, konuşmalarına o güzel, eskiden kalma ince gönül okşamalar, nükteli öyküler katarak, kendi taraflarını tutsun, diye onu kandırmağa çalışırlardı. Gönlü yüce olduğu kadar da hoppa, boş şeylere önem veren Tokmakçı, kurnaz yaşlıların tuzağına kolayca düşer, onların sözünü ettiği geçmişi o da seve seve, coşkuyla anlatırdı. Ancak, buna karşın, mahkemede gerçekten başka hiç bir şey söylemeyeceğini açıkça seziyordu. Onun için, konuklarıyla, çokluk, geçmiş üstüne konuşur, kahve üstüne kahve sunar, ama onları çok ilgilendiren sınır sorununa en az değinirdi. Aslında insanları birbiri-

ne karşı koyduran, onları yabanıl hayvanlara çeviren bu düşmanlıktan tiksiniyordu. Şimdi de: «Tüm bu kavgalar neden oluyor? Mal, mülk ve toprak için mi?» diye düşünüyordu. «Toprak» sözcüğünü fısıltıyla, tiksintiyle yinelerken, ak sakalının kıvrımlarında acı bir gülümseme beliriyordu.

— İnsanlar, toprak için ne denli aç gözlüdürler. Oysa, bir insana ne denli az toprak gerek! diyordu.

Birden, bir ses işitildi:

— Mustafa, ne istiyorsun? Ne bağırıp duruyorsun?

Tokmakçı başını kaldırdı. Karşısında, merdivenin başında, önlüğünün eteğine kuru yonga, çalı-çırpı doldurmuş karısı duruyordu. Uzun boylu, elmacık kemikleri fırlak, kupkuru yüzlü, üzüntü dolu gözleri derin çukurlara batmış, hep yaşlı duran bir kadındı.

Bu yaşlı gözler Tokmakçı'yı hep rahatsız etmişti, şimdi de sanki söylemek istediği şeyi unutmuşçasına, susup duruyordu.

Yaşlı kadın:

— Ne istersin? diye yineledi.

Tokmakçı:

— Cüzdanımı getir. İşte orda, kaşıkları koyduğumuz kabın içinde. Getiriver, bana gerekli, dedi.

Karısının ateşi yakınağa hazırlandığı aklına gelince, ardından:

— Bir de kahve yap! diye seslendi.

Yaşlı kadın içeriye girmişti artık, yanıt vermedi. Ama Tokmakçı, onun odada yürüdüğünü, bir şeyler mırıldandığını işitiyordu. O, Tokmakçı'nın iki şeyini beğenmezdi: çok sigara içmesini, bir de durmadan kahve istemesini. Bunlardan dolayı, onu hep azarlardı. Bunu da amansız, kasıntılı bir ciddilikle yapardı; çünkü onun bu giderlerini, her köylü evinde kadın malı olarak sayılan tavuklardan biriktirdiği parayla öderdi. Ancak, yaşlanınca Şakire yabancı bir kadın olup çıkmıştı. Tokmakçı, onun ne vakit eliaçık, ne vakit açgözlü olduğunu anlayamıyordu. Birlikte yaşamları kırk yılı aşmıştı. Tokmakçı'nın, karısı için söyleyebileceği tek güvenilir şey şuydu: O, kendisi için değil de yalnızca çocukları için yaşamıştı, yaşamını sürdürüyordu da. Rüstem öleli, ötekilerini unutarak, yalnızca onu düşünüyordu. Rüstem'den başka, sağ daha dört kızı, birbirinden güzel yirmiyi aşkın kız ve oğlan torunu vardı. Acaba, onları hiç mi sevmiyordu? Elbette seviyordu. Ama onları her zaman ilgisiz, sevinçsiz, gülümsemesiz karşılayıp uğurluyordu; çünkü Rüstem'in anısı, gözlerini her vakit yaşlı tutuyordu.

Tokmakçı ,sigarasını çekip derin bir soluk aldı, derin bir göğüs geçirerek düşüncelerini sürdürdü.

Gerçekten, Rüstem acınacak bir çocuktu. Olgunlaşmış, güzel bir tosun, geniş omuzlu bir pehlivan kadar sağlamdı. Bundan başka, pek yürekli, inatçıydı. Ama, başını yiyen bir kusuru da vardı: kadınlara düşkünlüğü ve... (Tokmakçı, kaygıyla alnını ovaladı) gizliden gizliye rakı içmesi. Başını yiyen de buydu. Eve, köpek gibi tepelenerek

ezilmiş bir durumda, arabayla getirdiler. Onu aymazlıkla avlamak zordu, ama her halde üstüne yürüyenler kalabalıkmış. Tek bir ad vermedi, kimseden yakınmadı, «ah» bile demedi. Ancak dişlerini sıkıp susuyor, gözleri de yaralı bir yırtıcının gözleri gibi parlıyordu. Böylece de öldü. Taş gibi sert bir yaradılışı vardı...

Şakire ansızın belirdi, elindeki cüzdanı uzattı, önüne kahve dolu büyükçe bir fincan koydu. Daha sonra bir kıyıya çekilerek yaşlı gözlerle, kocasının ne yapacağını gözlemeğe başladı. Tokmakçı, yeşil deriden yapılmış, eski cüzdanı açtı, içinden bir takım kağıtlar çıkardı, bir bir gözden geçirdi, en sonunda aradığı çağrı belgesini buldu. Belgenin arkasına kendi eliyle davanın görüleceği günü yazmıştı.

— Bugün çarşamba, dedi. Daha dört gün var. Pazartesi günü, Zagortsi'de olmalıyım.

— Zago... Zagortsi mi dedin? Mustafa, şimdi hangi köye Zagortsi diyorlar?

— Aydınbey'e! Eski yer adları değiştirildi.

Yaşlı kadın birdenbire:

— Allah, Allah! dedi, yaşlı gözlerinde bir öç belirtisi parladı. Bak hele, her şeyi nasıl da alt-üst etmişler! Pekâlâ, Mustafa, sen orada ne yapacaksın?

Tokmakçı, olabildiği ölçüde, kısaca açıklamağa çalıştı, kağıtları da toplayıp cüzdanına koydu.

— Başkalarının davası için şimdi onca yolu tepeceğim.

Yaşlı kadın sinirlendi:

— E, öyleyse, gitmeyiver!

— Olmaz öyle şey, gitmeliyim.

— Neden olmazmış, canım azıcık gezip tozmak istiyor, desen e. Olmazmış...

— Dedim a sana, olmaz! Gitmesem, candarmayla götürürler beni.

— Götürmezler, merak etme sen. Otur, oturduğun yerde.

Tokmakçı, umutsuzca elini salladı, kahve fincanını aldı. Böylece düşünceye dalarak karısının ne vakit eve girdiğini, orada ne kadar kaldığını anlamadı. Bir ara, merdivenin yalnız bir kaç basamağına dek inmiş, sinirli sinirli kendisine seslendiğini gördü:

— Gideceksin, ha? Neden gitmek istediğini biliyorum ben! Seni gidi kart teke, seni! Utan bir parça! Şu ak sakalından utan!

Sırtını dönerek, merdivenlerden inmeğe başladı. Tokmakçı, şaşkın şaşkın karısının ardından bakıp gülümsedi. Hemen, her şeyi anladı. Kıskançlık, en güçlü sevgiyi bile yenebilir, en genç yaşlarında bile kişileri üzebilir. Şakire de işte böyle bir şeyi unutamıyordu. Başka zaman da yaptığı gibi, kocasının daha pek gençken ardına düşmüş olduğu Aydınbey'deki ünlü Mariya'yı anımsatmak istiyordu. Tokmakçı, kendi kendine: «Ne aptal kadın!» diye gülümsüyordu. «Benim, mahkeme değil de o karı için gitmek istediğimi sanıyor. «Gerçekten, o karıyı, başka bir çoklarını da olduğu gibi, çoktan unutmuş-

tu. Tokmakçı: «Aptal, aptaldır Şakire'm benim» diye yineliyor, başını sallaya sallaya gülümsüyordu.

Bir serinlik çökmüştü, ortalığa. Karşıda, Sarı Yani'nin kahvehanesi yanındaki meyve ağaçları ile evler, sokağın üstüne uzun gölgeler düşürüyordu. Sarı Yani'nin kendisi de karşıda göründü. Başı açıktı. Gömleğinin ak yenleri, uzaktan ağarıyordu. Bir huniyle sulayarak kahvehanenin önünü süpürdü. Bunun ardından hemen, karanlık pencerelerden bir müzik sesi dökülmeğe başladı. Sarı Yani, her akşam yaptığı gibi, yine gramafon çalmağa başlamıştı.

Tokmakçı, kulak verdi, ama gramofonun çaldığı havayı beğenmedi, anlayamadı da. Yeni bir sigara sarmak istedi, ama birden, eski alışkanlıkların belli saatlerde etkinliğe geçtiği o gizemli, anlatılmaz güce boyun eğerek, sarılmamış sigarasını bıraktı, ayağa kalktı, yaşına uymayan ivedi adımlarla evine yollandı. İçeri girmeden önce duraklayarak çevresine bakındı: kocakarı ortalıkta görünmüyordu Daha sonra içeri girdi, eski bir dolabı açtı, ivedi ivedi karıştırarak iri, kara bir şişe çıkardı. Elleri titriyordu, şişenin tıpası patlayarak fırladı, keskin bir erik rakısının hoş kokusu çevreye yayıldı. Tokmakçı bir kez daha bakındı, şişeyi ortadan kaldırıverdi.

Yerine döndüğünde elleri hâlâ daha titrediği için, sigarasını güçlükle sarıyordu. Keyfi yerindeydi; tatlı, yeğnil bir yorgunluk damarlarının her yanına yayılıyordu. Ancak Rüstem'i de düşünüyordu. Onun karşısında kendini kabahatlı, zavallı görüyordu; çünkü onu kendisinde de bulunan bir kusurdan ötürü kınıyordu. Daha delikanlılığı sırasında, bostan tarlalarında, kovanlıklarda düzenlediği cümbüşlerde kadın oynatırken rakıya alışmış, şimdiye dek vazgeçememişti de. Bundan dolayı kendisini kabahatlı buluyor, kendisinden iğreniyordu. Utangaç, güçsüz olduğunu sezinliyordu. Sanki Rüstem'in karşısında her zaman kendisini haklı çıkarmak istiyormuşçasına: «Ne yapayım, ayol? Ben yaşlı, budala bir adamım» diye söyleniyordu.

Ancak, bu içten pişmanlığına karşın, bir kaç kez daha dolabın yanına gidip hep aynı hırsla, hep aynı zevkle, karşı koymaktan güçsüz kaldığı bu günahtan duyduğu hep aynı korkuyla şişeden rakı içti.

Gene çardaktaki yerine dönüp iskemlesine rahatça kuruldu: artık ne elleri titriyor, ne pişman oluyor, ne de Rüstem'i düşünüyordu. Tam tersi, kendisini hiç bir zaman böylesine iyi görmemişti; keyfi yerindeydi, sanki daha gençti de çevresindeki her şey, tüm dünya ona pek güzel görünüyordu. Aklına neler neler gelmiyordu, gönlü nedensiz bir sevinçle dopdoluydu, yaşına bakmadan, şu anda türkü çağırmak geliyordu, içinden. Birdenbire irkilerek kendine geldi, uzaktan gelen bir sese kulak kesildi: yine gramofon çalmağa başlamıştı, ama bu kez kulağa gelen sesler sanki Sarı Yani'nin o gülünç makinesinden çıkan teneke sesleri değil de bambaşka, olağanüstü güzel bir çalgının sesleriydi. Bu ses, bu ezgi ona binlerce kez işitmiş olduğu eski, güzel, pek tanıdık bir şeyi anımsatıyordu.

Gönlünü tatlı bir üzüntü sardı; bir kaç saattir, geçmişten başka bir şeyi düşünmemiş olduğundan, bu geçmiş ona, sanki düşmüş gibi aydın, pek çekici geldi. Belki de şu anda belli bir şeyi anımsamıyordu. Ancak müziğin hırslı akışı, klarnetin akıcı ezgisi, dairelerin dinç, canlı vuruşları onun içinde parlak, kösnük, kısa düşler uyandırıyordu. Çevresinde, güzel geçmiş zaman türküleri söyleyen, atlas şalvarlı, genç kadınlardan oluşan bir topluluk, ortalarındaysa yarı çıplak bir kadının kösnülü, adamı coşturan bir oyunla dinç vücudunu kıvırışını görüyordu. Bu düş birden değişiyor, çarçabuk yerini alan başka bir düş beliriyordu. Kendisini, yalnızca düşlerde rastladığı bir biçimde apaydın, yellerden dalgalanan cepkeniyle, bir elinde tuttuğu evcil atmacayla, azgın bir Arap atı üstünde görüyordu. Dolayında, atlarını dört nala kaldırmış arkadaşları, arkalarında bir sürü av köpeği ve tazı koşuyordu. Önlerindeyse, dümdüz, geniş bir ova uzanıyordu.

Bütün öteki çalgılar susup da yalnızca klarnetin yanık sesi işitilmeğe başlayınca, Tokmakçı, artık olgunlaşmış buğday tarlaları, kırmızı haşhaş çiçekleri, bir de kadın, Mariya'yı görmeğe başlamıştı. Ama klarnetin yanık ezgisi, oyunun neşeli adımları arasında yitip gidiyor, Tokmakçı'nın izlediği yüz, çalparaların daha ilk vuruşunda gözden yok oluyor, onun yerine gene türkü söyleyen kadınlarla ortalarındaki yarı çıplak oyuncu kadın beliriyordu...

Avludan bir ses geldi:

— Mustafa, Mustafa!

Tokmakçı başını kaldırdı.

Karısının sesiydi:

— Mustafa! Ne yapıyorsun, ayol! Baksan a, buzağı gene ineğin tüm sütünü emiyor. Aşağıya in, çabuk in de buzağıyı kapa.

Tokmakçı avluya indi. Güneş batmıştı. Güvercinlerle kırlangıçlar çatı altındaki yuvalarına sığınmışlar, tavuklar yemiş ağaçlarında daldan dala sıçrayıp tünemek için daha uygun yer arıyorlardı. Gecenin serinliğinde salkım ağaçlarının kokusu, daha güçlüce duyuluyordu. Gün batısında gökyüzü, kan gibi kıpkızıldı.

Tokmakçı, düşüncelerine dalmış, avlunun sokak kapısına doğru gidiyordu. Nereye, niçin yollanmış olduğunu unutmuştu. Kendini hâlâ daha o tatlı anılar içinde, uyuşturucu, hoş dumana bürünmüş gibi görüyordu.

*

Pazartesi sabahı erkenden, Tokmakçı mahkeme yerine gidiyordu. Pek yakına dek bu yabancı kavgaya karşı ilgisiz kalmış olan Tokmakçı, şimdi kaygıya düşmüştü. Bistritsalılardan kimisi, Rüstem'i öldürenlerden birinin, belki de başlıcasının, bugün davası görülecek olan Adreya olduğunu söylüyorlardı. Acaba doğru muydu, yoksa onu Andreya'nın karşıtı, kendi yandaşı yapmak için özellikle uydurulmuş bir kara çalma mıydı? Tokmakçı gece boyunca hep bunu dü-

şünmüş, hâlâ daha düşünmekteydi de; çünkü vaktiyle —aradan artık yirmi yıl geçmişti— Rüstem'i öldürenler yakalanmamıştı. Bunu gerçekleştirmek olanaksız değildi, ama bu öldürüm, o sıralarda pek güçlü olan ırk düşmanlığının arasında kaynayıp gitmeli, hâlâ daha unutulmamış olan köleliğin yerini doldurmak üzere daha kimi kurbanlar verilmeliydi. Tokmakçı bunu pek iyi biliyordu, bu nedenle yarasını yüreğinde gizleyip sustu.

Şimdi bütün bunlar yeniden Tokmakçı'nın aklından geçiyordu. Ancak, bu düşünceleri kendini inandırmaktan başka, bir de içinde Rüstem'in anısını uyandırdı. Gözlerinin önündeyse, torunu Rüstem duruyor, atları sürüyordu. Bu on yedi yaşındaki geniş omuzlu, sağlam çocuk, rahmetli Rüstem'in adını taşıdıktan başka, her yönden ona benziyordu. Bu büyük benzerliğin belki de aynı sonucu da gizlediğini düşünen yaşlı adamın üzüntüsü gitgide artıyordu.

Araba, daracık bir sokaktan geçermişçesine, yüksek buğdaylar arasından geçen yılankavi bir yolda ilerliyordu. Ancak Tokmakçı, bu bol ürüne sevinmek üzere bir kez olsun, başını kaldırıp bakmadı bile. Dönemecin birinde Rüstem, tutturduğu tekdüze, uzun havayı kesti, elindeki kamçıyla bir şeyi gösterdi; uzak bir yerde, alçak bir koyak ortasında, bir köy panayırını andıran ,ama aralarında tek bir kadın bulunmayan büyük bir insan kalabalığı vardı. Atlar ya arabalara bağlanmış, ya da çevrede otlamağa salınmıştı. Tokmakçı, bunların mahkeme için gelen Bistritsa ile Zagortsi köylerinin hemen hemen tüm erkekleri olduğunu anladı.

Rüstem'e arabayı yolun kıyısında durdurmasını buyurdu, kendisi de delikanlı arabadan inip atları salana dek hiç kımıldamadan yerinde kaldı. Ancak, oradakiler kendisini gördüler; yanına hemen, çeşitli yerlerden gelmiş olan bir çok köylü, kendisiyle evinde görüşen aynı adamlar geldiler. Aynı düzmece incelik ve dalkavuklukla selamlarını sundular, gönlünü aldılar, daha bir çok ufak-tefek şeylerden söz ettiler. Bütün bunlar ,eski çağın alışkanlıklarından kalma, o parlak ve törenli biçime bürünmüştü. Pek doğal olarak, karşılıklı selamlaşmalardan sonra, öteki sorunlara da değinildi; ama her iki taraf da birbirinin ağzından bir şeyler kapmak istediği için, yalnızca önemsiz şeylerden söz etmeyi yeğ tutuyordu. Bu da Tokmakçı'ya, onların konuşmalarına karışmamak, susmak olanağını veriyordu.

Ancak, ara-sıra, çevredeki kalabalığa da bir göz atıyordu. Yaşlıları tanıyor, daha gençlerinse, yüzlerinden hangi soydan olduklarını anlıyordu. Hepsi de yüzleri güneşten kızarmış, dünkü yortu günü için giydikleri ak gömleklerini daha kirletmemiş olan iriyarı, sapasağlam adamlardı. Gömleklerinin sıvanmış yenlerinden, çıkık damarlı, kıllı kolları gözüküyordu. Toprağı işlemeğe yöneltilmiş, sürekli, yorucu emekle çelikleşmiş olan bu güçlü-kuvvetli vücutlarda sert, direşken bir şey vardı. Bu adamlar bu yorucu emeğe alışmışlar, onun içinde yaşıyorlardı. Bugünkü gibi bir iş gününde aylak aylak durmak, onlarca doğal olmayan bir şeydi; buraya gelişlerine neden olan olayın

bir meraktan çok, pek önemli bir iş olmasına karşın, gene de rahat değillerdi. Küme küme toplanmışlar, kimileri yüksek sesle, coşkuyla konuşuyorlar, ötekilerse yere çömelmiş, çakılarıyla birer çubuk yontuyorlar, ama konuşmaları da dikkatle dinliyorlardı. Pek doğal olarak, sıra mera ve sınır sorunlarına da geliyor, o vakit kimin haklı, kimin haksız olduğundan da söz etmeğe başlıyorlardı. Çokluk bir gürültüdür kopuyor, kümelerin kiminde birbirinin üstüne atılmış iki kişiyi ayırmak da gerekiyordu.

Bu gürültülü çatışmalardan sonra, yine bir uzlaşma, bir iyilik havası esmeğe başlıyor, o vakit uzun boylu, iyi giyinmiş, çizmeli, çopur yüzlü bir köylünün sesi işitiliyordu. Bu adam, söz dinlemezleri kimi kez azarlayan, kimi kez de uslu durmaları için onlara babaca öğütler veren muhtar Grozdan'dı. Ama o anda, görünüşe göre, başka bir işle de uğraşıyordu; çünkü, kavga yerinde işini bitirir bitirmez hemen oradaki yakın tepeye dönüyordu. Kente giden yol buradan gözükürdü. Bir kaç köylü ile sık sık saatine bakan vergi alımcısı[1] da onun yanındaydı. Ancak görünürlerde kimseler yoktu. Anlaşıldığına göre, yargıçlar gecikmişti.

Başka bir yönden, ağır ağır yaklaşan bir araba belirdi. Yanlarına gelince, arabada bir adamın yatmakta olduğu anlaşıldı. Yastıklarla örtülerden yüzü görünmüyordu. Az sonra bu adamın, ölüm döşeğinde yatan, ancak davanın önemi dolayısıyla büyük çabalarla tanıklığa getirilen Sırnevolu Saffet Molla olduğu anlaşıldı. Bu olay, kalabalık arasında bir eğlence havası yarattı; böyle durumlarda her vakit olduğu gibi, şen tartışmalara, şakalaşmalara, gülüşmelere neden oldu. Tokmakçı başını çevirdi; gözleri, kötüleşmiş, ölü gibi sararmış olan Saffet Molla'nın sıtmalı, içeriye çökük gözleriyle karşılaştı. Tokmakçı'nın yüreğine bir ağrı girdi; şu anda, kendisini de, Saffet Molla'yı da aşağıladıklarını anladı. Tek bir söz söylemedi, yalnızca çatık kaşları altından, kahkahalarla gülen bu adamlara sert bir bakış fırlattı. Şu anda yüreğinde toprak hırsıyla, mülk ve varsıllık arkasında yapılan bu sonsuz çarpışmada, ne kendilerine, ne de başkalarına acıyan, hasta bir adamı bile rahatça ölüme bırakmayan bu kötü, acımasız insanlara karşı güçlüce bir öç alma duygusu doğdu. Buraya gelmekten korkması rastlantısal değilmiş, demek. Mahkeme önünde bildiğini söylemekten caymak, bir şey anımsamadığını, bir şey bilmediğini söylemek düşüncesi usundan geçiyordu.

O sırada kalabalığın dikkati başka bir yana yöneldi, Tokmakçı da başını o yana çevirdi. Kent yönünden, içinde iki polisle aralarında bir köylü bulunan bir araba geliyordu. «Andreya! Andreya'yı getiriyorlar!» diye bağırış koptu. Araba yaklaşınca, içindekilerden yalnızca köylüye bakan Tokmakçı, bu adamın, geniş omuzlu, kısa kollu, iri çeneli, orta yaşlı bir erkek olduğunu gördü. Bu adam, sanki tanışlarını selamlıyormuşçasına yavaşça başını sallıyor, ancak yüzü-

(1) Tahsildar

nün anlatımı hiç değişmiyor, çevresine kızgın kızgın bakışlar atıyordu. Bu gözler Tokmakçı'nın üstünde de durakladı, şaşkınlık belirten bir parıltıyla parladı. Tokmakçı'nın elleri titremeğe başladı; bir şey boğazını sıkıyor, ona bu adamı bir yerde görmüş olduğunu, tanıdığını anımsatıyordu. İçinden bir ses de: «İşte, odur! Rüstem'i öldüren odur!» diyordu.

Aradan bir süre geçince rahatladı. Bir süreden beri ardı ardına sıralanmış olan tüm bu olaylara artık hiç şaşmıyor, bunlara birer Tanrı yazgısı olarak bakıyordu. Tokmakçı, asıl sınırın nereden geçtiğini pek iyi biliyor, tanıklığının hiç de Andreya'nın yararına olmayacağını anlıyordu. Sınırın geçtiği yer, şimdi bile gözlerinin önündeydi. Gerçeği söylerse, Topal'ın Andreya'nın tarlasını değil de, tam tersi, Andreya'nın Topal'ın tarlasını sürüp işlediği ortaya çıkacaktı. Tokmakçı, kendi kendine: «Tanrı'nın adaleti er-geç yerini buluyor» diyordu. İşte oğlunu öldürenin yargısını vermek bugün ona kısmet olmuştu. Belki de Saffet Molla'nın da ölüm döşeğinden kalkıp buraya gelmeğe razı oluşu gene Tanrı'dandı. Bu sonuca varmış olan Tokmakçı, artık hiç bir şeyi düşünmüyor, coşkuya kapılmıyor, yalnızca bildiğini, yani gerçeği söylemek üzere, mahkeme önüne çıkma saatini bekliyordu.

Ağızlarda, yargıçların geldiği haberi dolaşmağa başladı. Gerçekten, tepe üstünde Grozdan'la konuşuyorlardı. Dikkatle bakınca, Tokmakçı da gördü. Üç kişiydiler. Ancak Tokmakçı'nın dikkati yalnız Andreya'nın üzerine yönelmişti; bir ara onun ayağa kalkıp bir yana baktığını görünce, ne aradığını ya da ne beklediğini anlamak istedi. Bir araba sesi duyuldu. Gördüğü şuydu: iri, yağız atlar, arabayı durdurmak için güçlükle, kan-ter içinde kalan atları yatıştıran yaşlı bir adam, iki eliyle sandığın kanadına tutunarak arabadan inmeğe çalışan genç bir kadın. Genç kadının ayağı tam yere değeceği sırada beliklerinden biri arabanın bir yerine takılmıştı, öbür beliği de yılan gibi omzundan sırtına uzanıp, ta beline erişiyordu. Birden geriye çekilen kadın, tekerleklerden korunmağa çalışırken, bir yay gibi kıvrıldı; takılan saçını kurtarmak amacıyla, iki elini geriye uzattı. Yüzü kalabalığa çevrilmişti. Vücudunun aldığı bu rastlantısal duruşla sivri göğüsleri, güçlü gövdesi, yenlerinin sıyrılmasıyla açılan apak, güçlü kolları gözüktü. Utançtan kıpkırmızı olan yüzü, kabarık saçlarının arasından daha güzel görünüyordu. Kapkara gözleri, pek sevimli bir gülümseyişi, apak dişleri vardı.

Az süren bu sahne, oradakilerden kimsenin gözünden kaçmadı; genç olsun, yaşlı olsun, hepsinin arasında çok anlamlı bakışlara neden oldu. Üstelik Tokmakçı şaşırmış gibi bakıyordu. Kadını görür görmez şaşkınlığı o denli büyüdü ki, dudaklarında istemeksizin doğan bir adı az kalsın haykırıverecekti: «Mariya!». Biraz kendini toplayarak, bu kadının yaşlı, çoktan ölmüş Mariya olmadığını anladı. Ama bu iki kadın arasındaki benzerlik o denli büyük, o denli şaşırtıcıydı, ki Tokmakçı, ona, kim olup nereden geldiğini düşünmeksizin,

şaşkın şaşkın bakıyor, gözlerini bir türlü ondan ayıramıyordu.

Yargıçların gelişiyle köylüler bir yere toplaşmış, Tokmakçı'nın yanında hiç kimse kalmamıştı. Ancak işte, birdenbire, göğsü-bağrı açık, kuşaksız, yalnız uçkurla bağlı poturlarının paçaları yerde sürünen uzun boylu bir köylü, önünde dikiliverdi. Tokmakçı'nın gözlerinin içine baka baka sırıtarak:

— Ağa, ne dersin, ha? Fena değil ya! dedi, arabadan inen kadını belirtircesine bir göz kırptı.

Tokmakçı yanıt vermedi. Alnına usandırıcı bir sinek konmuşçasına, istemeden irkildi. Bu adam Danail'di. Soytarının biriydi. Ruhça dikbaşlı olan Danail, salt ortodokslara aykırılık olsun, diye bir zamanlar protestan olmuş, babasının kalıtının paylaşılmasında kardeşince aldatıldığını göstermek amacıyla her işini bırakıp acınası bir duruma düşmüştü. Eski, yeni, gelecek muhtarlara düşmandı, devleti yadsıyor, dinle alay ediyordu. Vaktiyle protestanlığı sırasında «İncil» ve öteki eski din kitaplarını okumuş olduğundan, şimdi konuşmalarına bunlardan alıntılar katıyor, neredeyse bir yalvaç tutumu takınıyordu. Tanıyanlar onu bir «tahta»sı eksik saydıklarından, herkesin yüzüne istediğini doğruca söyleyebiliyordu.

— Fena değil ha, ne dersin? Her şeyi yerli yerinde. Tanıdın mı onu? Yahu, Mariya'nın kızı bu be, ağa, Mariya'nın! Sen onu çok iyi tanırsın. Ha, ha, ha! Tanırdın sen onu... «Avram, çadırına girince, Sara'sını tanıdı.» Bizim kitaplar böyle yazar.

Danail, çok can sıkıcı oluyordu. Tokmakçı, onun dediklerini anlamağa çalışıyormuş gibi, dalgın dalgın gözlerine baktı. Danail, fısıltıyla:

— Tanıyamadın mı? Mariya'nın kızı! dedi.

Tokmakçı, epey dingin, soğukkanlı davranmağa çalışarak:

— Ya, öyle mi? yanıtını verdi. Bak sen bu işe, bak sen... Danail çorbacı, gençler çabucak büyüyor, insan onları tanımakta zorluk çekiyor.

Danail sözlerini sürdürüyordu:

— Andreya ile evli, onu görmeğe gelmiş. Anası da güzeldi, ama kızı da ondan aşağı değil...

Her ikisi de, iki polis arasında ayakta duran Andreya'ya başörtüsünü düzelterek yaklaşan genç kadının ardından bakıyordu. Kadın, bunca yabancı bakışın karşısında utanıp kalmıştı, ama dik gövdesinin hoppa, nazlı yürüyüşüyle insanın aklını başından alıyordu. Andreya ile karısının karşılaşması, köylüler, özellikle yabancılar arasındaki çekingen, utanganç geçen basbayağı bir karşılaşma oldu. Birbirinin ellerini tuttular, daha sonra kadın, gözleri yaşararak, dudaklarında güçlükle doğan bir gülümseyişle kocasından iki adım geriye çekildi.

Danail, derin bir göğüs geçirdiği, tutumunu birden ciddileştirerek:

— Güzel kadın, dedi, doğrusu, diyecek yok. Ama bana bak, ağa, bu güzellik dediğin şey sakıncalıdır. Böyle bir güzellik gerekli değil, bana. Ona tutulan, hayrını görmemiştir ki... Bir şey söyleyeyim mi, sa-

na, bu kadın, Rüstem'in ölümüne neden oldu. Tanrı rahmet eylesin! Hiç yoktan, delikanlının canına kıydılar.

Tokmakçı, keskin bir sancıya uğramışçasına titredi. Oğlunun öldürülmesi üzerindeki giz, şimdiye değin hiç bir zaman olmadığı ölçüde aydınlanmıştı. Ama bu yalnızca bir an sürdü. Tokmakçı, kafasından tüm düşünceleri kovdu, Danail'e yanıt bile vermedi. Aslında o da, nasıl ansızın geldiyse, yine öylece birden ortadan yitip gidivermiş, bir an içini saran o kötümserliği unutarak, bildiklerini anlatmak üzere başka bir yana gitmişti. Tokmakçı artık hiç bir şey duymuyor, çevresinde olup bitenlere aldırış etmiyordu. Yalnızca genç kadına bakıyor, onun her davranışı, her özelliği, en önemsiz tutumu bile kendisine pek tanıdık bir şeyi anımsatıyordu. Gönlüne sanki yakıcı, aynı zamanda hoş duygular uyandıran ateşli damlalar damlıyordu. Genç kadın, elleriyle yüzünü kapayarak, gözyaşlarını gizlemek için olacak, başını öbür yana çevirdiğinde, Tokmakçı, derin bir «ah» çekti, gözlerinin yaşardığını sezinledi.

Bundan sonra olup biten her şey, ona bir düş gibi geldi. Hocanın yanına gidip ant içti, yargıçların bir şey anlamadığı konuşmalarını dinledi. En sonunda, onun sırası da geldi. Adının çağrılmasını işitmezden önce, başını çevirip arkasına baktı. Bir de ne görsün: çevresinde kimsenin bulunmadığı yağız atlı arabanın yanıbaşında o kadın duruyor, kendisine bakıyordu. Yüzü iyice görünmediğinden, kime baktığı pek anlaşılmıyordu. Ancak, bir çok kez görmüş olduğu, pek iyi tanıdığı o gözleri Tokmakçı çok iyi görüyordu. Gönlünde klarnetin o dokunaklı sesi sızlamağa başladı. Gözlerinin önüne olgun buğday tarlaları, kırmızı gelincikler, kapkara gözlerini ona dikmiş güzel bir kadın geldi. Bu gözlerde büyük bir istek, gözyaşı, içten bir yalvarış okunuyordu...

Tokmakçı artık sesizdi, özvarlığına tümüyle egemendi. Adını işitti, yanıtlayarak yargıçlara yaklaştı. Bu gibi durumlarda sorulan sorular ona da soruldu. Hepsine apaçık, inanç dolu yanıtlar veriyordu. En sonunda, yargıçlardan biri gözlüğünün altından bakarak:

— E, söyle bakalım şimdi, gerçek sınır nereden geçiyor? diye sordu.

Tokmakçı, bunu söyleyebilmek için, hepsinin tepeye, dikili bir taşın bulunduğu yere çıkmaları gerektiğini söyledi. Yargıç buna razı oldu, hepsi de o yana yollandılar.

Yaşı yetmişi geçmesine karşın, Tokmakçı — kuşağının ucunu bağlayarak — hepsinden ilerde yürüyordu. Geniş omuzları kendisini bir parça kambur gösteriyordu. Gür kaşları, yere bakan gözlerini gizlemişti. Tam sünnet üzere tıraş edilmiş ak sakalının çevrelediği etli burnu, yüzüne bir çirkinlik veriyordu. Üstünde, dünkü varsıllığını anımsatan tek bir iz yoktu. Pamuklu gömleğinin yenlerinde iri iri yamalar vardı; en ucuz satenden dikilmiş poturları yıpranarak yeşermişti; yemenilerini de yalınayak giymişti. Ancak, bütün bunlara karşın, tüm vücudu bir soyluluk ve saygınlık aşılıyor, üstünde hâlâ daha parlaklığı sön-

memiş bir güç ve ululuk seziliyordu. Ardınca yürüyen, ona bakan köylüler, içlerinde ona karşı korkuyla karışık bir saygı duygusunun titrediğini duyuyorlardı.

Biraz dinlendikten sonra kalkıp konuşmağa başladı. Çevresindekiler onu merakla, sessizce dinlediğinden, kalın sesi dolaya durgun durgun yayılıyordu:

— Bu yerleri, avlumun içi gibi bilirim. Vaktiyle bu topraklar babamındı, daha sonra bir süre ben de sahibi oldum. İyi tanırım. Sınırın da nereden geçtiğini bilirim. Ama anlaşılan, o zamanlar toprak sanki daha genişti, insanlar sınır yüzünden kavga etmiyorlar, tarlalarına im koymuyorlardı. Yok, sözlerimi yanlış anlamayın, büsbütün imsiz bırakıyorlardı, demiyorum; yalnızca kütüğe yazdırıyorlardı, o kadar. Bu defterlerse, şimdi burda yok.

Tokmakçı, sözlerinin burasında durakladı, biraz soluk aldıktan sonra, yeniden konuşmasını sürdürsü:

— O zamanlar yasalara saygı gösterilirdi. Bana bakın, size şunu söyliyeyim: biz ava giderdik. Bu yana saparak, şu taşın dibine gelince, atlarımızı durdurur, bundan öteye bir adım bile atmazdık. Kimi kez tazılardan biri kovaladığı tavşanı buradan bir adım ötede yakalardı, ama girip de onu almayı bile gözümüze yediremezdik; çünkü, yabancı bir topraktan yakalanmıştı. O bizim değil, başkasının malıydı. Yasa böyledi.

Çevreye yığılmış olan köylülerden biri öksürdü, başka biri de yüksek sesle gülmeğe başladı. Yargıç başını çevirip dolayına bakındı, Tokmakçı'ya seslenerek:

— Pekâlâ! dedi. Şimdi buradan başlayıp sınırın üzerinden yürü, bakalım:

Tokmakçı, başını bir yana çevirdi, dikkatle dolayına bakındı. Daha sonra, güneye dönüp gözünü bir noktaya dikti, ellerini arkaya uzatarak, genellikle köylülerin tarlalarını ölçüp biçerken attıkları o geniş ve dosdoğru adımlarla ileriye yürüdü.

O zaman ortalığı öyle bir şaşkınlık sardı, ki hiç kimse tek bir laf edemedi. Köylüler bakıp gözlerine inanamıyorlardı. Bistritsalı köylüler büsbütün umutsuz görünüyorlardı. Tokmakçı, gerçek sınırın, yani onların beklediği sınırın üstünden değil de bambaşka bir uğurdan yürüyordu. Topal'ın tarlasına girmiş, Andreya'nın çizdiği sınırın üzerinden geçiyordu. Onu Andreya öğretmiş olsaydı, kim bilir, bu biçimde yapabilir miydi?

Bistritsalıların şaşkınlığı birden gürültüye dönüştü. Aralarından biri, öfkeyle:

— Bu Türk çıldırmış! diye bağırdı.

Başka birileri de:

— Şuna bak, ne yana doğru gidiyor! diye haykırışıyorlardı.

Yandan ise, yüksek, boğuk bir ses geliyordu:

— Ha şöyle; Mustafa, ha şöyle! Demek, daha öteden, ha? Ha, ha, ha!

Bu, Danail'in sesiydi. İşler onun istediği gibi gittiğinden, çok memnundu.

Köylüler arasındaki gürültü gitgide büyüyor. Tokmakçı ise, kendine güvenli, geniş adımlarla yürüyüşünü sürdürüyordu. Yargıçlar, ardından yürüyorlar, içlerinden biri defterine bir şeyler yazıyordu. Tokmakçı, arabaların bırakıldığı yere indi. Mariya'nın kızı oradaydı, hiç ara vermeden, ona bakıyordu. Yanından geçip ötelere gittikten sonra bile, gözlerini ondan ayırmadı; başını çevirmiş, hep onu izliyordu. Tokmakçı, kadının, arkasından topluca gelen tüm köylülerin bakışları altında, kurşun yağmuruna tutulmuş akılsız bir yiğit gibi ilerliyordu. «Yeter» diyene dek böylece yürüdü. Köylülerin sesi biraz kesildi, ama sonra gene birdenbire güçlendi.

Bu işi bitirdikten sonra, gecikmeden, arabasına doğru yollandı. Saffet Molla'nın arabası yanından geçti, ancak hasta adamcağız bunu ayrımsamadı. Arabada kilimler içinde sarılı yatan Saffet Molla'nın mum gibi sapsarı yüzünde iki kömür parçası gibi parlayan hummalı gözleri, Tokmakçı'ya, köylülere değil, bambaşka bir yana, arabaların yönüne baygın baygın bakıyordu.

Tam bu sırada, onu çağırmaya geldiler. Ancak Saffet Molla yürüyemezdi, bu yüzden onu arabasıyla birlikte götürdüler. Hastalıktan bunalmış olduğundan mı, Tokmakçı'ya olan büyük güveninden mi, yoksa başka nedenlerden midir, bilinmez, arabasıyla az önce Tokmakçı'nın geçmiş olduğu çizgiden geçip gitti.

*

Tokmakçı, artık arabasına yerleşmiş, gidiyor; davanın görüldüğü yerden uzaklaştıkça, sinirli köylülerin gürültüsü de ardından arı vızıltısı gibi ağır ağır sönüyordu. Sıtmaya tutulmuş gibi titriyor, gözleri par par yanıyordu. Keyfi yerindeydi, rahattı. Ancak, aynı zamanda, yüreğinin derinliklerinde yeğnil, nedeni bilinmeyen bir ağrı başgösteriyordu, yabansı bir şey beynini sıkıyor, böylece belli bir düşüncenin üzerinde süreklice duramıyordu. Bilincinde apaçık bir biçimde yüzen bir tek şey vardı: ellerini ile tüm bedeninin titremesine neden olan bir susuzluk, cehennem gibi bir susuzluk duyuyor, evdeki dolap, orada saklı duran rakı şişesi durmadan gözlerinin önüne gelip gidiyordu. İçten bir kösnüyle, dudaklarını şişenin ağzına nasıl yapıştıracağını, ne büyük bir zevkle, doyuncaya dek nasıl içeçeceğini tasarlıyordu.

Rüstem, başını ona çevirmiş, az önce olup bitenlerin tanığı olduğundan, gülümseyerek alaylı bakışlarla dedesine bakıyordu.

Bu küstah, alaylı bakış, Tokmakçı'yı sinirlendirdi. Dargın bir sesle:

— Atlara bak, atlara; seni gidi haymana öküzü, seni! diye bağırdı. Hayda git arabayı, çünkü geciktik!

Ancak, az sonra nedensiz bir neşeye kapılarak, sanki haykırırcasına :

— Rüstem, bir türkü söylesene, oğlum! dedi. Güzel bir türkü olsun.

Başını bile ona çevirmeyen Rüstem'in yanıtını beklemeden, gözlerini oraya dikti; ta uzakta, davanın görüldüğü bayırın öte yanına geçmiş, sanki bir yerde duruyormuş gibi, ağır ağır ilerleyen bir araba gördü. Atlardan bir kır, ötekisi yağızdı: Saffet Molla'nın arabası olduğu anlaşılıyordu. Kendi kendine: «Gidip görsem iyi olur; hem dostumdur, hem de hasta» dedi. Rüstem'e arabayı o yöne sürmesini söyledi.

İstemeyerek, çoktandır görmediği Saffet Molla'ya söyleyeceği sözleri usundan geçirdi. Selamlaşmalar, hal-hatır sormalar, ezberlenmiş bir ders gibi kolay, içten geçer. Ama, bir de hasta ona: «Yahu, neden böyle davrandın? Gerçek sınır bu muydu?» diye soracak olursa? Tokmakçı, Saffet Molla'nın ağzına yakıştırdığı bu soru karşısında kaygıya düştü. Yanıtını arayıp bulamayınca, durumun ne denli zor olduğunu anladı, sanki ilkin kendine geliyormuşçasına: «Tanrım! Ben ne yaptım?» diye inledi.

Eğilerek ileriye baktı: Saffet Molla'nın arabası hâlâ daha uzaktaydı. Kendine karşı duyduğu tiksinmeye kapılarak, şöyle düşünmeğe başladı: «Günah işleyen bir adamım ben. Rakı içiyor, andımı tutmuyor, yalan söylüyorum... En görgüsüz çingeneler gibi, kıtır atıyorum!» Ancak, kendine savurduğu bu ağır suçlamaları sıraladıktan sonra, birden sinirlendi; kendini savunmak, haklı göstermek gereksinimini duydu. Her şeyden önce, şimdiki durumda en azılı düşmanı gibi görünen Saffet Molla'nın kendisine kızdı, kendi kendine: «Ee, pekâlâ! Ben kötüyüm, günah işliyorum... Ya o? O da aynı sınırı göstermedi mi?» dedi. Ürpererek ansızın kendine geldi, bir an için düşündü, birdenbire şu korkunç kuşku usuna girdi: «Acaba, o da mı?...» Sınırı gösterirken yanından geçtiği Saffet Molla'nın arabasını, sıtmalı gözlerini anımsadı. O dalgın, çevrede olup bitenlere karşı böylesine bakan o derin gözlerin bir yöne doğru, yani atları salınmış arabaların yanında Mariya'nın kızının bulunduğu arabanın yönüne doğru yöneltilmiş olduğunu ancak şimdi anladı.

Bu kadın şimdi Tokmakçı'nın da gözleri önündeydi. Uzun boyu, güzel vücuduyla yalnızca arabanın yanında duruyor, Tokmakçı'nın sınır boyundan geçişini büyük bir ilgiyle izliyordu.

Kulaklarında yine klarnetin sesi çınladı; bu ses Tokmakçı'nın tüm ruhunu okşarken, öteki, Mariya gözleri önünden gitmiyordu. Yüreğini şaşılası bir duygu sardı, içine yine önceki neşe yayıldı, biraz olsun duyunç ezinci çekmiyor, yaptığı işte bir parça günah işlediğini görmüyor, tam tersi, kendini haklı çıkarıyordu. «İyi davrandım, aslında böyle davranmam gerekliydi» diyordu.

Saffet Molla'nın arabasına yaklaşmışlardı. Tokmakçı, arabanın ilerlemeyip bir yerde durduğunu, ancak şimdi anlayabildi. Arabayı süren aşağı inmiş, atların çevresinde bir şeyler kurcalıyordu. Yüzü korku, kaygı içindeydi.

Tokmakçı dinç, şen bir sesle :

— Molla nasıl, Molla? diye sordu.

Adam yanıtlamadı bunu. Elini uzatıp yorganı çekti: Saffet Molla

sırtüstü yatıyordu. Yüzü sapsarı kesilmiş, gözleri kapalı, kolları göğsünün üzerine konulmuş, hareketsiz bir durumda kalmıştı. Adamcağız ölmüştü. Ancak, yarı açık mor dudakları üzerinde sevecenlik, mutluluk belirtisi olağanüstü bir gülümseme kalmıştı. Bu gülümseyişe şaşkınlıkla bakan Tokmakçı, onda korkunç, ürkünç bir gerçeği görüyordu.

Arabadan indi. Yüzünü kıbleye, yarın dirildiklerinde tüm ölülerin ruhlarının gideceği yöne doğru çevirerek, bir duaya başladı.

MARİANNE KESTİNG

ANTONIN ARTAUD VE «VAHŞET TİYATROSU»

Türkçesi : Ahmet CEMAL

Bayan *Marianne Kesting*, Almanya'nın tanınmış tiyatro eleştirmenlerinden ve araştırmacılarındandır. Özellikle yüzyılımız tiyatrosu üzerine çeşitli makaleler ve kitaplar yazmıştır.

...Artaud'ya ilişkin coşku dolu yargılar, sanatçının kendisinden daha ünlüdür: Jean Louis Barrault, tiyatro üzerine kaleme alınmış en önemli kitapların (Aristoteles'in «Poetika»sının, «Trois discours des Corneille»in, Hugo'nun «Préface de Cromwell»inin ve Gordon Craig'in «The Art of Theatre»ının) arasında Antonin Artaud'nun yazılarını da sayar. «Le théâtre et son double» (Tiyatro ve Sureti), Barrault'ya göre, «hiç kuşkusuz 20. yüzyılın tiyatrosu üzerine yazılmış en önemli eserdir.» Arthur Adamov'un, Artaud'nun yazılarını kendi tiyatrosunun temeli saydığı, bilinmektedir. Artaud karşısında son derece eleştirel bir tutum almış olan Eugène Ionesco ise, «Le théâtre et son double, içimizde çok derinden geçen tellere dokunmuştur», diye yazar.

Artaud'nun geç gelen ünü ile, başarısızlıkların, hastalıkların ve deliliğin kararttığı mutsuz yaşamı arasında trajik bir orantı vardır. Tiyatronun yenilenmesine yönelik düşünceleri gerçekleşme olasılıklarını yitirdikleri ölçüde, Artaud'nun kafasında tutkuyla yoğrulmuş bir esrikliğe dönüşmüş ve bu durum, sanatçı ile öteki tiyatro deneycileri arasındaki ilişkilerin ayakta tutulmasını olanaksız kılmıştır. Bu ilişkilere birbiri ardından son veren Artaud, 1920'lerin Fransız deneysel tiyatrosunun bir ucundan öteki ucuna canlı bir çalışma ve tartışına havası içersinde gittikten sonra, kendi tiyatro anlayışını kâğıda dökmeye koyulmuştur.

Artaud'nun tasarladıklarını kavrayabilmek açısından, onun 1920'lerin önemli yönetmenleri ve yazarlarıyla yaptığı ortak çalışmaları göz önünde bulundurmak, önem taşır. Artaud, 1921'den başlayarak Lugné-Poe yönetimindeki «Théâtre de l'Oeuvre»de çalıştı ve Alfred Jarry'nin «Ubu Roi»sının ikinci kez ve skandal ile sonuçlanan sahneye konulması çalışmalarına katıldı; daha sonra modern Fransız pandomin sanatının yaratıcıları Jean-Louis Barrault ve Etienne Decroux ile birlikte, «Théâtre de l'Atelier» de Charles Dullin'in öğrencisi oldu. Marcel Marceau'nun bir defasında «Fransa'nın Reinhardt'ı» diye nitelendirdiği Charles Lullin, Jaques Copeau'nun yanı sıra, doğalcı oynayış biçiminden köktenci bir tutumla ayrılıp mecaz aracılığıyla biçemleştirmeyi tiyatroya sokan ilk sanatçılardandı. Artaud, kendi tiyatro görüşünü geliştirirken Dullin'de önemli bir esin kaynağı buldu. 1923 yılında Ja-

ques Hébertot'nun «Comédie des Champs-Elysées»ye aldığı Artaud, bu sahnede bir dizi deneysel oyunda, bu arada Pirandello'nun «Altı Kişi Yazarını Arıyor» adlı eserinin ilk temsillerinden birinde oynadı. Kısa süre sonra «Théâtre Michel»e geçen Artaud, uyumsuz tiyatro'nun ilk oyunlarından biri olan ve Yvan Goll'ün yazdığı «Methusalem»i sahneye koydu. Bunun ardından Louis Jouvet'nin asistanı olarak Strindberg'in «Hayaletler Sonatı» ile Roger Vitrac'ın «Le Coup de Trafalgar»ının sahnelenmesi çalışmalarına katıldı. Ancak Artaud'nun öğrendikleri, yalnızca Fransız deneysel tiyatrosuyla sınırlı kalmadı. Berlin'de sinema oyuncusu olarak çalışırken, Reinhardt'ın, Barnowsky'nin ve o sıralarda Berlin'de büyük yankılar uyandıran temsiller veren Mayerhold'un tiyatro çalışmaları üzerine bilgi edinme olanağını bulmuştu. Artaud'yu en derinden etkileyen yaşantı, 1931 yılında Paris'teki Koloniler Sergisi'ne katılan Bali tiyatrosunun bir temsili oldu. Bu temsilin asistanlığını yapan Artaud, «Nouvelle Revue Française»de bu konuda coşku dolu bir makale yayımladı. Bu makale daha sonra, Artaud'nun «vahşet tiyatrosu»nun gelişiminde önemli bir aşama olarak, «Le théâtre et son double» adını taşıyan denemeler kitabına alındı.

Louis Jouvet ile ilişkisini kesmesiyle birlikte Artaud için, kendine ait bir tiyatro kurma ereğine yönelik, uzun ve acı girişimlerle dolu bir dönem başlamış oldu. 1922'de, «Théâtre de l'Oeuvre»de, Jarry'nin «Ubu Roi»sının ikinci kez sahnelenişini — ki bunun çalışmalarına kendisi de geniş ölçüde katılmıştı — anımsayarak, 1928'de «Théâtre Alfred Jarry»i kurdu ve dört eser sahneledi. Ancak bu girişim, parasal nedenlerle sürdürülemedi. Deneyimlerini «Le Théâtre Alfred Jarry et l'hospitalité public» (Alfred Jarry Tiyatrosu ve İzleyicinin Konukseverliği) başlıklı acı bir hesaplaşma yazısında dile getiren Artaud, film çalışmalarına döndü. 1920'lerin bazı önemli filmlerinde, örneğin Dreyer'in «Passion de Jeanne d'Arc»ında oynadı. Sessiz filmden sesli filme geçildiğinde, bu değişimi saçma ve gülünç olarak nitelendiren Artaud, yeniden sinemaya sırt çevirdi.

Tiyatro ve sinema alanındaki çalışmalarının yanı sıra, yazınsal alandaki ilişkileri de önem taşımaktaydı. «Nouvelle Revue Française»de şiirler ve denemeler yayımlayan Artaud, dergiyi çıkaran Jacques Rivière ile mektuplaşmaktaydı. Breton ve Roger Vitrac'ın önderliğindeki gerçeküstücülük hareketi ile kurduğu ilişki ise daha yoğun oldu. 1924'de «Bureau de recherches surréalistes»in yönetimini üstlendi. «Révolution surréaliste»te yayınladığı birkaç makalede gerçeküstücü yazınsal devrimin düşünceleri ile Buda felsefesini gerçekten tuhaf bir biçimde birleştirdi. Bu arada Dalay Lama'ya, Papa'ya, Buda okullarına ve akıl hastanelerinin başhekimlerine yazdığı mektuplar, ün kazandı. Bu mektuplarda Artaud'nun batı kültür geleneğinden ve batı toplumundan kopuşuyla, Uzakdoğu felsefesini benimseyişi artık belirginleşmeye başlamıştır; bu yakınlık sonradan, «vahşet tiyatrosu»nun taslağında yeniden kendini belli edecektir. Gerçeküstücüler 1927 yılında, es-

tetik devrimlerine toplumsal açıdan etkinlik kazandırabilmek amacıyla Komünist Partisine girdiklerinde onlardan ayrılan Artaud, bu konudaki acı hesaplaşmasını da «A la grande nuit ou le bluffe surréaliste» (Büyük gece ya da gerçeküstü blöf) adlı makalesinde dile getirdi.

Bütün bu ayrılmalara, sürekli kopuşlara ve tartışmalara karşın, Jean Louis Barrault ile dostluğu bozulmadı. 1933'de Artaud, o sıralarda pandomim yönü ağır basan bir tiyatroyu denemekte olan Barrault ile birlikte, kendine ait bir tiyatro kurmaya yönelik son girişimini yaptı. Bu tiyatro, «Société anonyme du Théâtre de la Cruauté» (Vahşet Tiyatrosu Anonim Ortaklığı) adını taşıyordu. Artaud (Stendhal ve Shelley'den esinlenerek kaleme aldığı) «Cenci» adlı oyununun temsiliyle olağanüstü bir başarı kazanmak amacıyla, genç ve acemi oyunculardan oluşma bir toplulukla haftalarca çalıştı; amacı, bu temsilin kazanacağı başarıyla sanat koruyucularını ve ödünç para verenleri, kendisine bir tiyatro ve topluluk kurmaları için harekete geçirmekti. Ne var ki, elinde bulunan yetersiz olanaklarla böyle dev bir tasarıyı gerçekleştirmesi söz konusu olamazdı. 6 Mayıs 1935 günü «Théâtre des Folies-Wagram»da gerçekleştirilen temsil, tam bir fiyaskoyla sonuçlandı. Gerek eleştirmenler, gerekse izleyiciler bu deneyi beğenmediler. Böylece Artaud'nun tasarılarını gerçekleştirmeye yönelik son girişimi de başarısızlıkla sonuçlanmış oluyordu.

O günden sonra Artaud tek bir düşüncenin peşinden, en başlangıçlarındaki katıksız biçimiyle ve henüz büyünün egemenliği altındaki yaşamı bulmak, uygar dünyada artık yitip gitmiş olan bu yaşamı yeniden gerçekleştirebilecek bir tiyatroyu oluşturabilmek düşüncesinin peşinden koştu. 1936 ve 1937 yıllarında biri Meksika'ya, biri de İrlanda'ya olmak üzere, adeta uygarlıktan kaçtığı izlenimini uyandıran iki geziye çıktı. İrlanda'da delilik belirtileri gösterince, İrlanda polisince tutuklanıp Fransa'ya gönderildi ve orada bir tımarhaneye kapatıldı. İkinci Dünya Savaşının Avrupa'yı kasıp kavurduğu dönemde, dokuz yıl boyunca tımarhanelerde kalan Artaud'nun adını duyan olmadı. 1938'de, ünlü deneme kitabı «Le théâtre et son double», Paris'te Gallimard Yayınevinde çıkıp, yazın ve tiyatro dünyasında derhal büyük yankı uyandırınca, arkadaşları Artaud'nun Rodez Şifa Yurdu'na yerleştirilmesini, böylece de daha insanca koşullar altında yaşamasını sağladılar. Son yıllarında Artaud'nun, dostu olan bir doktorun gözetimi altında özgür yaşamasına izin verildi. Bu yıllarını yazarak ve resim yaparak geçiren Artaud, en iyi denemelerinden birkaçını daha yayımladı: «Vincent Van Gogh ou la suicide de la société» (Vincent Van Gogh ya da Toplumun İntiharı) adlı denemesi için kendisine Saint Beuve Ödülü verildi.

Geçirdiği ağır hastalıklar yüzünden artık iyice hırpalanmıştı. Yakalandığı ve ameliyatı olanaksız bir kanser sonucu 1948 Martında öldü.

Yaşamı boyunca içine itildiği yalnızlıktan, geç gelen ünüyle ve düşüncelerinin onaylanmasıyla da kurtulamadı. 1937'de yayımladığı

«Nouvelles révélations de l'être»de şu korkunç satırlar vardır:

Ölü olarak, başkaları ayrılmış değildirler. Dönüyorlardır hâlâ cesetlerimizin çevresinde

Ölü değilim, ama kopmuşum.

Antonin Artaud'nun tiyatroya ilişkin yaratısı, yalnızca tasarısı çerçevesinde vardır. Artaud metinlerinin en önemlileri, «Alfred Jarry Tiyatrosu Bildirileri»nin yanı sıra, yukarda sözü birkaç kez edilen «Le théâtre et son double» adlı kitapta toplanmıştır. Bu kitap, her biri kendi başına bir bütün oluşturan, Artaud tiyatrosunu bütünüyle belli bir bakış açısından irdeleyen bir dizi incelemeden oluşmadır. İlk denemelerde söylenenler, anlamı belirsiz mistik, budist ve gerçeküstücü nitelikte felsefe girişimlerinin arasında yitip gider. İçlerinde çarpıcı düşüncelerin bulunmasına karşın, Artaud'nun gerçekte ne istediğini bulup çıkarabilmek çok güçtür. Artaud'nun görüşleri en belirgin biçimde «Vahşet Tiyatrosu»na ilişkin iki bildiride dile getirilmiştir. Sanatçının temel düşüncesi, tiyatroyu kurumsal, kültürel-tarihsel ve yazınsal zincirlerinden kurtarmak ve ona resim sanatı, yazın ve müzik alanlarında artık belli ölçüde doğal karşılanan özerkliği kazandırmaktır.

Artaud, kendini soyutlamak isteyen tiyatronun önünde açık olan tek yoldan yürümüş, başka deyişle sahneleme işlemini saltıklaştırmıştır. Tutkuyla gerçekleştirmek istediği, «ilk defa sahnede oluşturulan», yazınsal metnin sergilenmesi olmayıp, «kendinde eylem» niteliğini taşıyan bir tiyatrodur.

Bu noktada Artaud'nun düşünülebilecek en ileri ölçüde tekyanlı davrandığı, kuşkusuzdur. Oyun metnine hiç değer vermez, özellikle yazınsal bir önem tanımaz. Oyunu soyut biçimde bir devinim olayı olarak yorumlar...

«Tiyatro dili»nin — ki bundan anlaşılan, tüm teatral araçların kullanımıyla gerçekleştirilen teatral anlatımın bütünüdür — nasıl «sürekli eyleme» dönüştürüleceği konusunda Artaud'nun kesin düşünceleri vardır. İstediği, yazından bağımlı dilin yerine — ki burada Barrault'yla birleşmektedir — görüntü ve devinimden oluşan dili geçirmektir. Yazının zincirleri içindeki diyalog tiyatrosuna karşı çıkar. Parolası şudur: «Briser le langage pour toucher la vie» (Yaşam'a daha da yaklaşmak için dili kırmak).

Artaud, gerçeküstücülerin, onlarla birlikte de Ezra Pound ile okulunun bir izlence düzeyine çıkardıkları şiirde imgelemeciliğe dayanarak, tiyatroyu görüntü ve göstergelerden oluşma bir dile dönüştürmeyi amaçlıyordu; Maeterlinck sahnesinin simgeci yapısından esinlenerek, sahnede «açık-seçik ve dolaysız okunabilen simgeler, sözcüklerin yarattığı görüntülerle eşdeğerde olan somut görüntüler... üç boyutlu hiyeroglifler» oluşturmak istiyordu.

Decroux ve Barrault'nun modern pandomimlerine kaynaklık eden Dullin okulundan gelen Artaud, vücudun diline, koreografik devinim ve jestlere, dansa olağanüstü önem veriyordu. Jestleri ve devinimleriy-

le, gerek tek başına, gerekse topluluk olarak taşıdığı koreografik olanaklarıyla insan vücudu, Artaud'nun tiyatro dilinin — önemli olmakla birlikte — yalnızca bir bölümünü oluşturuyordu; insan vücudunun, sahnedeki göze görünen nesnelerle birlikte resimler, göstergeler ve figürler oluşturması öngörülmüştü.

Artaud'nun, günümüzde resim ve müzik alanında yine vurgulanmakta olan rastlantısal öğeye özel bir önem vermiş oluşu, ilginç bir noktadır: «Bu simgesel pozlar, maskeler, bedensel konumlar, tek başına ve birlikte devinimler... çağrı niteliği taşıyan ve kesin jestler, ton ve ritmlerin çılgın yaylım ateşiyle yoğunlaştıklarında, bu yoğunlaşmayla eşzamanlı olarak, kaynağını tüm tepkisel jestlerin yığılımında, başarısız kalmış konumlarda, bilinçdışı bir tutumla geri döndüğümüz tüm rastlantılarda bulan refleks devinimleri de bu sayılanları artırır.»

Tonların, gürültülerin, eklemlenmemiş seslerin ve çığlıkların, müziğin, tiyatro dilinin bir başka öğesini oluşturmaları öngörülmüştür. Müzik, ses ve gürültü açısından Artaud, modern müzik alanında Schönberg'in «Pierrot Lunaire»inden bu yana bir akıma dönüşen, gözüpek yenilikler getirmeyi düşünmekteydi. Barreault'nun tiyatrosunda asistan olarak çalışan, geç dönemlerinde Artaud'nun kendi yapıtlarından okuduğu seanslara katılan ve öncü müziğin başlıca temsilcilerinden olan Pierre Boulez, «Son et Verbe» başlıklı denemesinde Artaud üzerine şunları yazar: «Onun yazılarında güncel müziğin temel koşullarını bulabiliyorum; onu, çığlıkların, gürültünün ve ritmin eşliğinde kendi metinlerini okurken dinledim; Artaud bize, sözcüklerin yetersiz kaldığı yerde sözcük ve ton birleşiminin nasıl sağlanabileceğini, seslerin nasıl vurgulanabileceğini gösterdi...»

Artaud, eski, unutulmuş, ya da o güne değin görülmemiş ve duyulmamış çalgılarla, yeni araçlar ve buluşların (oktavın yeni bir türde bölümlenmesi, çalgılarda yeni metal karışımları kullanılması vb. gibi) yardımıyla üretilecek alışılmamış tonları kullanmayı düşünmüştü.

Artaud'nun ışıklandırmağa ilişkin düşünceleri de daha az devrimci değildir. Işığa kendine özgü bir etkinlik kazandırmak, ışık dağılımında yeni türler oluşturmak, değişik renklerde ve renk tonlarındaki «ışıktan oklarla yaylım ateşi» gerçekleştirmek, amaçları arasındaydı. Yoğunluk, bulanıklık, sıcak, soğuk öfke ve korku öğelerinin içerebileceği en ufak ayrımları bile ışığın yardımıyla dile getirmek istiyordu.

Tiyatrodaki giysiler, neredeyse dini törenlerdekini andıran bir işlevi üstlenmeliydi. Artaud'nun bir amacı da, günlük giysileri tümüyle tiyatrodan çıkarmaktı.

Tiyatro salonuna ilişkin düşünceleri de çok ilginçti: «Sahneyi ve izleyicilere ait bölümü kaldırıyoruz; bunlar, arada ayırıcı perdeler ya da başkaca engeller bulunmaksızın, bir eylem tiyatrosu olarak birleşecektir. Oyuncu ile izleyici arasında yine doğrudan bir bağıntı kurulacaktır, çünkü olayın tam ortasında oturan izleyici, böylece olay tarafından çevrelenmiş ve onun yoğunluğunu yaşamış olur.» (Karlheinz

Stockhausen'in geleceğin elektronik konser salonuna ilişkin tasarımları, büyük bir olasılıkla bu görüşe koşut düşmektedir.)

«Böylece normal tiyatro salonlarını bir yana bırakacağız; gelişigüzel bir samanlığı ya da ambarı, belli kiliselerin, ya da Yukarı Tibet'deki belli kutsal yerlerin ve tapınakların mimarisi doğrultusunda değiştireceğiz.

Yapının içinde yükseklik ve derinlik açısından özel orantılar egemen olacak. Salonu, üzerinde hiçbir süs bulunmayan dört duvar çevreleyecek; izleyiciler bu mekânın ortasında, sabit olmayan sandalyelerde oturacaklar, böylece de çevrelerindeki eylemi izleyebilme olanağını bulacaklar. Geleneksel anlamda bir sahne olmadığı için, eylem salonun her yanına yayılabilir. Oyuncularla oyuna salonun dört ana noktasında özel yerler ayrılacak. Sahneler, ışığın emilebilmesi için beyaza kireçlenmiş olan duvarların önünde oynanacak. Salonun üst kısmında bulunan galeriler, ilkel resimlerde görüldüğü gibi, mekânı çepeçevre saracak. Bu galeriler oyunculara eylem gerektirdiğinde bir noktadan bir başka yere gidebilme olanağını, eylemin kendisine de bütün boyutlarda genişleyebilme olanağını kazandıracak. Belli bir yöne doğru atılan çığlık, bir başka yöne doğru, güçlendirilerek ve değişik tonlarda ağızdan ağıza aktarılabilecektir. Eylem sınırlanmışlığından kurtulacak, kat kat genişleyecek, bir noktadan bir başka noktaya geçecek, ani yığılımlar oluşturacak, bir yangın gibi, birkaç yerde parlayabilecektir...

Eylemin geniş bir mekâna yayılması, genel olarak ışıklandırmanın ve bir temsil sırasındaki değişik ışıklandırmaların hem oyuncuları, hem de izleyicileri kapsamına alması sonucunu doğurmaktadır.»

Artaud, belli bir bağlam içersinde yer alan ve eşzamanlı birden çok eylemi de düşünmüştür. Jarry'den maskları ve grotesk figürleri kullanmak, nesnelerin kendisini tuhaf boyutlar içersinde çarpıtmak düşüncesini alır. Artaud'nun tiyatrosunda sahnenin görsel öğeleri, başka deyişle nesneler, figürler ve devinim büyük önem kazandığından, Artaud bunların görüntü olarak etkilerini yitirmemek amacıyla dekordan vazgeçer.

Artaud'nun bütünsel tiyatrosu, tüm tiyatro araçlarını o zamana değinki alışılmış işlevlerinden arındırır; amaç, bağımsızlıklarını kazanmalarının ardından bunları kendi kendilerinin hizmetine vermektir. Artaud, yazar ve yönetmen ikiliğini ortadan kaldıran bir sahneleme tiyatrosundan (Inszenierungstheater) yanadır.

Artaud'ya göre sahnede gerçekle düş, birbirine karışabilmelidir. Aynı durum, bilinç ile bilinçdışı olan için de geçerlilik kazanmalıdır. Artaud, gerçeküstücü kuramlara dayanarak, böyle bir tiyatrodan bir tür katharsis, bir tür etkilerden arınma bekler. Tiyatronun temel nitelikteki büyüsünün işlevi, düş ile bilinçdışını belirginleştirip somutlaştırarak, temsilcilik görevini üstlenen bir eylemin ve acı çekmenin aracılığıyla, başka deyişle tiyatro oynayarak iyileştirmektir. Artaud, tiyat-

ro araçlarını sınırsız özgür kılarak, büyüsel yapı taşıyan, çoktan unutulmuş dinsel geleneklerden kaynaklanma etki ve değerleri canlandırmaya çalışır; bununla amaçlanan, uygarlığımızın hastalığını iyileştirmek, başka deyişle anlam ve eylemin birbirinden ayrı düşmesinin önüne geçmektir.

Artaud, sanatla yaşamın birbirinden kopmasını, bir Rimbaud ile bir Baudelaire'i karamsarlığa götürmüş olan bu olguyu acıyla duyumsamıştır. Bu ikisini yeniden birbiriyle barıştırmak için de hiç kuşkusuz anarşik gibi görünen bir yola başvurmuştur. Artaud'nun amacı, «ikincil uygarlığın» yaşama ilişkin anlatımlarından geniş ölçüde sürgün edilmiş olan doğallığı ve özgünlüğü, en azından tiyatro alanında yeniden egemen kılmaktır.

Bu amaç için Artaud, edebiyat alanında Henry Miller'ı anımsatan türden ve çağdaş toplumdaki insanın toplumsal tutsaklığının tam karşıtı olan, anarşik nitelikte bir dirimselciliği benimsemiştir. Toplumumuzda tiyatronun kurumsallaşmasını ve donmasını, başlangıçtaki işlevinin gücünü yitirmesini Artaud tiyatronun araçlarında devrim yaratarak önlemeğe çalışır.

Artaud, tiyatrosunun içerikten yoksun oluşunun, bütünsel bir düşünceyle ve anlatımla giderilmesi gerektiği konusunda aşağı yukarı bir tasarıma sahipti. Bu nedenle tiyatrodaki eylemin canlılığını öngörerek, «vahşet» sözcüğü ile tam olarak karşılanamayan «Cruauté» kavramını getirdi.

Kısa sürede genç oyun yazarları ve yönetmenleri kuşağının parolalarından birine dönüşen bu kavramın Fransa'da bile yanlış anlaşılması üzerine, Artaud «Lettres sur la cruauté»de daha ayrıntılı açıklamalar yaptı:

«Burada söz konusu olan, ne sadizmin acımasızlığı, ne de kana susamışlıktır... Yaptığım iş, sistematik biçimde dehşeti işlemek değildir. Vahşet sözcüğünün normal kullanımda olduğu gibi maddi, haydutluğu çağrıştırıcı anlamda değil, genişletilmiş anlamda anlaşılması gerekir. Nihayet dilin etimolojik kaynaklarına dönebilmek için, kendime dildeki alışılmış anlamlarla bağları koparmak hakkını tanıyorum; sözü edilen kaynaklar, soyut nitelikteki anlayışın ötesinde, her zaman somut bir anlam taşır.

Maddi nitelikte bir bağıntı taşımayan bir vahşet, rahatlıkla tasarımlanabilir. Hem felsefe açısından konuşacak olursak, ne demektir vahşet? Tinsel bakış açısından vahşet, acımasızlık, acıma tanımayan tutarlılık, tersi olmayan, saltık belirlenmişlik demektir.

Felsefedeki geleneksel belirlenimcilik, kendi varoluşunuz açısından bakıldığında, vahşetin görünüş biçimlerinden birisidir.

...Vahşet, akıtılan kan, ya da çarmıha gerilen düşmanla eşanlamlı bir sözcük değildir... İnsanın uyguladığı vahşette, celladın kendisinin de egemenliği altına girdiği ve gerektiğinde onun da katlanmak zorunda olduğu bir tür ulu yazgı yatar. Vahşet, her şeyden önce apaçık-

tır, sıkı bir düzendir, bir gerekliliğe boyun eğiştir.»

Eğer Artaud'yu yanlış yorumlamıyorsak, sanatçı «Cruauté» kavramıyla dirimsel gerekliliği, bununla eşzamanlı olarak da yolundan şaşması olanaksız tinsel tutarlılığı anlatmak istemiştir; daha kısa deyişle, eski anlamda bir içerik taşımasına izin veremeyeceği tiyatrosu için tek temel olarak benimsediği yaratış düşüncesini, eylemin kendisini anlatmak istemiştir.

Antonin Artaud'nun bir «Vahşet Tiyatrosu»na ilişkin tasarısı, yirmili ve otuzlu yılların tiyatro dünyasında çok kez ve çeşitli yönlerden savunulan düşüncelerin toplandığı tuhaf bir birikim noktası yapısındadır. Çeşitli sanatların kesişme noktası olan tiyatro, gerek modern mimarlıkda, modern resim sanatında, edebiyatta ve müzikde, gerekse modern dans alanındaki devrimci girişimlerde esin kaynakları buldu.

Adolphe Appia, statik tiyatro kulisine karşı çıkarak, sahneye teatral devinim için bir mekân olma niteliğini kazandırdı. Appia'da da, Artaud'ya benzer biçimde ışığın özgül etkinliğine ilişkin taslaklar vardır; bu ışığın partisyonu, tıpkı bir «org çalarcasına» çalınmalıdır. Appia'da tiyatronun edebiyata olan tek yanlı bağlılığına karşı çıkarak, tiyatronun tüm araçlarının harekete geçirilmesini önerdi.

Appia'nın yanı sıra çağdaş sahnenin en büyük reformcularından biri olan Gordon Craig, tıpkı Artaud gibi, sahneyi teatral devinime hizmet edecek bir mimariye dönüştürdü. Teatral eylem içersinde oyuncu, bir araç işlevini görmeliydi.

Futurist akım doğrultusundaki tiyatro bildirilerinde, «diyalog ve kanıtlama» yerine akrobasi ve oyunculuk, mekân içersinde devinim gibi istemlere yer verildi. Marinetti, Kurt Schwitters ile aynı dönemde bir «nesnelerden oluşan oyun» taslağı hazırladı; Bauhaus okulunun üyeleri olan Kandinsky ve Moholy-Nagy, renk, biçim, devinim ve ışıktan oluşma bir tiyatronun taslağını hazırladılar. Aynı okuldan Kiesler'in bütünsel tiyatro taslaklarında, izleyicinin tiyatro eyleminin karşısında değil, ortasında yer alması öngörüldü. Tairoff'un «bağımsız tiyatro»su ile Mayerhold'un «biyomekanik»i, sahne olayının tüm mekân boyutlarında genişlemesini, oyuncunun edebiyat metninden dans ve pandomim aracılığıyla «özgürleşmesini» somut olarak gerçekleştirdi.

Alfred Jarry'nin tiyatro anlayışı, Artaud'yu doğrudan etkiledi. Buna karşılık Apollinaire'in tiyatro anlayışının Artaud tarafından tanınıp tanınmadığı ise bilinmemektedir. Apollinaire, «Les Mamelles de Tirésias» adlı eserinin temsilinde, tiyatro olayının izleyicileri bir halka gibi sardığı tiyatro öngörmüştü. Tiyatro eyleminin içersinde «tıpkı yaşamda olduğu gibi, tonlar, jestler, renkler, bağırmalar, gürültüler, müzik, dans, akrobasi, edebiyat, resim sanatı, korolar, olay ve dekor» bir bütünsel tiyatro biçiminde birleşmeliydi.

Tiyatro kurumunun geleneksel bağımlılığı ve ağır temposu, bu tasarı ve deneylerin geniş bir kitle açısından etkinlik kazanmasını engelledi. Yalnızca bazı Fransız ve Alman deneysel tiyatrolarıyla, dev-

rimci Rus tiyatrosunda tiyatronun sahneleme açısından yenileştirilmesine ilişkin gözüpek düşler, kısa bir süre için gerçek olabildi.

Rejinin, yazınsal nitelikteki tiyatro eserine egemenliği, yalnızca Artaud'da rastlanan bir olgu değildir. Örneğin Mayerhold, edebiyat metinlerini son derece başına buyruk bir tutumla işlemiş, ilk kez «sahnede oluşturulan» tarihsel kitle oyunlarını sahnelemiştir. Barrault, Mayerhold, Tairoff ve Giorgio Strehler, Comedia dell'Arte alanında artistik ve mimik öğelerin vurgulandığı, yazınsal metnin ise büyük önem taşımadığı bir reformu gerçekleştirmişlerdir. Bu reform doğrultusunda, tıpkı eski Comedia dell'Arte'de olduğu gibi, doğrudan doğruya temsilin kendi, bir sanat yapıtı olarak önem kazanır.

Temsilde orkestrasyona yer verilmesi, saltık tiyatronun partisyonu için tiyatronun tüm kardeş sanatlarının birer «çalgı» olarak kullanılması, Piscator, Brecht, Barrault ve Vilar'da görülür; yalnız Piscator ile Brecht, Fransız geleneğinden çok, yirmili yılların Rus geleneğine bağlıdırlar.

Bütün bu eğilim ve akımların Artaud'da eriştiği özel anlatım, bir yanıyla edebiyat alanındaki gerçeküstücülüğe ve Dullin Okulu'nun düşüncelerine bağlıdır. Artaud'nun bu düşünceleri, yalnızca Tairoff, Mayerhold, Barrault, Craig, Appia, Marinetti ve Bauhaus Okulu üyelerinin düşüncelerine uyması yüzünden değil, daha sonraki oyun yazarı ve yönetmen kuşağını etkileyişiyle de onaylanmıştır.

Otuzlu yılların sonuna doğru «Le théâtre et son double»un çıkışının genç oyun yazarları arasında yarattığı heyecan sürekli oldu. Artaud'nun — yaşamının son yıllarında kendisinin de tanık olabildiği — «keşfi», yaşadığı sürece yalnızca dostları tarafından beğenilen, kamu oyu tarafından ise bir skandal kaynağı olarak nitelendirilen Alfred Jarry'nin sonradan bulunuşuna benzer.

Artaud'nun tiyatrosunun, yaratıcısı tarafından gerçek bir tiyatrodan kurumsal bakımdan uzak kaldığı ölçüde daha etkin biçimde yürütülen acımasız tutarlılığı ve köktenciliği, Artaud'nun o güne dek hiç denenmemiş olanaklara adım atmasını sağladı. Ionesco, Beckett, Arrabal, Genet, Audiberti, Tardieu ve Schehade gibi sonraki oyun yazarları kuşağını özellikle çeken nokta, tiyatronun edebiyattan arındırılması ve sözün başlangıçtaki anlamını yitirip, Ionesco'nun deyişiyle tiyatroda yalnızca «asalak kullanım alanı» bulduğu bir dönemde, yeni bir tiyatro diline ilişkin olanakların doğmasıydı. Tiyatro böylece özgül teatral olanakların alanına götürülmüş oldu. Yazınsal metin, sahnelemenin koreografisiyle zenginleştirilebildi. Artaud'nun bir başka düşüncesi, başka deyişle figürlerle nesneleri doğalcı gerçek bağlamından uzaklaştırmak ve bunları eşdeğerde tutarak, düşlemin yasaları uyarınca kullanmak tasarısı, o zamana dek yalnızca görüntüsel işlev taşıyan kulislerin devinim kazanması sonucunu doğurdu. Sahnedeki nesneler canlandı. Brecht, Ionesco, Adamov, Beckett, Genet ve Audiberti'nin oyunlarında bu durum saptanabilir.

Modern tiyatroda sahnede egemen olan, görüntü ve simgedir. Söz, tiyatro araçlarından biri olarak bir tür eşlik eden müziğe dönüşür. Özellikle Genet ve Audiberti'nin son dönem oyunlarında, tüm tiyatro araçlarının sınırsız bir özgürlüğe kavuşturulduğu saptanabilir. Geç gerçekçi akımın konuşma tiyatrosunun bir temsilcisi olan Tennessee Williams bile, Elia Kazan'la Piscator'un etkisi altında «Camino Real»de bu yönde bir deneye girişmiştir. Bu oyuna yazdığı sonsözde bir «görme ve duyma tiyatrosu»nu öngören Williams, şöyle der: «Kişisel kanıma göre, bir kitap olarak tiyatro oyunu, oyunun yalnızca gölgesidir, belki gölgesi bile değildir. 'Camino Real'i sahnede beğenmeyenler, kitap olarak okuduklarında daha olumlu bir yargıya varmayacaklar; çünkü yazmış olduğum oyunlar arasında en çok bu oyun, temsil için öngörülmüştü. Basılı metin, bir mimarın henüz yapılmamış, ya da yapılmış, ama sonradan yıkılmış bir eve ilişkin planından daha fazla bir şey değildir.

Renk, zerafet ve dalgalanma, devinimdeki uyum, insanların gizemli ortak — oyunu — oyun, bunlardan oluşur, yoksa kağıt üzerindeki sözcüklerden, bir yazarın düşüncelerinden değil...»

Gerçekle görünenin, düşle gerçekliğin aynı zamanda kullanılması, yani Artaud'nun öngördüğü olgu, aradan geçen süre içersinde gerek oyun yazarlığı gerekse sahneleme açısından, modern sahnede gerçekleşmiştir.

Artaud, bu düşüncelerin tek yaratıcısı olmamıştır hiç kuşkusuz. Ama tiyatro aygıtını yazınsal ve sahnelemeğe ilişkin yaratma gücünün buyruğuna sokma çabalarına çok büyük katkıda bulunmuştur. Bu aygıtı esnek kılmış, tüm gelenek ve bağların dışına çıkarmış, böylece de — yeni bir biçimde — çalınabilecek bir çalgıya dönüştürmüştür.

MARTIN ESSLIN

ANTONIN ARTAUD

Almancadan çeviren : Zehra İPŞİROĞLU

Ünlü tiyatro araştırmacısı Martin Esslin, «The Theatre of the Absurd» adlı yapıtının Uyumsuz Tiyatronun geleneğini anlatan bölümünde, A. Artaud'un Uyumsuz Tiyatroyu nasıl etkilediğinden sözediyor.

Artaud özellikle kuramsal yazıları ve reji denemeleriyle Uyumsuz Tiyatro'yu etkilemiştir. Bir oyuncu, yönetici, profet, hain, ermiş, çılgın ve büyük bir şairdi Artaud, çağının en ilginç insanlarından biriydi. Düşgücü uygulamalı tiyatro çalışmalarını belki yer yer aşmasına yol açmıştır ama, büyüleyici bir güzelliğin ve mistik bir gücün ifade aracı olarak yarattığı tiyatro imgesi, bugüne değin etkisini sürdürmektedir. Dullin'nin yanında çalışmasına ve Alfred Jarry'nin kısa ömürlü tiyatrosuna yönetici olarak katkıda bulunmasına karşın, devrimsel tiyatro taslağı ancak 1931'de Balili bir dans grubunu gördükten sonra belirginleşiyor. Görüşlerini sonradan «*Le Théâtre et Son Double*» (1938) adlı yapıtında toplanan bir dizi coşku dolu bildiride dile getiriyor.

Artaud yaşadığı çağın karmaşalığının «nesnelerle sözcükler, düşüncelerle düşünceleri dile getiren göstergeler» arasındaki kopukluktan kaynaklandığını öne sürüyor, öznel sorunlarla ilgilenmekle yetinen konuya bağlı psikolojik tiyatroya karşı çıkıyordu. Coşkuyla, bilinaltı güçlerin acımasızcana ortaya döküldüğü bir tiyatroya çağırıyordu, kökenini büyü ve mit'de bulan «Vahşet Tiyatrosu»na (Théâtre de la Cruauté). «Eylemin her türlüsü vahşete dayanır. Hiç bir sınır tanımayan bu aşırı eylem düşüncesi, tiyatronun yenilenmesini sağlayacaktır.» İzleyiciyi kendi iç gerçekleriyle yüzyüze getiren büyüleyici ve şiirsel bir tiyatro, bir kurtulma, rahatlama duygusu uyandıracaktır onda. «Çok derinlerde uyumakta olan güçleri canlandıracak, bu güçleri adlandırarak simgeler yaratacak ve bir de bakacağız ki, bir simgeler savaşı canlanıyor gözümüzün önünde — çünkü ancak olanaksız olan olası kılındığı, sahnedeki şiirsellik gerçekleştirilen simgeleri beslemeye, körüklemeye başladığı anda, gerçekleşebilir Tiyatro.»

Gerçekciliğe açıkca bir meydan okumaydı bu, ortak ilk örnekleri (Archetypes) yansıtan bir tiyatroya çağrıydı.

«Tiyatro, izleyicinin cinayete yatkın eğilimlerini, erotik imgelerini, vahşetini, karabasanlarını ütopik duygularını, dahası barbarlığını içeren düşleri gerçekci bir biçimde sergileyemediği; onun görünüşde değil de, gerçekten boşalmasını, rahatlamasını sağlayamadığı sürece, bulamaz kendini. Başka bir deyişle yalnızca nesnel olanla, dış dünyayla yetinmemelidir tiyatro, tüm olanaklarını kullanarak iç dünyayı da çeşitli yönleriyle canlandırabilmelidir, insanı metafiziksel açıdan gösterebilmelidir.»

Artaud, Bali danslarının inceliğinin ve büyüleyiciliğinin etkisi altında jest ve devinimlerin yeniden tiyatroya kazandırılmasını istiyordu. Cansız

nesneler de oyuna katılmalıydı. «Sahneden çok kitaba yaraşan diyaloglar» ise geri plana itilmeliydi. Müzikhol, Marx Brothers ve Bali danscılarını örnek göstererek tiyatronun kendi dilini bulması gerektiğini söylüyordu, biçim, ışık ve devinimlerden oluşan sözsüz dili. Tiyatronun amacı dille dile getirilemeyeni ifade etmek olmalıydı. Sözkonusu olan dilin baskı altında tutulması değildi, o zamana değinki işlevinin kısıtlanarak, yeni bir işlev kazanmasıydı.

«Metnin yansıttığı şiirselliğin ötesinde, metnin ve biçimin olmadığı yerde gerçek şiirsellik başlar... Çünkü sözcüklerin her şeyi dile getiremediği savından yola çıkıyorum ben, sözcükler açıklayıcı, saptayıcı nitelikleri. gerçeği, düşünceyi hapsediyorlar, donduruyorlar, gelişmesine, filizlenmesine engel oluyorlar. Konuşma diline bir dil daha katarak, ona yeniden eski büyüleyici gücünü, büyü-gücünü kazandırmaya çalışıyorum.»

Bu düşünceleriyle daha 1930'larda Uyumsuz Tiyatro'nun kuramsal açıdan temelini atmıştı Artaud. Fakat bir tiyatrocu ve yönetici olarak düşüncelerini gerçekleştirme olanağını bulamamıştı daha. 1935'de Vahşet Tiyatrosu'nun bir gösterisi için gereken parasal desteğin sağlanmasıyla, bir fırsat geçer eline. Bu gösteri için Stendhal'ın yazdığı, Shelley'in trajediye dönüştürdüğü bir öyküyü, «*Cenci'nin korkunç öykü*»sünü tiyatroya uyarlar. Ancak ayrıntılardaki bazı güzel buluşlara karşın, gösteri başarıya ulaşamaz. Kendisi Kont Cenci rolünü oynar. Metni sunuştaki ayini çağrıştıran ses tonu her ne denli çarpıcıysa da, izleyiciyi etkilemez. Bu başarısızlığını izleyen maddi bunalımlar, Artaud'yu yoksulluğa, çaresizliğe ve uzun aşamalı ruhsal sarsıntılara sürükler. Cenci gösterisinde, o zamanlar yirmi beş yaşında olan Jean-Louis Barrault reji asistanlığını yapar; Uyumsuz Tiyatro'nun en önemli rejisörlerinden biri olan Roger Blin ise hem sahneye koymada Artaud'ya yardımcı olur, hem de oyunda azgın bir katil rolünü oynar.

Lugné-Poë'nin yönetiminde Théâtre L'Oeuvre'de oyunculuğa başlayan, ilk Ubu rolüne çıkan, Gémier ile tanışan ve onunla birlikte sahneye çıkan, 1924'de Paris'de sahnelenen Yvan Goll'un «*Methusalem*»inde oynayan, ruhsal hastalığı süresince Adamov'dan büyük yardım gören Artaud, Uyumsuz Tiyatro'nun öncüleri ile bugünkü temsilcileri arasındaki ilk köprüyü kurmuştur. Görünüşte tüm çabaları tam bir başarısızlık ve ruhsal bir dengesizlikle sonuçlanmıştır ama gerçekte başarı onundur.

AHMET SOYSAL

ANTONIN ARTAUD

Antonin Artaud 1896'da Marsilya'da doğdu. Sahneye koyuculuk yaptı, birçok tiyatro eserinde ve filmde rol aldı; resimleri de vardır. Gerçeküstücü akıma bir süre katıldı. 1926'da devrim anlayışı üstüne çıkan bir tartışma sonucu gerçeküstücü topluluktan atıldı (gerçeküstücülerin komünist partisine girmekle «Olguların yalnızca ekonomik yanıyla ilgili» bir devrimi benimsemelerine karşı çıkmıştı). Bu sıralarda *Correspondance avec Jacques Rivière* («Jacques Rivière ile yazışma» — 1924), *L'Ombilic des Limbes* («Bellisizliklerin göbeği» — 1925), *Le Pèse-Nerfs* («Sinir tartısı» - 1925), *L'Art et la Mort* («Sanat ve ölüm» — 1929) adlı küçük boyutta kitapları yayınlandı. 1932-1935 yılları arası *Le Théatre et Son Double* («Tiyatro ve sureti» — yayın tarihi: 1938) adlı yapıtını oluşturan yazıları yazdı. 1934'te, İ.S. 204-222 yılları arasında yaşamış çılgın Roma imparatorunu konu alan *Héliogabale* adlı yapıtını yayımladı. 1936'da Meksika'ya gitti. Orada yaklaşık altı ay kaldı. Tarahumaras yerlileri arasında edindiği izlenimleri *Les Tarahumaras* («Tarahumaras'lar» — 1955) adlı kitabında işledi. 1937'de İrlanda'ya yaptığı bir gezinin dönüşünde tutuklanıp akıl hastanesine kapatıldı. Çeşitli akıl hastanelerinde, en son da Rodez'dekinde kaldı (1943-1946). Orada tekrar yazı yazmaya başladı: *Lettres de Rodez* («Rodez'den mektuplar» — 1946). 1946'da özgürlüğüne kavuştu. Yaşamının son iki yılında sürekli olarak ürün verdi: *Artaud le Mômo, Ci-gît* («Burada gömülüdür»), *Van Gogh le suicidé de ala société* («Van Gogh toplumun intihar ettirilmişi»), *Suppôts et Suppliciationsa* («kötülük ortakları ve işkenceler), *Pour en finir aves le jugement de Dieu* («Tanrı'nın yargısından kurtulmak için). 4 Mart 1948'de göden kanserinden öldü.

*

Artaud konusunda ne bilebiliriz bugün, ne anlayabiliriz?

Benliğin en büyük yıkımında, aşırıca zorunlu ve acılı yıkımında, «ben» diyen konusunda. Dışsal bir yazıyı gelip parçalıyor, ve onunla birlikte okuma'yı da. Kendini yazıyla «yargılayan» (olumlayan, yadsıyan) olanaksız benliğin soru durumunda bedenidir bu.

Oysa bu gidişin doğruluk değeri vardır, «bugün». — Açığa vurarak düşüncenin, benliğin, bedenin yarığını, onları oluşturan öğelerin birliksizliği, düzensizliği olarak, ve tüm bunları bu dağılmayı göz önüne alan ve olumlayan bir başka düzene göre düzenleme zorunluluğu olarak.

«Ben»: güncel, «bilinçli» dinginlikte, bunun kendiliğinden yürüyen bir şey olduğunu düşünmeye yöneliyorum, ve örneğin düşlerde belli olan benliğin bilinçdışı tarafından sözkonusu edilmesinin bile kendiliğinden yürüdüğünü — yalnızca «benim için» geçerli olduğuna göre. Oysa benliğin düşündüğünü bilmesi ve düşünmeyle bilmesinin kuralları var: kurumların kodlanmış söylemininkiler. Ve bu kurallara inanç, 19'uncu yüzyıl sonunda ve 20'nci yüzyıl başlarında, çeşitli nedenlerden dolayı kesin bir darbe yemiştir. Mallarmé şiirsel dili yararcı alandan geri çekiyor ve kendi deliliği olan ken-

di oluşumuna yeniden veriyor. Rimbaud, Lautréamont'un ardından Gerçeküstücüler, gerçeği bırakmadan, onun hep kendini aşan bir şey olduğunu. ozanın, sanatçının özgür (bilinçdışı) etkinliğine uygun düşen, ona yanıt veren bir rastlantılar, beklenmedik şeyler düzeninin, düzgeleyici mantığın düzeniyle üst üste geldiğini ortaya çıkarıyorlar. Belki en kesin olarak benliği, doğruyu yürürlükten kaldırarak onların yerine oyunu, çoğulu, unutmayı, arzulayan bedeni koyan Nietzsche, henüz ve daha uzun bir süre için anlaşılmış değil, yanlış yorumlanıyor. Bir de psikanaliz tarafından düşüncelerin ve edimlerin nedeni olarak bilinçdışı belirlemenin bulunması var. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı'nın korkunç deneyi gelecekte her zaman için anlıkları sarsıyor. Savaş anlatılarıyla ölünüyor, bitmeyen bir ölümle, başkasının zavallılığı ve ölümünün kendinin zavallılığıyla karışmasına, ve ayakta durduğu sanılan her şeyin yıkımına dek.

Bu tarihsel, kültürel bağlamda — buna tarihsel ve toplumsal bağlamdan zaten koparılman olan karanlık ailesel deneyler de ekleyerek — yer alıyor Artaud'nun deliliği, kendi yıkımını ileten yaşayan delilik olarak.

Bu düşüncenin gerçek deneyini yapmak, kendi örgenliğinde deliliğin sarsıntısıyla karşılaşmaktır. — benliğin doğrusunun, ve böylece onun düşüncede kefili Tanrı'nın sözkonusu edilmesi olarak. Zaten, çeşitli gidişlerle, artık bir macera olan çağdaş düşünce ve yazının — hiç olmazsa Fransa'da — en ileri akımları bu söz konusu etmenin yoluna atılmış olanlardır (Derrida, Deleuze, Guattari, Foucault ve onlardan önce Blanchot, Klossowski, Bataille).

A. Artaud her şeyi söz konusu ediyor, bir filozofun biçiminde değil, bilmek için, bir bilginin temelini atmak ve bilmek için değil, ama eşsiz, ve onu hemen (*kendi* deliliğiyle) kendinden önce düşünmüş, yazmış ve yaşamış olanların dışına çıkaran bir biçimde, *olmak* için yazıyor, yeniden olmak, yeniden olduğunu bilmek için. Bu bir yaşam sorunu.

Her şeyi söz konusu ediyor: çünki düşünme olanaklı değil, — olma *var* olduğu ve tüm *kurumuyla* olanaklı olan olarak kendini sunduğu halde.

Kendini olanaklı bir yapabilme gücü sanan düşünce var: bu düşüncenin yazgıları var. Artaud yaptıklarında bu yazgıların dışında yer alıyor. «Düşüncesi» için tek olay bu olanaksızlık, düşünme olanaksızlığı olarak bu düşünce — olma düşünmeyi buyurduğunda ve düşünce kurumu modellerini ve yazgılarını sunduğunda.

Olma, olma'nın kurumu; yeniden olma, yaşam sorunu.

Yaşamak için yeniden olmak, kendini yeniden yapmak isteyene karşı saldırı vardır, ve onun bedensel varlığına saldırı: olma'nın kurumunun ve onun kurulmuş düşüncesinin, ama özellikle onun suç ortaklarının, yasal yetkelerin saldırısı: çift saldırı.

Oysa ne kadar ki Artaud'nun deliliğine — doğrusunda — psikiyatrinin varması olanaksızdır, o Artaud'nun deliliğinden kurtulamamaktadır. Artaud'dur söyleyebilecek olan psikiyatrinin doğrusunu — ayrılmayı seçmiş bir bedene saldırı olarak.

Edebiyat? Felsefe? — Bir yapabilme güçsüzlüğü deneyi, birçok görünümü olan: — güçsüzlük tespiti (ilk yazılar), — güçler konusunda tasarılar, izlenimler, anlatılar («vahşet tiyatrosu», *Tarahumaras'lar*, *Héliogabale*), — ve bunların bir çeşit bireşimi olan yazılar, eleştirel yazılar: hem yadsıyıcı hem olumlayıcı, parçalanmış, sayıklayan ve aynı anda aşırı bir açık görür-

lüğü olan.

Dayanılmaz bir şey, ve itiraf etmek gerekir ki tüm bunları okumanın iki biçimi vardır — ama, her şeyden önce, anlamak nedir ki? Okumayla ve düşüncenin alışkanlıklarıyla, zorunlu olarak bilinen göstergeleri birbirine bağlamak ve başka düşüncelere göre bunlardan sonuçlar çıkarmak mıdır (üniversite okuması, her şeyi okuyan, her şeyi geri alan)? Ya da kendini yazamamış olanı, yalnızca yazmaya, düşünmeye, var olmaya yeteneksiz olduğunu itiraf ederek kendini yazabilmiş olanı okumamak mıdır, okuyamamak mıdır? Bu da, yalnızca bu deneye girmekle olabilir. Herhangi bir deney değildir bu. Kaynağın deneyidir, en tehlikelisi, deliliğin atlayışı belki de, ama en aşırı usun zorlamasının atlayışı olarak. Salık verilmez. Okunur, öğretici bile (tıp, yazın, tiyatro, felsefe teorisini zenginleştirebilir! niye olmasın: bu bakımdan iyi göstergeleri var!) — okunmaz/okunur, yalnızca yazıda olmayan, bedeninde kullanana ulaşan macera. Ve artık onun konuşması gerekmektedir.

METİNLER

Türkçesi : Ahmet SOYSAL

ANTONIN ARTAUD'DAN JAQUES RIVIÈRE'E

Paris, 29 ocak 1924

Monsieur,

Beni unutmuş olabilirsiniz. Geçen mayıs ayında size küçük bir anlıksal itiraf yapmıştım. Ve bir soru sormuştum. İzin verir misiniz bana bugün bu itirafı tamamlayayım, yeniden ele alayım, kendimin sonuna dek gideyim. Önünüzde kendimi doğrulamaya çalışmıyorum, kimin karşısında olursa olsun var olur gibi görünmemin benim için önemi yok. Başkalarının yargısından kendimi sağaltmak için kendimi benden ayıran tüm uzaklığa sahibim.

Rica ederim bunda hiçbir saygısızlık görmeyin, ama acılı bir düşünce durumunun çok sadık itirafını, sıkıntılı anlatışını.

Yanıtınız yüzünden size uzun süre kızdım. Kendimi size bir anlıksal durum, gerçek bir ruhsal düzgüsüzlük olarak sunmuştum, ve siz de bana bağlı olmadığım, bağlı olamayacağım şiirler üstüne bir yazınsal yargıyla yanıt vermiştiniz. Sizin tarafınızdan anlaşılmadığım için övünüyordum. Bugün görüyorum ki, belki de yeterince açık olmamıştım, bunun için de beni bağışlayın.

Dizelerimin değeriyle olmasa da, hiç olmazsa bu dizelerin değişik olmamasının, olamayacağının nedeni olan — bende onları yetkinliğin en son ucuna götürecek şey varken (pek gururlu bir açıklama bu, abartıyorum, ama bile bile) — anlıksal düzeydeki belirli görüngülerin az bulunur niteliğiyle sizi alıkoymak istemedim.

Soru'ın belki gerçekten de yalnızca görünüşte doğruydu, ama onu size soruyordum, size ve bir başkasına değil, aklınızın aşırı duyarlığı, hastalıklı denilecek derecedeki kavrayışı nedeniyle. Size bir durum getirdiğim için övünüyordum, ıralanmış bir anlık durumu, ve sizin her çeşit anlıksal bozulmaya, düşüncenin tüm yıkıcı engellerine meraklı olduğunuzu düşündüğümden, böylelikle dikkatinizi düşüncemin ve düşüncenin ürünlerinin gerçek *değeri,* başta olan değeri üstüne çekmeyi düşünüyordum.

Şiirlerimin bu dağılmasını, bu biçim kusurlarını, düşüncemin bu sürekli zayıflamasını kullandığım aletin bir alıştırma, bir elde bulundurma eksikliğine, *anlıksal gelişme* eksikliğine değil de, tin'in merkez-

de olan bir çöküşüne, düşüncenin hem özsel hem uçuverici olan bir çeşit aşınmasına, gelişmenin maddesel yararlarının geçici olarak elden gitmesine, düşüncenin (düşünmeye itiş, düşüncenin uçtaki katmanlaşmalarının her birinde, tüm durumlardan, düşüncenin ve biçimin tüm çatallanmalarından geçerek) öğelerinin düzgüsüzce ayrılmalarına mal etmek gerekir.

Öyleyse bir şey var ki düşüncemi yıkıyor; bir şey ki olabileceğimi olmamı engellemiyor, ama, eğer böyle söyleyebilirsem, beni askıda bıraktırıyor. Kaçak bir şey, *bulmuş olduğum* sözcükleri benden alan, anlıksal gerilimimi azaltan, düşüncemin yığınını tözünde gitgide yıkan, ve düşüncenin en ayrılmaz, yeri en belli, en çok var olan çeşitlenmelerini şaşmaz bir biçimde ortaya koyan anlatış biçimlerinin belleğini bile benden alan.

Sonunda beni anlamanız ve bana inanmanız için yalnızca yeteni söylemek isterim.

Şu halde inanın bana. Bu görüngülerin gerçekliğini kabul edin, onların kaçak halini, bengi yinelemesini kabul edin; kabul edin ki bu durumda olmasaydım bu mektubu bugünden önce yazardım. Ve işte bir kez daha soru'm :

Anlığın inceliğini, kırılganlığını biliyor musunuz? Yeteri kadar şey söylemedim mi size, bende *yazınsal olarak* var olan bir anlığın bulunduğunu kanıtlamak için, T.'nin var olduğu gibi, ya da E.'nin, ya da S.'nin, ya da M.'nin. Anlığıma güçlerinin toplaşmasını, onda eksik olan bağlantıyı, geriliminin sürekliliğini, tözünün sağlamlığını yeniden verin. (Ve tüm bunlar nesnel olarak pek az bir şey.) Ve söyleyin bana şiirlerimde (eski şiirlerimde) eksik olan birdenbire onlara yeniden kazandırılmış olamaz mı?

İyi oluşmuş bir anlıkta zorlu heyecanın aşırı zayıflıkla birlikte olduğuna, hem şaşkınlık hem hayal kırıklığı yaratabileceğine inanıyor musunuz? Kısacası, anlığımı çok iyi yargılıyorsam, anlığımın ürünlerini de onunla bir çeşit mutlu bilinçsizlik içinde karıştıkları ölçüde yargılayabilirim. Bu da benim ölçütüm olacak.

Son olarak size anlığımın son ürününü yolluyorum, sunuyorum. Bana göre pek az değeri var, ama yine de hiçlikten daha değerli. Kötünün iyisi bir şey. Ama sorun benim için bilmek: bunu mu yazmak daha iyi, yoksa hiçbir şey yazmamak mı?

Buna yanıtı siz vereceksiniz, bu küçük denemeyi kabul ederek ya da iteleyerek. Siz onu saltığın açısından yargılayacaksınız. Ama size söylemek isterim ki, *tüm* ben olmayışıma karşın — ben kadar yüksek, yoğun, geniş — yine de bir şey olabileceğimi düşünmek benim için pek güzel bir avunma olur. Onun için *Monsieur,* gerçekten saltık olun. Bu düzyazıyı her çeşit eğilim, ilke, kişisel beğeni sorununun ötesinde yargılayın, tininizin iyilikseverliği ile, anlığınızın özsel açık görürlüğü ile yargılayın, yüreğinizle onu yeniden düşünün.

Olasıdır ki var olan, belirli bir yeri olması gereken bir beyni, bir

tini gösteriyordur. Bu tinin elle tutulur yayılmasını göz önünde tutarak, onu yalnızca bilinciniz tüm güçleriyle karşı çıkıyorsa bir kenara atın, ama bir şüpheniz varsa, benden yana çözülsün.

Yargınıza güveniyorum.

Antonin Artaud

JAQUES RIVIÈRE'İN BAZI YAZISAL SAVLARININ TARTIŞILDIĞI BİR MEKTUBUN KALINTISI:

Bana diyeceksiniz: böyle sorunlar üzerine bir görüş belirtmek için bir başka anlıksal bağlantı ve bir başka kavrayış gerekmektedir. Olsun! Güçsüzlüğümdür benim ve *saçmalığım,* ne pahasına olursa olsun yazmayı ve düşündüklerimi açığa vurmayı istemek.

Ben anlıktan çok acı çekmiş biriyim; bu yüzden de konuşmak *hakkım.* Bunun için de işlerin nasıl çevrildiğini biliyorum. Aşağılığıma boyun eğmeyi kesin olarak kabullenirdim. Ama böyle olmakla beraber aptal değilim. Düşündüğümden öteye düşünülmesi gerektiğini biliyorum, ve belki de daha başka. Bekliyorum ben, yalnızca beynimin değişmesini, onun üst çekmecelerinin açılmasını. Bir saat sonra ya da yarın belki düşünce değiştirmiş olacağım, ama şimdiki bu düşünce de var, düşüncemi yitmeye bırakamam.

A.A.

Correspondance avec Jacques Rivière
(Jacques Rivière ile yazışma)dan

SORUŞTURMA

YAŞANIYOR, ÖLÜNÜYOR, BUNDA İSTENCİN PAYI NE? SANKİ BİR DÜŞ GÖRÜLÜR GİBİ ÖLÜNÜYOR. SİZE TÖREL BİR SORU SORMUYORUZ: İNTİHAR BİR ÇÖZÜM MÜDÜR?

Hayır, intihar daha bir varsayımdır. Tüm gerçeklikten olduğu gibi intihardan da şüphe etmek hakkına sahip olduğumu öne sürüyorum. Şu anda ve yeni bir emre kadar korkunç bir biçimde şüphe etmek *gerekiyor,* yalnızca varoluşun kendisinden değil — bunu herkes yapabilir — ama şeylerin, eylemlerin, gerçekliğin içsel sarsılmasından ve derin duyarlığından da. Düşünen ve sanki meteorik bir ipin duyarlığıyla bağlı olmadığım hiçbir şeye inanmıyorum, oysa biraz fazla eksikliği içindeyim eylem halinde meteorların. Her insanın kurulmuş ve duyan varoluşu beni rahatsız ediyor, ve her çeşit gerçeklikten yürek vererek tiksiniyorum. İntihar yalnızca iyi düşünen insanların masalsı ve uzak bir fethidir, ama intihar durumunun kendisi benim için anlaşılmaz bir şeydir. Sinirleri zayıf olan birinin intiharının hiçbir gösteri değeri yoktur, ama o, intiharını, maddesel durum ve koşulları, tansıklı devinime geçiş dakikasını iyi belirlemiş olan birinin ruh halidir. Hiçbir şeyin ne olduğunu bilmiyorum, hiçbir çeşit insan durumunu bilmiyorum, dün-

yada hiçbir şey benim için, bende dönmüyor. Korkunç bir biçimde yaşamdan acı çekiyorum. Erişebileceğim hiçbir durum yok. Ve pek şüphesiz ki çoktan beri ölüyorum, daha önce intihar etmiştim. Yani intihar ettirildim demek istiyorum. Ama *önce olan bir intihara* ne dersiniz, bizi geriye döndüren bir intihara, geriye ama varoluşun öteki yanına, ölümün yanına değil. Bir tek böylesinin benim için değeri olur. Ölümün hevesini duymuyorum, *olmamış olmanın* hevesini duyuyorum, hiçbir zaman düşmemiş olmanın bu budalalıklar, el çekmeler, vazgeçmeler ve kalın rastlantılar çukuruna — Antonin Artaud'nun benliği olan, ondan çok daha güçsüz olan. Bu sakatın benliği, ve kendisinin bile ve çoktan beri üstüne tükürmüş olduğu gölgesini arada sırada ileri süren, bu koltuk değnekli benlik, ve sürünen, bu gücül benlik, olanaksız olan, ama yine de gerçeklikte ortaya çıkan. Hiç kimse onun gibi kendi güçsüzlüğünü duymamıştır, insanlığın başlıca, özsel güçsüzlüğü olan. Yıkmada, var olmamada.

(«Gerçeküstücü Devrim» dergisi, s. 2, 15 Ocak 1925)

AHIRDA ANNELER

Kapılar, hücreler, tavan arası, yemek; seçmem gereken oda tam bir tavan arası mıydı, yoksa bir ahır mı? Bir sığınak mıydı, yoksa bir hapisane mi?

Bir insan mıydım, yoksa bir hayvan mı?

Tükenmez bir düşünceler dünyası oradaydı ve ben onun anahtarına sahip olduğumu çok iyi biliyordum, ama onlar bana o anahtarı uzatmıyorlardı, çünkü onlardan hiçbirisi ben değildi, onların gerçekten benim tüm düşündüklerim olmasına karşın.

Oysa önünde bulunduğum ve yüreğimin içinde kilitleri ve anahtarlarıyla öfkeden titreyen odaların ve hücrelerin kapıları, gerçekte sessizlikle ve iki yüzlü bir hayvansallıkla dondurulmuştu.

Sen benim gibi olduğunda açılacağım, işte bunu söylüyordu sanki bana yüreğimden atlayan her kilit.

İnsandım, ama öfke anahtarlarıyla kapılar, kendimi hayvan olarak düşünmemi, hayvansallığımı doğru bulmamı istiyorlardı.

ve ben de bunu kabul edemezdim.

Geçilecek her kapıdan kuşkulanıyordum, hiçbirisi bana güvenli görünmüyordu, ve bilmiyordum bunlar dünyanın hapisanelerine mi yoksa bengiliklerin uzayına mı açılan kapılardı.

Ah, tüm kapılar, dağların bayırlarından sınırsız genişliğin önümde kapısını açıp, kilitsiz ve anahtarsız sonsuzluğu gördüğüm zamandaki gibi aydınlansaydılar.

Ama şimdi bunun zamanı göçmüştü.

Niye biz de kapalıyız diye böğürüyorlardı kapılar kilitleriyle ve anahtarlarıyla, biz ki seni kapatmak istemiş olan herşeyiz.

Bırak kendini sonunda, bırak kendini, hepimiz namusluyuz, çün-

kü sen namuslusun, ama bıktık sonunda kımıldamaz olmaktan, ve hepimizin tutumu senin namusluluğuna karşı beslediğimiz kinden başka bir şey değil.

İnsanların iyi niyetime başkaldırısının bu sözleri sona eriyordu ki,

bulutlarda protesto çeken bir gongun yürek parçalayıcı sesini duydum, her çeşit sonsuzun şimdi geride kaldığının göstergesi, çünkü sınırsız genişlik bile kendisine zorla kabul ettiriler. bu tecavüze karşı uluyordu.

Ve biliyordum ki sonsuzluk, boyutu istencinden tümüyle ayrı biridir, ve onuru kırıldığı saatten başlıyarak bulutlara dek bağırır

Ve ne yapayım ben varlığın tüm bu kapılarını ve girilecek kişiliklerin bu simgelerini? Gökyüzü müyüm, ya da deniz miyim ya da ahırda bir sığır gibi böğürdüğünü duyduğum sınırsız genişliklerin dalgaları mıyım, ben ki yürüyorum iskeletimle son saatime dek yukarıya kaldırmayı bitirmeyeceğim etin içinde.

Kapılar, sizin kibiriniz bende olmayacak, yer yüzü üstünde adımlarının sesini bengiliklerin tecavüzüne yeğliyorum.

Ama beni varlığının kaprisleri içine kapatan yaşama karşı bu lânetlemeyi bitirmeye zaman bulamadım, çünkü daha şimdiden böğüren dalgaların kaldırdığı bir saman çöpüydüm, ve tüm bu kadın-kapıların, nesnelerin hipnotik doğusundan bana doğru doymazlıkla uçan bu çok anahtarlı kilitlerin dalgaları, beni varlığın varlığının kandırmaya çalıştığı bilmem hangi yüreğin içine taşıyordu.

Annelerdir mızrak kanatlarıyla saldıranlar her insanın benliğine, diyordu bana bu anda düşüncem.

Ve böylece çifte attığını duyuyordum yalnızca, ve, yer yüzünde kendimi dinlediğim ve yer yüzünün gömdüğü insan adımı beni iskeletim ve etimle birlikte bıraktığından, her kapının şimdi geri çevrildiği haksız girişiydim bu kadınların.

İşte sonunda özgürlük sana geri dönüyor, diye düşünüyorlardı içimde bu düğümlenmiş birlikler, var olma ve düşüneni kabul etme, yani karışma özgürlüğü.

Var olma mutluluğunu tanımak için bıraktın durmayı bir sınır göstergesi gibi, dalga dalga gelmek istemiş olan her şeye karşı dört kolu açılmış sınır göstergesi. Şeyler senin düşünmek istediğin gibi olmayacaklar, senin çılgın içinde tutma anlığına karşı kendilerini nasıl sevmişlerse öyle olacaklar. Hayvansallıksız yaşanmaz.

Oysa fazla uzun zamandan beri biliyorum insan istencinin gömüldüğü beyin zarı peltesi noktasını, ve hangi tiksinç bükülmeler çektiğini başkaldırmış bir varlıktan tüm bu yanlış düşünülere aldanmak için.

Benliğin buyruk almaz «*istiyorum*»'u, bireysel ve kişisel tinin kendini düşündüğü beynin bu noktasında yalnız değildir, ama onunla birlikte bulunan ve ona karşı çalışmayı durdurmayan başkaları vardır.

Kendime karar verecek zaman bulamadan, yaşamın varlığı beni kendimden aldı.

İşte böylece anneler düşünceme tecavüz ettiler.

Dalga dalga üstüme geliyorlar iğrenç çekemezliklerinin tüm noktalarından, eksiklik durumuna girecekleri güne dek, yaşamın meydana - çıkmamış'ının eksikliği.

Tavan arasının sığırından ve ahırın kilidinden önce biliyorum her düşte yeniden çıkan savaşı, meydana - çıkmış ve anneleriyle, yaşıyakalmaların meydana - çıkmamış'ı arasında.

Düşüncesinde kayasını yukarı çıkaran Sisyphos'un, düşlerde bu korkunç BURADA GÖMÜLÜDÜR'ün çığlığından fazla bir *gerçekliği* yoktur, yaşamda var olmayanın, ve olmak için de yaşıyakalmalara gereksemesi olanın, düşümde kendini bana tanıttığı çığlığından, anneler beni yaşama geri ittiklerinde.

Yaşıyakalmaların erişilmez sonsuzu varlık için var olmaktan daha çekicidir, çünkü yaşıyakalmak bir varlığı aşmaktır, bu varlık yaşam tarafından boğazlandığında. Yaşamak bir zamandır; yaşıyakalmak, olma zamanının itelemesiyle, yaşamın meydana - çıkmamış'ının tin'i gökyüzü anlığının başarı gösterdiği bu olmama bengiliğini bir daha bırakmamaktır.

Ama işte burada, dedim düşün annelerine, uyanmak üzere olduğumda, *burada*, yakında, onun var olduğunu göreceğiz.

1945, Rodez

(Bu yazı, bütünüyle 1978'de yayınlanan «*Suppôts et suppliciations*» (*Kötülük Ortakları ve İşkenceler*» kitabında yer almaktadır.)

ÖNSÖZ / TİYATRO VE KÜLTÜR

(...)

Zor oluyor, her şey bizi uyumaya ittiğinde, bağlı ve bilinçli gözlerle bakarak uyanmak ve düşteymiş gibi bakmak, neye yaradıklarını artık bilmeyen ve bakışı içe dönük gözlerle.

(...)

Uygun hiyerogliflerin yaydıkları her büyüsel kültürün olduğu gibi, gerçek tiyatronun da gölgeleri vardır; ve tüm diller ve tüm sanatlar içinde, bir tek odur hâlâ sınırlamalarını kırmış gölgeleri olan. Ve denilebilir ki onlar daha işin başında sınırlamaya dayanamıyorlardı.

(...)

Hiçbir şeyin içinde olmayan, ama tüm dillerden — çalımlar, sesler, sözler, ateş, çığlıklar — yararlanan tiyatro, dosdoğru anlığın meydana çıkışlarını üretmek için bir dile gereksinimi olduğu noktada beliriyor.

Ve tiyatronun bir dilde — yazılı sözler, müzik, ışıklar, gürültüler — durağanlaşması, kısa bir süre sonra onun yok olacağını belirtmektedir, bir dil seçimi bu dilin kolaylıklarına olan eğilimimizi kanıtladığından; ve dilin kuruması onun sınırlanmasına eşlik etmektedir.

Kültür için olduğu gibi tiyatro için de söz konusu olan şey, gölgeler adlandırmak ve yönetmektir: ve, dilde ve biçimlerde durağanlaşmayan tiyatro, böylelikle sahte gölgeleri yıkmaktadır, ama yaşamın gerçek gösterisinin çevrelerinde topaklandığı bir başka gölgeler doğumuna yolu hazırlamaktadır.

Yaşama dokunmak için dili kırmak, tiyatroyu yapmak ya da yeniden yapmaktır; ve önemli olan, bu eylemin kutsal, yani bazı kişilere ayrılmış kalması gerektiğine inanmamaktır. Ama önemli olan, herhangi bir kişinin onu yapamıyacağına, ve bir hazırlık gerektiğine inanmaktır.

Bu, insanın ve insanın güçlerinin alışılmış sınırlamalarını atmaya, ve gerçeklik denilen şeyin sınırlarını sonsuz kılmaya götürmektedir.

Yaşamın tiyatro ile yenilenen bir anlamına inanmak gerekmektedir, insanın gözüpekçe kendini henüz var olmayanın ustası kıldığı ve onu doğurttuğu bir anlamına. Ve doğmamış olan her şey hâlâ doğabilir, basit kayıt örgenleri olarak kalmakla yetinmemiz koşuluyla.

Böylelikle, yaşam sözcüğünü söylediğimizde, olguların dışlığı ile tanınan yaşamın değil, ama biçimlerin değmedikleri bir çeşit kırılgan ve kımıldayan ateş ocağının söz konusu olduğunu anlamak gerekmektedir. Ve bu çağda cehennemi gerçekten alçakça bir şey varsa, o da biçimler üstünde sanatlıca zaman yitirmektir, yakılanlar ve tutuşmuş odunları üstünde işaretler yapanlar gibi olmak yerine.

*«Le théâtre et son double»*dan

TİYATRO VE VEBA

(...)

Veba bir şehre yerleştiğinde, düzenli kadrolar çöküyor, karayolları yönetimi, ordu, polis, belediye kalmıyor; yararlanılabilen kolların raslantısına göre, ölüleri yakmak için odun yığınları tutuşturuluyor. Her aile kendininkini istiyor. Sonra ise odun, yer ve alev azaldığından, odun yığınları çevresinde aile kavgaları çıkıyor, bunu da az sonra genel bir kaçış izliyor, çünkü cesetler çok kalabalık. Şimdiden ölüler sokakları dolduruyor. kenarlarını hayvanların kemirdiği yıkılan piramidler biçiminde. Pis kokuları bir alev gibi havaya yükseliyor. Bazı sokaklar baştan başa ölü yığınlarıyla kaplanmış bulunuyor. İşte o zaman evler açılıyor, ve sayıklayan vebalılar, kafaları ürkünç hayallerle yüklü, haykırarak sokaklara dağılıyor. Bağırlarına işkence eden, tüm örgenliklerinde yuvarlanan acı, anlık aracılığıyla füzelerle salıveriliyor. Başka vebalılar ki acısız, sayıklamasız ve lekesiz, kibirli bir şekilde aynalarda kendilerini seyretmedeler, birdenbire düşüp ölüyorlar, ellerinde sakal tabakları, diğer vebalılara karşı nefretle dolu.

(...)

Açgözlü çılgınlığı yüzünden bağışıklık kazanmış gibi görünen şehrin ayaktakımı, açılmış evlerin içine dalıyor, ve yararlanmanın gereksiz olduğunu anladığı zenginliklere el koyuyor. Ve işte o zaman tiyat-

ro yerleşiyor. Tiyatro, yani araçsız bedavalık, güncellik için gereksiz ve yararsız eylemlere iter.

Son canlılar çileden çıkıyor; oğul, şimdiye dek söz dinler ve erdemli, babasını öldürüyor; cinsel eğilimlerde kendini tutmuş olan kişi, yakınlarına tecavüz ediyor. Hovarda, saf oluyor. Cimri altınını avuç avuç pencereden dışarı atıyor. Savaşçı Kahraman, eskiden kurtarmak için kendini feda ettiği şehri yakıyor. Zarif, süsleniyor, ve ölü yığınlarının orada gezintiye çıkıyor (...)

İmgelerinin peşinde bağırarak koşan vebalı ile duyarlığının peşindeki oyuncu arasında; kendisi için, böyle bir durum olmasa hayal etmeyi düşünmeyeceği kişiler türeten, ve onları aynı şekilde devinimsiz ya da sayıklayan bir topluluğa teslim eden ozan arasında (...) benzerlikler vardır (...), vebanın eylemini olduğu gibi, tiyatronunkini de gerçek bir salgın düzlemine koyan.

(...) Veba uyuyan imgeler belirtisiz bir düzensizliği alıyor ve onları birdenbire en aşırı çalımlara dek itiyor: tiyatroda çalımlar alıp, onları son uca itiyor: veba gibi, var olan ile olmayan arasında olasının gücüllüğü ile özdekleşmiş doğada var olan arasında zinciri yeniden oluşturuyor. Betimler ile örnek-simgelerin — sessizlik vuruşları, vurgular, kan duruşları, suyuk çağrıları, yangılı imge itişleri gibi ansızın uyanmış kafalarımızda etken olan — kavramını yeniden buluyor: içimizde uyuyan tüm çatışmaları bize güçleriyle geri veriyor, ve bu güçlere simgeler olarak selamladığımız adlar veriyor: ve işte önümüzde bir simgeler savaşı oluyor, olanaksız bir tepinmede birbirine saldıran; çünkü ancak olanaksız gerçek başladığında, ve sahne üstünde geçen şiir gerçekleşmiş simgeler beslediğinde ve ısıttığında tiyatro olabilir.

6 Nisan 1933

«*Le théâtre et son double*»dan

BAŞYAPITLARDAN KURTULMAK İÇİN

İçinde hiçbir kaçış ve çözüm olanağı olmadan bulunduğumuz boğucu yavanın — hepimizin bunda payı var, en ilericilerimizin bile — nedenlerinden biri, yazılmış, bildirilmiş ya da resmedilmiş olana, biçim almış olana duyulan saygıdır; sanki her çeşit anlatım sanki sonuna gelmemiş gibi, ve her şeyin yeniden başlamak için ölmesi gereken noktaya gelmemiş gibi.

Sözde bir seçkin topluluğa ayrılmış ve halkın anlamadığı başyapıtların düşünüşünden kurtulmak, ve anlıkta, gizli cinsel yaklaşınalar için olduğu gibi, ayrılmış semt olmadığını söylemek gerekmektedir.

Geçmişin başyapıtları geçmiş için iyidir, bizim için değil. Söylenmiş olanı, dahası söylenmemiş olanı bile kendimizin olan aracısız, dolaysız, şimdiki duyma biçimlerine yanıt veren ve herkesin anlayacağı bir biçimde söylemeye hakkımız var.

Halkı yücelik duygusu yok diye kınamak budalaca bir şeydir yü-

celik zaten hep ölmüş gösteriler olan biçimsel gösterilerden biriyle karıştırıldığında. Ve, örneğin şimdiki halk Kral Oedipus'u anlamıyorsa, çekinmeden söyleyebilirim ki bu Kral Oedipus'un suçudur, halkın değil.

Kral Oedipus'da anne - oğul zinası konusu vardır, ve doğanın töreye aldırış etmediği düşünüsü; ve bir yerde onlara gözümüzü açsak iyi yapmış olacağımız gezici güçler olduğu düşünüsü; bu güçlere ister yazgı denilsin, ister başka bir şey.

Ayrıca bu güçlerin fiziksel bir cisimleşmesi olan bir veba salgını var. Ama tüm bunlar bu zamanın çılgın ve kaba ritmiyle ilişkisini yitirmiş giysiler altında ve dilde. Sophokles belki ulu konuşuyor, ama bu çağın olmayan bir biçimde. Bu çağ için çok ince konuşuyor, ve denilebilir ki havaya konuşuyor.

Oysa demiryolları felâketlerinin titrettiği, yer sarsıntılarını, vebayı, devrimi, savaşı bilen, aşkın düzensiz ve boğucu sıkıntılarına karşı duyarlı bir halk tüm bu ulu kavramlara erişebilir, ve zaten onların bilincine varmayı istemektedir; ama ona kendi diliyle seslenilmesi koşuluyla, ve bu şeylerin kavramının ona bir daha geri gelmeyecek ölü çağların olan giysiler ve katıştırılmış sözler ile ulaşmaması koşuluyla.

Halk eskiden olduğu gibi, bugün de gizeme susamış bir konumdadır; yazgıyı açığa vuran yasaların bilincine varmak ve ona görünmelerinin gizini belki de anlamak istemektedir.

Yazıların eleştirisini gözetmenlere, biçimlerin eleştirisini sanat züppelerine bırakalım ve söylenmiş olanın bir daha söylenmesi gerektiğini kabul edelim; bir anlatışın iki kez geçerli olmadığını, iki kez yaşamadığını, söylenen her sözün o anda öldüğünü ve yalnızca söylendiği anda etkili olduğunu, kullanılmış bir biçimin artık işe yaramadığını ve yalnızca bir başkasını aramaya çağırdığını, ve de tiyatronun, yapılmış bir çalımın iki kez yinelenmediği dünyadaki tek yer olduğunu kabul edelim.

Eğer halk, yazın başyapıtlarına gelmiyorsa, bu başyapıtların yazınsal, yani duraganlaşmış olduğundandır; ve zamanın gereksinimlerine yanıt vermeyen biçimler içinde durağanlaşmış olduğundandır.

Halkı suçlamadan önce kendimiz ile halk arasına koyduğumuz biçimsel ekranı suçlamamız gerekir; ve bu yeni puta tapma biçimini, kentsoylu gelenekçiliğinin görünümlerinden biri olan durağanlaşmış başyapıtlara tapmayı suçlamamız gerekir.

Yüce olanı, düşünüleri, şeyleri zaman içinde ve kendi içimizde — halkın artık anlamadığı züppe, yapmacıklı ve sanat züppesi kafalarımızda — almış oldukları biçimlerle karıştıran bir gelenekçilik.

Burada sağduyuya aykırı şeylerden hoşlanan halkın beğenisizliğini suçlamak boşunadır halka geçerli bir gösteri sunulmadıkça; ve soruyorum, kim, *burada*, bana geçerli bir gösteri sunabilir, tiyatronun en üstün anlamında geçerli, son büyük melodramlardan beri, yani yüz yıldan beri?

Yanlışı doğru sanan halk, doğrunun anlayışına sahiptir ve meyda-

na çıktığında, onun önünde tepkisini göstermektedir. Oysa bugün doğruyu sahnede değil, sokakta aramak gerekmektedir; ve sokakların halkına insansı orununu (özel yerini) göstermesi için bir fırsat verilsin, onu hep gösterecektir.

Halk tiyatroya gitme alışkanlığını yitirdiyse, hepimiz tiyatroyu aşağı bir sanat, bayağı bir eğlence aracı olarak gördüysek sonunda, ve kötü içgüdülerimizi savmak için bir yol olarak kullandıysak, bize fazla «bu tiyatrodur» denildiğindendir, yani yalan ve kuruntu. Çünkü dörtyüz yıldır, Rönesanstan beri, salt betimleyici ve anlatan, psikoloji anlatan bir tiyatroya alıştırıldık.

Çünkü sahne üstünde akla yakın, ama kopuk varlıklar yaşatmakta ayak diretildi, bir yanda gösteri, öte yanda halk ile - ve halka artık yalnızca ne olduğunun aynası gösterildi.

Shakespeare'in kendisidir sorumlu olan bu sapıtmadan ve bu düşüşten, bir tiyatro gösterisinin halkı ilişilmemiş bırakmasını isteyen — fırlatılmış bir imge örgenlikte onun sarsılmasına yol açmadan, onun üstüne bir daha silinmeyecek bir damga bırakmadan — tiyatronun yarar dışı bu düşünüsünden.

Shakespeare'de insan arasıra kendisini aşan ile ilgileniyorsa da, söz konusu olan her zaman bu ilginin insanın içindeki sonuçlarıdır, yani psikolojidir.

Bana son ucuna gelmiş gibi görünen bu erke düşüşü ve korkunç eksilmesinin nedenidir bilinmeyeni bilinene, yani güncel ve olağana indirgemekte ayak direten psikoloji. Ve bana öyle geliyor ki tiyatronun ve kendimizin psikolojiden kurtulması gerekmektedir.

Bu konuda zaten hepimizin anlaştığını ve psikolojik tiyatronun çürüklüğünü göstermek için iğrenç çağdaş tiyatroya ve Fransız tiyatrosuna inmeye bile gerek olmadığını sanıyorum.

Para, para için sıkıntı, toplumda iyi bir duruma erişme, özgeciliğin hiçbir zaman baş gösteremediği aşk acısı öyküleri, gizemsiz bir erotizmle süslenmiş cinsellik öyküleri tiyatro değildir, eğer psikolojiyseler, Önünde artık yalnızca tat çıkaran röntgenciler olduğumuz bu sıkıntılar, bu töresizlik, bu cinsel birleşme arayışları sonunda iyice bozulmakta ve ekşimektedir: bunun farkında olunması gerekir.

Ama en önemlisi bu da değildir.

Shakespeare ve taklitçileri gitgide bir sanat için sanat düşünüsünü — bir yanda sanat, öte yanda yaşam olarak — bize usul usul aşıladılarsa da, yaşam dışta tutulduğu sürece bu etkisiz ve tembel düşünü üstünde dinlenilebilirdi. Ama pek çok göstergeden görülüyor ki, bizi eskiden yaşatan hiçbir şey artık tutunmıyor, hepimiz deliyiz, umutsuz, ve sayrı. Ve *bizi* karşı gelmeye çağırıyorum.

Bu kopuk sanat, yalnızca boş vakitleri büyülemek için var olan güzellik-şiir düşünüsü, bir düşkünleşme düşünüsüdür ve açıkça iğdiş gücümüzü kanıtlamaktadır.

İki kişiyi intihara itmiş olan, ama ötekiler için kahve gevezeliklerinden öteye gitmeyen Rimbaud, Jarry, Lautrémont ve daha birkaçı

için yazınsal hayranlığımız bu yazınsal şiir, gerçekten kopuk sanat, hiçbir şey yapmayan ve hiçbir şey üretmeyen yansız tinsel işleyiş düşünüsünün bir parçasıdır; ve görüyorum ki tiyatro, yalnızca onu yapanı ve yaptığı anda bağlayan bireysel şiirin en aşırı biçimde ortalığı kavurduğu anda, hiçbir zaman ne dolaysız ve kitlesel eylemin, ne etkililiğin, ne tehlikenin anlayışına sahip olan ozanlarca en çok aşağsandı.

Yazıların ve *yazılmış* şiirin bu boş inanından kurtulmak gerekmektedir. Yazılmış şiir bir kez geçerlidir, sonra yok edilsin. Ölü ozanlar yerini başkalarına bıraksın. Ve görebiliriz ki önceden yapılmış olanın — ne kadar güzel ve geçerli olursa olsun — önündeki ululamamızdır bizi donduran, durağanlaştıran, ve altta olan güçle ilişki kurmamızı engelleyen; ona ya düşünen erke, ya dirimsel güç, ya değişimlerin gerekirciliği, ya ay başları ya da ne istenilirse denilsin. Yazıların şiiri altında tek başına şiir vardır, biçimsiz ve yazısız. Ve bazı ilkel toplulukların büyü işlerine yarayan maskelerin etkililiği tükendiği gibi —ve bu maskeler artık müzelere atılmaktan başka bir işe yaramaz —, aynı biçimde bir yazının şiirsel etkililiği de tükenmektedir ve tiyatronun şiiri ve etkililiği en yavaş tükenendir, çünkü çalınlanan ve söylenenin eylemine yer vermektedir, iki kez yinelenmeyen.

Ne istediğimizi bilmek söz konusudur. Hepimiz savaş, veba, açlık ve kıyım için hazırsak, bunu söylememize bile gerek yok, devam etmemiz yeter. Züppe gibi davranmaya, şu ya da bu şarkıcı, şu ya da bu hayranlığa değer ve sanat alanını aşmayan gösteri (ve Rus baleleri bile en görkemli zamanlarında sanat alanını aşmadılar), içinde etkileyici ama rasgele biçimlerin patlak verdiği — ve kımıldatabilecekleri güçlerin gerçek bir bilinci olmadan — şu ya da bu resim sergisi önüne hep birden gitmeyi sürdürmemiz.

Bu deneyciliğin, bu rasgeleliğin, bu bireyciliğin ve bu anarşinin bitmesi gerek.

Okuyanlardan çok onları yazanlara yarayan bireyci şiirlere yeter artık.

Bu kapalı, bencil ve kişisel sanat gösterileri kesin olarak yeter artık.

Bizim anlık anarşimiz ve düzensizliğimiz geri kalanın anarşisiyle orantılıdır, — ya da, daha doğrusu, geri kalan, bu anarşiyle orantılıdır.

Ben, tiyatronun değişmesi için uygarlığın değişmesi gerekiyor diye düşünenlerden değilim; inanıyorum ki üstün ve olabildiğince zor bir anlayış içinde kullanılan tiyatro, şeylerin görüntüsü ve oluşumu üstünde etkin olma gücüne sahiptir: ve sahne, üstünde iki tutkusal meydana çıkışın, iki canlı ocağın, iki sinirsel mıknatıslığın yaklaşması, yaşamda yarını olmayan bir çiftleşmede iki tenin yaklaşması kadar eksiksiz, doğru, belirleyici bir şeydir.

İşte bunun için bir vahşet tiyatrosu öneriyorum. — Bugün hepimizde olan her şeyi alçaltma sapkınlığı ile «vahşet», bu sözü söylediğimde, hemen herkes için «kan» demek oldu. Ama «*vahşet tiyatrosu*», ilk

önce benim için zor ve vahşi bir tiyatro demektir. Ve gösteri düzleminde bu, bedenlerimizi karşılıklı parçalayarak, kişisel anatomilerimizi testereyle keserek, ya da Asur imparatorları gibi postayla birbirimize iyi kesilmiş insan kulağı, burun ya da burun deliği torbaları yollayarak birbirimize karşı uygulayabileceğimiz vahşet değildir ama, çok daha ürkünç ve zorunlu olan, şeylerin bize karşı uygulayabilecekleri bir vahşettir. Özgür değiliz. Ve gökyüzü hâlâ kafamızın üstüne düşebilir. Ve tiyatro da ilk önce bunu bize öğretmek için yapılmıştır.

Ya çağdaş ve bugünkü yöntemlerle eski büyük trajiklerin anlattığı mitos'ların ardında olan şiirin ve tiyatro aracılığıyla şiirin bu üstün düşünüsüne yeniden dönmeyi başarırız, ve bir kez daha tiyatronun bir dinsel düşünüsünün yükünü çekmeyi başarırız, yani derin derin düşünme, gereksiz yere seyre dalına, dağınık düş görme olmaksızın bazı egemen güçlerin, her şeyi yöneten bazı kavramların bilincine varmayı; ve kavramlar gerçek olduklarında erkelerini de kendileriyle birlikte taşıdıklarından, düzeni yaratan ve yaşam yüzdeliğini yükselten bu erkeleri (kudret) içimizde yeniden bulmayı, ya da tepkisiz ve hemencecik kendimizi bırakmalı ve yalnızca düzensizlik, açlık, kan, savaş ve salgın hastalıklara yarar olduğumuzu kabul etmeliyiz.

Ya tüm sanatları merkezsel bir tutum ve zorunluluğa getirtiriz, resimde ya da tiyatroda yapılmış bir çalımla bir yanardağın yarattığı felâkette lâv tarafından yapılmış bir çalım arasında benzeşme bularak, ya da resim yapmayı, çirkin çirkin bağırmayı, yazı yazmayı ya da herhangi bir şey yapmayı bırakmalıyız.

Tiyatroda, çağdaş psikanaliz tarafından yeniden ele alınan ve sayrının iyileşmesini sağlamak için getirtilmesi istenen durumun karşıtı bir tutuma sokulmasından oluşan temel büyüsel düşünüye yeniden dönülmesini öneriyorum.

Bilinçdışının rasgele getirdiği ve şiirsel, yani anlaşılmaz — sanki şiirin getirdiği bu bir çeşit aşırı korkunun tüm duyarlık, tüm sinirler içinde yankısı yokmuş gibi, ve sanki şiir belirsiz ve devinimlerini çeşitlendirmeyen bir güçmüş gibi — diye adlandırılarak yine rasgele fırlatılan imgelerin bu deneyciliğinin bırakılmasını öneriyorum.

Tiyatro aracıyla, imgelerin fiziksel bilgisinin ve aşırı korku yaratma yollarının bir düşünüsüne dönülmesini öneriyorum, Çin hekimliğinin insan anatomisinin tüm uzamında iğne batırılan ve en ince işlevlere dek her şeyi yöneten noktaları bildiği gibi.

Bu çalımın iletimsel gücünü ve büyüsel yansılamasını unutmuş olana tiyatro onu yeniden öğretebilir, çünkü bu çalım kendisiyle birlikte gücünü taşımaktadır, ve yapılan çalımın gücünü açığa vurmak için tiyatroda insanlar bulunmaktadır.

Sanat yapmak bir çalımı örgenlikteki yankısından yoksun etmektir, ve bu yankı, eğer çalım gereken koşullarda ve güçte yapılmışsa, örgenliği ve onun aracıyla tüm bireyliği yapılmış çalıma uygun davranışlarda bulunmaya çağırmaktadır.

Tiyatro, örgenliğe dolaysızca değebileceğimiz ve, içine dalmakta

olduğumuz çağ gibi nevroz ve düşük duyumculuk çağlarında, bu düşük duyumculuğa dayanamayacağı fizik yollarla saldırmak için dünyadaki tek yer ve kalan son toplu araçtır.

Eğer müzik yılanlar üstünde etkiliyse, onlara getirdiği tinsel kavramlarla değil, ama yılanların uzun oldukları, yerin üstünde uzun uzadıya dolandıkları, bedenlerinin hemen hemen bütünüyle yere değdiği içindir; ve müziksel titreşimler çok ince ve çok uzun bir masaj gibi ona dokunmaktadır; ben de seyircilere yılanlara olduğu gibi davranılmasını ve örgenlik aracıyla onların en ince kavramlara dek getirtilmesini öneriyorum.

İlk önce kaba olan ve zamanla incelen yollarla. Bu dolaysız kaba yollar ilk önce onun dikkatini çekmektedir.

Bunun içindir ki «vahşet tiyatrosu»nda seyirci ortada, gösteri onun çevresindedir.

Bu gösteride seslendirme süreklidir: sesler, gürültüler, çığlıklar ilk önce titreşimsel nitelikleri için, ondan sonra gösterdikleri şey için aranmaktadır.

İncelen bu yollar içinde ışık da araya girmektedir. Yalnızca renklendirmek ya da aydınlatmak için olmayan ve kendisiyle birlikte gücünü, etkisini, telkinlerini taşıyan ışık. Ve yeşil bir mağaranın ışığı örgenliği bir büyük rüzgâr gününün ışığıyla aynı duyumsal eğilimler içine sokmamaktadır.

Ses ve ışıktan sonra eylem var, ve eylemin dinamizmi: işte burada tiyatro, yaşamı taklit etmekten uzak olarak, eğer yapabilirse salt güçlerle ilintiye geçiyor. Ve onlar benimsensin ya da yadsınsın, yine de bilinç-dışında erkeli imgeler ve dışarda bedava cinayet yaratan güçler diye adlandırılan bir konuşma biçimi vardır.

Yeğin ve kendi üstüne toplanmış bir eylem bir lirizm benzeşmesidir; doğaüstü imgeler, bir imgeler kanı, ozanın kafasında olduğu kadar seyircinin de kafasında kanlı bir imge fışkırtması çağırmaktadır.

Bir çağın kafasında takınak olan çatışmalar ne olursa olsun, yeğin sahnelerin kanlarını geçirmiş olacağı, içinde üstün bir eylemin geçişini duymuş olacak, düşüncesinin olağanüstü ve özsel devinimlerini olağanüstü olaylarda şimşek halinde görmüş olacak, — yeğinlik ve kan düşüncenin yeğinliğinin hizmetine sokulmuş olacak —, kişinin dışarda kendini savaş, kargaşalık ve rasgele cinayet düşünülerine verebileceğini sanmıyorum.

Bu biçimde söylenmiş olarak bu düşünü biraz ileri ve çocuksu görünüyor. Ve örneğin örneği çağırdığı, iyileşme tutumunun iyileşmeyi, cinayet tutumunun da cinayeti çağırdığı ileri sürülecektir. Hepsi, şeylerin yapıldığı biçim ve arılığa bağlıdır. Bir tehlike vardır. Ama unutulmasın ki, bir tiyatro çalımı yeğindir ama yarar gözetmez; ve tiyatro yapılmış olduğunda bir daha yapılmaması gereken eylemin yararsızlığını, ve eylem tarafından kullanılmamış ama *tersine çevrildiğinde* yüceleştirmeyi doğuran durumun üstün yararlığını öğretmektedir.

Bir üstün güçler kasırgasına kapılır gibi tiyatroya kapılan seyircinin duyarlığını yeğin fizik imgelerin toz ettiği ve onun tüm ilgisini çektiği bir tiyatro öneriyorum böylelikle.

Psikolojiyi bırakarak olağanüstü olanı anlatan, doğal çatışmalar, doğal ve ince güçler sahneye koyan, ve ilkin görülmemiş bir sapma gücü olarak kendini gösteren bir tiyatro. Büyük korkular yaratan bir tiyatro, dervişlerin ve Aysauas'ların danslarının korku yarattığı gibi, açık ve kesin yollarla örgenliğe seslenen, ve bazı ilkel toplulukların plaklarda hayran olduğumuz, ama aramızda üretemediğimiz soğaltma müzikleriyle aynı yollarla.

Burada bir tehlike vardır, ama bugünkü koşullarda göze alınmaya değer diye düşünüyorum. İçinde yaşadığımız durumu canlandırmayı başaracağımızı sanmıyorum, ne de ona bağlı kalınmasının bir değeri olduğunu; ama çöküntüden çıkmak için bir şey öneriyorum, bu çöküntü ve her şeyin can sıkıntısı, durağanlığı ve budalalığı üstüne inlemeye devam etmek yerine.

«*Le théâtre et son double*» *(Tiyatro ve Sureti)* adlı yapıttan.

MICHEL ZERAFFA

KURMACA METİNLERİN OKUNMASI

İngilizceden çeviren : Oya BERK

Michel Zeraffa, Fransız Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi'nde estetikle ilgili çalışmaları yönetiyor. Aynı zamanda Paris Üniversitesi'nde öğretim görevlisi. *Personne et Personnage* (1969), İngilizceye *Fictions (Kurmaca Metinler)* olarak çevrilen *Roman et Société (1971)* ve *La Révolution romanesque* (1972), yayımlanan yapıtları arasında. Aşağıdaki parça, İngilizceye *Kurmaca Metinler* diye çevrilen *Roman ve Toplum* başlıklı yapıtının bir bölümüdür.

Sinemayla birlikte roman da, geleneksel ruhsal süreçlerimiz ile davranış biçimlerimizi çok yakından yansıtan ya da bunlarla büyük ölçüde karşılıklı ilişkide olan bir anlatı biçimidir. Madame de La Fayette, Stendhal ve Proust, birbiri ardından, kıskançlık duygularının insanda yarattığı değişimleri anlamamızı sağlamışlardır. Kişilik kavramının geçirdiği evrimi ve zamanı nasıl algılayageldiğimizi romanın sekiz yüzyıllık gelişimi içinde izleyebiliriz. Kurmaca, mantığa üstünlüğünü kanıtlayamasa da, imgesel olanı usa uydurur. Tarihsel ya da toplumsal bir durumu mitosa dönüştürebilir ya da tersine, gizemi yıkmak gibi put kırıcı bir rol oynayabilir. Uygarlığın, ekinin ve siyasanın tüm verileri genellikle roman için gereç oluşturur. Gerçeküstücülük bile yaşamını kurmacada uzatabilmiştir. Dün ruhçözümlemesindeki gelişmeler ve yöntemler aktarılıyordu romana; bugünse sıra yapısal dilbilimde.

Bununla birlikte, bir açıdan romanla tiyatro, bir bakıma da romanla sinema arasında kökten bir ayrım vardır; bu ayrım işlevseldir - kutsaldır. Roman, mitosun doğrusuyla tarihsel gerçeklik arasında varolan ilişkiden yola çıkarak bu ilişkiyi geliştirir; oysa tiyatro tarihsel gerçekliğe bir tür doğa ötesi anlam yükler. Lucacs'ın da vurguladığı gibi, romanın eğilimi, tüm bütünlüğü içinde insanın betimini ortaya koymak amacıyla, mitos ile tarihi bileştirmektir. Hiç değilse, İkinci Dünya Savaşı'na dek romanın amacı böyle anlaşılıyordu. Tiyatro ise, bunun tersine, insanın tarihsel konumunun bir işlevi olarak neleri göze alabileceğini, nelerden korkabileceğini dile getirir. Tiyatronun özünde insanı, talihli olsun, talihsiz olsun, tarihe meydan okuyan kişi olarak sunmak yatar. İnsan, ölüm karşısında bile, tarihsel belirlenimciliğe tutsak olmayı kabullenemez; bu belirlenimciliği ya yadsımalı ya da aşmalıdır. *Antigone, II. Richard, Lorenzaccio, Le Prince de Hamburg, Tete d'or* ve Brecht'in oyunları pek çok değişik

ve karşıt biçimlerde aynı öğretiyi dile getirirler: Değerler dünyası, ister kahramanlıkla ister istemle ilgili olsun, tarihsel gelişimin sonucunda ortaya çıkmış olamaz. Creon Antigone'nin haklı olduğunu kabul etmek zorunda kalır; siyasal görev, kaçınılmaz olsa da, değerini yitirmemek için yerini dinsel göreve bırakır. II. Richard'ın yasallık ilkesini çiğnemesi ister istemez düşüşüne neden olur. Lorenzaccio ile Hamburg Prensi de tarihin kendi başına bir amaç olamayacağını ortaya koyarlar. Endüstri toplumunda yaşayan Claudel ile Brechtse insanın salt tarihsel bir etkene indirgenemeyeceğini vurgularlar.

Burada romanın, dönemler boyunca tragedyadan ve öbür tiyatro türlerinden ne denli uzak olduğunu da belirtmemiz gerekiyor. Her iki *Faust* da *Wilhelm Meister* ile çelişir. *Don Quijote*'un *Life is a Dream*'le, pikaresk romanın Corneille, Racine ve Moliere'nin oyunlarıyla, Stendhal'ın da *Hernoni, Lorenzaccio* ve *Chatterton* ile karşıtlığı gösterilebilir. Gene Strinberg'in tüm dışavurumcu tiyatroya kaynak oluşturan dehşet verici oyunları döneminin doğalcılığıyla karşı karşıya getirilebilir. Bir yanda Proust, öte yanda Claudel; Don Passos'a karşı O'Neill; Thomas Mann'a karşı Brecht.

Roman yazmak ya da okumak zamana yatırım yapmak demektir. Oysa tiyatroda zaman bir değer oluşturmaz.

Ama romanla tiyatro arasındaki bu uzaklığa karşın, Dostoyevski ile Kafka örneklerinde bu iki yazın türü arasında daha yakın bir ilişki olduğu gözlemlenebilir. Çünkü onlar da tragedya yazarları gibi insanın tarihsel niteliğini yadsımışlardır. Günümüzde de bu iki tür birbirine daha çok yaklaşmıştır; romanlar ve oyunlar, daha önce de gördüğümüz gibi, toplumun içinde bulunduğu durumun bir tür yadsınmasını ya da bilinmemesini kapalı bir biçimde dile getiren saçma kavramıyla birbirine bağlanır.

Roman okuma genellikle yalnız başına gerçekleştirilen bir etkinliktir, hiç bir anlamda trajik değildir ve okurun tepkisini nesnel yapısıyla çoğu zaman etkileyen kitabın kendisine bağlıdır. Ayrıca roman okuma büyük ölçüde etkin ve ülkü sorunudur; bu da romanla yazın arasında temelde bir karışıklık bulunduğunu imler. Romanın toplumbilimiyle yazının toplumbilimi arasındaki ayrım çizgisini belirlemenin bu denli güç olması şaşırtıcı değildir, çünkü romanın kendisi yazının temelidir. Yazarlar yazın yaşamlarına genellikle romanla başlarlar; halkı ürkütmeme kaygısı içinde olan yayımcılar da anlatı bile denemeyecek türden, Forster'ın kötü diye nitelendireceği kitapları roman olarak tanımlamayı sürdürürler. Gene yayımcılar, roman, şiir ve denemeleri 'genel yazın' başlığı altında toplarlar. 1967 yılında Fransa'da bu başlık altında 7140 kitap sıralanmıştı. Sözkonusu kitapların 3125'i, ya da yüzde 37'si yeniden basılmıştı.[1] Ama önde

1. 'La lecture en France', *Jeunesses Litterairc de France,* Paris, 1970. No. 24

gelen yayımcıların katologları (polisiye öyküler, korku ve kurgu-bilim romanları dışarıda bırakılarak) incelendiğinde, 'genel yazın' başlığı altında sözü edilen yapıtların en azından yüzde yetmişinin roman olduğu ortaya çıkar. Ancak üretilen romanların sayısıyla kitap piyasasındaki yerleri arasında hemen hemen hiç bir ilişki yoktur, çünkü basılan on romandan yedisi 2000'den fazla satmaz; ikisi 10,000 20,000 arası bir sayıya ulaşır; yalnız biri 20,000'i aşarak en çok satılan romanlar katına yükselir.

Bu sayısal verileri sıramamızın tek nedeni 1967 de Fransa'da nüfusun yüzde ellisinin hiç kitap okumamış olması değildir.[2] Üretilen romanların aynı anda hem çok düşük hem de çok yüksek gibi görünen sayısı, Roland Barthes'ın da söylediği gibi, kurmacanın kurumlaştırılması denen şeye bağlıdır. Yayınevi, yayın yönetmeni ile yayın kurulundan oluşan bir yayın görevlileri topluluğunu içerir. Yayın kurulu kendisine gönderilen yazılar arasında, okurlardan —çoğu zaman 'dıştaki' okurlardan— gelen değerlendirmelere göre seçme yapar. Yapıtlarını yayımlatmak isteyen romancı pek çok engeli aşmak zorundadır. Roman yazma işine yeni başlıyorsa, belli bir yayımcının kitaplarını basma olasılığının daha yüksek olduğunu bilir ya da bildiğini sanır. Ne varki yarışma yasaları, piyasanın boyutları ve yazın ödüllerinin çekiciliği hiç bir romancının 'kötü sayılmadığı', yeteneği ne olursa olsun, her yazarın basıldığı bir ortam yaratmıştır. Ama yetenek kavramı güvenilir nesnel ölçütlere göre mi belirlenmektedir? Örnek ister Gide ister Celine olsun, 'iyi Fransızca' yasası, ya da belki mitosu, günümüzde de tartışılmaz bir biçimde üstünlüğünü korumaktadır. 'Kötü Fransızca'yla yazıldığı için basılamayan pek çok roman vardır. 'Başlangıçtaki' yazar 'başlangıçtaki' ressamdan daha az şanslıdır. 'Yazma' alanındaki yasalar piyasanın yasalarıyla yakından bağıntılıdır. Örneğin, 1958 le 1963 arasında Françoise Sagan'ın sağladığı başarı, yayımcıların, olur da aralarından kimileri aynı parlak sonuca ulaşır umuduyla, çok genç yazarların yapıtlarını basmalarına yol açmıştır.

Yayımcılık seçici bir yöntemle çalışır ama eleştiri ondan da seçicidir. Bir kitap tanıtma piyasasının —buna kitap tanıtma piyangosu da diyebiliriz— varlığı yadsınamaz. Fransa'da yazın ödülleri mevsimi açıldığında, eleştirmenler neredeyse altından kalkamayacakları bir kitap yığınıyla karşılaşırlar; üstüne tanıtma yazısı yazacakları yazarları seçerken kullandıkları ölçütler çok çeşitli ve güvenilmezdir. Yayınevlerindeki basın görevlisinin işi, kendi yayınevinin bastığı her yazar için, alabildiğince çok tanıtma yazısı yazılmasını sağlamaktır. Bununla birlikte basın görevlisi, bu yoldaki çabalarını en etkili eleştirmence beğeniyle okunmuş olan yazar üzerinde yoğunlaştıracaktır. Bu aşamadan sonra yazarı üne kavuşturacak çark döndürülmeye başlanabilir. Ama aynı çark yazarı, bundan böyle kolay kolay değiş-

2. Ay. y.

tiremeyeceği belirli bir biçimsel yola da sokar. Artık sorun söz konusu yazarın kendinden bekleneni verip veremeyeceğidir. Bu sorun yeni romancıya hem parasal açıdan hem de saygınlık açısından yatırım yapan yayımcı ile eleştirmeni çok yakından ilgilendirir.

Bütün batı ülkelerinde genellikle aynı olan bu roman üretme yöntemiyle ilgili her hangi bir değer yargısında bulunmuyoruz. Bütün demek istediğimiz, roman okurunu belirleyen şeyin bu örgütleme olduğudur. Kitle gazetelerinin dolanım sayılarıyla radyo ve televizyonun etkisini dikkate alırsak, giderek aşırı bir belirlenimden bile söz edebiliriz burada. Özellikle iyi öğrenim görmüş ve yazına gerçekten ilgi duyan kişilerin dışında kimse okuyacağı romanı kendisi seçmez.

Kurmaca okuma edimi, gerçekleştirildiği yer ve zamana göre, büyük değişimlere açıktır. Laclos'un *Tehlikeli Alakalar (Les Liasons dangereuses)* romanı (1960 yapımı *Tehlikeli Alakalar* filmini dikkate almasak bile) bugün yayımlandığı 1782 yılından tümüyle değişik algılanıyor olmalı.[3] Günümüzde okuru çeken şey romanın gerçeğe uygunluğu yada öğretisinden çok düzeneği eylemidir. Ama eylem okurun kafa yapısı için belirli ölçüde önemlidir. *Tehlikeli Alakalar,* şimdi Sartre'ın trajik toplumsal gerçekçiliğine sırt çevirmeye, sözgelişi yıllardır yeni dalga filmlerince sunulan tür şeyde bulabileceğimiz dokunaklı, zorlama bir erkekliği aramaya eğilimi olan bir toplumsal çevreye, zevke aşırı düşkünlük örneğini sunar. Daha öncede belirttiğimiz gibi, 1950'den sonra Stendhal'ı okumak ya da Stendhal gibi yazmak, *Bulantı (La Nausee), Özgürlüğün Yolları (Les Chemins de La Liberte),* gerçekçi İtalyan Sineması ve Marksizmde özetlenen herşeyin yadsınmasını simgeliyordu. Fransız aydınlarının Faulkner'ı tutmaya başladıkları bir dönemde, Amerikan aydınları —Faulkner'ı çok sert ve saldırgan bularak— Gide ile Camus'ü yeğlemişlerdir. Ama aynı dönem içinde Saint Exupery'nin yeri, sarsılmazlığını koruyabilmiştir. Yumuşak, açık biçeminde serüven yiğitlik ve evrensel insancılık dünyalarını bir araya getirerek —(sınırı aşan uçak ve yeryüzüne yüksekten bakan pilot) — Fransa'da olduğu kadar Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliğinde de tutulmuştur. 1930 ların kentsoylusu, *Adsız Köşk*'ü *(Le Grand Meaulnes)* Alain Fournier'in usunun köşesinden bile geçemeyecek nedenlerden dolayı okumuştu, çünkü *Adsız Köşk* 'yaşamın katı gerçekleri arasında' düşsel bir soluğu simgeliyordu. Polisiye öykülerin iki tür okuru vardır. Büyük çoğunluğa kaçış, sığınma, hoşça zaman geçirme olanağı sağlarlar. Polisiye öyküler, korku ve casusluk öyküleriyle öbür yazın arasında oldukça açık ekinsel bir ayrım vardır; bu tür öyküler okurun dikkatini başka bir yöne çekebildikleri için okunurlar. Bununla birlikte, bir çok aydın da polisiye öyküleri bir tür oyun, eğlence olarak okur; öykünün ko-

3. Orecchioni, P., 'Pour une histoire sociologique de la litterature' in R. Escarpit, *Le litteraire et le social,* Ay. y.

nusu onları olay örgüsünün bulgulanmasından, alabildiğine renkli bir dilden daha az ilgilendirir.[4] Bu romanlar belgesel açıdan da ilginçtir. Sanırım «Serie Noire» yayınlarındaki çeviri öykülerde Amerikan toplumunun, Saul Bellow'un romanlarındakinden daha eksiksiz bir betimi vardır.

Okumanın toplumbilimiyle yazarların toplumbiliminde, özellikle Fransa'da, önemli bir gelişme olmuş, ilginç sonuçlar ortaya çıkmaya başlamıştır.* Ama kimin neyi okuduğunu, bir kitabın değişik çevrelerdeki dolanım sayısını ve belirli bir topluluğun neyi okumaya hazır olduğunu giderek daha iyi öğrenmemize karşın, aynı çalışmalar, okumanın bugün bile ne denli ayıp sayıldığını, sözde ileri toplumlarda kıyasıya cezalandırıldığını da ortaya koyuyor. Okuma özgürlüğü hem yüreklendiriliyor, hem de köstekleniyor. İş yaşamının gerekleri, sinema, radyo, televizyon ve arabanın kişinin ilgisini başka yöne çekmesi nedeniyle okumaya daha az zaman kalıyor. Buna karşılık, Dostoyevski'nin romanları hiç bir zaman bu denli ulaşılabilir ve ucuz olmamıştı. Deneyimci ve devrimci sanat türleriyle ilgili halka gerekli bilgiler veriliyor ama aynı zamanda yukarıda sözünü ettiğimiz üretim düzeneğinin tümü yayılmalarını engelliyor. Genel ve özel kitaplıklar yazının halka açık müzeleridir ama bu kitaplıklardaki öncü yapıtların ulaşılabilirliği salt sınıf ayrıcalığı diyebieceğimiz şeyle denetlenir.

Yüksek ya da orta düzeyde öğrenim görmüş kişilerin deneyimci ya da devrimci yapıtları düşünselliğin ve züppeliğin simgesi olarak gördükleri çok açıktır; bu nedenle hem beyaz yakalı hem de mavi tulumlu işçilerin Joyce'a gösterdikleri tepkinin şaşırtıcı bir yanı yoktur —salt *Ulysses*'in ulaşamayacakları denli uzak olması nedeniyle değil, aynı zamanda orta sınıfın hemen benimsediği romanlar çok daha kolay bulunabildiği için. Ama bu durum özde aynı kalmasına karşın, son yirmi yıl içinde belli ölçüde değişime uğramıştır. Bugün 'Başyapıtlar', 1940 yılındakinden çok daha büyük bir hızla ekinle bütünleşik, öğrencilerin ders izlencelerinde yer alıyor. (Andre Breton 1970-71 genel ders izlencesinde görülür); yeni yapıtlar basın yoluyla, sıcağı sıcağına, çok daha çabuk tanıtılıyor

Ama bu bilgilendirme hizmetiyle yapma ekinsel olguların yayılmasındaki yetkinlik, katı bir ekinsel aşamalılığın varlığını gizleme eğilimi gösterir; bu ekini ve bilgiyi saran olumlu bir gizliliktir. 1962-63 yıllarında silahlı kuvvetlere yeni katılan 4716 kişi üzerinde ilginç bir

4. Escarpit R., ed., *Le phenomene San Antonio* Bordeaux, Institut de Litterature et de Tecniques Artistiques de Masses, 1965.

* Bordeaux kentindeki Yazın ve Sanat Yöntemleri Kurumunda Roger Escarpit'in yönettiği, ilgi dalları değişik araştırmacıları bir araya getiren çalışma özellikle dikkate değer; bu araştırmacıların çabalarıyla Fransız ulusunun okuma alışkanlıkları tablosundaki boşluklar giderek doldurulуyor.

inceleme yapılmıştı. İncelemeye katılanlar öğrenim düzeylerine göre beş ulama bölünmüşlerdi. (İlk öğrenimini tamamlayamayanlar, orta okulu bitirenler, lise öğrenimini tamamlayamayanlar, liseyi bitirenler —olgunluk— ve daha yüksek düzeyde öğrenim görenler) Yanıtlayıcılardan bildikleri beş yazarı saymaları istenmişti. İncelemenin sonuçları bir yazarın adını bilmekle yapıtlarını okumak arasında büyük bir ayrım olduğunu, toplumsal sınıfla yazarın tanınması arasında da kesin bir ilişki bulunduğunu göstermişti. Saint Exupery'nin adı herkesçe biliniyordu; oysa Mauris, Bazin ve Montherlant'ın adlarını salt öğrenciler vermişlerdi. Camus, Hemingway ve Sartre'dan ilk kez lise öğretim düzeyi ve yukarısında söz edilmiş, Dumas liseden sonra öğrenimini sürdürenlerce 'terkedilmiş', Bruce'un adı lise öğrenimini tamamlayanların ötesinde görülmemişti.[5]

Bu bulgularla ilgili benim kendi yorumum (tartışmaya çok açık olduğunu kabul ediyorum) şöyle: Sartre, Malreaux, Bassin, Gide ve Montherlant'ın en üst düzeyde öğrenim gören kişilerce okunması gibi, J. Bruce da kuşkusuz en alt iki ulamda okunmuştu. Sartre'ın adının lise öğrenimini tamamlayanlar arasında görülmesi salt çağdaş iletişim düzeneğinin varlığı ya da okulların tutumuyla açıklanabilir. Saint Exupery'nin okunmasının nedeni de özellikle *Küçük Prens*'in *(The Little Prince)* çok sevilmesi ile yazarın kişiliğini kuşatan ülküdür. Ne olursa olsun, Faulkner, Dostoyevsky, Proust, Celine, Bernanos ve Robbe Grillet'den hiç söz edilmemesinin önemli bir anlamı olduğu görüşündeyim.

Roman ya da genel olarak kurmaca nasıl görülüyor? 1965 yılında Antony Üniversitesinde yürüttüğüm dört ayrı meslek ulamından 240 kişiyi içeren incelemenin amacı bu soruyu yanıtlamaktı. Örnek topluluk, doğal olarak, geçerli sonuçlara varabilmek için çok küçüktü; gene de bu incelemenin kimi bulguları romanın toplumbilimiyle ilgili dosyaya eklenebilir.

İstediğim öncelikle okuma ediminin gerçekleştirildiği koşullar ile algılamayı dikkate alarak roman okunmasıyla öbür yazın türlerinin okunması arasında bir ayrım yapmaktı. İkinci olarak hangi romanların okunduğunu ve okurda ne tür bir izlenim kaldığını ortaya koymk, daha sonra da sanatsal yapıtlar olarak kurmaca ile romanın toplumsal ve ekinsel anlamlarını bulgulamak istedim.

Bekleneceği gibi, C ve D ulamlarındakilerin (beyaz yakalı ve mavi tulumlu işçiler) son okudukları roman genellikle bir polisiye öykü ya da casusluk öyküsüydü; oysa sözü edilen tek Butor romanını A ulamından (serbest meslek ve öğretmenler) bir kadın okumuştu. Yanıtlayıcıların beğenilerindeki aynı ayrım anımsadıkları öbür romanları saymalarını istediğimizde çıktı. Daha ilginç bir olgu da ne sinemanın ne de tiyatronun roman okumayı engellememesiydi; en çok film görenler en çok roman okumuşlardı. Ancak film seçiminin

5. Robine, N., 'La lecture', in R. Escarpit *Le litteraire et le social*. Ay. y.

roman seçiminden daha az ölçüde mesleksel konumla belirlendiği anlaşılıyordu. Belirli bir günde sinemaya gitmek alışılagelmiş bir boş zaman etkinliği, bir tür eğlence gibiydi. Oysa roman seçiminde toplumsal ve ekinsel engeller araya giriyordu. Çizgi roman okuyan bir kişinin *The Wages of Fear* ve *Rebecca* filmlerini görmesi olasıydı. Belirli bir tür eğlence seçiminde, özellikl roman seçiminde konunun, kişinin kitapla karşı karşıya gelme biçiminden daha az etkisi olduğunu da gördüm. Genç bir işçi okulu bıraktığından bu yana salt Dostoyevsky okumuştu, çünkü annesi kendisine tüm yapıtlarını vermişti. Yanıtlayıcıların çoğu her ay aldıkları kısaltılmış romanları, öbürleri de salt bir kitap kulübünce gönderilen romanları okumuşlardı. «Ciltsiz kitaplar çıktıktan sonra daha çok kitap okudunuz mu?» sorusuna verilen yanıtların çoğunlukla olumsuz olması şaşırtıcıydı. Bu bir çelişkiyi imliyordu, çünkü incelemenin çözümlemesi ciltsiz kitapların çok okunduğunu açıkça ortaya koyuyor. Ayrıca ciltsiz kitapların okuma üzerindeki belirsiz etkisiyle ilgili başka kaynaklardan da kanıtlarımız var. Cep Kitapları dizisi, *Bulantı* ile *L'Affaire Mauritus* kitaplarını herkesin ulaşabileceği bir yere getirdi; oysa bu kitaplar birbirini etkisiz kılan her tür kurmaca gel giti içinde yitebilirlerdi.

Genellikle kurmacanın tek bir ulam olarak alımlandığı anlaşılıyor. A ulamındaki kimi yanıtlayıcılar kurmacanın belirli yönlerine —eylem, olay örgüsü, öykünün geçtiği ortam ve kişilerin çizimi— ilgi duyduklarını vurguladılar. Ama A ve B ulamlarındaki yanıtlayıcılar (orta düzeydeki yöneticiler ile küçük iş adamları) öykünün bütününden çok kahramanın yazgısıyla ilgili gibiydiler. C ve D ulamlarındaysa karşıt bir durum görülüyordu. Okurların kendilerini belli roman kişileriyle özdeşlemeleri konusunda da ilginç veriler topladık. Kendini bir roman kahramanıyla açıkça özdeşleyen tek yanıtlayıcı emekli, orta yaşlı bir yöneticiydi —çok sessiz sakin bir kişi— kahramanı da Raskolnikov! A ulamındaki tüm aydınlar özdeşlemeyi yadsıdılar. Ama aslında özdeşleme sorunu düşündükleri bir şeydi. Gene çoğu durumlarda insanlar roman kahramanının büyüsüne ve romantik olan herşeye karşı tetikteydiler. Julian Sorel ya da Jean Valjean ile gençken kendilerini özdeşliyorlardı. Bununla birlikte roman kişileri A ve B ulamlarındakilere göre, C ve D dekiler için olduğundan, çok daha gerçekti .A ve B ulamlarındaki yanıtlayıcılar roman kişilerini gerçek kişilerle karşılaştırabiliyorlardı; öbür iki ulam, özellikle D ulamı için roman kişileri hep gerçek dışı ve uzaktılar.

Toplumsal çizgide ne denli aşağı inilirse, roman da o oranda bir eğlence ya da bir tür kaçış olarak görülüyor. A ulamındakiler romanın yaşam gerçeklerine uymasını, hiç değilse akla uygun olmasını, roman kişilerinin ruhbilimsel ve toplumsal yönlerinin belirtilmesini istiyorlardı. B ulamındakilerse, roman kişisini yetkinliğin, insanlığın ve iyiliğin örneği —büyük hekim gibi— görmek istiyorlardı. A ulamındaki okurlar romanın kötü olup olmamasına aldırmıyorlardı, ama öbür ulamlarda, gitgide büyüyen salt 'iyi' romanları okuma kay-

gısı vardı. Daha önemli bir nokta da öğrenim görmüş okurların romanın çağdaş toplumsal ve siyasal sorunları ele almasını istemeleriydi. İncelememizin sonuçları, bu açıdan, I.L.T.A.M'ce yapılan ve değişik meslek guruplarına imgesel roman başlıkları öneren araştırmayla birleştirilebilir. Söz konusu araştırmada mühendisler, teknisyenler, öğretmen ve öğrencilerin tümü *Green Meadows* (Yeşil Çayırlar) ya da *Boulevard of Sorrow* (Keder Bulvarı) romanları yerine *Men on Strike* (Grevciler) romanını seçmişlerdi.

Bu incelemenin sonuçları bizi işçi sınıfının okuma sorununu şöyle dile getirmeye yöneltti: İnsanlar roman okuyorlarsa, bunu yaşamla ya da romanlardaki gerçek dünyayla ilgili bilgi edinmek için yapmıyorlar. Örnek toplulukta işçi sınıfından yetmiş kadın ve erkek arasında yirmi dördü hiç roman okumuyordu, —hiç değilse yıllardır okumuyorlardı. Öbürlerinin çoğu, roman okuduğunda eğlence, kaçış, ya da arınma diyebileceğimiz birşey arıyor ama bütün bunların gerçekçi ve tutarlı bir biçimde dile getirilmesini istiyordu. Ancak burada 'son okuduğunuz roman', 'anımsadığınız romanlar' sözcelerine verilen yanıtlardaki belirsizliği de vurgulamak gerekiyor. Romanın eğlendirmesi bekleniyor— böyle olması gerektiği için değil, yapabileceği başka birşey olmadığı için. İşçi sınıfı bakış açısına göre, roman ilişki kurulabilecek ama içinde 'gerçek' aramak düşünülemeyecek mitos niteliğinde bir yaratı, bir yanılsama kaynağıdır.

Bununla birlikte incelemeye katılanlardan çoğu, sözlü görüşmeler sırasında kendilerine bir savaş yaşantısını ya da daha çok işleriyle ilgili birşeyi anımsatan bir romandan tad aldıklarını gözlemlediler. İşçi sınıfı insanlarının gerçek yaşam koşullarını, kendi algıladıkları biçimde, ele alan romanları —ah bir zamanları olsaydı— okumak için büyük bir istek duyduğu anlaşılıyor. Yazın öğrenimi olmayan ve 'büyük yazın'ı ulaşılmaz gören bir işçinin, güncel yaşamın kendileri yabancılaştırıcı nitelikte olan gerçekleriyle yüzyüze getirilme özlemi düşünülürse, bu isteğin imlediği yabancılaşma derecesini belirtmek bile gerekmiyor. Toplumsal ve mesleksel düzey ne denli alçalırsa, ekin ve okuma arasındaki ayrım da o oranda büyüyor. Serbest meslek sahibi kişiler için ekin, kitaplar, oyunlar ve sanatsal yapıtlar anlamına geliyor. Teknisyen ve iş adamları için ekinin daha belirgin bir mesleksel bağlamı var— bu nedenle romanı aşağılıyorlar. Memurlara göre kendi yaşantılarıyla roman arasında aşılamaz bir uçurum var; oysa ağır işçiler kurmacayı salt tad alınabilecek bir soyutlama olarak görebiliyorlar. Her durumda, ekinin ilkin ve öncelikle insanın bildiği şeyler olarak tanımlanması gerekiyor.

Bu incelemeden elde edilen sonuçlar işçi sınıfı sözkonusu olduğu zaman, son zamanlarda yapılan başka bir çalışmanın bulgularıyla bağlantılı gibi görünüyor. 'İşçiler ekinle işleri arasında bağlantı kurmaya çalışırlarken kendilerini yabancılaştırıyorlar— bu durumda, okuma edimi taşıdığı insan usunu özgürleştirici gücü ve geniş kapsamlılığını yitiriyor. 'Gerçeklik' ve 'yazın'ın yelpazenin karşıt uç-

larında olduğu yanılsaması, bu görüşü destekleyen teknik yöneticilerin yararına bir durum oluşturuyor. Sanki aydınlar da ekini sınıfsal bir birikim olarak tutmak istiyorlar.'[6]

Aynı gerçeklik yanılsamasını örnek topluluğumuzun okuduğu kitapların listesini incelerken de gördük. Kuşkusuz, Stendhal, Flaubert, Paveze ve Marguerite Duras salt A ulamında görülmüşlerdi; oysa Malraux, B ulamının üzerindekilerce okunmamıştı. Ama dört okuma gurubu arasında —hiç değilse ilk üçü arasında— kesin niteliksel ayrımlar yapmak çok güç, çünkü her birinde belirli bir tür roman —töreler romanı— ağırlık noktası oluyor. Töreler romanında öykü gerçek yaşantı olarak anlatılıp kişilerin çözümlenmesiyle birleştirilir: örneğin güçlü kişiliği olan genç adam kendini annesinin baskısından kurtarır; yaşamını hastalarına adayan bir hekim duygusal çatışmalarını aşmak zorundadır ya da sürgüne gönderilen bir Rus ailesi devrim öncesi dönemin coşkulu günlerini yaşar. Her zaman kentsoylu ortamında yer alan bu tür kaçış gerçekçiliğinde genellikle yüceltilen ve oldukça soyutlaştırılan toplumsal ve tarihsel olguların kolaylıkla saptanabilecek özleri vardır. Bu tür roman işçi sınıfının okuma ediminde oldukça büyük bir yer kaplar. Bu nedenle 'yazın'ın, imgesel dünyayı belirli bir tarihsel konumun toplumsal yapısına koşut biçimlerde kuran yapıtlardan oluştuğunu[7] vurgulamak yeterli değildir. 'Bir romanın başarısı, yazarın halkıyla paylaştığı ortak niteliklerin varlığını yansıtır'[8] görüşüyse daha da yetersizdir.

Bu tür başarıya adanan kurmacanın her toplumsal çevreye yayılmasına karşın, anlamını egemen sınıflar ve resmi ekinden alan orta sınıf diliyle yazıldığını dikkate almak gerekiyor. Gene romanın yapısının gerçek toplum yapısıyla karşılıklı ilişki içinde olduğu doğruysa, bu ilişkinin —biri eleştirel biri uzlaşmacı— iki yönü olduğunu vurgulamak gerekiyor. Kimi romanlar toplumsal düzenin göstergelerini aşarlar. Öbürleriyse toplumsal düzene gerekli saygıyı gösterirler.

İncelememiz bize roman kavramının yazın kavramıyla ne denli karıştırıldığını da gösterdi. Yanıtlayıcılardan beşte birinden çoğu şu kitaplardan roman olarak söz etmişlerdi: *En Uzun Gün (The Longest Day)*, *L'Aiglon*, Courteline'nin bir oyunu, *Mandinge*, Camus'ün bir denemesi ve bir tarihsel yapıt. Bu karışıklığın varlığı, çağdaş romandan roman kişilerinin silindiği savını destekleyebilmek amacıyla 'kurmacadaki kişiler romanın kendisidir'[9] diyen Claude Levi-Strauss'u haklı çıkarıyor. Bir de MacLuhan'ın daha ortada olan ve kitle top-

6. Gibert, M., 'Les ouvriers et la lecture', in *Jeunesses litteraires de France* Ay.y.
7. Escarpit R., *Le litteraire et le social,* Ay. y.
8. Mury, G., 'Sociologie du public litteraire', in R. Escarpit, *Le litteraire et le social,* Ay. y.
9. Levi - Strauss, C., 'L'origine des manieres de table', in *Mythologiques III* - Paris, Plon, 1968.

lumunda iletinin içeriğinin kendisinden daha az önemli olduğunu öne süren gözlemi var[10] Okuma edimi özünde tüketim sürecinden daha az seçici bir sürece dönüşmüştür. Bundan böyle, okumak için okumak söz konusu değil. Roman sözcüğü de imgelemin çekici bulduğu her şeyi tanımlamak için kullanılıyor.

Ama tüketim, ekinsel ve toplumbilimsel gerçeklik ilkesinde kutuplaşır; bu ilkeye göre de, gerçek kurmacadan daha yadırgatıcıdır. Aslında doğru olan bunun tam tersidir. Truman Capote *Soğukkanlılar (In Cold Blood)* romanını tüm Amerika'yı büyüleyen bir suçu sabırla irdeledikten sonra yazarken, gerçek bir olayı bu büyülenmeye uydurmaya çalışıyordu. Aynı şey toplumsal ve insanbilimsel incelemelerin genellikle dikkate değer yazanaklarına da uygulanabilir: bu yazanaklarda okurun, gerçeği yanıtlayıcıların sözceleriyle alımlaması sağlanır; böylece okur bunların gerçeği nasıl simgelediklerini bulgulayabilir. Yaşam, romancılardan ya da tanınmamış romanlardan oluşur savı göreceli olarak yeni bir tür olan belgesel romanın gerçek anlamını içerir. Bu tür, Balzac'ın simgelediği her şeyin tam karşıtıdır çünkü belge, olay örgüsü oluşturmak amacıyla biçimlendirilmek yerine, olduğu gibi ortaya konur.

Bu gerçeklik anlayışı her gün gözleri, kulakları dünyanın sayısız yönlerinin saldırısına uğrayan, bu nedenle imgelemi esinleneceği yerde tıkanan kitle toplumuna uygundur. Toplum ve toplumsal yapılar kavramı durmadan düzeltilen, örnek olarak simgelenen ve giderek büyüyen bir toplumsal olgular seli altında kaybolmaya başlıyor. Roman okumak, doğru bir deyişle, büyük ölçüde içe dönük bir kurmacayı okumaya dönüştü. Gerçek yaşam öykülerinden temellenen hangi öykünün halkın çoğunluğuna en uygun olacağına karar vermek için bilgisayar izlenceleri yazmanın olanak kazandığı bir noktaya ulaştık.

Bu durumda yanıtlayıcılardan hiç birinin romancıyı sanatçı olarak görmemesi neredeyse şaşırtıcı değil. Romancı bir gözlemci, zengi yaşantısı olan kişi, ahlakçı, ussal süreçlerin çözümleyicisi, toplumsal haksızlıkların tanığı, ya da salt yazarlık ödentilerini toplayan kişi olarak görülmüştü. Romanın toplumbilimi, halkın yerine geçip, tüketim yazanakları hazırlamak için, toplumbilimin kendisini yönlendiren güçlerin yerini almaktan hoşnut kalacak mıdır? Çalışmamız biçim ve anlam sorunlarıyla ilgiliydi. Toplumbilim, bizim kanımızca, sanatsal yapıtların hem kendilerinde hem de alımlanma düzeylerinde varolan sanatsal bilinçlilik ve toplumsal bilinçlilik ilişkisini de irdelemelidir.

10. McLuhan, M., *Understanding Media,* Ay. y.

H. G. WIDDOWSON

SÖYLEMİN DERİN YAPISI VE ÇEVİRİ KULLANIMI

İngilizceden çeviren : Ahmet KOCAMAN

Yabancı dil öğretiminde çeviri kullanımı konusu, özellikle klasik Yunan/Latin dili öğretiminin temel konularından birini oluşturmuştur. Gerçekten yabancı dil öğretiminde kullanılan gramer-çeviri yöntemi bu genel eğilim sonucu ortaya çıkmış ve dil öğretiminde uzun süre kullanılmıştır. Ancak yöntemin çağdaş dillerin öğretiminde istenilen sonuçları vermemesi, öğretim psikolojisi, dilbilim konusundaki yeni gelişmeler ve yabancı dil öğretiminin özellikle 1940'lı yıllarda konuşma diline ağırlık vermesi gibi etmenler bu yöntemin gözden düşmesine yol açmıştır. Ne var ki 1970'lerin başlarındanberi zihinsel öğrenim psikolojisinin ve dilbilimde üretimsel-dönüşümlü yaklaşımların önem kazanmasından sonra yabancı dil öğretiminde çeviri kullanımına yeniden daha büyük bir hoşgörü ile bakılmaya başlanmıştır. H.G. Widdowson'un yazısı bu eğilimi yansıtmaktadır.

H.G. Widdowson, özellikle uygulamalı dilbilim, söylem çözümlemesi, dilbilimsel biçembilgisi konularındaki yazılarıyla tanınmış bir İngiliz dilbilimcisidir. Başlıca yapıtları arasında *Stylistics and the Teaching of Literature* (1975), *Teaching Language as Communication* (1978) ve *Explorations in Applied Linguistics* (1979) anılabilir.

Widdowson aşağıda çevirisi sunulan yazıda üç tür (yapısal, anlamsal, kullanımsal) eşdeğerlikten sözederek çevirideki değişik düzlemlere dikkati çekmektedir. Özellikle kullanımsal eşdeğerlik üzerinde durması, yapı ve kavramlar ötesinde tüm dillerdeki değişmezin bulunması açısından çeviriye yeni bir boyut eklemektedir. Bu boyutun Searle'in 'söz-eylem' kuramından esinlendiği ve bunu somutlamayı amaçladığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan yazının dil öğretiminde çeviri kullanımı ile ilgilenenleri olduğu kadar, çeşitli dil kesitlerinden çeviri yapanları kimi sorunlar üzerinde düşünmeye yönelteceğini düşünmekteyiz.

Bu incelemenin amacı yabancı dillerin öğretimi için olası yararlarını ortaya çıkarmak amacıyla çeviri sürecine değişik bakış açılarını, deneysel bir biçimde, gözden geçirmektir. Bir öğretim tekniği olarak çeviri kullanımı uzun süredir yabancı dil öğretmenlerince kuşkuyla karşılanmıştır, birçoğu da ilke olarak çeviriyi tümüyle yasaklamışlardır. Belli bir biçimde algılandığında çevirinin çok yararlı öğretbilimsel bir araç olabileceğini ve gerçekten kimi durumlarda, özellikle yabancı dil; özel amaçlar için, servis dersi olarak öğrenildiğinde, bir tür çevirinin en etkili öğrenim aracı olabileceğini tartışmak istiyorum.

Catford (1965)'te belirtildiği gibi çeviri kuram ve uygulamasında temel sorun iki dil kesiti arasındaki eşdeğerliğin niteliğini belirleme sorunudur. Açıkçası, eşdeğerli olarak kabul edilen şey çeviri sürecinde kullanılan dilbilimsel betimleme modelince belirlenir. Bu bakımdan tümcelerin yalnızca yüzey yapısını açıklıyan bir model, iki dildeki iki tümcenin eşdeğerliğini, bunların ikisi de modelin iki dilde ortak diye belirlediği dilbilgisi özelliklerini açıkça örnekliyebilirse açıklıyabilecektir: bu tür özellikler örneğin zaman, görünüş, çatı vb. kapsıyabilir.

İngilizcenin kaynak dil (KD) Fransızcanın da erek dil (ED) olduğunu ve iki dil arasında çeviri eşdeğerliği kurmak için sınıflamacı, yapısal modeli kullanmak istediğimizi varsayalım. Böyle bir model kaynak dilde aşağıdaki tümceler için değişik yapısal betimlemeler belirliyecektir:

1. The postman opened the door.
2. The door was opened by the postman.

Erek dilde aşağıdaki tümceler için de değişik yapısal betimlemeler belirliyecektir :

3. Le facteur ouvrit la porte.
4. La porte fut ouverte par le facteur.

Bu modele başvurularak, bu tümce çiftlerinin ortak dilbilgisel özellikler göstermeleri nedeniyle, 1'in 3'le, 2'nin de 4'le eşdeğerli oldukları söylenebilir: hem 1 hem de 3 (Halliday'in terimini kullanırsak) etken çatıyı ve belirli geçmiş zamanı anlatmakta, oysa 2 ve 4 edilgen çatı ile belirli geçmiş zamanı anlatmaktadırlar.

Ancak bunu söylemek, incelendiğinde gerçekliği kuşkulu olan kimi varsayımları öne sürmek demektir. Bu eşdeğerlikleri temellendirmek için şöyle bir akıl yürütme gerekecektir: İngilizce dil dizgesinde belirli geçmiş zaman (simple past tense) ve geçmiş-şimdiki zaman (present perfect tense), tıpkı Fransızca dil dizgesindeki passé simple ve passé composé gibi bir karşıtlık oluşturmaktadır; böylece, Saussure'ün anlatımıyla, kendi dizgelerinde aynı değeri taşımaktadırlar. Aynı görüş iki dil dizgesindeki etken ve edilgen çatılar için de geçerlidir. Ancak, terimler karşılaştırılabilir *görünse de,* bunların değeri herbir dizgenin kendi içindeki karşıtlık biçiminden ileri gelir ve dizgeler arası bir eşdeğerlik kurmak için dayanabileceğimiz bir ilke yoktur.

Öyleyse sınıflamacı yapısal modelin bir güçlüğü, Saussure'cü türden eşdeğerli biçimsel bir değer kavramı kurmamıza hiçbir yararı olmamasıdır. Bir başka güçlük de iletişimsel ya da işlevsel değeri açıklıyamamasıdır. (bkz. Widdowson 1972) 1 ile 3 ve 2-4 arasında bir eşdeğerlik oluşturacak biçimsel bir karşılık ortaya konulsa bile, bu, Fransızcada passé simple'in çok seyrek kullanıldığını ve İngilizcedeki simple past'ın kullanım alanı açısından aynı değeri taşımadığını görmezlikten gelmek demektir. Öyleyse eşdeğerlik iletişimsel değer açısından düşünülürse, 1 ile 2'nin çeviri eşdeğerleri olarak 3 ile 4 yadsınarak aşağıdaki tümceler yeğlenecektir:

5. Le facteur a ouvert la porte.
6. La porte a été ouverte par la facteur.

Ancak gözönüne aldığımız dilbilim modeli 5 ile 6'yı, 1/2'ye değil de aşağıdaki tümcelere bağlamak için bir yapısal benzerlik ölçütü ortaya koyabilecektir :

7. The postman has opened the door.
8. The door has been opened by the postman.

Üstelik elbette, kimi bağlamlarda 5 ile 6'nın, 1 ile 2 yerine gerçekten 7 ile 8'i gerektiren iletişim değerleri olabilecektir.

Öyleyse sınıflandırmacı yapısal bir dilbilgisini betimsel bir model olarak kullanıyorsak, ne biçimsel ne de işlevsel açıdan eşdeğerliği açıklıyabileceğimiz belirli bir yol olamıyacaktır. Bu modelin gerçekte yaptığı, zaman ve görünüş gibi birkaç açık dilbilgisi ulamını tümeller durumuna yükseltmek ve bu ulamların gerçekleşmesinde *bunlara özgü* belli benzerlik ölçütüne gönderimde bulunarak biçimsel eşdeğerlik belirlemektir. Böyle bir işlem aşağıdaki eşdeğerlik çiftlerini ortaya çıkaracaktır:

1) ... 3) 5) ... 7)
2) ... 4) 6) ... 8)

Şimdi de eşdeğerliği Chomsky (1965)'te tasarımlanan dönüşümlü-üretimsel dilbilgisi açısından ele alalım. Böyle bir betimleme modeli 1) ve 2)/3) ve 4)'ü ortak bir derin yapı açısından eşdeğerli gösterecektir. Bu herhalde 1'in

4'e ve 2'nin 3'e eşdeğerli olduğunu söylememize olanak sağlıyacaktır. Ancak (Kac 1969'da işaret edildiği gibi) bu tür bir dilbilgisi bir dizi değişik yüzey yapıyı da eşdeğerli olarak gösterecektir; elimizdeki örnekler şunları da kapsıyacaktır :

9) It was the postman who opened the door.

10) It was the door that was opened by the postman.

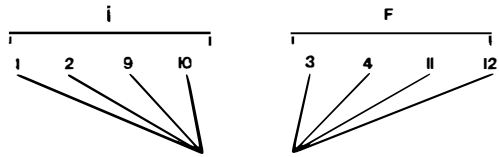
Bunun gibi Fransızcada da değişik yüzey yapı gerçekleşmeleri gösteren derin yapı tümcelerinden örnekler verilebilir. Örneğin aşağıdaki tümceler 3 ve 4'e eşdeğerli olarak düşünülebilir :

11) Ce fut le facteur qui ouvrit la porte.

12) Ce fut la porte qui fut ouverte par le facteur.

Deyim yerindeyse, şimdi eşdeğerlik uzanımını genişletmiş bulunuyoruz; 1-2 ile 9-10'nun derin yapısının 3-4 ile 11-12'ye eşdeğerli olduğunu söyliyebilirsek — böylece İngilizce tümcelerden herhangibiri Fransızca tümcelerden herhangibirine karşılık olabilecektir — bu yerinde bir iş olacaktır. Ne yazık ki daha önceki yanılgıya düşmek olacaktır bu: yani Chomsky (1965) modelinin derin yapısında görünen ulamlar her iki dilde de aynı biçimde gerçekleşir demek olacaktır.

Aynı zamanda, salt çevirinin yapılabilmesi olgusu da, şimdiye dek anılan tümcelerin değişik gerçekleşmelerinin oluşturduğu bir önermeyi üreten, bir anlam tabanına varılabilme olasılığını ortaya koymaktadır. Böyle bir derin yapının nasıl biçimlenmesi gerektiği konusunu tartışmak istemem (en azından buna gücüm yetmez) ancak, ilke olarak, ele aldığımız tümceler için bir alt önerme göndergesi görevi yapacak bir derin yapı düşünmek olanaklıdır. Buna (zamanla ilgili çağrışımları bir yana bırakarak) 'öncel-derin yapı' diyebiliriz ve şöyle gösterebiliriz:



«Öncel-T»

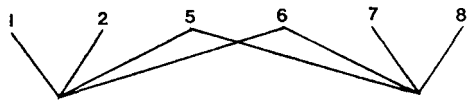
Elbette bu tümcelerin herbiri, ötekilerden, türetilmesi için gerekli dönüşüm kurallarına gönderimde bulunularak ayrılabilir; ancak birbirlerinin açımlanmaları olmaları açısından daha derin bir çözümleme düzleminde dilsel yönden eşdeğerli sayılabilirler. (bkz. Katz and Postal 1964 : 157) Kuşkusuz bu modeldeki betimlemenin özelliği nedeniyle bu tür örtülü eşdeğerliklere olanak sağlanmaktadır.

Ancak, tüm bu tümcelerin temel dilbilgisel nitelikleri açısından eşdeğer oldukları ileri sürülebilse bile, bunların açıkça değişik işlevsel değerleri vardır: olası sözceler olarak serbestçe değiştirilebilir durumda değildirler. Bu ayrım çeşitli yollarla açıklanabilir. Halliday'in yaptığı gibi (Halliday 1967/68, 1970 vb.) değişik dilsel işlevler belirlenebilir ve bu tümcelerin kavramsal işlev açısından eşdeğerli ama 'metinsel işlev' açısından eşdeğerli olmadıkları söylenebilir. Ya da aynı önermesel içeriği anlatmaları yönünden eşdeğerli oldukları ama 'öne alma' (topicalisation-Fillmore 1968) ya da odaklama (Chomsky 1968) yönünden ayrıldıkları söylenebilir. Her iki durumda da, te-

melde söylenen şey, ayrı biçimlerin tek tek tümceler olarak eşdeğerli oldukları ama sözce ya da bildiri türü olarak eşdeğerli olmadıklarıdır.

Bu arada özetliyeyim. Salt yüzey yapılarla uğraşan betimsel bir model, bir dildeki ve diller arasındaki tümcelere, bunlar (Halliday'in terimlerini kullanırsak) ortak kavramsal, kişilerarası ve metinsel özellikleri anlatıyor kabul edilirlerse eşdeğerlik verebilir. Derin ve yüzey yapı çözümlemeleri arasında ayrım yapan bir modelse, metinsel ayrımlarına bakmaksızın, ortak kavramsal ve kişilerarası özellikleri gösteriyorsa tümcelere eşdeğerlik verecektir. Ancak her iki model de kavramsal ya da kişilerarası yönden değişik tümcelerin eşdeğerliğine olanak tanımamaları açısından birbirlerine benzemektedirler. Sınıflamacı model gibi, dönüşümlü-üretimsel modelin de nasıl olup ta 1. tümcenin 5'le genel olarak aynı iletişim değeri olduğunu açık betimsel bir biçimde onaylıyacağını ya da bunları çeviri eşdeğerleri olarak görmemize yarıyacak belli bir yol gösterebileceğini anlamak güçtür.

Açıkçası aynı derin yapıdan türediklerini söyliyemeyiz çünkü bu hem iletişimsel hem de dilbilgisel görüş açısından değişik değerleri olan 1 ile 7'yi kaynaştırmak demek olacaktır. 5 ile 7'yi 'öncel-T'nin türevlerine de ekliyemeyiz: bu tümceler arasındaki ilişki değişik biçimde gösterilmelidir:



Öncel-T

Oyle görünüyor ki dönüşümlü-üretici betimleme modeli değişik iletişim değeri olan kimi biçimler için dilbilgisel eşdeğerlik belirlerken, aynı iletişim değeri olan kimi biçimler için de bu eşdeğerliği yok sayacaktır. Bu bakımdan bağlam böyle davranmamızı uygun karşılamasa bile, 1'i 4 ve 9'u 12 vb. olarak çevirmemize olanak sağlıyacak ve bağlam öyle gerektirse bile 1'i 5 ve 2'yi 6 olarak çevirmemize engel olacaktır.

Bu gözlemler üç tür eşdeğerliği birbirinden ayırmamız gereğini göstermektedir. Bunların birincisi (buna yapısal eşdeğerlik diyeceğim) tümcelerin yüzey yapısının kendine özgü bir biçimsel benzerlik ölçütüyle bağlantısının kurulmasını içermektedir. İkincisi (buna anlam eşdeğerliği diyeceğim) değişik yüzey yapıları, bunların kavramsal ve kişilerarası öğelerini simgeliyen ortak bir derin yapıya bağlamayı içermektedir. Üçüncü tür eşdeğerlik, yüzey yapıları, sözce olarak iletişim işlevlerine bağlayan bir eşdeğerliktir, buna da kullanımsal eşdeğerlik diyeceğim. Anlam eşdeğerliği tümcelerin önerme olarak içeriği ile ilgiliyken, kullanımsal eşdeğerlik sözcelerin edimsel etkileri ile ilgilidir. Bu durumda 3,1'in; 4'te 2'nin yapısal eşdeğeridir. İngilizce tümce dizisinden 9-10 (ve 'öncel-T'ye bağlanabilen herhangi bir tümce) Fransızca tümce dizisinde 11-12'nin, ve 5 (her zaman değil) 1'in, 6 da 2'nin eşdeğeridir diyebiliriz. Elbette kullanımsal eşdeğerliği, ayrı ayrı tümceleri gözönüne alarak değil, ancak sözcelerin bağlamdaki değerlerini düşünerek belirleyebiliriz.

Şimdi buraya değin olan tartışmayı öğretbilimsel konulara bağlamaya başlangıç olması için daha geniş bir çerçeveye yerleştirmek istiyorum. Kullanımsal eşdeğerlik sözcelerin bağlamdaki değerleri gözönüne alınarak belirlenebilir dediğim zaman bağlamın, söylem içindeki dilsel bağlamın ya da

belli bir durumdaki dil-dışı bağlamın, sözcenin belli bir ileti ya da iletişim eylemini simgeler biçimde yorumlanmasına olanak veren koşulları sağlıyacağını anlatmak istiyorum. Bağlamı, deyim yerindeyse, ham bir durum gibi düşünmüyorum .Sözcenin anlamının içinde bulunduğu bağlamın özellikleriyle doğrudan bağlantı kurularak ortaya konulabileceğini söylemek istemiyorum, ancak bir iletişim eylemi olarak değeri Searle (1969), Labov (1979, 1970)'de belirlenen koşulları ve bağlamın sağladığı kimi özelliklerin gereklerini (tümünün değil) yerine getirmesinden ileri gelir. Bu bakımdan kullanımsal anlam, Yeni-Firth'çülerin kullandıkları anlamda bağlamsal anlamla aynı şey değildir ve yine aynı nedenle, başka bir yerde de belirttiğim gibi (Widdowson 1972) iletişimsel dil öğretimi genellikle anlaşıldığı biçimiyle bağlamsal dil öğretimi ile aynı şey değildir.

Bundan önceki paragrafta yapılan ayrım belirsiz (ve belirlenemez) bir dizi 'durum bağlamına' kendi içinde gönderimde bulunmak yerine, bağlamsal olarak gerçekleşen belirli koşullara gönderimde bulunarak sözce tiplerini belirlememize olanak sağlamaktadır. Bu, iletişimsel edimleri, belli bağlamdan bağımsız olarak tanımlanan sözce tipleri olarak belirlememize ve genel kullanım açısından ya da belli söylem evrenleri açısından (burada hemen ele alacağım temel bir ayrım var) en yaygın dilsel gerçekleşmelerin dizelgesini sağlamamıza olanak sağlar. Bu bakımdan, örneğin aşağıdakilerin tümünün de (öteki yönlerden eşdeğer olmasalar da) 'yönerge' edimini yerine getirebilmeleri açısından kullanımsal yönden eşdeğerli olduklarını söyliyebiliriz :

13. Press the button twice.
14. The button must be pressed twice.
15. It is necessary to press the button twice.
16. The button is pressed twice.

Şimdi burada odaklama yönünden ayrımlar var ve değişik tür yönergelerden sözetmek istiyebiliriz. Ancak odaklamadaki ayrım 9-10/11-12 numaralı tümcelerin daha derin dilbilgisel düzlemde eşdeğerli olmalarına engel değilse, buradaki ayrımların da (Labov'un 'azaltma' ve 'incelik' kipi ile bağlantıları kurulabilir) daha derin sözbilimsel (rherotic) düzeyde kullanımsal eşdeğerlik kurmalarında bir tutarsızlık olmaması gerekir. Yukarıda tartışılan 1 ile 5'in durumunda olduğu gibi, bu olası sözcelerin tümü anlamsal yönden eşitlenemezler. Örneğin 16. tümcenin şu tümce ile biçimsel yönden bağıntısı kurulabilir (çoğu zaman da kurulacaktır):

17. (Someone) presses the button twice.

Bu bakımdan sözceler gerekli koşulları taşıdıkları sürece 16'nın 17 ile anlam açısından eşdeğerli olduğunu ama 13, 14 ve 15 ile de kullanımsal açıdan eşdeğerli olduğunu söylemek uygun olacaktır. Değişik iletişimsel bir edimin somutlanmaları olarak 16 ile 17'yi kullanımsal açıdan eşdeğerli kabul edecek başka koşullar belirlenebilir.

İki tür (anlamsal ve kullanımsal) eşdeğerliğin kurulabileceği iki tür derin yapı düşünülebileceğini önermek istiyorum. Kullanımsal eşdeğerliği açıklayan sözbilimsel derin yapı en doğal biçimde, Searle ve Labov'un tanıttığı türden belli bir iletişim edimini tanımlayan bir dizi koşul olarak belirlenebilir. Böyle bir derin yapıya başvurarak (dilbilgisel derin yapıda olduğu gibi) diller arasında eşdeğerlikler kurmaya yönelebiliriz. 13-16 numaralı İngilizce tümce dizilerine karşılık olmak üzere aşağıdaki Fransızca eşdeğerlikleri verebiliriz :

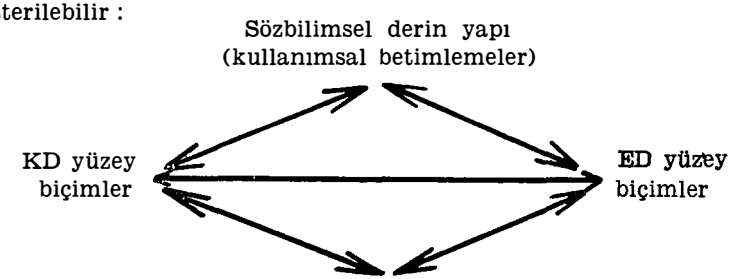
18. Appuyer deux fois sur le bouton.
19. Appuyez deux fois sur le bouton.
20. Il faut appuyer deux fois sur le bouton.
21. On doit appuyer deux fois sur le bouton.

Bunların iletişim edimi olarak yönergeyi simgeliyen olası sözceler oldukları ve bu yönden de yukardaki 13-16 ile kullanımsal yönden eşdeğerli oldukları söylenebilir (İngilizce sözcelerde olduğu gibi daha 'ince' ayrımlar yapılabilme olasılığını ortadan kaldırmaz bu.).

Şimdi öğretbilimsel konulara dönerek, yukardaki tartışmalardan çevirinin dil öğretiminde bir teknik olarak kullanımı açısından ne gibi sonuçlar çıkarabileceğimizi düşünelim. Çeviri kullanımına genellikle, yapısal eşdeğerliği içerdiği varsayımına dayanılarak karşı çıkılır. Örneğin çeviri öğrenciyi ED ile KD'deki tümceler arasında doğrudan bire bir anlam karşılığı olduğunu varsaymaya yol açar diye düşünülebilir. Bir başka karşı çıkış da şundandır: öğrencinin ilgisini ED'deki tümcelerin biçimsel özelliklerine çeker ve onları bağlamsal anlam (tümcelerin ve uygun durumlar arasındaki bağıntıların bir öğesi olan anlamı) araştırmaktan alıkoyar.

Ancak çeviri dilbilgisel derin yapı açısından, anlam eşdeğerliğini kurmak amacıyla bir alıştırma olarak, yapılırsa, birinci karşı çıkış yerinde değildir; sözbilimsel derin yapı açısından (kullanımsal eşdeğerliği kurmak amacıyla bir alıştırma olarak) yapılırsa ikinci karşı çıkış geçerli değildir. İki dildeki yüzey yapıları, hem anlamsal hem de kullanımsal türden 'öncel-biçim' derin yapılarına açıkça bağlama gibi bir durum söz konusu olabilecektir. Bunun neyi gerektirdiği Wilkins (1972)'de ileri sürülen türden bir izlence gözönüne alınarak anlaşılabilir. Wilkins'in temelde yaptığı dil öğretim kursunun içeriğini benim dilbilgisel ve sözbilimsel derin yapı dediğim ulamlardan oluşacak biçimde düzenlemektir. Wilkins bunlara bir üstbirim — kavramsal ulam — adını vermektedir. Bu ad (söylemek durumundayım) biraz yanıltıcıdır çünkü anlamsal-dilbilgisel ulanı dediği ulamlar derin dilbilgisel yapının öğesidir ve nitelikçe kullanımsal olan ve sözbilimsel derin yapının öğeleri olan 'iletişimsel işlevin ulamlarından' oldukça değişiktir. Wilkins bunlara bir seçimlik ilke olarak başvurmaktadır. Çeviri kullanımı bunları bir sunuş ilkesi olarak ortaya çıkaracaktır. Bunu yapmak öğrenciye şu andaki bilgilerinin bir betimlemesini sağlamak ve bu betimleme yoluyla bildiklerini öğreneceklerine bağlamak demektir.

Öyleyse çeviriyi üç seçenekli bir süreç olarak düşünebiliriz; bunlar şöyle gösterilebilir :



Anlamsal betimleme yolu izlenirse, iki dilde yüzeysel çözümleme düzeyinde yapısal olarak birbirinden ayrı tümceler istenerek bir arada kümelenmek yoluyla, KD ve ED'deki tümcelerin, örneğin 'durum gramerinin' (case

grammar) ortak önermelerinde bir ölçüde gerçekleştiği gibi, ortak derin bir yapıda nasıl bağıntılı oldukları gösterilebilir. Kullanımsal betimleme yolu izlenirse, iletişim edimleri öğretilir ve bunların KD ve ED'de değişik biçimsel yollarla nasıl gerçekleştikleri gösterilir. Her ne kadar KD, ED terimlerini kullandımsa da, anlamsal ve kullanımsa çevirinin (yapısal çevirinin tersine) ilişki kurduğu dil biçimleri arasında yansız olarak aracılık yaptığını anımsamalıyız: bir dilden ötekine doğru bir yönlenme yoktur, çünkü çeviri, her hangi bir disel yapıdan bağımsız olarak tanımlanan kavram örüntüleri ve toplumsal edimler açısından yapılmaktadır.

Çeviriye böyle derin yapısal bir yaklaşım inandırıcı görünse bile iki dil arasındaki bağıntıyı kurmak için geniş ölçüde kullanılırsa kimi güçlükler vardır. Bir kez dilbilgisel ve sözbilimsel derin yapıda simgelenen kavramsal örüntü ve toplumsal edimlerin dilsel topluluk içinde ve dilsel topluluklar arasında değişmez olduğu varsayımı söz konusudur. Şimdi dil değişiminin kendisinin, zihinsel açıdan ve toplumsal davranış olarak oldukça değişiklik gösterdiği olgusunu kabul etmek için, katı bir Whorf öğretisine kucak açmak zorunda değiliz. Gerçekten değişen *yalnızca* dil davranışı olsa çok garip olurdu ve dil değişimi olgusunu açıklamak oldukça güç olurdu. Tek bir dilsel toplulukta değişik dil kullanım kümeleri vardır — örneğin bilim adamları —, nasıl belli tür toplumsal etkinliklere özgü kimi yasal sözleşme düzenlenme biçimleri yada bilimsel açıklama türünden iletişim edimleri varsa, bunlar da gerçeğin kurgusunu öteki dil kullanımcılarınca paylaşılmayan bir biçimde algılar. Gerçekten değişik dillerdeki kimi türler arasında aynı dil içindeki değişik türlerden daha çok ortak yan olması olanaklıdır. Örneğin bir dilde anlatımını bulan bilimsel söylem anlam ve kullanım açısından, aynı dideki öteki söylem türlerine göre, başka bir dildeki bilimsel söyleme daha yakın olacaktır. Bu bakımdan KD'den ED'e, bilim adamından-bilim adamına, söylem çevirisi aynı dildeki değişik tür söyleme çevirmeye göre, daha az sorunlar ortaya çıkacaktır: açıkçası, hiç değilse, bilimsel gereç söz konusu olduğunda meslekdaşlar için yapılacak çeviri, genel okuyucu için gerecin basitçe yazılmasından daha kolay olacaktır.

Bu noktayı biraz daha irdeleyelim. Anlam ve kullanım eşdeğerliğinden söz ederken tümellik kavramına başvurdum. Bu epeyce dikkatle ele alınması gereken bir kavram. Bir yandan çevirinin olanaklı olması şu ya da bu türden tümellerin varlığını gösteriyor gibi. Öte yandan tümellerin tanımı son derece güç görünmekte. Şunu demek istiyorum: belki de onları yanlış yerde arıyoruz. Dilbilgisi uzmanının verileri arıtması (idealisation) ona, gerçek dil davranışındaki değişimin temeli olarak simgelediği bir soyut dizgenin gerçekliğini varsayma olanağı veriyor. Daha ileri derecede soyutlama ise onu ayrı dil dizgelerindeki değişimin temeli olarak simgelediği evrensel bir tabanın gerçekliğini varsaymaya götürür. Tümellerin, arıtılmış soyutlamaların nitelikleri olarak değil, belli bir söylem evrenini, bunu gerçekleştiren değişik dil dizgelerinden bağımsız özellikler olarak ayrıştıran kimi kullanım alanlarındaki gerçek dilin nitelikleri olarak ortaya çıkarmanın daha kolay olabileceğini öne sürmek istiyorum. Önermek istediğim şey yalnız belli dilsel dizgelerden değil, bunların temelinde bulunan daha genel, derindeki bir soyutlama düzleminden de bağımsız, kimi söylem evrenlerine özgü iletişimsel türden tümeller olabileceğidir.

Örneğin, şimdi kabaca, 'bilimsel' diye tanımlayabileceğimiz söylem evrenini ele alalım. Dilbilgisi uzmanının görüş açısından bu ilgilendiği belli bir dilin değişkesi olarak düşünülebilir ve sonuçta normalleştirme denilen

bir süreçle arıtılır (bkz. Dyons, 1968), Ancak bilimsel söylem, bilimsel olarak kalacaksa, değişik dil ve kültürlerden bağımsız olması gereken bir gerçeklik kavrayışını ve iletişim yolunu simgeler. Değişik dillerde yazılan bilimsel incelemelere bakılırsa sunulan bilginin önemli bir bölümünün evrensel bilim üstdilinin bir bölümü olan simge formül ve çizitlerle (diagram) iletildiği hemen görülebilir. Bu sözdışı biçimlerin ilişkili olduğu söylemin sözel bölümünün de (hem sözel hem de sözdışı öğeler bir bütün olarak söylemin kurucu bölümleridir.) bilimsel araştırmanın belirleyici öğeleri olarak evrensel düzeyde kabul edilen kavram ve yöntemleri simgelediklerini varsaymak akla yakın görünmektedir.

Bilim öğrenmenin kimi evrensel kavram ve yöntemlerin 'üst düzeyde' bilgisinin edinilmesini içerdiği bir gerçektir. Yüzey yapıda Japonca, Rusça, Fransızca, İngilizce ya da herhangibir dilde somutlansın, kavramlar bilimsel söylemin dilbilgisel derin yapısını, yöntemler de sözbilimsel derin yapıyı oluştururlar. Bu bakımdan, herhangibir dil bilimsel söylemin gereklerini karşılıyacaksa, bilimin evrensel anlam yapısının örnekleri olan katı, sıvı ve gazlar ya da asit baz ve tuzlar arasındaki ilişkiler gibi derin yapı kavramlarını anlatım yollarını içermelidir. Böyle evrensel bir tabanın anlam yönünden simgelenmesi herhalde şu anda uluslararası bir üstdil durumunda bulunan simge, formül ve gelenekleşmiş çizitler yoluyla olacaktır. Bu tür sözdışı araçlar daha sonra bilimsel söylemin dilbilgisel derin yapısının öğeleri olarak iş görecektir. Sözbilimsel derin yapının kullanım bilgisi, bilimsel araştırma ve açıklamanın temel yöntemlerini oluşturan sınıflama, betimleme, tanımlama, vb. iletişim edimlerini tanımlayan bir dizi koşul olarak belirlenecektir.

Önermek istediğim şey şudur: anlamsal ve kullanımsal çeviri, ED'e bilimsel iletişim yönünden ek bir araç olarak gereksinme duyan öğrenciler için bir öğretim aracı olarak kullanılabilir. Çeviri kullanımı, KD ve ED'deki yüzey yapıların (bilimsel söylemin dilbilgisel ve sözbilimsel derin yapısını oluşturan ve nitelikleri gereği belli dil ve kültürler açısından yansız olan), bilimsel kavram ve araştırma yöntemlerinin başka tür bir gerçekleşmesi olduğunun gösterilmesini gerektirir. Bilimi, dilin en belirli yansız örnek alanı olduğu için ele aldım; hiç kuşkusuz 'üst düzeyde' bilgi diye adlandırdığım kültürel ve dilsel sınırların ötesine uzanan başka birkaç alan da vardır ve bunlar yüksek öğretimin çoğu bilim dalı ve teknolojilerini başka bir anlatımla, yabancı dilin bir servis dersi olarak öğrenildiği çoğu özel amaçları da içine alırlar. Bu alanlarla ilgili dil kullanımının, belli bir dilin değişkesi olarak düşünülmesi yerine, bu alanların anlamsal ve kullanımsal türden tümeller sağlayan ve böylece iki dildeki değişik yüzeysel gerçekleşmelerin birbirleriyle bağıntısını kuran söylem evrenleri olarak düşünülmeleri (hiç değilse öğretbilimsel yönden) daha yararlıdır.

Bu incelemede çeviri sürecinin neleri içerebileceğini ve bu sürecin nasıl öğretbilimin hizmetine sunulabileceğini açıklama konusunu deneysel bir biçimde araştırmaya giriştim. İki inancın akılcı dayanaklarını ortaya çıkarmak için bir girişimdi bu. Birincisi (Widdowson 1973'te anlatılmıştır.) bir yabancı dil öğretim sürecinin yeni bilgi ve deneyim kazanımı olarak değil, öğrencinin bildiklerinin genişletilmesi ya da bir başka seçeneğin gerçekleşmesi olarak sunulması gerektiğidir. İkincisi de şudur: (bir başka yerde — Widdowson, 1968 — biraz yeterince sözünü etmiştim) dilsel ve kültürel sınırları aşan belirli kullanım aanları ya da söylem evrenleri ile ilintili görüldüğünde, dil öğreniminin başarı şansı herhalde daha yüksek olacaktır.

KAYNAKLAR :

Catford, J. C. (1965) : *A Linguistic Theory of Translation.* London, Oxford University Press.

Chomsky, N. (1965) : *Aspects of the Theory of Syntax,* Cambridge (Mass.), MIT Press.

Chomsky, N. (1968) : *Deep Structure, Surface Structure, and Semantic Interpretation,* Mimeo.

Fillmore, C. J. (1968) : «The Case for Case», Bach, E. ve Harms, R. T. (ed) *Universals in Lingustic Theory* adlı kitapta; London, Holt, Rinehart and Winston.

Halliday, M. A. K. (1967/68) «Notes on Transitivity and Theme in English», *Journal of Linguistics* 3, 37 - 81, 199-244 ve 4, 179-215.

Halliday, M. A. K. (1970) : «Functional Diversity in Language as seen from a Consideration of Modality and Mood in English», *Foundations of Language* 6, 322-361.

Kac, M. B. (1969) : «Should the Passive Transformation Be Obligatory?» *Journal of Linguistics* 5, 145-417.

Katz, J. J. ve Postal, P. M. (1964) : *An Integrated Theory of Linguistic Descriptions,* Cambridge (Mass), MIT Press.

Labov, W. (1970) : «The Sudy of Language in it Social Context», Studium Generale 23, 30-87.

Labov, W. (1969 : *The Study of Non-Standart English,* Champaign (III), Natinoal Council for Teachers of English.

Lyons, J. (1972) : «Human Language», Yinde, R. A. (ed) *Non-Verbal Communication,* adlı kitapta, Cambridge, the University Press.

Searle, J. R. (1969) : *Speech Acts,* Cambridge Cambridge University Press.

Van Buren, P. (forthcoming): «Contrastive Analysis», Allen, J. P. B. ve Corder, S, P. (eds) : *The Edinburg Course in Applied Linguistics* adlı kitapta. London, Oxford University Press.

Widdowson, H. G. (1968) : «The Teaching of English Through Science», Dakin, J. Tiffen, B. ve Widdowson, H. G. : *Language in Education,* adlı kitapta, London, Oxford University Press.

Widdowson, H. G. (1972) : «The Teaching of English as Communication», *English Language Teaching* XXVII, n. 1, 15-19.

Widdowson, H. G. (1973) : «Two types in Communication Exercise», Preprints of AILA/BAAL Selinar, *The Communicative Teaching of English,* Lancaster University.

Wilkins, D. A. (1972) : *An Investigation into the Linguistic and Situational Common Core in a Unit Credit System,* Strasbourg, Council of Europe, Mimeo.

L. DOBOSSY

SANAT YAPITI ve ESTETİK ARAŞTIRMALAR KONUSU OLARAK ÇEVİRİ

Fransızcadan çeviren : Sema Rıfat GÜZELŞEN

Aşağıdaki yazı *The Nature of Translation* (1970) adlı çeviri kuram ve uygulamasıyle ilgili ortak yapıttan aktarılmıştır.

Index translationum (Çeviri Yapıtları Kataloğu) ciltleri bize, çevirinin çağımız düşünce yaşamında kazandığı büyük önem konusunda bilgi vermektedir. *Index*'teki veriler, bilindiği gibi, yalnızca kitap olarak yayımlanmış çevirilere yöneliktir. Oysa, bütün ülkelerde, ya elle yazılmış biçimiyle tutulan, ya yalnızca dergilerde yayımlanmış bulunan ya da «işlenmemiş bir durumda» bekleyen çevirilerin sayısı sanat yapıtı olarak görülen çevirilerden çok daha fazladır. Ama, *Index translationum*'u şöyle bir incelediğimizde, çevirilerin olağanüstü bir biçimde artmasının uygarlığımızın en belirgin özelliklerinden biri olduğunu görürüz. Bu durum, çeviri kuramını, hatta genel olarak yazın incelemelerini de etkilemektedir. Çeviriyi sanatsal bir etkinlik olarak ele alan ve onu sürekli olarak yenilenen bir ışıkla aydınlatan kitapların, inceleme yapıtlarının, dergi yazılarının sayısı gitgide artmaktadır.

Ben burada, söz konusu yayınları ayrıntılı olarak tanıtmak ya da eleştirmek değil, çok sayıda uzman tarafından yeni yeni incelenmeye başlanan bu geniş alanda bize yön verecek birkaç noktayı belirtmek istiyorum. Bununla birlikte, şunu da hemen vurgulayalım ki, bütün bu çalışmalarda, sürekli olarak artan çevirilerin sanatsal düzeyini yükseltmeyi amaçlayan ortak bir isteğin bulunduğunu da kolayca gösterebiliriz. Böylece, çevirilerin nicel artışlarına koşut olarak, çevirilerdeki estetik ya da deyiş zorunluklarının da artırılmasını amaçlayan ortak bir çabaya da tanıklık etmiş oluruz.

Çevirilerin kuramsal açıdan incelenmesinin yazınların evriminde yeni bir olgu olduğunu sanmak yanlış olur. Tam tersine, çeviri, çeşitli toplumların düşünce hazinelerini aktarmaya yarayan başlıca araç olarak, yazınsal olgulara ya da bu biçimde eğilen kişileri uzun süreden beri ilgilendirmektedir. Eğer, bir gün çeviri kuramlarının genel bir tarihi yazılırsa... bugün gündemde bulunan temel sorunların — «özgür çeviri» ya da «bağımlı çeviri», bir yapıtın genel anlamının yorumlanması ya da kimi özel ayrıntıların vurgulanması, «evrensel» özelliğin ya da ulusal özelliklerin belirtilmesi vb. — çevirmenlerin ve çeviri kuramcılarının uğraşılarında her zaman için en önemli yeri tuttuğu görülecektir. Öte yandan, çevirinin, her dönemde, alımlayıcı yazının en önemli estetik görüşlerini desteklemiş olduğu da ortaya çıkacaktır. XVI. yy.da Hümanistlerin... çevirilerde, her dilin kendine özgü geleneğine bağlı kaldıkları, bir başka deyişle, betiklerin tam bir çevirisini vermek yerine onları yorumlayarak, özgürce çevirdikleri herkesin bildiği bir

gerçektir. XVII. ve XVIII. yy. klasik yazarları çeviri konusunda çok titiz bir betikbilim çalışması gerçekleştirerek kesinlikle salt bağımlılığı savunuyorlardı. Coşumcu yazarlara gelince, onlar, şiirle birlikte sanatsal çeviriye de «özgürlük tanıdılar». Günümüzde ise, betikbilimsel kesinlik ile sanatsal özgürlüğün uyumlu bir bireşimi gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır açıkça.

Çeviri kuramcıları, bu bireşimi, genel olarak J. Legras'nın her zaman için geçerli olan önerisine bağlı kalarak şöyle tasarlarlar: Çeviri hem hazırlık aşamasındaki bilimsel bir çalışma, hem de gerçekleşme aşamasındaki sanatsal bir çalışmadır. Buna benzer görüşler, A.V. Federov'un çalışmalarıyla (özellikle, *Çeviri Kuramına Giriş*, 1953) Georges Mounin'in *Çevirinin Kuramsal Sorunları* (1963) adlı yapıtında da görülebilir. Bu iki değerli uzmana göre, çeviri kuramı, genel dilbilimin bir dalı olmakla birlikte yazınsal estetikle, yazın tarihiyle ve başka bilim dallarıyla sıkı bir ilişki içinde bulunmak zorundadır. Çeviri kuramını, bir bilim dalı olarak tanımlama ve yerini saptama konusunda ortaya çıkan duraksama, kanımca şöyle açıklanabilir: Çeviri, bir yandan ekin tarihini ilgilendiren bir olgudur, öbür yandan da bir deyişbilim olgusudur; işte, çeviriye verdiğimiz değer de, ekin tarihine ya da deyişbilime verdiğimiz öneme göre büyük ölçüde değişmektedir. Günümüzde bütün dünyada çevirinin kuramsal sorunlarına duyulan ilgi, er ya da geç, çevirinin hem yazın tarihi içindeki işlevini hem de deyişsel özelliklerinin işlevini zorunlu olarak göz önünde bulunduracak bireşimsel bir görüşün doğmasına yol açacaktır. Bu görüşü, L. Weisgerber yıllar önce şöyle belirtmişti: Çeviri yapan bir kimse, dünyanın herhangi bir parçasını görüntüleyen bir fotoğrafın altına değişik bir altyazı koymakla yetinen kişi değildir; çevirmenin işlevi yabancı betikte ortaya çıkan dilsel olguyu anlamak ve bunu anadilinin kendisine sunduğu olanaklar yardımıyla açıklamak olmalıdır daha çok.

Bu demektir ki, — çevirilerin başdöndürücü bir biçimde artmasına karşılık — çevirmenlerin başlıca ülküsü her zaman için iyi çeviriler yapmaktır. Usa aykırı gelebilecek şu savı bile kolayca savunabiliriz: Çeviri etkinliğinin olağanüstü bir biçimde gelişmesi («çeviriler çağında yaşadığımıza göre») yalnızca çağdaş toplumun giderek artan gereksinimleriyle açıklanamaz. Eğer bu denli çok çeviri yapılıyorsa, bunun nedeni, çevirinin en çekici düşünsel etkinliklerden biri olarak varlığını korumasıdır. Başkalarının, başka zamanlarda ve başka yerlerde değişik bir dilsel görünüş içinde sunduklarını kim kendi anadiliyle söylemeye girişmez ki, o düşüncelerle duyguların değişik anlatım biçimleri arasında usçul ve coşkusal bir eşdeğerlik sağlamak kim istemez ki! Demek ki, çeviri, çoğu kez belirtildiği gibi, yalnızca bir alçakgönüllülük okulu değil ama aynı zamanda, yüksek düzeyde bir düşünsel ve aktöresel bilinçlenmedir. Biz ancak bu açıdan, çeviriyi yaratıcı bir etkinlik, çevirmeni de bir yazar olarak görenlerle (sözgelimi, E. Cary'nin *Dünyada Çeviri* adlı yapıtında belirttiği gibi) anlaşabiliriz. Gerçekten de, nasıl ki iyi yazabilmek için yetenek ve hatta esin gerekiyorsa, iyi çeviri yapabilmek için de aynı şeyler gereklidir. Her isteyen çevirmen olamaz, ve günümüzde dünyayı kaplayan çeviri dalgası, sonunda, zorunlu olarak ve çok uygun bir biçimde doğal bir ayıklanmadan geçecektir: Böylece, yabancı bir betiğin içerdiği «başka evren»i gerçekten özümleyebilecek ve bunu kendi dilinde yeniden yaratabilecek gücü ve duyarlığı olan çeviriler ortaya çıkacaktır.

Bu ayıklama eylemi, çeviri sorunlarını inceleyen deyişbilimin de en önemli işlevlerinden biridir. Biliyoruz ki, dünyanın her yerinde, bu tür bir

incelemenin en yeni yöntemlerini ortaya atmış birçok değerli yapıt vardır. Çeviri eleştirisinin de yazınsal eleştiriyle, her yerde atbaşı gitmesini dileriz.

Ne olursa olsun, şu, bütün dünyaca bilinen bir gerçektir ki (ben de bu gerçeği yazımda yeniden belirlemeye çalıştım) çevirinin güncel sorunlarıyla yalnızca uluslararası toplantıları düzenleyenler değil, yazın kuramcıları ve yazınsal olguları inceleyenler de çok yakından ilgileniyorlar. Çağımızın belirgin bir olgusudur bu; bu nedenle de temel sorunlar, artık yalnızca soyut düzlemde ortaya konmamaktadır. Çevirinin olanaklı olup olmadığı (G. Mounin'in deyişiyle) ve bir dilin başka bir dilde belirtilmiş düşünce ve duyguları açıklayıp açıklayamıyacağı sorulmuyor artık. Çeviri uygulamaları dilbilimin, yazın tarihinin ve estetiğin yardımına gereksinme duyuyor zorunlu olarak.

Toplumların düşünce yaşamının çevirilerle dolup taştığını görmek güven veriyor insana; çünkü, bütün bu çeviriler, toplumların birbirlerini en iyi biçimde anlamalarını ve birbirlerine karşılıklı saygı duymalarını sağlayabilir. Öte yandan, yine bütün dünyada çevirinin kuramsal sorunlarını açıklama konusunda büyük çabalar harcayan bilginlerin bulunduğunu görmek de güven veriyor bize; çünkü, bu tür çalışmaların çokluğu, dilbilimcilerle yazın kuramcılarının, çevirilerin niteliklerini geliştirmek aynı zamanda niceliklerini artırmak istediklerini gösterir açıkça.

TOMRİS UYAR / MURAT BELGE

Bu sayımızın *çeviri konuşmaları*'na ayrılan sayfaları, ülkemiz çeviri yazınının iki büyük adını konuk ediyor. *Tomris Uyar,* yazarlığının yanı sıra, Virginia Woolf, Juan Rulfo, J.L. Borges vb. yazarlardan yaptığı çevirilerle yazın ve ekin evrenimize yepyeni boyutlar getirdi. Eşi *Turgut Uyar*'la birlikte Lâtin ozanı Lucretius'tan çevirdikleri *Evrenin Yapısı* adlı yapıtla Türk Dil Kurumu 1975 Çeviri Ödülü'nü, *Yürekte Bukağı* (1979) adlı öykü kitabıyla da 1980 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazandı.

Bugüne değin kaleme aldığı çok sayıda eleştiri ve araştırma yazısıyla, fildişi kulelere her zaman karşı bir bilim adamı olduğunu kanıtlamış olan *Doç. Dr. Murat Belge,* bilimsel çalışmalarının yanı sıra Joyce, Faulkner, White vb. yazarlardan çeviriler yaptı. *Yazko Çeviri* olarak içten dileğimiz, Joyce'tan yaptığı *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* çevirisi gibi bir çeviri başyapıtını yazınımıza armağan etmiş olan *Murat Belge*'nin çeviri çalışmalarını yine yoğunlaştırmasıdır.

TOMRİS UYAR'LA KONUŞMA

SORU — Sayın Tomris Uyar, ülkelerin özgün koşullarına göre saptanması gerekli çeviri politikalarının varlığına ya da var olması gerektiğine inanıyor musunuz?

YANIT — «Ülkelerin özgün koşulları» gibi bir anlayış bence oldukça yanıltıcı. Hem ülkeleri katı çizgilerle birbirinden ayırmak (perakendecilik) hem de ekonomik toplumsal açıdan birbirine benzeyen, öte yandan edebiyatları açısından büyük farklılıklar gösteren, edebiyat gelenekleri apayrı ülkeleri aynı kefeye koymak (toptancılık) sakıncası taşıyor. Çeviri politikası bir zenginlik getirecekse, yaratılmış ya da yaratılmakta olan vazgeçilmez yapıtları bir dile kazandırma savaşımından yola çıkıyorsa, elbette yararlıdır. Yalnız bu tür bir politika, toplumu esenliğe kavuşturmaya yönelik öteki politikalar bütününün bir parçası olmalıdır, tek başına büyük bir yarar getirmesi, hatta işlemesi düşünülemez kanımca. Sonra bu çeviri politikasını kimlerin saptayacağı çok önemli... Söz konusu ülke Türkiye'yse, Türk okuruna belli bir düzey yakıştırıp ancak o düzeydeki sakıncasız yapıtların çevrilmesini uygun görenler mi, yoksa kültür yaşamımızı bir serde korumaktan yana olmayan, yadırgı da gelse bütün rüzgarlara açık tutmaya çabalayanlar mı? «Senin özgün koşulların bu, sana bu kadar çeviri yeter,» denilecekse, ben o politikanın olduğu yerde yokum.

SORU — Çeviri yayınlarının Devlet eliyle desteklenmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

YANIT — Devlet, değişen ve değişken hükümetleri aracılığıyla bize yüzünü gösterir. Onun için soyut bir devlet'ten söz etmemek, tartışmaya açıklık kazandıracaktır. Devlet'in neyi desteklediği kadar neyi desteklemediği de önemlidir. Türk çevirisinin geçmişine baktığımızda, en yararlı, en güzel çevirilerin yürekli birtakım dergiler, yayınevleri ve asıl bu işi tutkuyla yü-

rüten yürekli çevirmenlerce üstlenilmiş olduğunu görüyoruz. Kimbilir belki de dünya edebiyatından aşağı yukarı günügününe haberli oluşumuzda, bilinçli okurun yüreklendirmesi kadar devletin ilgisizliğinin de payı vardır. Desteklemesin varsın, derim ben.

SORU — Çevirmen yetiştirilebilir mi?

YANIT — Teknik çevirmen yetiştirebilir tabii. Edebiyat çevirmeninden söz ediyorsak, bu kadar kolay yanıtlayamayacağım soruyu. Okullarda verilen «tahrir» ödevlerindeki, *serim, düğüm, sonuç* formülünün sonraları edebiyatı seçecek kişilere ne kadar ışık tuttuğunu düşünüyorum da... Çevirmenliği seçecek kişi, daha işin başında anadilini, çeviri yapacağı dilden çok daha iyi biliyorsa, sözlük karıştırmayı, sözcüklerle oynamayı, belli sınıflardan gelen kişilerin konuşma özelliklerini, sözcük dağarcıklarını saptayabilmişse, yani daha baştan iyi bir çevirmense, uğraşında yetkinleşmesine yardım edilebilir. Acemilikleri giderilebilir, yer yer «takırdama»ları yontulabilir.

SORU — Bir çeviri dergisinin işlevi konusunda ne düşünüyorsunuz?

YANIT — Çeviri dergisi dünya edebiyatının yeni kalabilmiş örneklerini çağdaş bir dille okura sunmalıdır, günümüzün seçkin ürünlerini de. Ayrıca, çevirinin iç sorunlarını irdeleyen yazılara yer vermelidir. Evet, sizi övüyorum, bunları yapıyorsunuz çünkü. Bir de *kötü çeviriler*'i sergileme girişimiyle bu çabanızı iyice pekiştirseniz... Kimi zaman kötü örnek, alışılagelmiş iyi örneklerden daha açıklayıcı olabilir.

MURAT BELGE'YLE KONUŞMA

SORU — Bir ülkede genel bir çeviri politikası izlenmeli midir sizce?

YANIT — Bu soru böyle genel bir biçimde sorulduğu zaman, «Hayır, izlenmemelidir,» diye cevap vermek güç. Hele Türkiye'de «genel bir çeviri politikası» olmadığı ve bunun da birçok olumsuzluk ürettiği düşünülürse. Öte yandan, politikasızlığın sakıncalarını sayıp döktükten sonra, «demek ki genel bir çeviri politikası olmalı» gibi bir sonuca varmak da fazla bir anlam taşımıyor. Çünkü bunun somutlaştırılması gerekir. Ne demek *genel* bir politika, somuta inildiğinde? Buna kim karar verecek? Verdikten sonra nasıl uygulayacak? Bu soruları sorunca akla ister istemez «devlet» gibi büyük çaplı bir öznenin çeviri politikasını üstlenmesi geliyor. Çünkü bu «genel» kavramının gerektirdiği kapsamlı koordinasyon, ancak böyle bir kuruluş tarafından yürütülebilir. Bu ise ikinci sorunun konusu. Bununla ilgili ayrıntıları o soruya bırakıp *genel* çeviri politikası kavramının içeriğine bakalım. Çevirinin genel anlamı, bizden başkasının ürettiği kültürün ve bilginin (ya da sanatsal ve teorik diye ayırabileceğimiz eserlerin) yerlileştirilmesi olmalı. Shakespeare'i Türkçe okumak veya Darwin'i Türkçe okumak gibi. Ayrıca, bir metni çevirdiğimize göre, onun birtakım uzmanlar dışında, görece yaygın bir dolaşıma girmesini de istiyor olmalıyız. Çünkü dünyada varolan her şeyin Türkçe'ye --ya da başka herhangi bir dile-- çevrilmesi mümkün değil. Eğer çeviriden nihaî amacımız başka kültürleri tanımak, onları kendi dilimizde özümlemekse, bunu gerekli ciddiyetle yerine getirmek için yalnız çeviri de yeterli değil; onun yanısıra tutarlı bir yabancı dil öğretimi politikası olmalı. Bu ikisi birbirini dışlamıyor: yabancı dil bilgisinin çok daha yaygın olduğu ülkelerde çeviri sayısı da çok daha fazla.

Türkiye'nin şimdiye kadarki büyük eksikliği, «genel çeviri politikası» saptayıp uygulayamamaktan çok, çeviri ya da yerli, kitap okuma ihtiyacını ya-

ratamamış olmasıdır bence. O ihtiyaç yaratılmış olsaydı, okuyan kitlenin talepleri çeviride izlenecek politikayı belli ölçüde dikte ederdi. Yayınevleri titiz davranmaya zorlanırdı.

Türkiye'de çeviri etkinliğinin şimdiye kadar yürütüldüğü biçime, bir «kültür adamı» gözüyle baktığımızda, sürecin düzensizliği dikkate çarpan ilk özellik oluyor. En belirgin bozukluklardan biri de, dolaylı ya da dolaysız hazırlayıcıları Türkçe'de olmayan kitapların çevrilmiş olması. Yani, kendi doğal hinterlandlarından kopuk eserler, okurun önüne gelişigüzel atılıyor. Bu, elbette bir sakınca. Ama «kültür adamları»nın da «her şeye başından başlamalı» diye bir tutumu vardır ki, bunu da anlamsızlık ölçüsünde abartmak mümkün. «Falanca bilinmeden filanca anlaşılmaz» diye diye, çağdaş dünyayı büsbütün unutmak da mümkün. Bunu özellikle aşırı bir örnek olmak üzere söylüyorum. Çeviri konusunda ya da herhangi bir konuda, tek-yanlı bir «politika saptama» kurumunun yetersizliğini vurgulamak için. Genel eğitim düzeni, çeviri ve yayın alanında yapılanları destekleyemiyorsa, yani yayın alanında alıcının denetimi etkinleşemiyorsa, oluşturulacak politikalar da havada kalır.

Türkiye'de çevirinin «dünü-bugünü» diyorsunuz. Bu soru akla hemen eski Bakanlık klasiklerini ve *Tercüme* dergisini getiriyor. Bu örneklerin ardında devlet vardı, dolayısıyla piyasa kurallarından fazlaca etkilenmeyecek bir üretim gücü sözkonusuydu. Bu dönemde yapılan çevirilerde, sistematik bir anlayış görülür. Bu etkinliğin yararı olmadığını söylemek de güçtür. Bugün hâlâ birçok kişi, büyük bir özlemle, o klasiklerin kendilerine kazandırdıklarını anlatır. Gelgelelim, unutulmaması gereken birkaç nokta var bu konuda da. İlkin, özellikleri olan bir dönemdi o dönem -- tipik değildi. İkincisi, bütün o yayın kapasitesiyle de her şey yapılmadı, çünkü yapılmak istenmedi, çünkü yapılmak istenemezdi. Klasikler, klasik hümanizm için gerekli görülmüştü. Ama politika, klasik hümanizmin ötesine geçecek şekilde saptanmamıştı. Son olarak bir de sonuçlarından bakalım. Gerçi o klasikleri okuyarak kültürünü genişletmiş insanlarımız yetişti, ama benim vurgulamak istediğim bir avuç aydının yetişmesi değil, kuşakların yetişmesi; bu açıdan bakılınca, devletin klasikleri ve *Tercüme* gibi nitelikli bir dergiyi yayımladığı bir dönemde bile, öncelikle de *niceliksel* düzeyde, gerçek anlamda okur - yazarlığın yeterince yaygınlaşamadığını görüyoruz.

Bugün yayımlanan çeviriler eskiye göre çok daha düzensiz. Ama çok daha çeşitli. Devletin rolü eskiye oranla kalmadı gibi. Arada sırada girişilen bir iki çaba, çeviri hayatını belirleyecek etkililiğe varmadı. Özel yayınevleri arasında iyi kötü bir yayın politikası uygulayan da var, satış umuduna göre gelişigüzel yayın yapan da. Ama bütün bu kargaşalığın içinde, alıcının denetimi sanırım eskiye oranla biraz daha etkinleşiyor. Şimdiye kadarki bütün -- biraz da kaçınılmaz -- emeklemelerimizden sonra, belki bugünden başlayarak daha sağlıklı bir yayına geçebiliriz. Bunun ölçüsü de, bence, okurun insiyatif kazanmasıyla belirlenir.

SORU — Çeviri yayınlarının Devlet eliyle desteklenmesi konusunda ne düşünüyorsunuz?

YANIT — Kültür alanında devlet müdahalesine karşıyım. Bu tabii çeviri alanını da kapsar. «Asla» ya da «hiçbir zaman» ya da «mutlaka» gibi kesinlemelere pek güvenim olmadığı için, şimdi bu bağlamda da bir kesinleme yapmıyorum. Sadece, bütün kültür hayatında olduğu gibi çeviride de devlete bel bağlamamak gerektiğini söylüyorum. Yoksa devlet de bu işi kendi uygun gördüğü ölçülerde destekler, hattâ yönlendirmeye çalışır. Bunun

yararı da olmaz demiyorum. Şöyle bir örnek vereyim. Bir zamanlar özel girişimi temsil eden bir kuruluş, Popper'ın *Açık Toplum ve Düşmanları* kitabını çevirtip yayımlamıştı. Bunu yaparken belli bir amacı vardı. Şimdi, o amaç ne olursa olsun, bence Popper'ın Türkçe'de yayımlanmış olması yararlıdır. Bu kitabın hedeflediklerı açısından da yararlıdır, çünkü Popper'a cevap veremedikçe, gerçekten cevap veremedikçe, o düşüncenin kendi iç yapısında olgunlaşması da güçtür.

Sözkonusu olan yalnız Türkiye değil. Dünyanın hiçbir yerinde, varolan devletler, yapıları gereği, kültürde gerçekten öncü olamazlar. Bakın, İngiltere dünyanın en demokratik bilinen ülkelerinden biri. Bu ülkede «poet-laureate» denilen bir resmî şair seçme geleneği vardır: saray şairi gibi bir şey.

Yüzyıllardan beri sarayın seçtiği şairlerden hiçbiri, İngiliz şiirini gerçekten temsil etmemişlerdir.

Bugün-varolan-sosyalist ülkeleri düşünelim. Bu ülkelerde devlet fiilen yayın tekeline sahiptir. Bırakın kendi sistemlerini yeren «kapitalist-burjuva» nitelikli yazarların eserlerini çevirmeyi, rejimlerine muhalif ya da eleştirel tavır alan Batılı sosyalist yazarların kitaplarını dahi çevirtmezler, yaymazlar.

Türkiye'de devletin bu konularda tarafsız davranmasını beklemek iyice güçtür. Çevrilmesi gerekli görünen bir kitabı, düşüncelerinden hoşlanmadıkları biri çevirmişse, çevirinin niteliği ne olursa olsun, yayınını engellemişlerdir. Bu düzeyde bile nice örnek yaşandı bu ülkede.

Ancak, kültürün, çeviri politikasının düzenlenmesini devletten beklemiyorum, derken, öncelikle bu gibi durumlardan yola çıkmıyorum. Ekonomide inanmadığım serbest rekabete kültürde inanıyorum diyebilirim. Hani devleti kendisini istediğim gibi düzenlemek imkânı bizzat bana verilmiş olsaydı, «Tamam, şimdi yararlı kültür politikasını saptayabilirim» diye düşünmezdim (sorun zaten bir kişinin ya da kişilerin «yararlı» gördüğü bir politikanın yukarıdan empoze edilmesinin sakıncaları); kültürel gelişmelerin dinamiklerinin devlet dışında kurulması ilkesine uyardım. Bu konuda devletten beklenmesi gereken, bence, ilkin varolan gelişmeleri önleyici bir tavır almaması, ikincisi de kültürle alış verişi olacak insanların yetişmesi için gerekli temelin oluşmasına katkıda bulunması.

SORU — Sayın Murat Belge, genel görünüşe bakılırsa ülkemizde çeviri yapanların sayısı, yabancı dil bilenlere göre düşüktür. Sizce bu durum nereden kaynaklanıyor?

YANIT — Yabancı dil bilenlere göre çeviri yapanların sayısının gerçekten düşük olduğunu biliyor muyuz? En azından, «yabancı dil bilme» kategorisini iyi açıklayalım. Bakın ben daha altmışların ilk yıllarından beri, yapılmış çevirilerin denetimini yapmaya başlamışımdır. Çok çeşitli alanlarda, çok çeşitli çeviri elimden geçti. Ayrıca, kendim dergi yayıncısı, yayınevi sorumlusu olarak yığınla çeviriyi satır satır, asıllarıyla karşılaştırarak düzelttim. Çeviri üslubu, Türkçe'nin kullanımı filan bir yana. yabancı dildeki metni anlamamaktan ileri gelen binlerce çeviri yanlışıyla karşılaştım. «Dil bilen» derken, ne anlıyoruz bundan? Sizin sorunuzu tersine çevirip, dil bilen sayısından çok çeviri yapan sayısı var, diyebilirim.

Bizde her şey gibi, «bilgi» kavramı da *resmen* onaylanıyor. Diploması varsa, bilgisi de olmalı; böyle bakmaya alışmışız. Örneğin yasaya göre, her üniversite bitiren en az bir yabancı dil biliyor. Gene yasaya göre, her profesör en az iki yabancı dil biliyor. Ama yüzyıllardır toplumumuzun gerçek yasa-

sı, bu tür yasa ile gerçeklik arasında bir uçurum bulunmasıdır. Yabancı dilde eğitim yapan liselerden çıkanlar bile, tek tük istisnalar dışında, doğru dürüst çeviri yapacak durumda değillerdir. Çünkü çeviri, yalnızca dilin gündelik kullanımına yatkın olmakla yapılamaz. Başka bilgiler de gerekir. İlk soru üstüne konuşurken söylediğim gibi, toplumumuzda asıl bu tür ilgiler kurulmadığı için böyle bilgiler de son derece eksiktir.

Bu eksikleri abartmayalım gene de. Sanırım sizin varmak istediğiniz nokta, çevirmenliğin Türkiye'de yeterli teşvik görmemesi. Bu doğru. Başlangıçta eksikler olsa da, insan bir kere başlamalı. Eksiklerin süreç içinde kapanabileceğine inanıyorum. Ama kaç kişi başlıyor, başlayanların kaçı, yanlışlarını düzeltmek veya eksiklerini tamamlamak için gerekli ortamı bulabiliyor? Ve karşılığında ne alıyor? Öte yandan, çevirmenlik de bir ölçüde uzmanlık isteyen bir iş. Bir çevirmen, birkaç yazara yakınlık duyar, bir başka çevirmen, sözgelişi iktisat konusunda çalışmak ister. Herhangi bir yayıncı, Sweezy'nin kitabını böyle uzmanlaşmak isteyen bir çevirmene değil de, formasını yarı fiyatına çevirtebileceği bir acemi çevirmene verirse (üstelik o acemi çevirmeni düzeltip geliştirme imkanına da sahip olmadan), ne olur bunların sonucu? Hem niteliksizlik ortamı kaplar, hem de kendini yetiştirmek isteyen çevirmen profesyonelleşmek için gerekli koşulları bulamadığı için bu alanda olabileceği kadar verimli olmaz. Ne var ki, özellikle bugünkü maddî koşullarda, yayıncıya da fazla kusur bulamıyoruz. Pahalı çevirmenle çalışsa, redaktör tutsa, bütün bunlar kitap maliyetine yansıyacak; oysa o maliyetler zaten almış yürümüş. Kitap almaktan vazgeçemeyenlerin sayısı gittikçe azalıyor, alım güçleri günden güne düşüyor. Kısacası, Nasrettin Hoca fıkrasındaki gibi, «herkes haklı». Ama bu genel haklılığın sonucunda olduğumuz yerde dönenip duruyoruz. Haklı olmak bir şeyi değiştirmeye yetmiyor. Yani olaya bu kanaldan baktığımız zaman da, iş gelip alıcıya, onun isteklerine, ihtiyaçlarına dayanıyor.

SORU — Sizce çevirmen yetiştirilebilir mi?

YANIT — Her alanda olduğu gibi çevirmenlikte de, başlangıçta bir yetenek olmalı. Kendi hesabıma, onbeş yıldır, İngiliz Edebiyatı öğreten bir yüksek öğretim kurumunda ders veriyorum; her yıl en az bir sınıfa, bazan birkaç sınıfa çeviri dersi verdim. Başından belli eğilimler, isteklerle gelmemiş olan öğrenciler çeviri yapmasını belki sınav verecek kadar öğrendiler, ama onun ötesine geçmediler. O öğrendiklerini de sınavdan kısa zaman sonra unuttuklarını sanıyorum. Ama bu, çevirmenin yetişmeyeceği anlamına gelmez elbette. Yeteneği ve isteği olan, çok düşük bir bilgi düzeyinden de başlasa, zamanla ustalaşabiliyor. Böyle örnekleri de çok gördüm.

Bu yetişme işi, ister istemez bir öğreten-öğrenen ilişkisi içinde yürüyorsa, biraz lonca tipi bir öğrenim olmalı bu. Mekanik bir bilimselleşmeyle yararlı sonuç alınacağını sanmıyorum. Hani bir keman ustası, öğrencisine, sözle anlatılır birçok teknik verebilir. Ama verdiklerinin arasında gerçekten değerli olan, söze indirgenemeyecek bilgilerdir.

SAINT - JOHN PERSE : ÇAĞIMIZIN DESTAN OZANI

Özdemir İnce

Sorulmadı ya, sorulmuş olsaydı, 1981 yılının en önemli yazınsal olaylarından birinin Saint-John Perse'in şiirlerinin dilimizde yayınlanması[1] olduğunu söylerdim. Sözünü edeceğim bu ilk kitapta ozanın şiirlerinin tümü yer almıyor. Anlaşılan, yayıncı, bu ilk cildi yayınlarken bir çeşit okur yoklaması da yapmak istemektedir.

Şiirinin epeyce zor anlaşılır ve kapalı oluşu, ozanın, çağımızın, hattâ bütün çağların en önemli ozanlarından biri sayılmasına engel olmamıştır. Çevirmenleri arasında T.S. Eliot, R.M. Rilke, Rudolph Kassner ve Ungaretti'nin bulunması; 1950 yılında Amerika Şiir Ödülü, 1959 yılında Fransız Yazını Ulusal Ödülü ve 1960 yılında da Nobel Ödülü ile taçlandırılması; Amerika Akademisi onursal üyeliğine, Amerika Ulusal Yazın ve Sanat Kurumu üyeliği ve Bavyera Akademisi Muhabir Üyeliği'ne seçilmesi bunu kanıtlamaktadır.

Okurlarımızın ozanı yeteri kadar tanıdığını ileri sürmek de olanaksız: şiirlerinden bazıları Tahsin Saraç'ın «Çağdaş Fransız Şiiri Antolojisi»nde yer alıyor. Başta İlhan Berk'inkiler (oldukça tartışma götürseler de) olmak üzere dergilerde kalan çevirileri de anımsıyoruz. Ancak, şiirleri ülkemizde bunca az tanınan ozanla ilgili bir inceleme kitabının son günlerde ikinci baskısı yapıldı.[2] Roger Garaudy'nin «*D'un réalisme sans rivages*»[3] adlı kitabı.

İlkin bu çeviriden söz etmek istiyorum, çünkü Saint-John Perse'in yaşamı ve yapıtı üzerine bir tanıtma yazısı yazmaya karar verince, Fransızca ve Türkçe yayınları tekrar gözden geçirmek istedim, bu nedenle «Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine»yi tekrar okumaya başladım ve 107'nci sayfadaki (ilk baskıda 10'uncu sayfada) şu cümleye gelince gözlerime inanamadım:

«*En yakın yardımcısı olduğu ve izinden gitmek istediği Briand'ın görüş açısı içinde kalarak 1933'ten itibaren* hitlerciliğin *kabarmasından yana oldu.*»

Fransızca baskının 121-122'nci sayfalarında yer alan cümlenin aslı şöyle:

«*Se plaçant dans perspective de Briand dont il fut le plus proche collaborateur et dont il se voulut le disciple, il suit, depuis 1933, le débordement hitlérien.*»

(1) *Saint-John Perse / Şiirler,* Türkçesi: Said Maden, Tan Yayınları, İstanbul, 1981.

(2) Gerçekçilik Açısından Saint-John Perse, Roger Garaudy, Çev: Mehmet Doğan, Uğrak Kitabevi, 1967. (1. Baskı): Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine, Roger Garaudy, Türkçesi: Mehmet H. Doğan, Aydın Yayınevi, 1981 (2. Baskı)

(3) Plon Yayınevi, Paris 1965.

Dikkatsiz çevirilmesinden dolayı Saint-John Perse'in Türkiye'de başına iş açan SUIVRE (*il suit*) fiilinin «*birinden, bir şeyden yana olmak*» gibi bir anlamla uzaktan yakından hiçbir ilişkisi yok. Tam tersine, «*Polis gibi izlemek, incelemek / yakasını bırakmamak / bir şeyi bütün aşamalarında dikkatle gözetlemek, incelemek ve izlemek*» gibi anlamları var. Yani Saint-John Perse, diplomat ve Fransa Dışişleri Genel Yazmanı olarak «HİTLERCİLİĞİN KABARMASINDAN YANA» olmamış, aksine, bu hareketin gelişmesini başından itibaren dikkatle izlemiş ve dünyayı uyarmıştır. Böyle bir davranışı da «SUIVRE» fiilinden başka bir fiil zor karşılar. Öte yandan Briand ile Perse'in tek tek ve ortak politik yaşamları bilinse, söz konusu fiile ters bir anlam yüklenmezdi.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra gönüllü olarak kendini silmek istemeseydi çağımızın en ilginç politik kişiliklerinden biri olarak karşımıza çıkacak olan Perse'in *öteki* yaşamından söz etmeyi, bu nedenle, gerekli görüyorum:

Alexis Saint-Léger Léger (ozanın gerçek adı) 1877 yılında Fransız Antil adalarından Saint-Léger-les-Feuilles'de doğdu. Lise öğrenimini Fransa'da Pau'da, yüksek öğrenimini Bordeaux'da tamamladıktan sonra 1914 yılında Dışişleri'ne girdi. 1916'da elçilik yazmanı olarak Pekin'e gönderildi. Sonra hızla yükselerek Aristide Briand'ın bakanlığı sırasında danışman oldu. Diplomat kişiliği ile ozan kişiliğini birbirinden ayırmak amacıyla *Saint-John Perse* adını aldı. 1932 yılından itibaren, o yıla kadar yayınlanmış olan kitaplarının yeni baskılarını yasakladı ve 1947 yılına kadar yazın yaşamından çekildi. 1931 yılında Aristide Briand'ın ölümü ve Ph. Berthelot'nun hastalık nedeniyle çekildiği Dışişleri Bakanlığı Genel Yazmanlığı'na 1933 yılında getirilerek 1940 yılına kadar Fransa'nın dış politikasında baş rolü oynadı. Bu dönemde otoriter yönetimi, yaklaşılmaz kişiliğiyle bir «mit» durumuna geldi; sevgi ve nefret uyandırdı, hayranları kadar düşmanları da çoğaldı. En büyük düşmanı da Adolf Hitler'di. Diplomatlığı döneminde, nazizimle her türlü uzlaşmayı reddeden ortak güvenlik anlayışı ile tanınmıştır. Nitekim, Nazilerin Alman seçimlerinde (1932) kazandıkları başarı üzerine, bakanıyla birlikte ivedi diplomatik girişimlerde bulunmuş; Ren'in sol yakasının Almanlarca işgali (1936) karşısında, bu saldırıya tez elden karşı konulması isteğinde bulunmuş, ancak bu önerisi hükûmetçe benimsenmemiştir. İkinci Dünya Savaşı başlayınca, Almanlara hemen karşı konulmasını istediği için, özellikle *sağ* muhalefet çevrelerinin kendisini «savaş yanlısı» diye suçlamaları ve çevirdikleri dolaplar üzerine, görevinden alınıp[4] Washington büyükelçiliğine atanmak istenince (1940) görevinden ayrılmış ve aynı yılın haziran ayında İngiltere'ye gitmiş, Churchill'in konuğu olmuş (bu nasıl bir Churchill ki Nazi yandaşlarını (!) konuk edip kendisiyle Avrupa'nın ve dünyanın yazgısını tartışıyor?), İngiliz ileri gelenleriyle görüşmeler yapmıştır. Daha sonra, temmuz ayında, Kanada üzerinde ABD'ne geçtiğini ve Fransa'yı Almanya'ya teslim eden işbirlikçi Vichy hükûmeti tarafından Fransız vatandaşlığından çıkartıldığını görüyoruz. Bu sürgün,

(4) Cristian Murciaux, «Saint-John Perse» adlı inceleme kitabında (éd. Universitaires), «Paul Raynaud'un onu görevinden almaya cesaret edebilmesi için 1940 saldırısının yarattığı panik havasından yararlanması gerekti», diyor.

Saint-John Perse'i Alexis Saint-Léger Léger maskesinden ve zincirlerinden kurtarmış ve ozan artık «*kendi adında oturmaya*» başlamıştır. Ama bu özgürlüğün bedeli çok ağır olmuştur: Paris'i işgal eden Almanlar ozanın evini didik didik aradılar, bütün kitaplarıyla birlikte, henüz yayınlamadığı beş - altı kitabını da yaktılar. Bu davranışta, Hitler'in ozana karşı olan kişisel nefreti de önemli bir rol oynamıştır. Daha sonra, ozanın savaş boyunca «Özgür Fransa»yı ve direnme hareketini desteklediğini görüyoruz.

Savaş sona erince Fransız vatandaşlığına geri alındı, itibarı ve büyükelçilik görevi iade edildi. Ayrıca, hükûmetin kendisine Birleşmiş Milletler nezninde büyükelçilik görevi önerdiğini ve onun bu görevi kesinlikle geri çevirdiğini biliyoruz.

Roger Garaudy marksist bakış açısı içinde, «Perse'in yolu hiçbir zaman militan ve halkçı yol olmamıştır», diyor. Doğru! Ama bir kapitalist ülkenin en üst düzeydeki yöneticilerinden birinden böyle bir davranış beklemek, sanırım, oldukça güçtür. Ancak, böyle bir insanın «Nazi» yanlısı olması, bütün bağlamlar içinde, bir insanlık suçudur; ve ne bürokrat Léger, ne de ozan Perse böyle bir suç işlemiştir; aksine, bu suça karşı amansızca savaşmışlardır.

«SUIVRE» fiilinin yanlış çevirisinden doğan bu büyük yanlışlık ve haksızlığı işte bu nedenle düzeltmek istedim; onurlu bir insan ve ozan yaşamının bir tek sözcüğün yanlış çevirisinden dolayı, sadece ülkemizde bile olsa, pisipisine kirletilmesine gönlüm razı olmadı. Yüreğinde bir parça ozan onuru olan kim razı olabilir böyle bir şeye?

Diplomat Léger'yi belli ölçüde suçlar görünen Garaudy, ozan Perse'in hakkını yememek dürüstlüğünü göstermektedir: «*...fakat şair, insanları amansızca ezen makine karşısında — kendisi Fransız Dışişleri Bakanlığı Genel Sekreteri olarak bu makinenin önemli bir çarkı da olsa — başkaldırır. İnsanın, kendisine yabancı, kendisi dışında, kendisine düşman olan ve kendisini ezen güçlerin oyuncağı haline gelmiş insanın bu yabancılaşmasının olanca ağırlığını duyar üzerinde. İnsanlığın tüm bir yüzyılını yeniden tartışma konusu eder. 1940 felâketi onu sert bir şekilde, temeldeki keşmekeşin ve yabancılaşmanın bilincine vardırır. Onun en güzel şiirleri bu bilinçlenmeden doğacaktır. İlk tepkisi kopma ve reddir.* Vents (Rüzgârlar)'da 'artık uyuşma yok olup bitenle' *diye yazar.*»

Görebildiğimiz kadarıyla, ozan Perse'in aldığı üç önemli karar var — bunlara daha önce değindim — : 1) 1925 yılından itibaren Perse adını kullanması, 2) 1932'den itibaren şiirlerinin yayınlanmasını yasaklaması, 3) savaştan sonra yeni görev kabul etmeyip «ozan»ı seçmesi. Diplomatı ozandan, ozanı diplomattan kurtarmak, karşılıklı bağımsızlıklarını, özgürlüklerini sağlamak için miydi acaba? Saint-John Perse 1948 yılında Max-Pol Fouchet'ye şunları yazıyor: «Diplomatik yaşamıma her türlü göndermeden, özellikle, uzak tutulmam gerekmektedir, kişiliğin pratik olarak en katı biçimde ikiye ayrılması olan bu yazınsal takma adı boşuna kabul etmedim ben. Gerçekten de, Saint-John Perse'le Alexis Saint-Léger Léger arasında kurulan bütün ilişkiler, kaçınılmaz olarak, okurun görüşünü saptırmak, şiirsel yorumunu temelden bozmakla sonuçlanır».[5] Kimi yazarlar, bu davranışını, içinden çıktığı burjuva sınıfına özgü ikiye bölünme olarak görmekte-

(5) a.g.y.

dirler. Genellikle burjuva hümanizmasına özgü bu davranış, — yapıtın yaşamla, yaşamın yapıtla örtüşmemesi —, kişiliğin ikiye ayrılmasıdır; ama kişiliğin parçalanması söz konusu olmamak gerekir. Bunun örnekleri çoktur, ama en ilginç durumu büyük Portekiz ozanı Fernando Pessoa'da görüyoruz; Pessoa, hiçbir zorunluluk olmamasına karşın, sanki birbirinden bağımsız dört kişilik içinde yaşamış ve kitaplarını Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos ve Fernando Pessoa adlarıyla yayınlamıştır. En son ve en çarpıcı örnek de Romain Gary'nin birkaç roman için Emile Ajar olması...

İnsanın gönlü, ozanın yolunun militan ve halkçı bir yol olmasını istiyor. Doğrusu benim gönlüm de öyle istiyor. Ama bir ozanı gerçek ve büyük ozan yapan yol tek midir? Ya da bu yolun tek mi olması gerekir? Şöyle bir bakalım: Villon, Ronsard, Poe, Eliot, Pound, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valery, Benn, Brecht, Lorca, Alberti, Hugo, Goethe, Kavafis, Seferis, Elitis, Ritsos, Essenin, Mayakovsky, Blok, Puşkin, Neruda, Fuzulî, Karacaoğlan, Pir Sultan, Fikret, Nâzım, Tarancı, Dranas, Orhan Veli, A. Arif vb. ozanları aynı bakış açıları ve ölçütleri içinde değerlendirebilir miyiz? Ama bu ozanların ve daha nicelerinin hiçbiri çağlarından hoşnut değildir, hepsi şu ya da bu şekilde çağlarına başkaldırmışlardır: çünkü, içinde yaşadıkları dünyanın temellerinin sarsıldığını, insanın saldırıya uğradığını görmüşlerdir ve yaşadıkları dünyaya sahip çıkmışlardır. Saint-John Perse de onlar gibi yapmıştır, büyük ozanlarda görülen ortak tepkiyi göstermiş, «kaçıp kurtulmayı, sahte cennetlere sığınmayı düşünmemiştir»,[6] önemli olan da budur.

Saint-John Perse; yaşamının bir bölümünde diplomattı, ama bütün ömrü boyunca, gezgin, filozof, tarihçi, yerbilimci, doğabilimci, budunbilimci kimliğini geliştirmiş, müzik ve arkeolojiye büyük bir yakınlık duymuştur. Bütün çağlardan, o çağları irdeleyerek, evrensel kültür ve bilgiyi harç yerine kullanarak, insana seslenen bu nesnel, bu kutsal kitaplar dilli, alacakaranlık şiirin zorluğu ve belli ölçüde kapalılığı, ilgi alanının uçsuz bucaksızlığından kaynaklanmaktadır. 10 ekim 1960 günü verdiği Nobel Armağanı söylevinde bu duruma şöyle değinmektedir: «*Aydınlatmaktır onun doğal yapısı, başına kakılan anlaşılmazlık, kapalılıksa bu yapıdan gelmez, araştırmak için girdiği ve araştırmayı görev bildiği gecenin kendisinden gelir: ruhun öz gecesidir bu, insan varlığının yüzdüğü gizemin gecesidir.*» Çünkü, insan artık sadece ekonomik bir varlık değil, fakat aynı zamanda, toplumsal, tarihsel, ruhbilimsel bir varlıktır, ilgilendiği her alan insan varlığını gittikçe karmaşıklaştırır; bu nedenle de, aranan şey derindedir, tözü bulmak için kazmak, daha derinlere kazmak gerekir.

İnsanı ve şiiri bunca öven ve ululayan pek az yazı okudum:

«Ölümsüzlük yüzü altında ilerleyen insanın övüncü! önünde bir yeni insanlık, gerçek evrensellik ve tinsel bütünlük açılırken, insanlığın yükü altında ilerleyen insanın övüncü!... Çağdaş şiir, insan gizeminin derinliklerine inme görevine bağlı kalarak, insanın dopdolu bütünleşmesiyle ilgili girişime kalkıyor. Böyle bir şiirde oyuna yer yok artık. Yalnızca estetik bir şey de yok bu şiirde. Ne mumyacı, ne de süslemeci sanatı bu. Yapma inciler yetiştirmiyor, uydurma taslaklar ve simgelerle alışverişi yok, hiçbir müzik şöleniyle de yetinmiyor. İlerlediği yolda güzellikler birleşiyor, bir yüce birleşme bu, ama ne tek amacı, ne de tek besini. Sanatı yaşamdan, bilgiyi sevgiden ayırmaya karşı çıkıyor; eylemdir o. Sevgi yuvasıdır onun, baş eğmez-

(6) Roger Garaudy.
(7) Saint-John Perse, Şiirler, Said Maden.

lik yasası, ve yeri her yerde, önceliktedir. Hiçbir yerde bulunmazlık, hiçbir yere alınmazlık istemiyor.»[8]

Bu alıntıyı, lütfen, bir kez, bir kez daha okuyalım! «Sanatı yaşamdan, bilgiyi sevgiden ayırmaya karşı çıkıyor!» Yani egemen toplum düzenine karşı çıkıyor, bu toplum düzeninin temeldeki insan anlayışına karşı çıkıyor: yeni bir insana yeni sıfatlar, yeni yaşam koşulları öneriyor.

Saint-John Perse bir izlekler (temalar) ozanıdır; yaşamına koşutluk gösteren izlekler gelip bu büyük birikime katılırlar:

— ÖVGÜLER, 1911 : mutlu bir çocukluğun ve açık denizlerin övgüsü.

— ANABASE, 1924 : Toprağın ünü, insanın güçleri ve eylem içinde yalnızlığı.

— SÜRGÜN, 1942 : Yoksunluk, yokluk ve yalnızlıktan sonra, varlığın ve umudun tekrar ele geçirilmesi.

— YAĞMURLAR, KARLAR, 1944; RÜZGÂRLAR, 1946 : Şiirin sürekliliği ve eylemin yüceliği.

— KERTERİZLER, 1947 : Deniz ve sevginin inanılmaz zenginliği.

— ZAMANCIL, 1960 : Toprağın ve zamanı yenen insanın mutlu sonsuzluğu.

Bir ozanın tasarıları, bulguları, başkaldırıları, çağa kendi soluğunu geçirmesi, o çağa özgü sözcükleri, deyimleri, sıfat ve imgeleri getirmesi koşuluyla dikkat çekip, önem kazanır. Rimbaud, Heine ve Mayakovsky'nin çağları karşısındaki durumları ne ise Perse'inki de odur. Daha önce de belirttiğim gibi, nasıl çocukluğunu selâmlamış, kalımsız olan karşısında bilincin utkusunu kutlamış, sürgünü bir bağışlanma olarak övmüş, nesnelerin onur ve dehşetinin türküsünü söylemişse, içinde yaşadığı «büyük çağ» karşısında da eğilmesini bilmiştir; ama çağı uyararak, insana ve insan yüreğine değerini vermesini isteyerek.

«Seç kocaman bir şapka, ayartıcı şeritiyle. Bir
yüzyıldan çekiliyor göz ruh taşralarına»

«ekin biçmelerin yelinde açıktan kazançlar...»

«Boş yerlere ev kurmalar hacılar için; kervan
gelişleriyle ilgili yazışmalar ve kollayıcılık izinleri
sarraj mahallelerinde; doğan halk sevgileri saçak altında,
kızartma kapları önünde; protesto edişler alacak
senetlerini...

ve her yerde insanların dumanı...»

İğri oturup doğru konuşalım: Perse'in şiirini okumak yalın kılıç savaş alanına dalmaya benzer; güçtür, emek ve katkı ister, hemen teslim olmaz. Çağdaş bir destan yazarının ansiklopedik içeriğiyle, görkemli bol ve ender sözcüklü diliyle boğuşmak zorunda kalır insan. Ama harcanan emek sonunda karşılıksız kalmaz.

Keşiş ve derviş (bu sıfatları kullandığım için bağışlasın beni) Sait Maden'in çevirisine gelince; ne armudun sapıyla, ne de üzümün çöpüyle uğraşmanın gereği var; bence onun en başarılı, en yetkin çevirisi.

(8) a.g.y.

YARARLANILAN KAYNAKLAR :

(1) Onze études sur la poésie moderne, J.P. Richard. Ed. du Seuil.
(2) L'usage de la lecture, Gaetan Picon, Mercvre de France.
(3) Poétique de Saint-John Perse, Roger Caillois, Gallimard.
(4) Verbe et Vertige, Alain Bosquet, Hachette.
(5) Saint-John Perse, Alain Bosquet, P. Seghers Ed.

ÇAĞDAŞ DİYALEKTİĞİN KAYNAĞI HEGEL

Atilla Birkiye

«Hegel'de diyalektik baş aşağı yürür; bu diyalektiğe akla uygun görünüşünü kazandırmak için, onu tutup ayakları üzerine oturtmak yeterlidir.» (Marks)

«Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı HEGEL», YAZKO Yayınları'nın, inceleme dizisinden yayınlandı. Kitap, Attila Tokatlı'nın, Hegel'i tanıtmaya yöneldiği bir derleme-çevirisi.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1770 yılında Stuttgart'ta doğmuş, 1831' de Berlin'de ölmüş. Arkasında binlerce sayfa yapıt bırakan Hegel, kuşkusuz felsefe tarihinin en büyük şahsiyetlerinden biri. Belki de idealist kampın en yüksek noktası da denilebilir. Eğitimini tamamlıyan Hegel profesör olana kadar, özel öğretmenlik, lise müdürlüğü ve küçük bir gazetede yazılışleri müdürlüğü yapmış. Profesör olduktan sonra da Berlin'e yerleşmiş (1818) ve ölünceye kadar orada yaşamış.

Hegel, çağını yeni bir döneme gebe, ve bu dönüşümün kaçınılmaz olduğu; buna karşın Prusya monarşisini toplumsal sistemin en mükemmeli, ve yine, tarihsel ilerlemenin diyalektik olduğu; buna karşın kendi felsefesini asıl ve sonuncu felsefe olduğu sonucuna varmıştır. Ne var ki nesnel gerçek Hegel'i doğrulamadı; ne Prusya monarşisi ayakta kaldı, ne de felsefesi asıl ve sonuncu olarak. O'nun idealist kabuğu, yanılgısının nedeni oldu. Hegel, Hegel felsefesinden sonra yaşasaydı belki de maddeci diyalektiğin kurucuları arasında yer alırdı.

Kitap, *Hegel ve Düşüncesi, Hegel Üzerine* ve *Hegel'den Seçmeler* başlıklarını taşıyan üç bölümden oluşuyor. Kitabın başında da Attila Tokatlı'nın bir *Açıklaması* var.

Hegel ve Düşüncesi başlıklı yazı, Henri Denis'e ait. Hegel'in yaşamöyküsü kısaca anlatılıyor. Daha sonra felsefesinin gelişimini ve sistemini nasıl kurduğunu görüyoruz. İkinci bölümde «Hegel Üzerine» Goethe, Alain, Heine, Proudhon, Marks, Lenin, Rosenthal, D'hondt, Macit Gökberk, Selâhattin Hilav imzaları yer alıyor. Ve Hegel hakkındaki yargılarını buluyoruz bu bölümde. Hegel'den Seçmeler başlıklı son bölümde de Hegel'in yapıtlarından seçilmiş yazılar yer alıyor. Mantık Bilimi'nden Zihnin Fenomenolojisi'nden, Felsefe Tarihi Dersleri'nden, Tarih Felsefesi'nden (ki bu başlıklı yazının Türkçesi Önay Sözer'e ait) Estetik'ten alınan parçalar var. Kitabın sonunda ise Öbür Yapıtlardan başlıklı bir bölüme daha rastlıyoruz. (Rastlıyoruz diyorum çünkü *Açıklama*'da bu bölümden söz edilmiyor. Ne varki bu, kitapta bir *bölüm* olarak karşımıza çıkıyor.) Bu bölümde de Hegel'in, diyalektik, felsefi metod, özgürlük, ekonomi bilimi, dönüşüm vb. konular üzerine yazdıkları yer alıyor.

Bir felsefe metnini okumak, aktarılanı alabilmek, anlamak kolay olmuyor; hele bu Hegel olunca iş daha da güçleşiyor. Bir de bunun çeviri olduğunu düşünürsek içinden çıkılmaz bir durum oluyor. Ne var ki «Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı HEGEL» böylesine bir durum yaratmıyor. Yalın bir Türkçe'yle karşılaşıyoruz ve dilin bu yalınlığı sayesinde metin anlaşılır kılınıyor. Özellikle de Önay Sözer'in çevirdiği Tarih Felsefesi'nden başlıklı yazı. Belki bunun böyle olmasında içerik önemli bir etkendir. Belki de, diğer çevirilerin ikinci dilden oluşunda. Bir başka nokta da, böylesine anlaşılır ol-

masına karşın dilde bir birliktelik bulamıyoruz. Kanımca bunun nedeni, kitapta Attila Tokatlı'nın çevirilerinin yanı sıra Önay Sözer'in çevirisi ile Macit Gökberk ve Selâhattin Hilâv'ın yazılarının da yer almasında.

Açıklama'da kitabın bir başvuru - tanıtma kitabı niteliğinde hazırlandığı söyleniyor. Ne var ki, bir başvuru - tanıtma kitabında gerekli olan kaynakçayı, biyografyayı ve Hegel'in yapıtlarının ve Hegel üzerine olan yapıtların dökümünü bulamıyoruz. Bir başka eksiklikte notlama ve alıntılar. Felsefeyle ilgilenen amatörlerin de yararlanacağı düşüncesiyle, örneğin, antinomi, düalizm, teoloji, monad, sinizm vb. terimleri kısaca açıklanabilirdi. Kitaba alınan birçok parçanın hangi yapıttan alıntılandığını bilemiyoruz; çünkü yok. Tüm bunlar, kitabın bir başvuru-tanıtma kimliğini güçleştiriyor.

Tam anlamıyla, Hegel'i açımlamak. O'nun felsefesini irdelemek kuşkusuz bir kollektifin işi. Ama denilebilirki, Attila Tokatlı Açıklama'sında söylediklerini yerine getirmiş: Hegel'i bir amatörce seven anlamında tanıtıyor ve sevdiriyor. Hegel Türkçe yazında oldukça az yer alıyor. Bu da çok büyük bir eksiklik. Bu kitap kuşkusuz bu eksikliği gidermiyor; ancak bu eksikliği giderme yolundaki bir adım olarak karşımıza çıkıyor ve özellikle de felsefeyle ilgilenenlerin okuması zorunluluğunu da hissettiriyor.

Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı HEGEL, Attila Tokatlı, YAZKO Yayınları, İstanbul 1981, s. 140, 90 TL.

KÖY ENSTİTÜLÜ YAZARLAR OZANLAR

Xenia Celnarova*

Söz konusu eser, genç Türk edebiyat tarihçisi Mehmet Bayrak'ın Türk taşrasının sorunsalını işleyen edebiyat alanında yaptığı yıllar süren yoğun çalışmanın bir ürünü.

1940-1952 yıllarındaki okuma-yazma savaşı sırasında Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde, özellikle yoksul köylü ailelerinden gelen gençlerin eğitim görme olanağı bulduğu yirmi bir enstitü kuruldu ve çalıştı. Bu enstitülerin alışılmış öğretmen okullarından farkı, öğrencilerin öğretmenlik mesleğine hazırlanışlarının yanı sıra, tarımın çeşitli alanlarında modern yöntemlerle pratik bilgi kazanmalarıydı. Bu kurumlarda edebiyata büyük önem veriliyor, öğrenciler edebiyat alanında yaratıcılığa teşvik ediliyordu. Genç yazarlar önce öğrenci gazetesinde, daha sonra da günlük basın ve edebiyat dergilerinde yayımlanan şiir, deneme ve hikâyelerinde, doğal olarak, konularını tanıdık ortamdan alıyor ve köyü, köyün sorunlarını yansıtıyorlardı. Ellili yıllarda köyü konu alan roman ve hikâyelerde görülen patlamada ve bu konunun — bazı edebiyatçıların, özellikle içedönük yönelişli edebiyat temsilcilerinin küçümseyici ve yadsıyıcı tutumlarına rağmen — günümüzde yandaşlarını hâlâ kaybetmemiş oluşunda köy enstitüsü öğrenci ve mezunlarının büyük payı var.

Mehmet Bayrak'ın «köy edebiyatı» diye adlandırılan edebiyat üstüne Türkiye'de yayımlanan ilk monografiyi oluşturan çalışması (Türk edebiyatı üstüne dışarıda yayımlanmış çalışmalardan C. Rathbun'un «The Village in

(*) Xénia Celnarová, *Slovak Bilimler Akademisi Asya ve Afrika Araştırmaları Bölümü, XVII/1981, Bratislava.*

the Turkish Novel and Short Story 1920 to 1955. The Hague-Paris, Mouton 1972» adlı monografisi bu sorunu ele alır) iki bölümden oluşuyor. Birinci bölümün başında Dicle Köy Enstitüsü mezunu olan Kemal Burkay'ın Köy Enstitüleri deneyini ve bu deneyin katkısını değerlendiren bir araştırması yer alıyor. Kemal Burkay, hükümetin orta dereceli özel öğretmen okulları kurma kararını devletin içindeki feodal güç kalıntılarına karşı mücadele veren burjuvazinin, intelligentsiyanın yardımıyla etkisini kırsal alanda da sürdürme yolunda bir çabası olarak nitelendiriyor.

Mehmet Bayrak, «köy edebiyatı» olarak bilinen edebiyatın sorunsalının asıl analizine geçmeden önce, Türk yazar ve eleştirmenlerinin bu sorunsalla ilgili olumlu ve olumsuz görüşlerini, bunun yanı sıra konuyla ilgili yazın'ın bir bibliyografyasını (söz konusu bibliyografya tam değil; Mehmet Bayrak C. Rathbun'un yukarıda anılan monografisiyle bazı Sovyet eserlerinden söz etmiyor) veriyor.

Bayrak, köy insanının sorunsalının Türk edebiyatındaki anlatımının başlangıcını araştırırken köylü ya da çobanın yokluk ve acı dolu yaşamını yansıtan halk ozanlarının sanatından örnekler getiriyor. Halk ozanlarının bu tutumuna karşılık klasik Osmanlı edebiyatı köyü ve köylüleri küçümsemiş, saray şairleri için taşra insanı bir yük hayvanının alışkanlıklarına sahip ilkel bir yaratık olmaktan ileri gitmemiştir.

Köy insanının sorunsalının anlatımı yolunda ilk büyük adım 1890 yılında Nâbizade Nâzım tarafından, *Karabibik* adlı hikâyede atılmıştır. Mehmet Bayrak, söz konusu hikâyenin Sultan Abdülhamid'in mutlakiyetçi rejimi altında baskı ve özgürlüksüzlük ortamının doruk noktasına ulaştığı bir sırada ortaya çıkışını öncü bir eylem olarak değerlendiriyor. Nâbizade Nâzım, hikâyesinde köy insanını, cahillik ve yoksulluğuyla, gerçekçi bir biçimde anlatmaya, kırsal alandaki sosyal ilişkilerin kavranmasına bilinçli bir çaba harcamıştır. Türk edebiyatında konusunu köyden alan ikinci düzyazı eserinin yazarı Ebubekir Hâzım Tepeyran'ın durumunu Bayrak, haklı olarak, daha kolay olarak nitelendiriyor: Tepeyran'ın *Küçük Paşa* adlı romanı 1910'da, Sultan Abdülhamid'in devrilmesinden sonra ülkede ortaya çıkan politik ve kültürel yumuşama ortamında yayımlanmıştır. Ayrıca, o sıralarda Ziya Gökalp'in önderlik ettiği, «Halka doğru!» sloganıyla Anadolu'nun halk zümrelerine yaklaşmayı, onların sorunlarını benimsemeyi amaç edinmiş bir hareket de başlamıştır.

Bayrak, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) romanını köy sorunsalının işlenmesi yolunda ileriye doğru atılmış önemli bir adım olarak nitelendiriyor. 1919-1922 yıllarında Ulusal Kurtuluş Savaşının cephelerinde Orta Anadolu taşrasıyla ilk kez temasa gelen yazarların bu sorunsalı romantik bir bakış açısından (Mehmet Bayrak, bu yazarların sanatını «Anadolu romantizmi» diye adlandırıyor) görmelerine karşın, *Yaban* romanından sonra gerçekçi, Türk taşrasının keskin bir eleştirel açıdan anlatan eserler yayınlanmıştır.

Bayrak'ın vurguladığı gibi, köy enstitüsü mezunu kuşağın bunda büyük payı olduğu için, köy sorunsalını ele alan roman ve hikâye yazarlığı ancak 1945'ten, yani Köy Enstitülerinin kuruluşundan birkaç yıl sonra bir «akıma» dönüşmüştür.

Bayrak'ın kitabının ikinci bölümü bir antoloji karakterinde. Mehmet Bayrak, okuyucuya köy enstitüsü çıkışlı elli Türk yazar, şair ve eleştirmenini tanıtıyor. Az tanınan on kişi için yazar bu kişilerin özgeçmişinin ana çizgileri yanında sadece eserlerinin kısa bir karakteristiğini veriyor. Diğer du-

rumlarda yazarlar yaşam ve sanat konusundaki düşüncelerini kendileri anlatıyor ve tümü de köy enstitüsünde geçirilen yılları vurguluyor. Daha önemli olan bu yazarlar için eserleriyle ilgili bir bibliyografya, eleştiriler, yankılar ve eserlerinden kısa birer örnek veriliyor. Fakir Baykurt, Dursun Akçam, Talip Apaydın, Mehmet Başaran, Ümit Kaftancıoğlu gibi Türk edebiyatında belirli bir yere ulaşmış yazarlarda Mehmet Bayrak ya yazarın tüm sanatını, ya da en önemli eserlerinden birini analiz ediyor. Bayrak'ın Talip Apaydın'ın *Yoz Davar* romanıyla ilgili, çoban tipinin ve bu tipin Türk edebiyatındaki yeriyle ilgili açımlamayı da içeren analizi dikkat çekici.

Mehmet Bayrak'ın eseri, köy sorunsalının, yazarın haklı olarak öne sürdüğü gibi, Türkiye'nin bir tarım ülkesi oluşu nedeniyle, gelecekte de güncelliğinden bir şey kaybetmeyecek bir sorunsalın biçimlendirdiği edebiyatla ilgili tartışmayı önemli ve özendirici bir katkı olarak nitelendirilebilir.

Köy Enstitülü Yazarlar, Ozanlar / Mehmet Bayrak, Ankara 1978, 630 s.

YAZKO
FELSEFE YAZILARI

DİZİSİ'NİN
İLK KİTABI ÇIKIYOR

NUSRET HIZIR / Bilim ve Bilimsel Disiplinler
MACİT GÖKBERK'le Konuşma
TAKİYETTİN MENGÜŞOĞLU / Ethik ve Antropolojik Açıdan Özgürlük

ARDA DENKEL / Edim Felsefesinde Bazı Kuramsal Güçlükler
NURİ BİLGİN / Baudrillard ve Yabancılaşma

ARSLAN KAYNARDAĞ / Türkiye'de Felsefenin Öyküsü
SELAHATTİN BAĞDATLI / Türkiye'de Çağdaş Düşünce
A. FADIL KOCAGÖZ / Türk Düşüncesinin Gelişmesini Ne Engelliyor?

ÖMER ULUÇ / Resimle Felsefenin Bakışması

LACAN BÖLÜMÜ

LOUİS ALTHUSSER / Freud ve Lacan
ÖNAY SÖZER / Bir Ozan-Filozof
SELÂHATTİN HİLÂV / Lacan Üzerine
JACQUES LACAN / Ayna Evresi

JEAN-FRANÇOİS REVEL / Batı Felsefesi Tarihi
FAHİN YENİŞEHİROĞLU / Felsefe ve Kültür Konferansı

ATİLLA BİRKİYE / Felsefe-81

Hazırlayan : SELÂHATTİN HİLÂV

YAZKO KİTAP KULÜBÜ

% 20 indirimle Yazko Yayınları

ÜYE KAYIT FİŞİ

Üyenin adı soyadı : .....

Üyenin açık adresi : .....

.....

.....

.....

Yazko Kitap Kulübü'ne üye olmak istiyorum. Kayıt ücreti 100 lira ile çıkacak kitaplar için 1500 lirayı, ayrıca daha önce yayımlanmış olan kitaplarınızdan seçip işaretlediklerimin % 20 indirimli bedelleri ..... lirayı ve Yazko'nun çıkardığı dergileri % 20 indirimle göndermeniz için 1000 lirayı (toplam ..... lira) banka/posta havalesiyle gönderdim.

Üyelik ve abone işlemlerinin yapılmasını dilerim.

Banka havale adresi: YAZKO T. Ticaret Bankası. Nuruosmaniye Şubesi Hesap no 10212. İst.
Posta havale adresi: Türk Ocağı Cad. No: 17/2 Cağaloğlu, İstanbul.

Banka havale tarih ..... no ..... Posta havale tarih ..... no .....
(Önemli not: Banka ya da posta havale tarih ve numarasını mutlaka belirtin.)

Buradan kesiniz.

KİTAP KULÜBÜNÜN İŞLEYİŞİ: Yazko yayını kitapları ve dergileri % 20 indirimle edinmek isteyen okurlarımız 100 lira kayıt ücreti ödeyerek kitap kulübümüze üye olurlar. Ayrıca — bu yüz lirayla birlikte — yayımlandıkça kendilerine taahhütlü olarak gönderilecek kitaplarımız için 1500 lira yatırırlar. Yazko yayınlarından çıkan her kitap adreslerine gönderildiğinde hesaplarında ne kadar para kaldığı da kendilerine bildirilir. Alacakları kalmayınca gene 1500 lira yatırarak üyeliklerini sürdürürler. Bunun yanı sıra Kitap Kulübü üyelerimiz isterlerse Yazko'nun çıkardığı dergileri — hepsini birlikte olmak koşuluyla — önceden 1000 lira yatırarak % 20 indirimle edinebilecekleri gibi, eskiden yayımlanmış kitaplarımızı da istedikleri zaman % 20 indirimle alabilirler.

Yalnız kitapları isteyenler 100+1500 (toplam 1600) lira, hem kitapları, hem de dergileri isteyenler 100+1500+1000 (toplam 2600) lira göndermelidirler. (Not: Sadece dergilere abone olmak isteyenler bu indirimden yararlanamazlar.)

YAZKO'NUN BUGÜNE KADAR YAYIMLADIĞI KİTAPLAR :

İndirimli

öykü-roman-şiir-inceleme-deneme TL

1. Halkalı Köle, Bekir Yıldız 96
2. Bedoş, Kemal Bilbaşar 80
3. İğrıp, Erol Tay 56
4. Al İşte İstanbul, Çetin Altan 64
5. Bozguncu, M. Gorki 72
6. Şüphe, Durrenmant 48
7. Bir Gün Mutlaka, A. Behramoğlu 48
8. Halkın Ekmeği, B. Brecht 64
9. Türkiyeyi Sarsan İki Uzun Gün, K. Sülker 64
11. Varoluşçuluk, J.P. Sartre 64
12. Yarın... Yarın..., Pınar Kür 120
13. Tohum Yeşerince, Emile Zola 200
14.
15. Nazım Hikmet'in Bilinmeyen İki Şiir Defteri, K. Sülker 64
16 Gece Gelen Eski Dost, A. Timuçin 64
17. Gözleri Bağlı Adam, A. Özyalçıner 80
19. Dostlukların Son Günü, S. İleri 96
20. Cepheye Yollanırken, W. Schnurre 56
21. Gerçekçilik Savaşı, Attilâ İlhan 112
22. Benim Oğlum Bina Okur, C. Bektaş 56
23. Politikada Bir Sarı Çizmeli, R. Bilginer 100
24. Kitaplar Kitabı, İlhan Berk 80
25. Çamaşan, D. Ceyhun 80
26. Denizli Pencere, Afşar Timuçin 64
27. Memleketin Sahipleri, M. Makal 88
28. Yeni Roman, A.R. - Grillet 72
29. Dağları Öylecene, Seyyit Nezir 40
30. Şiir Alayı, Can Yücel 96
31. Es Be Süleyman Es, S. Şengil 56
32. Genç Kız ve Ölüm, A. Özakın 120
34. Hey Vapurlar Trenler, O. Akbal 56
35. Gölgelerin Gölgesi, Çetin Altan 120
36. Akdeniz Dört Kişiydiler Bir De Ben, C. Bektaş 48
37. Zühre Ninem, K. Bilbaşar 100
38. Bir Arayışın Yazıları, A. Oktay 80
39. İnci, Hakkı Özkan 88
40. Bir Deli Ağaç, Pınar Kür 112
41. Dünyadon Bir Atlı Geçti - Sahipsizler. Bekir Yıldız 72
42. Anayurdun Dumanı, Simonov 96
43. Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı, Hegel, A. Tokatlı 80
44. Kuşatmoda, A. Behromağlu 48
45. Utanmayın Gözyoşlorından, T Rozewicz 48
46. Tiyatro Geleneği, J. Vilor 80
51. Anlayan Tarih, Önay Sözer 88
52. Hayatı Karşılayan Şiirler, İ. Uyaroğlu 48
53. Öteki, Önay Sözer 72
54. Yöntem Araştırmaları, J.P. Sortre 88
55. Yaban Toprak, Andreev 144
56. Dina İle Ceren, Seyit Alp 88
57. Bir Karakter Yaratmak, Stanislovski 144
58. Sortre'ın Yozorlığı ve Felsefesi, İ. Murdoch 72
59. Taşlaşan Dünya, Borovski 144
60. Tahta Troya. Enis Batur 120
61. Borborları Beklerken, Kavafis 48
62. Hapisliğim, Recep Bilginer 64
63. Edebiyat Üzerine Söyleşiler 88
64. Halley Kimi Kurtarır, Salâh Birsel
65. Alıcı Kuşu Kardeşliğin, A. Damar 80
68. Adı Yemendir, Fikret Otyam
69. Peygamber Çiçeği, M. Balel 144
70. Halk Çağı, Ali Yüce 64
72. Bozkırda Bir Atlı, Necati Cumalı 80
73. Kimlikleriniz Lütfen, Kemal Özer 48
74. Mocellos Do Vinçinin Akıl Almaz Serüvenleri, E. Bener 96
75. Ölümsüz Oyun, Oktay Akbol 136
76. Kentler, Ö. İnce 64
77. Aşk-ı Memnu ya do Uzun Bir Kışın Siyah Günleri, Selim İleri 80
78. Gece Ağacı, T. Copote 80
81. Bozuk Bir Şey, Dinçer Sümer 88
82. Acılar Yurdumdur, A. Bulut 48

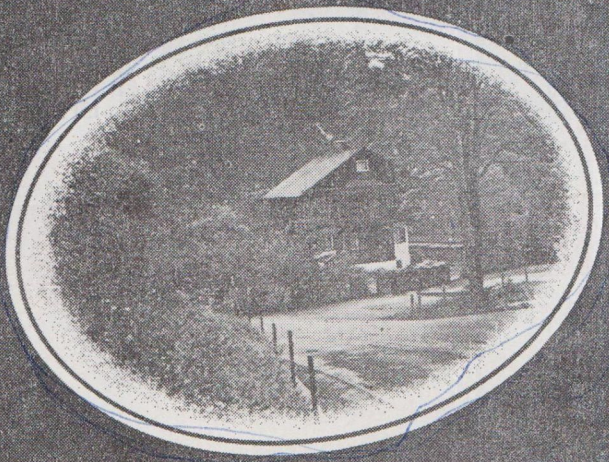
çocuk dizisi

1. Salih Bey, Ü. Kaftancıoğlu 48
2. Yeşil Hap, S. Prokofyeva 56
3. Tatil Köyünden Öyküler, K. Özer 40
4. Yıldızları Çolmışlar, H. Özkan 48
5. Cumartesi'ye Çok Var mı? M. Balel 56
6. Boş Beşik, A. Timuçin 48
7. Ebemevi, C. Bektaş 40
8. Uyumsuz Nuri, Z. Selmoğlu 48

İlkgençlik dizisi

1. Şahinler Vodisi, B. Yıldız 40
2. Aya Yolculuk, J. Vernes 96
3. Yaşlı Adam ve Deniz, E. Heminwoy 64
4. Ateş Yakmak, J. London 64

düşündüren
gezi yazıları



Çelik Gürsoy

BATIYA DOĞRU

Başlıca
Kitapcılarda
126 sayfa
250 TL.

YAZKO YAYINLARI

KASIM AYI KİTAPLARI

70. HALK ÇAĞI, Ali Yüce / şiir
75. ÖLÜMSÜZ OYUN, Oktay Akbal / deneme
76. KENTLER, Özdemir İnce / şiir
78. GECE AĞACI, Truman Capote / Memet Fuat / öykü
95. KUTSAL CEZA (HAZAL), Necati Haksun / roman

ARALIK AYI KİTAPLARI

101. ARTHUR RİMBAUD'DAN ŞİİRLER / Erdoğan Alkan / şiir
102. SİVİL TOPLUM VE DEVLET, Kürşat Bumin / inceleme
103. HANYA KONYA, F. Ülke Aren / öykü
104. SAKLI KALAN, Ahmet Telli / şiir
105. YAPISALCILIK VE BİR UYGULAMA, Ayşegül Yüksel / inceleme