

YIL BİR

NİSAN 1965

SAYI YEDİ

YENİ DERGİ

AYLIK SANAT DERGİSİ

OKTAY RİFAT
YAKARICILAR

ÜLKÜ TAMER
HANÇER — BRUEGEL

TAHİR ALANGU
UMRAN NAZİF YİĞİTER ÜZERİNE

GÜNTER GRASS - UWE JOHNSON
SIMONOV'LA KONUŞMA

RICHARD ROUD
JACQUES DEMY'NİN DÜNYASI

GÜLTEKİN ELİBAL
POP ART VE OP ART

DEMİR ÖZLÜ
SARTRE'İN KONUŞMALARI

EY ZAVALLI BABİALİ — ÇETİN ALTAN
ELEŞTİRİDE ÖLÇÜ, BİLGİ VE İNSAF — KONUR ERTOP
AÇIL KİLİDİM AÇIL — DOĞAN HIZLAN
BOŞUNA ÇABA — ASİM BEZİRCİ

POLİTİK İNANÇLARI KONUSUNDA

BRECHT'İN SORGUYA ÇEKİLİŞİ

DE YAYINEVİ



İKİ BUÇUK LİRA



TÜSTAV

JEAN - PAUL SARTRE

SÖZCÜKLER

Çeviren: Bertan Onaran

Jean - Paul Sartre'm «Sözcükler»i kadar yankı uyandırmış kitap pek azdır yeryüzünde. Bir yıldır aşağı yukarı bütün dünya gazeteleri, dergileri bu eserle ilgili yazılar ya da haberler bastılar. Fransızca adı «Les Mots» olan «Sözcükler» ayrıca yazara 1964 Nobel Armağanı'nın verilmesine yol açtı. Ama Sartre armağanı kabul etmedi. «Okumak» ve «Yazmak» başlıklarıyla iki bölüme ayrılmış olan eserinde ünlü yazar çocukluk yıllarını anlatmakta, kendisini önce okumaya, sonra da yazarlığa iten ortamı büyük bir güçle çizmektedir.

7.5 lira



ÜLKÜ TAMER

TÜSTAV
VİRGÜLÜN
BAŞINDAN GEÇENLER

Desenler: Oğuz Aral

3 lira



DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU

GELECEK SAYILARDA

1.

BİLİNÇ AKIMI ÖZEL
SAYISI

2.

FREUD, MARX VE
KIERKEGAARD
Frederick J. Hacker

3.

AFRİKA ŞİİRİNDEN
SEÇMELER

4.

KAFKA ÖZEL SAYISI

5.

STRINDBERG'DEN
BERTOLT BRECHT'E
Eric Bentley

6.

STRINDBERG'DEN
JEAN - PAUL SARTRE'A
Eric Bentley

7.

FEDERICO GARCIA LORCA
ÖZEL SAYISI

8.

YAZARLARLA
ELEŞTİRİMENLER
Aragon

BU SAYININ ana yazısı olan «Döşe-
ğimde Ötürken» i Frederick J. Hoff-
man ile Olga W. Vickery'nin birlikte
yayımladıkları «William Faulkner :
Three Decades of Criticism» adlı
eleştiri antolojisinden aldık. Olga W.
Vickery hayli tanınmış bir Faulkner
uzmanı. Bu yazısı daha önce «The
Novels of William Faulkner» adlı ki-
tabında yer almış. Tam adı : «The
Dimensions of Consciousness : As I
Lay Dying» (Bilinçliliğin Boyutları :
Döşeğimde Ötürken). «Brecht'in Sor-
guya Çekilişi» ni bir Batı Almanya
dergisinden, «Theater heute»nin Ka-
sım 1964 sayısından aldık. Politikacı-
ların sanatçılara yönelişlerindeki an-
layışsızlık bütün çıplaklığıyla görü-
lüyor bu sorguya çekişte. Hele ken-
di avukatı Bartley Crum'la Brecht
arasında geçen kısacık konuşma...
Ayrıca, sorguda «Tedbir» diye bir
oyundan söz ediliyor. Almancası :
«Die Massnahme». Sorguyu yapan
Mr Stripling bu oyunu vurmak is-
tiyor Brecht'i. Oysa Amerikalı eleş-
tirmen Martin Esslin'in 1960'da ya-
yımlanan ünlü kitabında şöyle bilgil-
ler var : «Die Massnahme» ilk oy-
nandığında (10 Aralık 1930, Berlin),
Alman Komünist Partisi büyük bir
teпкиyle oyuna karşı çıkmış, en ağır
yergi ise Moskova'dan gelmiş, «Lite-
ratur der Weltrevolution» adlı der-
gide Alfred Kurella'nın yargısı şöy-
leymiş : «Tipik bir küçük burjuva
entellektüel oyunu». Martin Esslin'in
şu sözü de çok ilginç : «Die Mass-
nahme komünist memleketlerde oy-
nanamaz, tabii.» (s. 164). Bir oyun,
aynı oyun, bir yanda sorguya çekili-
yor, öbür yanda oynanamıyor. Bu
noktada başka ne söylenebilir : An-
laşılan, çağımızda bir sanatçının bü-
yüklüğü politikacılarla bağdaşama-
masıyla doğru orantılı. Hasan Ku-
ruyazıcı sorguyu Almancadan çev-
irdi, ama tutanaklar İngilizceden
Almancaya çevrilirken Brecht'in şi-
irleri de, yanlış olan İngilizcelerine,
uyularak çevrilmiş, Almanca asılları
kullanılmamış. Sorgunun sonuna ek-
lediğimiz «Öğrenmenin Övgüsü» ad-
lı şiir ise (okurlarımıza karşılaştır-
ma olanağı vermek amacıyla) doğ-
rudan doğruya Almancadan çevrildi.
«Simonov'la Konuşma» yı «Encoun-
ter» in Ocak sayısından aldık. «Encou-
nter» da «Doğu ve Batı» başlığıyla
yayımlanan yazılar çoğu zaman
(Sayfayı çevirin)

WILLIAM FAULKNER

DÖŞEĞİMDE ÖLÜRKEN

Çeviren : Murat Belge

Amerikan edebiyatının tek karşı çıkılmaz ve tartışılmaz dâhisi diye anılan ve 1949'da Nobel, 1955'de Pulitzer Armağanlarını kazanmış olan William Faulkner'in bu eseri eşsiz güzellikte bir romandır.

7.5 lira



MEMET FUAT'IN SEÇTİKLERİ

TÜRK EDEBİYATI 1965

Yeni Türk Edebiyatının bir yılını en güzel örnekleriyle elinizin altına getiren antoloji.

Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Rauf Mutluay, Orhan Burian, Memduh Balaban, Doğan Hızlan, Orhan Duru, Önay Sözer, Konur Ertop, Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci.

Nâzım Hikmet,ERCÜMEND Behzad, Ahmet Muhip Dranas, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Behçet Necatigil, Sabahattin Kudret Aksal, Necati Cumalı, Ceyhun Atuf Kansu, İlhan Berk, Turgut Uyar, Edip Cansever, Cemal Süreya, Kemal Özer, Ülkü Tamer, Ahmet Oktay, Sezai Karakoç, Ece Ayhan, Gülten Akin, Ali Püsküllüoğlu, İsmet Özel.

Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Oktay Akbal, Müzaffer Hacıhasanoğlu, Tarık Dursun K., Adnan Özyalçın, Demir Özlü, Yalçın Öktem.

256 sayfa, 7.5 lira



DE YAYINEVİ, VİLÂYET HAN, CAĞALOĞLU

DE YAYINEVİ'NİN
SARI KİTAPLARI

1.

DOSTOYEVSKİ'DEN SARTRE'A
VAROLUŞÇULUK
Walter Kaufmann
3 lira

2.

SARTRE, YAZARLIĞI VE
FELSEFESİ
Iris Murdoch
5 lira

3.

EPİK TİYATRO ÜZERİNE
Bertolt Brecht
5 lira

4.

BAUDELAIRE
Jean - Paul Sartre
7.5 lira

BASILACAKLAR

5.

SOSYALİZM
Bertrand Russell

6.

YABANCI'NIN AÇIKLAMASI
VE BAŞKA DENEMELER
Jean - Paul Sartre

7.

ALBERT CAMUS VE
BAŞKALDIRMA EDEBİYATI
John Cruickshank

(Önden artan)

Doğu'da özgürlüklerin kısıtlanışını göstermek amacını güden yazılardır. İki genç Alman yazarı, Günter Grass ile Uwe Johnson, bu konuşmayı Berlin'de yapmışlar. «Encounter» konuşmayı sunarken Konstantin Simonov'un memleketinin önemli bir sözcüsü olduğunu belirtiyor, içtenlikle ve açık konuşmuş olmasını övüyor. «Jacques Demy'nin Dünyası» sinema alanında çok geç, ama sanırım iyi bir başlangıç oldu «Yeni Dergi» için. Bu sayımızda gördüğümüz yeni imzalarından Gültekin Elibal özellikle resim konularında yazacak. Roman ve hikâye üzerine incelemeleriyle tanınan eleştirmen Tahir Alangu'nun ilerde daha başka yazılarını da yayımlayacağımızı umuyoruz. (Bu yazarın hazırladığı büyük roman ve hikâye antolojisinin birinci cildi birkaç yıl önce basılmıştı, bu günlerde ikinci, üçüncü ciltleri de satışa çıkarılacak.) Asım Bezirci nicedir beklediğimiz bir yazardı, yalnız değinmelerle kalmayıp incelemelerini de dergimizde yayımlayacağını umuyoruz. Oktay Rifat, Behçet Necatigil, Edip Cansever, Cemal Süreya, Ece Ayhan, Kemal Özer'den sonra, Ülkü Tamer'in şiirlerini de artık yalnız «Yeni Dergi» de okuyacaksınız. «Virgülün Başından Geçenler» de Nisan başlarında yayınlarımız arasında çıkacak. (Ülkü Tamer'in bu sayımızdaki iki şiirinden biri, «Hançer» daha önce «Varlık» dergisinde yayımlanmıştı.) «Değinmeler» bölümümüzün Çetin Altan'ın yazılarıyla başladığını gören okurlarımız bu bölümde günlük politikaya da yer ayrılacağını, gazetelerden yazılar alınacağını düşünebilirler. Öyle olmayacak. Çetin Altan'ın başından geçenler «söz özgürlüğü» konusuna getirdiği aydınlıkla çok önemliydi. Sanat alanında yıllardır sürdürülen bir kavga, «yazarlık onurunu» koruma kavgası, Çetin Altan'la gazetecilik alanına da atılmış oldu. İçinde hiçbir suç ögesi bulunmayan bir yazı yazıyorsunuz, geri çeviriyorlar. Buna karşı gazete yazarlarının yaptığı şuydu: Oturup yeni bir yazı yazmak... Gerçi gazetecilerin durumu sanatçılardan daha güç, biliyorum, ama bu güçlüğü yenemiyen bir insana «yazar» denemez, bence. Sanatçıların gazetelerde barınmamaları bil-

(Arkası sonda)

YENİ DERGİ

YÖNETEN : MEMET FUAT

Aylık sanat dergisi. Sahibi : Metin Yasavul. Yazı işleri sorumlusu : Fuat Bengü. Yönetim yeri: De Yayınevi, Ankara Caddesi, Vilâyet Han, kat 2, nr. 13, Cağaloğlu, İstanbul. Abonesi: Bir yıllık 24 lira, iki yıllık 44 lira. İq baskı: Gün Matbaası. Kapak: İstanbul Matbaası.

YAKARICILAR	2	Oktay Rifat
HANÇER, BRUEGEL	6	Ülkü Tamer
UMRAN NAZİF YİĞİTER	8	Tahir Alangu
DÖŞEGİMDE ÖLÜRKEN	14	Olga W. Vickery
BRECHT'İN SORGUYA ÇEKİLİŞİ	26	Sorgu Kurulu
ÖĞRENMENİN ÖVGÜSÜ	37	Bertolt Brecht
SİMONOV'LA KONUŞMA	38	G. Grass — U. Johnson
JACQUES DEMY'NİN DÜNYASI	43	Richard Roud
POP ART VE OP ART	48	Gültekin Elibal
EY ZAVALLI BABİALİ	51	Çetin Altan
BOŞUNA ÇABA	55	Asım Bezirci
ELEŞTİRİDE ÖLÇÜ	58	Konur Ertop
SARTRE'İN KONUŞMALARI	60	Demir Özlü
AÇIL KİLİDİM AÇIL	63	Doğan Hızlan

OKTAY RIFAT

YAKARICILAR

Danaos'un elli kızı, amcaları Aegyptos'un elli oğluyla evlenmemek için, Mısır'dan kaçarak Argos'a sığınurlar. Argos kralının ve halkının desteği, Aeskhylos'un YAKARICILAR adlı tragedyasını baştan başa kaplıyan yakarmalar sonunda elde edilir.

I

Aynalı gemiler, güneşimiz değdikçe düdük çalan usul usul, sonra hızlı, sonra birdenbire; Danaos'un kızları onlar!

Yakarı değerimenleri rüzgârda, el değmemiş üçkenleri öğüten, tümleçsiz, çağrışsız.

İo ineğin soyu, acı akıtan yataklar denizimize; çalgı çalıyorlar yüzleriyle tanrılara, en korkunç resimlerde;

Dürerek bakıyorlar yalnızlığı, borumsuz, yine de seçilmiyor, bir karaltı, bir kuşku sadece;

Göksel dalgaların köpükleri sıçırıyor sorularla açılmış ellerine.

Evcil mumyalar onlar, raflarda büyüyen, aşkla bilenmiş yaşamla ortak,

Mısır'dan Argos'a dek, tuzla fosforla canlı, aşmak gücüyle zamanı,

Kusursuz denizinde dizelerin, Phrynikhos'dan, Aeskhylos'dan bu yana,

Bizim illere doğru, kıskanç Hera'dan bozkıra doğru;

Aydınlıkla küçülüyor sokuldukça; oysa onlar yine var, yine bütün, her zaman kızıoğlankız!

Danaos'un kızları onlar, dişi ırmaklar, barbar borular güçlü rüzgârla çalan,

Elli ak güvercin, özgürlükle kızlığın buluştuğu gökte, en sessiz avluda.

Kumullu toprağından gelmişler Mısır'ın, yakarıyorlar diz üstü, İonya ağzıyla:

«Adını ona veren dokunuş kapadı kaderin çizdiği zamanı: İo doğurdu Epaphos'u.

«Çiçeklerin arasında otlıyan anamızın acısını anıyorsak soyumuzla ilgili kanıtlar göstermek için.»

Bir ferman gibydiler, zaman dışı, acıların avucunda buruş buruş.

Prokne'yi duyduk seslerinde; bülbülün sesi bu, atmacanın önünde.

Nil güneşiyle kararmış yüzlerini tırnaklarıyla yırtıyorlardı, yüreklerini göz yaşlarıyla,

Yas çiçekleri topluyorlar, adlarına çakılı, kısa organlarıyla belli bir yuvarlak çizerek,

Bağırıyorlardı sallıyarak dallarını, hışırtılı: «Ey, yönü bilinmiyen rüzgârlar yol nereye?»

Mutluluğa sarkmış kişilerse kara düşüncelerle ezik, ama sabırlı;

Teknesini bırakıyor kadın, malasını duvarcı, kalemni ozan, yakarmak için Danaos'un kızlarıyla birlikte:

«Fırtınayı kaldıran rüzgâr, kıskançlık rüzgârı yol nereye?

«Bir son ver çaresizliğe, İo ineğin çocukları kalsın kızlıklarında,

«Resimlerle büyük, silk ama bütün, eski ama kızoğlanız! Özgürlük kızlığa benzesin yurdumuzda, yöremizde!»

II

«Okuma, gez beni, diyordu ozan, ışıırken kızlığında doğam, soyunurken göz değmemiş bitkilerim özgürlüğünde!

«Gülerken yeşil bana, değerken yalnızlığımıza yalnızlığımız, her duvardan daha dik!»

Ve en korkunç açılmaya uzanıyordu sıra dağlarından, tutamamak korkusuyla umutlu,

Danaos'un kızlarına engindeki, eskimiş deniz kuşları ya da ak fenerler,

Eşit değirmenler ekmeği arıtan, tüy gibi hafif, kargı kadar sivri boşluklarında.

Adlarını oturtunca yuvalarına, hemen yerleşiyor, yakarmaya başlıyorlardı.

Onlarda düşünüyorduk kendimizi, yansımış: gizli bir yol ölümsüzlüğe dökülmek için.

Duyar gibi, bilir gibi oluyorduk; yitirmek ve bulmak, olmamanın ötesinde.

Büyük ağaç gitmişse suç kimin, yoksa taş birdenbire!

Hevenkler yapıyorduk yankılarından, bezemek için anıtlarımızı, ansızın bulduğumuz.

Ozanca bir mutluluk bu, en dik duvar, oralara dökülmek için.

Oysa ozan en büyük taş aramızda, ne biz oyuz, ne o biz!

Bizim tirtillerımız, güneşimiz var, dolaşır saçaklarımızda, iner duvarlarımızdan uç uça,

Bozuk günlerden kalma korku buzulları, ip gibi, üşüdüğümüz düşündükçe,

Su içmek için kalktığımız geceler, bırakınca düşleri eski püskü hırkalarda.

«Okuma, bak bana, diyordu ozan, başlarken yalnızlığında gecem, batarken göz değmemiş bitkilerim özgürlüğünde,

«Gülerken yeşil bana, her duvardan daha dik, dönerken ışıltı uzaktan gözlerime!»

Ve en büyük büyümeye uzanıyordu sıra dağlarından, bilememek korkusuyla bilinçli,

Danaos'un kızlarına engindeki, küflü yıldızlar gibi parlıyan usul usul;

Onlar ki surlarımız zorbalık denizinde, dilemmanın balığından testimizi yapan el.

Adlarını oturtunca yuvalarına, hemen yerleşiyor, yakarmaya başlıyorlardı:

«Sen ki yaşamla kurarsın dizelerini, güzel ol bize! Sen olsun dedin mi olur ve düşer!

«İstemini anlamak zor, ateşle yazılsan da göğün üstüne; yolların dar, düz gider amaca karanlığın altından!

«Sende her iş kolay ve zahmetsiz, sende eylem büyür kıpırdama-dan!

«Çevir gözlerini azgın dalganın döğdüğü susuzluğa, susuzluğunda kalsın kızlığımız!»

III

Günleri vardı yüzlerinin, saatlerle bölünen, döndükçe eksenlerinde ve çevremizde dolandıkça mevsimleri, bir yılda tamamlanan.

Başı ve sonu vardı sözlerinin; baş sona dönüyor durmadan, kavuşuyor arada bir, sonra yeniden dönmeye başlıyordu.

Sesleri gibi yüzleri de yirmi dört saatinde yakarmanın, telli ve soluklu çalgıların dört mevsiminde. Geceleri ve kışları en korkuncu!

Gözleri de yüzlerine benziyor vurdukça başka günler, başka mevsimler ovalarına; durmadan yeşeriyor, bozariyor toprakları.

Dünya durmuyor ki! Bulutları, kuşları uçuyor aralıksız, bitkileri büyüyor, taşları dökülüyor döndükçe, döndükçe.

Dönüyorlardı açılırken eksenlerinde; güneşleri var hepsinin çevresinde döndükleri ve kendi güneşlerinde dönen mevsimleri.

Güneş mevsime dönüyor; bir güneş, bir mevsim; hem mevsim hem güneş telâşlı; dönüşüyorlar durmadan iç içe, iç içe.

Kuş havaya yansıyor, hava kuşa; bulut ağaçtan ağma, ağaç buluttan; gök kuşakları doğuyor tanrısal öfkeleri bilemek için;

Halka başka bir halkayı kavriyor; kavramak da halka; kavraşıyorlar devinerek.

Bu yüzden dökülüyor yapraklarımız, döküldükçe açılıyor, anlatılmaz, bu yüzden, bu yüzden.

Danaos'un kızları onlar, evrenden ağma, günleri, geceleri, dört mevsimleriyle; bir bakıma evren demek!

Durmak istiyorlar besbelli, durdurmak belki de, kimbilir! Devinirse kıyı ne yapsın ırmaktaki!

Çıma atıyorlar kızlıklarına sallarımdan, en yufka daflardan çatılmış; bir başka kurnazlık sonsuzluğa dökülmek için.

Ezgilerini yansıtıyorlar karanlık dükkânlarından, camlarla, aynalarla,

Mağaralardan mağaralara göçüyorlar, boynuzlu, güneşli biçimlerin eşiğinde.

Yamaçlara tünemiş anısal kentlere benziyorlardı, gerilere doğru seyrelen, dökülen yaklaştıkça, tek tek, sonra biten.

Adlarından gayrı ne varsa çürüyor toprakta. Yeniden çürümek içinse değmez!

Boşalmış şeytan minareleri, hiç iskeletleri onlar, yaklaştıkça öfkeli denizleri duyuran zamana.

Apollodoros bilir onları, elli eşit ad, karmaşık; Hypermnestra en büyük taş aralarında.

Dipsiz küplerini kariyorlar şimdiden, sallıyarak yün sarılmış dallarını: bir başka kurnazlık sonsuzluğa dökülmek için.

«Okuma, duy beni, diyordu ozan, dinle beni yalnızlığında, katarken her açılmam, bulutken aydınlığım, çoğulda birken doğam,

«Danaos'un kızlarını taşıırken gemilerim, yazılırken yazım en saydam duman üstüne;

«Bu yüzden dökülüyor yapraklarımız, döndükçe açılıyor, anlatılmaz, bu yüzden, bu yüzden!

«Çağır kızlığın türküsünü, kısır dulluğa düşmeden önce, aralan-sın bereketin ve doğurmanın kapısı!

«Gebe kalsın yalnızlığında kızlığımız döndükçe, döndükçe!»

ÜLKÜ TAMER

HANÇER

Geçen sonbahar gömmüştük hançerimizi
Kare taşlardan yapılmış bu avluya;
Hem değerli, hem keskin bir hançerdi.
Kabzası erimiştir şimdi, benziyordur
Sığırtmaçların yosun tutan saçlarına.

İskeletine kan yapışmıştır yer altında,
Solucanların, atmacaların kanı.
Avluyu örten kan taşlarına düşüp
Derinlere dağınık bir çizgi biçiminde
Uçmalarını gönderen atmacaların kanı.

Yollarındaki fenerleri yakmıştır deniz.
Hançer tek yenilgisini bizden almıştır,
Bakmaktadır oluğunun ülkesinden akşama,
Düşerken kanatlarına tutunan kuşlara.
Ve biz son yenilgimizi ondan almışızdır.

Bir dilencinin sesindeki gri sessizliği
Nedense ürkütüyor, dağcıların göğünü,
Denizleri sırtlarında birer panterle geçen
İp yürekli gemicilerin yüzünü ürkütüyor
Bir hançerin paslanırken çıkardığı gürültü.

TUSTAV

BRUEGEL

Gökyüzü ayaklarımın ucundan başlıyor.
 Köpeklerin bakışlarında birer keman tadı.
 Avcılar ve kuşlar avdan dönüyor.
 Zaten her yanda hüznün görülür
 Uzakta çocuklar kayıorsa,
 Kızaklar tahtadan yapılmışsa,
 Kar dinmişse, avdan dönüyorsa avcılar,
 İnsan anlamışsa ansızın, başladığını
 Gökyüzünün, ayaklarımın ucunda.

Kuş tüyleriyle kaplıdır burunları
 Birer sirk emeklisine benzeyen avcılarını;
 Soluk alır, tüy verirler yorulunca,
 Yürekleri birleşir, geniş bir av ülkesi olur,
 İçinde tazılar yaban ördeklerini,
 Çantalı okullular kar tanelerini avlar.
 Norveç'in nüfusunu bilir de okullular
 Karın nüfusunu bilmezler nedense.
 Zaten her zaman hüznün bulunur biraz
 Norveç'den söz açan şirlerde.

Gökyüzü ayaklarımın ucundan başlıyor.
 Ağzımın kemiğinde dağınık bir şiir tadı.
 Gürgenler ve kayınlar avdan dönüyor.
 Sırsız atmacalar çizirdim şimdi
 Bir kayığın yelkeni geçseydi elime;
 Unutmazdım, yelkenin bir köşesine
 Tabut başlı bir avcı yerleştirirdim.

İçime çektiğim hava değil, gökyüzüdür.

UMRAN NAZIF YİĞİTER ÜZERİNE

Yeni hikâyeciliğimizin öncülerinden Umran Nazif Yiğiter de elli yaşında göçtü. Küçük bir gazete haberi, bir de ölüm ilanı, hepsi bu kadar. Şişli Camii'nden kaldırılan cenazesine de ancak onu yakından tanıyan bir iki yazar katılmış. Sonra ne dergilerde, ne de gazetelerde alışılmış anma yazılarına rastlanmadı. Umran Nazif'in kuşağından başka yazarların da ölümlerini, hepsinin, taşıdıkları değer ölçüsünde yankılar uyandırdığını görmüştük. Ama Umran Nazif için kendi kuşağından gelenler arasında bile, bizde her yazarın ardından gösterilmesi artık töre hâline gelen ilgi gösterilmedi. Hepimizin içini kaplıyan o bezginlik, o edebiyat dünyasından kopmuşluğa kapılarak, hiç olmazsa güzel töreleri yaşatmakta gösterilmesi gereken o ödev alma çabasını sürdürmedik. Kuşaklar arasında dil ve sanat anlayışında beliren ayrılıklar bir yana, sanat ve edebiyat dünyasında şimdiye kadar sürüp gelen, aynı işleri görmenin ve aynı yollarda yürümenin bağlantılarını bir ölçüde canlı tutmak, geleneklerini yaşatmak artık mümkün olmayacak mı? Gerçi Umran Nazif 1945'den bu yana edebiyat dünyası ile ilişkilerini yavaş yavaş kesmiş, önce parlamento, sonra meslek hayatına kapanarak, dergilerde tek tük hikâyeler yayımlıyarak, kendi kuşağından gerçekçilerin sürdürdükleri bir akımı bırakarak bir köşeye çekilmişti. Onun sessizlik içine gömülmesi, kendi isteği ile, ölümünün çok öncelerinden başlamıştı. Son kitabındaki hikâyelere bakınca, 1954'den sonra hem hikâye sayısı, hem de hikâye anlayışı bakımından artık Umran Nazif'in kapanmış olduğunu, artık yeni bir aşamaya geçemeyeceğini iyice anlamıştık. Ama Umran Nazif, 1930 yıllarında «Vakit» gazetesi çevresinde toplanan, Bekir Sıtkı, Kenan Hulusi, Refik Ahmet gibi öncülerle birlikte, sonradan çok güçlü bir akım hâline geldiğini göreceğimiz «gerçekçi yeni hikâye»nin ilk devresinde yer alan bir kimseydi. 1934-1943 yılları arasında önde gelen bir hikâyeci olarak, İstanbul, Zonguldak, Ankara'daki dergi ve gazetelerde fıkra, başmakale, hikâye, büyük hikâye ve roman tefrikaları ile, çalışkan bir yazar olarak kendini göstermişti. Gazete ve dergilerde kalan yazılarını bir yana koysak bile, bugün elimizde altı cilt tutan hikâyeleri var. Umran Nazif, kendini bir köşeye çekip sessizlik içinde yaşamış ve göçmüştür, ama edebiyat çevreleri onun ardından bu ölçüde sessiz, ve katılmış bir durumu sürdürmemeliydi diyoruz. Memet Fuat, daha çok yeni kuşaklara seslenen, edebiyattaki yeni aşamaları destekleyen bir eleştirci ve editör olarak, Umran Nazif üzerine benden bir yazı istediği zaman, öncülerin ve eserlerinin eskiyebilecekleri, ama edebiyat yaşamının bütün yönleri ve değerleri ile yaşatılmasını, yeni kuşaklara bütünlüğü ile duyurulmasını teklif ediyor gibi geldi bana. Onun bana verdiği bu işi bu amaç-

la yerine getirmeğe çalıştım. Evet, öncüler yaşayıp göçecekler, eserler parlayıp sönmüşler, ama bir ulusun edebiyatı, bütünü ile ele alınınca, herkes yerini ve değerini alacak, sonradan bir ikinci yaşamaya kavuşacaklar. Edebiyatta günlük yaşamın ötesinde, gerçek ve asıl olan yaşama budur. Türk Edebiyatında çoktandır eksik olan da budur. Umran Nazif'in edebiyatımızdaki süreli yerini, değerini burada belirlemeğe çalıştım.

* * *

Umran Nazif'in gerçekçi hikâyecilik yoluna girişi, bu alana, Sadri Ertem'in eserleri ve eleştirmeleri ile hâkim bulunduğu yıllara rastlar. Biraz da bulunduğu önemli mevkilerin uyandırdığı saygı havası içinde, onun hikâyeleri, o günlerin modası olmuştu. Sadri Ertem'in 1931-1934 yılları arasında birbiri peşine çıkan üç hikâye kitabı ve iki romanı ile edebiyata hevesli birçok gençler arasında olduğu gibi Umran Nazif üzerinde de belli etkiler bıraktığı anlaşılıyor. İlk eseri olan «Kara Kasketli Amele» (1933), yön bakımından bu etkilenmenin bir ürünü olduğu kadar, içindeki dört hikâyeye de çevre, konu, kişiler, anlatılış ve kuruluş bakımlarından da, onun hikâyelerine benzetilerek yazılmış görünüyorlar. Çöken bir devirden kalan kişileri veren, işçilerin ve küçük kasaba memurlarının yaşamalarını yansıtan, olayları yığın halinde temel unsur olarak kullanan, önceden konulmuş bir sorunun ispatlanması için çalışan, hızlı tempolu hikâyelerdi bunlar. Bu hikâyelerde kuklalaşmış bir basitlikle tasvir edilen insanlar, toplum düzeninin ve günlük işin esiri olarak, yaşayamadan, duygu ve düşüncelerini anlatamadan, aksiyon içinde sürüklenip giderler. Bu soy hikâyeler, sanatçıyı bir çeşit kalıplaşmaya götürüyor. Bütün unsurlar, belli formüllere uyarak, yaşamın ayrıntılarından gelen canlılıklarını yitirerek hikâyeye giriyorlar.

İkinci kitabı «İçimizden Biri»nde (1941), 1936-1941 yılları arasında «Varlık» dergisi ile «Ulus gazetesinde yayımladığı 13 hikâyesini derlemişti. Bu ikinci kitabında, ilk kitabındaki kalıplaşmış hikâye anlayışından sıyrılmakla birlikte, bu sefer de gazete ve dergilerde etkileri hâlâ sürüp giden, sağlam konulu, Maupassant'vari hikâyecilik anlayışına ayak uydurmuş, o yıllarda yetişen hikâyecilerin çoğunda olduğu gibi, günlük yaşamadan ayrılmış, belirli ve heyecan verici olayları, sıvrılmış kişileri anlatmağa yönelmişti. Şaşılacak sonuçlar, heyecanlı olaylarla yüklü hikâyelerinin yanında «artistik bohem» yaşayışını anlatan hikâyelere de yer veriyordu. Hemen her hikâyesinde, dar bir anlayıştan sıyrılmak kaygısında olduğu, başka çevrelere ve yeni anlatım açılarına yöneldiği görülüyordu. O yıllarda Bekir Sıtkı ile Kenan Hulusi de aynı hava içinde yazıyorlardı. Bugün kusurlu yönlerini rahatça görebildiğimiz, gerçekçi hikâyeciliğimizin o mayalanma günlerinde, Sadri Ertem ve çevresindekiler, hikâyeciliğimizin öncülüğünü yapıyorlar, bu grubun dışında kalmakla birlikte bu anlayışa çok yakın duran bir başkası, Sabahattin Ali de etkilerini gittikçe daha çok duyurmağa başlıyordu.

Üçüncü hikâye kitabı «Yaşamak İçin»deki (1948) hikâyeleriyle daha derli toplu ve düzenli bir çalışma yoluna girmekle birlikte, yine de temel düşüncelerine bağlı kalıyor, edebiyatımızda o yıllarda belirlemeğe başlayan

yeni hikâye anlayışına, daha çok Sait Faik'in etkilerine karşı koymağa çalışıyordu. Gözleme dayanan, sağlam kuruluşlu, her biri önemli bir toplum sorununu açıklayan, madde ve çıkarları karşısında köleleşen insanların psikolojilerini tasvir eden, emek verilmiş hikâyeler yazıyordu. Toplum düzenindeki bozuklukları, basit ruhlu ve görgüsüz, cahil insanların bu düzen içinde ezilişlerini, usta ve rahat bir anlatışla verebiliyordu. Yeni hikâyeciliğimizin gittikçe geliştiği, yetişen her yeni değer kendine has bir yol bulduğu o yıllarda, Umran Nazif'in de, yeni öncülerle gittikçe güçlenen gözlemci gerçekçiliğe doğru yöneldiği, gerçek anlayışında önemli bir değişiklik yapmadan, gittikçe ustalaştığı görülüyordu. En güzel hikâyelerinden biri olan «İnci Çiçeği»nde, Zonguldak'da bir süre aralarında yaşadığı insanları, karşılıklı iki tepe arasında sallanan bir yaşayışı, hiciv ve mizaha kaçmadan, ölçülü bir şiir ve özlem havası içinde anlattı. Çok kalabalık, girift sorunlar ve ilişkilerle yüklü bir maden şehrinde, gözlemlerini çok dar bir çevrenin üstünde topluyordu. Hikâyelerinin özüne, çevreninkilerden çok, kendi yaşamını yerleştiriyordu. Bundan dolayıdır ki, bu hikâyelerindeki «yerli çevre», yer yer yazarın kendi «psikolojik çevresi» ile karışıyor. Yaşamın çevreden çok kişiye bağlı özelliklerine önem verdiği bu hikâyesinde, o yıllarda etkilerini genişleten Sait Faik'in yoluna yaklaştığı açıkça belli oluyordu. Yaşamın somut gerçeklerini anlatmak yerine, yaşama da yer yer beliren güzelliklere ve iyiliklere dayanarak, hayatı hikâyede yeniden umutlu bir düzende kurmak gibi bir şeydi bu. Sanatçının iyi ve ayıklanmış yaşantıları derliyerek eserinde düzenlediği bir yaşama. Çıplak ve kalıplaşmış kadro halinde, sanatı inkâr edercesine katı, Sadri Ertem'den gelen gerçekçi anlayıştan koparak, bireye bağlı güzellikleri değer ölçüsü alan bir başka gerçekçi anlayışa yanaşıyordu. Hikâyecilerimizin, zamanla, bu iki karşı uçta toplandıklarını göreceğiz. Umran Nazif, bu iki uç arasında, uzun yıllar kesin yerini belli edemeyecektir. Toplum sorunlarının, iş çevresinde belirlenen yeni ilişkilerin, kişileri pençesine alan yeni hayat şartlarının kaynaştığı bu şehirde, bekâr sanatçının hayatını anlatan bu hikâyesiyle, bu sallanış devresinin daha başlangıcında, uzun süre duraklıyacaktır (1944).

Aynı kitaptaki bir başka hikâyesi, «Hayata Dair», öteki uçta kalan bir hikâyedir. İkinci Dünya Savaşı'nın, kötü etkilerini en temiz çevrelere kadar nasıl ahlâk bozucu bir saldırıyla yaydığını, zararsız kazanç yolları arayan açığızleri, âmirlerine karşı kölece ezilmiş, az maaşlı, fakat geçimi yolunda küçük memurları, bağışlamaz bir tenkitçi gerçekçilikle belirtiyor. Kaynaşan bir şehrin kargaşalığı içinde uçuşan bir dramı yakalıyor, gözlemciliğin sınırlarını aşiyor, ama insanı çürüten bir yapının bilinmezliği karşısında karamsar bir bezginlikle ürkeklik duymaktan da kendini alamıyor.

«İki Çocuk» hikâyesinde yaşamaya düşman kesilmiş insanların çevresine yanaşiyor. Çile çeken insanların yüzlerine yerleşen çetin ifâdeyi veriyor. Üç vardiyaya bölünmüş bir yaşama. Şehir hiç uyumaz, günün yirmi dört saatinde, üç vardiyada kuyulara iner, tepelere tırmanırlar. Her şey buna göre düzenlenmiştir. Ama kişilerinin gözleri, düş görürcesine, böyle-

sine çalışmakta değil, başka bir yaşamaya yönelmiştir. Böylesine tutkulu istekler, insanların başlarına olmadık felâketler getirebilir. Bu hikâyesinde, başıboş, iki küçük, o yılların modasına uygun düşen «iki sevimli serseri» tipini ortaya çıkarıyor. Bu hikâye bütün unsurları ile «toplumsal gerçekçi» bir anlatıma yöneldiği halde, yazarın bilerek kendine yeterli bir sınıır çizdiği belli oluyordu: «yeniden duygulu, ölçülü, gözlemci gerçekçiliğe dönüş.»

«Madenkeş» hikâyesinde ise, Karadeniz kıyılarının topraksız köylülerinin kömür ocaklarına bağlı yaşayışları, bunlardaki yurt ve ocak sevgileri, babadan oğula geçen madencilik sanatı, birçok acıklı hikâyeleri dillerde dolaşan 1940 yıllarının ünlü iş mükellefiyeti baskısını tasvir ediyor. Bu hikâyesiyle de öteki uca doğru yeniden eğildiğini görüyoruz.

Onun yine bu kitabındaki «Matmazel Roza», «Doğruluk Dikimevi», «Musa Çavuşun Oğlu»nda da, hikâyeciliğinin başından beri denediği hikâye çeşitlerinden birine, güçlü tiplere dayanan (basit ve yüzeyden toplumcu bir gözlem, yerli renk, çevreye şiirli bir açıdan bakış) daha başarılı olabildiği bir yolda duraklar gibi olduğu görülüyor. Artık onun bu havadaki hikâyelerine, mizaha ve hicve kaçmıyan, bilgiçlik de taslamıyan, yüzeyden bir çözümleyicilik havası sinmiştir. Umran Nazif, burada anlattığı gerçeklerdeki acılık ve sertlikleri iyice yumuşatarak ölçülü ve ılımlı bir toplumcu gerçekliğin kapısında.

Dördüncü hikâye kitabı «Gar Saati»nde (1951), hepsi 1950-1951 yılları arasında yazılmış hikâyeleri yer alıyordu. Hepsinde de çeşitli fırsatlarla Anadolu kasabalarını dolaştığı yıllarda gördükleri ve duyduklarından çıkarılmış hikâyelerdi bunlar. Başından beri taşra hayatının o kendine has ve durgun, ama yüzeyinin altında sorunlarla yüklü, içine aldığı insanları eriten ve damgasını basan gerçeklerinden seçtiği konuları sevdiği, anlatışının bu soydan konularda açılıp güçlendiğini görmüştük. Yakasını kasabalı yaşayışına kaptırmış, gönlünü de İstanbul düşlerine kaydırmış, aydın küçükadam. Bu soy hikâyelerinde, gerçeğin içine sık sık kendi anılarını da karıştırmamasından gelen bir içli hava var. Orta Anadolu, Karadeniz kasabaları, yerli insanların sevimli davranışları ile anlatılırken, yazar da onların arasına karışıyor, anlattığı hayatın bir parçası oluyor. Kötülükler karşısında bile anlayışlı, hoşgörür bir tavırla, tasvirçilikten, tenkitçiliğin sınırlarına kadar gidip işaret etmekle yetiniyor. Artık gerçeği, kendi içindeki gelişmesinden, tabii gidişini değiştirmeden, bir şeyler katıp açıklama yolu ile zorlamadan, anlatımını iyice geliştirmiş bir hikâyecinin ustalığı ile vermesini biliyor. Bu son hikâyelerinde, hangi çevreden olursa olsun, kişilerinin yaşamalarındaki çatışmaların asıl nedenlerine inemesek bile, yaşamının kişilerarası bir anlaşma yolu ile yumuşatılabileceğini, nedenler ortadan kalkmasa bile rahat bir ortamda yaşanabileceğini göstermek istiyor.

Âmir-memur ilişkilerinde, bütün o gülünç ve moral bozucu havaya rağmen, bu soy yaşama düzenini hırpalamanın da gereksizliğine inanarak, bu düzeydeki insanların değerli yönlerine işaret ediyor. Bu sistemin insanı sanıldığı kadar çürütmediğini göstermeğe çabılıyor. Ama bütün bun-

lara karşı, o eski, sert gerçekçiliğinden kalan bir alışkanlıkla, «Gar Saati» ve «Dairemiz» hikâyelerinde, kendi uzlaştırıcılığına bile karşı çıkıyor. Bu soy insanların davranışlarında beliren gerçeklerin acı yönleri ortaya dökülüyor. Hele «126 Numaralı Oda» hikâyesinde, 1950 öncesinin katı bürokratik idaresini, kişinin inançlarını, saygılarını, düzene bağlılığını bir hamlede yıkıveren pervasız yalancılığı, ironili bir anlatımla ortaya koyarken, artık onun gerçekçilik yolunda belli bir çizgi ve yola yerleşmeden, eğilimlerine göre yazıp gideceği anlaşılıyordu.

Memur zümresinden gelen bütün sanatçılarımızda olduğu gibi, Umrans Nazif de, peşlerinden kalabalık ailelerini sürükleyerek kasaba kasaba dolaşan, ihtiyaçların ve hattâ açlıkların bile bozarak baştan çıkaramadığı, o namuslu, kişiliği ölmezliğe ulaşmış küçük memur tipini, «Göç» hikâyesinde, severek, beğenerek, bu insanların yanında, onlarla beraber olduğunu belirterek anlatıyor. «Gök Gürlemesi»nde, «Otel»de, aynı sevgi ve acıma duygusu ile daha geniş bir kitleye, Anadolu insanlarına eğildiğini görüyoruz. Ona göre, bu küçük kasaba insanları, ağalıktan gelip otel işletenlerine varıncaya kadar, «bir sanatçı elinden çıkmışçasına» üstün nitelikler taşırlar. Ama bu kişileri içlerindeki değerlere ve anlama aykırı düşen bir olayın içinde tasvir ederken, onları, yine de soylu duyularını ve iyi yönleriyle belirlemek ister. Bu sıradan hikâyelerinde, bazan somut gerçekten, onun hikâyeyi belirleyişinden de koparak, tatlı anıların arkasına rehavetle yaslandığını görüyoruz.

«Tepedeki Ev» (1954), onun beşinci hikâye kitabıdır. Buraya 1952-1954 yılları arasında yazdığı hikâyelerini almış. Bu kitabındaki hikâyelerinde eski anlayışından ve hikâye yollarından ayrılmıyor. Gerçekçi hikâye yolunun önünde öylesine geniş, öylesine zengin bir yaşama alanı açılmıştı ki, hikâyecilerimiz daha uzun yıllar, bu büyük alanı, tasvir etmekle tüketemeyecekler gibi görünüyorlardı. Umrans Nazif, yaşamak ve düş görmekten mutlu, küçük ve mahrum hayatlarına dört elle sarılmış, tutkusuz küçük memurları, bu kitabında ele alıyor. Şartların sertliği karşısında durmadan yerini değiştiren, ekmeğini Anadolu'da arıyan, kendi zümrelerine has gelenekleri ve terbiyelerini sürdürmeye çabalyan, ama yine de, o İstanbulu, gençliklerinin mutlu günlerini özleyen kişileri derin çözümlere girişmeden anlatıyor. Bizde çok köklü bir geçmişi, edebiyata kaçar işlemiş zengin ve çok yönlü bir yaşayışı, örnek tipleri, dilleri ve kültürleri ile önemli bir zümre olan ortahalli şehirli ve memurların, çok derin sarsıntılara uğradıkları ve değişmek zorunda kaldıkları bir devirde, daha başka sanatçılar tarafından da ele alınmaları gerekirdi. Onları anlatırken belli belirsiz bir ironiye de kaçan bir hüznün havası veriş, bu soy insanların kişiliklerine de uygun düşüyor. «Tepedeki Ev» hikâyesinde gerçeklerin güç anlaşılır, karışık yapısı karşısında, bilginin çaresiz kalışından gelen bir bezginlik, kendini geçmiş günlerin mutlu anılarına bırakış, o yıllarda, giderek hikâyeciliğimizin başvurduğu bir anlatım yolu oldu. Karşı konulamıyacak zorunlu gelişmeler önünde, sanatçının kendi araçları ile direnmesini gereksiz ve olumsuz bulan bir yola giriyor. Bundan ötesi artık onun işi değildir. Gerçeklerin acılıkları, katlıkları sanatçıyı direnmeğe değil, anılara sığınmağa

götürüyor. Tatlı bir bezginlik ve şairce bir «melâl» içinde, eski anıları eşelemek, öncülerin artık hikâyede gelenek hâline getirdikleri bir anlatım yolu oluyordu. Bu hava biraz Esendal'da da vardı. Ama o gelecekte de umudunu kesmez. Dünün değerlerini, bugünün yaşayışına bağlayarak, arada bir boşluk bırakmak istemez, geleceğe umutlu bir gözle bakar. Bu kitabındaki bütün hikâyelerinde, onun, yavaş yavaş Oktay Akbal'ın yoluna kaydığını gördük. Umran Nazif'in, olup biten karşısında bir sanatçı karamsarlığı ve pasifliğine gömülerek, yaşamanın saçmalığını, olayları ve kişileri yakalarından tutup kaldırarak, bizim görebileceğimiz bir şekilde göstermesi, oldukça hüzün verici bir manzara. O artık yalnız anılara değer veriyor. Acı, buruk, elem verici olsalar bile onları yüceltiyor. Yaşamanın asıl lezzeti, yaşarken değil, onları sonradan gerilere dönüp, yeni yaşantılarla karşılaştırınca beliriyor. O zaman içimizde bir umut uyanıyor: belki bugünkü yaşantılarımız da, anıların koynunda yıkanıp ortaya çıktıktan sonra, bütün pisliklerinden, saçmalıklarından, bize verdikleri pişmanlıklardan sıyrılacaklardır. Bu soy bir görüş, Umran Nazif'e, çağdaşları arasında ayrı bir yer kazandırmalıdır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bütün bu ılımlı, ölçülü ve dengeli dünya görüşüne bulanmış usta hikâyeciliğine rağmen, onun, o eski toplumu eğitiminin bir yerde ansızın kabarıp taşıdığı, bütün o çelebiliğini, karamsar bezginliğini aşarak sert, bağışlamaz bir saldırıya atlayıverdiği de görülüyor: «Gizli Ödenek». Milletvekili olmuş, çok kazançlı bir noterlik mevkiinde son yıllarını dinlendirmiş olan Umran Nazif'in, çok az eser vermesi, hele son yıllarda edebiyat alanından sessizce çekilmesinin bir sebebi, belki de bu çıkışlarındaki sertlikten kendisinin de ürkmüş olmasıydı. Umran Nazif'in eserlerinin altında, onun sanat hayatının bu güç dizginlenen yönüne dikkati çekmek istiyorum. Asıl Umran Nazif'i nerede aramalıdır? Bence bu iki uç arasında denge kurma çabasıyla yıllarını harca-yışında, kısır kalışında, romana geçmeden, anlatım gücünün gerektirdiği ölçüde işini bitiremeden göçmüş olmasındaki dramda onu bulabileceğiz.

TÜSTAV

DÖŞEĞİMDE ÖLÜRKEN

«Döşegimde Ölürken»in temel kuruluşu «Ses ve Öfke»ninkiyle aynıdır, biraz daha karmaşıktır yalnızca. Üç tanesinde bir tek kişinin bilinçliliği görülen dört ana kısma ayrılacağı yerde on beş kişi arasında paylaştırılmış altmış kadar kısa bölümü vardır. Bu kısa bölümlerden her biri bir yandan cenaze hazırlıklarını ya da cenazeyi betimlerken (describe), bir yandan da görüş açısından eylemin betimlendiği gözlemcinin zihni tanımlanır. Böylece anlatının (narrative) akışı yanısıra psikolojik dram gelişir. Kişiler bu dramın gerilim ve zorunlmasının bilincine yarı yarıya varmışlardır. Yolculuk boyunca ortaklaşa çalışma gereksinmesi her Bundren'in ötekilerden ayrılığını gizler yalnızca, ve kaçınılmaz çatışmalarını erteler. Çünkü bütün Bundren'ler —Compsonlar gibi— Addie'yle ilişkilerine ve Jefferson yolculuklarında başlarından geçenlere göre düzenlenen özel dünyalarda yaşarlar. «Ses ve Öfke»de dördüncü bölümün kişiliksiz, dördüncü şahısın ağzından anlatılmasıyla sağlanan geniş değinme (reference) çerçevesi burada kendilerini doğrudan doğruya ilgilendirmiyen cenaze üzerine açılımada (comment) bulunan sekiz kişi yoluyla daha dramatik olarak verilmiştir. Bundren'lara karşı tepkileri ve bu aile konusunda vardıkları yargılar dostluktan aldırmazlığa, buradan da kızgınlığa dönen toplum yanıtları (responses) dizisini çizer.

«Ses ve Öfke»de olduğu gibi, her özel dünyanın, kendine göre, yaşantıya (experience) bir tepkisi ve yaşantıyı bir düzenleme yolu vardır. Sözcükler, eylem ve ölçünme (contemplation), olabilir yanıt yollarını; duyular (sensations), akıl ve sezgi de bilinçlilik düzeylerini meydana getirir. Bütün bunlar bireyle yaşantısı arasındaki ilişki toplamını yaratmak üzere birleşir; ancak, «Döşegimde Ölürken» romanında gördüğümüz kimi kişiler için bu ilişki bölük pörçük ve deşirilmiş (distorted) durumdadır. Örneğin Anse, her zaman bir seyirci olarak kalır, olayları aklından geçirir ve yaşantı zenginliğini birkaç basmakalıp söze indirir. Buna karşılık kişiler arasında en karmaşık olan Darl, karmaşıklığını ve deliliğini bütün olabilir yanıt ve bilinç yollarını kapsamasına, ama bunları bir türlü tümliyememesine borçludur. Sözcüklerle eylemi, akılla sezgiyi birleştirerek bu yolları bir tek insan yanıtı halinde tümliyen ve böylelikle olgunluğa, anlayışa erişen büyük kardeş, yani Cash olur. Kısacası, Bundren'lar, kişiliğin ve eylemin dolaysız gerçekliğine zarar vermeden insan psikisini bütün karmaşıklığı içinde inceleme noktasını hazırlarlar.

Değişik bilinç düzeylerini Faulkner edimli konuşma diyeleklerinden (dialect of actual speech) inceden inceye işlenmiş imgelere ve bilinçsizizin şiirsel ritimlerine kadar uzanan deyiş (style) değiştirmeleriyle sağlyor. Kişiler konuşmaya daldıkları ya da somut nesnelere ilgilendikleri zamanlarda kullanılan sözcükler az sayıda ve tekrarlı, deyiş ise gerçekçi ve ko-

nuşma diline bağlıdır. Daha az ölçüde olsa da, bu nitelikler bilinçli düşünce'nin dile getiriliş özelliklerini belirler, çünkü insan bilincine vardığı şeyi alışık olduğu yolda söyler ve çok kere bunu yapabilmek için uygun sözcükler arar. Ancak, dilin bu düzeyi duyum somutluğundan çok kişisiz bir düzenlilik ve açık seçiklik aradığı için, anlatımın dolaysızlığı ve canlılığı azalır. Bilinçsiz ya da sezgiselle, kişisel öğeyi yeniden kazandırır, sonra da bunun ötesine geçer. Doğrudan doğruya duyguya ve imgeleme gücüne yönelen bilinçsizlik dili simgelere (symbol) ve bunların —gerçeği tanımlamaktan çok— çağrışım gücüne dayanır. Böylece Faulkner kişilerin sahip olduğu duyum, akıl, sezgi birleşmesini ve bilinç sınırlarını dili ve deyişi ustaca değiştirerek gösterebilmektedir.

Yaşantıya karşı yanıtın üç yolu —sözcükler, eylem, ölçünme— deyişle değil, kişilerin karşılaştığı olaylar dizisiyle tamamlanmaktadır. Bütün Bundren'lar Addie'nin ölümüyle ve cenazesıyla ilgilidir, oysa bu iki olay eş değildir. Doktor Peabody'nin dediği gibi, birinci olay kişisel ve özel bir sorundur: «Gençliğimde ölümün gövdenin doğal bir davranışı olduğuna nasıl inandığımı aklıma geliyor; aklın bir görevi olduğunu biliyorum artık— ve yoksun kalmanın acısını çeken kimselerin akıllarının.» Böylece, çocuklarının karmaşık psikolojik tepkilerini yöneten ve biçimlendiren ana, ceset ya da verilmiş bir söz olarak Addie değil, onların kanlarında bir öge olan Addie'dir. Onların güdücü nedenleri (motivation) analarının yaşamında yatar, çünkü herbirinin içinde duyduğu ve ailenin öbür üyeleriyle karşılaşmalarında dile getirdiği gerilimin ve üstü örtülü sertliğin kaynağı odur. Addie'yle ilişkilerinin baskısı altında, ancak onu bir insan olarak gördükleri ve kendi bilinçliliklerinde onun neyi imlediğini (signify) anladıkları zaman gerilimi çözebilirler.

Ölümünün tersine, cenazesine herkes katılır. Aile üyelerinin yanında komşular da cenazeye katılır, üstelik bu işi yönetirler. Bu düzeyde Addie yerleşmiş gömme töresine göre ortadan kaldırılması gereken bir cesettir yalnızca. Komşular acılı ailenin derdine ortak olma hazırlanırken, Bundren'ların geleneksel yaşlılık rolüne girmeleri beklenmektedir. Sözsüz görev ve alışkı kurallarına uymayı gerektirir bu rol. Addie'yi hiçbir zaman bir birey olarak görmeyen Anse bu rolü kendine uygun görür. Trajik ve durgun bir yüz takındıktan sonra avundurucu sözlere gereken cevapları verir ve üzüntüsünü sayıp döker. Baskı altına almamaz bencillikinden dolayı bu sözlerinin etkisi azalır ama. Bir bakıma bu durum hoşuna da gitmektedir çünkü, baş yası olarak, önemli bir kimsedir. Addie'nin oğulları için iş bu kadar basit değildir, çünkü yas tutma ve ölü gömme gelenekleri üzüntülerini yöneltemez, durduramaz. Kendi kendini geleneklerin koruyuculuğu ve salt buyuruculuğuna (arbiter) getiren Cora Tull hepsinin şu ya da bu noktada yanlış davrandığını görür.

Yorucu Jefferson yolculuğu Addie'ye verilen sözün yerine getirilmesi olduğu ve onu ölümünden sonra yeniden aileyle birleştirdiği için, kimi eleştirilenler bunu esindirici (inspiring) bir insanlık hareketi ya da geleneksel ahlakçılığın kahramanca bir davranışı olarak görürler. Gerçekte, yolculuk başından sonuna kadar cenaze töresiyle bir alaydır. Addie'nin de

söylediği gibi, her töre alay konusu olabilir, zamanın başlangıcından beri kutsallaştırılmış olsa bile. Kılı kırk yaran sözcük ve hareket tekrarlarına bağlı hiçbir erdem bulunmadığı için, simgesel görevini anlamakla birey töreye anlam ve yaşam kazandırabilir. Ama Addie'nin cenazesine anlam kazandıracak ruh, ya Anse ve Dewey Dell'de olduğu gibi hiç yoktur, ya da Darl'la Cash'de olduğu gibi cenazeyle çatışır. Bu olgu açıkça belirdikten sonra, Bundren'ların başlarından geçen felâketler «macabre» bir mizah halini alır, çünkü töre simgesel görevinden sıyrılır sıyrılmaz işin gülmünç yanını belirir.

Sözcük ve eylem terimleriyle çerçeveselenen, boş ve imleyici töreler arasındaki ayrılık Addie'nin ölüm döşeginde aklından geçirdiği başlıca düşüncelerdir. Her yaşantının —sevi, evlenme, analık, yoksun kalmak— ya gergince duyulan gerçeklik ya da yalnızca göreneksel sözler ve davranışlar olduğu sonucuna varır. Söz töresi yaşantı üzerine bir düzen ve imlem zorlamaya çalışır, öte yandan eylem töresi düzenle imlemin yaşantıdan doğmasını sağlar. Anse çektiği sıkıntılardan, üzüntüsünden konuşup dururken Cash, Darl ve Jewel sevginin ve yoksun kalma acısının anlamını kendilerine göre, kabul edilmiş ve kabul edilebilir davranış şekilleriyle sık sık çatışmalara düşerek dile getirirler. Cenaze yolculuğu boyunca sürdürülen bu karşıtlık Addie'nin, «sözlerin nasıl incecek bir çizgiyi izliyerek acele ve zararsız gittiklerini düşünürdüm, ve yapmanın ne korkunç gittiğini yeryüzü boyunca, sarılarak yeryüzüne, öyle ki az sonra iki çizgi bir insanın birinden ötekine geçmeyeceği kadar uzuzak» sözlerini pekiştirir. Ama temelleri söze dökmemiş yaşantılarda atılmış sözlerin boş olması gerekmez. Bu koşul yerine getirilmediği zaman sözler eylemden ayrılır ve sonunda eylemin yerine geçer. Addie'nin de anladığı gibi, «olay olan sözler ve olay olmıyan öbür sözler, kişi eksikliklerinin aralıkları olanlar» vardır.

Addie'yle Anse eylem ve söz kutuplarını yansıtırlar, aralarındaki ilişki anlam kazanırsa bu karşıtlığın yıkılıp gitmesi gerekir. Kendi başına söz, duyma ve eyleme yeteneklerini kötürüm eder; kendi başına eylem hem dışal hem içel (internal, external) çeşitli ilişkilere aşırı ve denetlenmemiş ya nitlarla sonuçlanır. Ancak, Addie'yle Anse bu söz ve eylem biresimini gerçekleştiremezler. «Karı-koca» oldukları için Anse, bu sözcüklere ve evlilik töresine bir imlem kazandıracak kişisel ilişkiyi kurmak gereğini duymaz. Addie'nin gergin yaşama hırslından ve dilin herhangi bir gerçek iletişimin (communication) önüne geçen çirkin bir lâkırdı kalabalığı olduğuna inancından bütün bütün habersizdir Anse.

Cash'in doğumu Addie'yi sözcüklerin geçersizliğine, yalnızca fizik yaşantının gerçek ve imleyici olduğuna daha da çok inandırır. Doğurma eylemi yoluyla sonsuz yaratma ve yok etme döngüsünün (cycle) bir parçası haline gelir, ilk olarak, «yalnızlığına saldırmıştı ama sonra saldırı onarmıştı onu.» Cash'i yaşantıya kendi tutkulu sarılışının bir imi (sign) olarak kabullenmesi, baba ve kâğıt üzerinde de koca olan Anse'in büsbütün yadsındığını gösterir. Addie, Anse'la kendisinin ayrı dünyalarda yaşadığını kabul ettiği için, ikinci çocuğu Darl son dereceden ve bağışlanamaz bir sövgü gibi görünür ona. Ama az zaman sonra Anse'i kendi aldatılmasının bi-

linçli aracı olarak düşünmekten vazgeçer; ikisini de «Anse'dan ve sevgiden daha eski sözler» aldatmıştır. Bu sözcüklerin kesinlikle ne olduğu bilinmez, ama Addie'ye neyi imledikleri açıktır. İlk başta, sözcük töresinin yaşantı dünyasında da yankıları olduğunu anlar, bu temele dayanarak Anse'in boş sözcükleriyle clay olan sözcükler arasında ayırım yapabilir.

Whitfield'la ansız ve kısa ilişkisi Addie'nin sözcüklerle eylemler arasındaki bu yeni ilişkiyi araştırmaya çalışmasına yol açar, çünkü bu, iki birbirinden epeyce ayrı günah kavramını hem ayırmakta, hem de içine almaktadır. Bir sözcük olarak günah erdemin tersidir ve eninde sonunda lânetlenmeye sürükler insanı. Günahı Whitfield'la kendisinin dünyaya karşı sırtlarına geçirdikleri ve «korkunç kanı havanın içindeki ölü sözcüğün tek başına bırakılmış yankısının biçimine zorla sokmak için» üzerlerinden sıyırdıkları giyimlere benzetirken üzerinde durduğu yanı budur. Oysa bir eylem olarak günah sonsuz kurtuluş yolunda bir adım olabilir. Böylece Whitfield «günahı yaratan Tanrı'nın Kendi yarattığı günahı kutsallaştır-sın diye seçtiği araç» olur. Böylece zina bir ahlâk eylemi haline girer, «iyi» ya da «erdemli» anlamında değil elbette, ama Tanrı'yla insan arasındaki ahlâki davranışın ve ilişkinin gerçekliğini yeniden kazandırdığı için. Bu gerçekliğin özellikleri dile değgin ya da olgusal değildir; bunun yerine olanaklıdan, varsayımsaldan (hypothetical), kavranılırdan, kısacası, sınırlanmamış seçme yeteneğinden doğan her şeyden meydana gelmiştir. Bunun belirtisi olarak Addie günahının çocuğu Jewel'da bağışlanmasının imini görür: «O benim çarmım, kurtuluşum da o olacak. Beni sudan da ateşten de o kurtaracak. Yaşamımı alçalttımsa da, o kurtaracak beni.» Addie günah yoluyla kendi insanlığını bulmaya ve yürürlüğe koymaya çalışıyor, vardığı çözüm aşırı belki, ama onu buna kıskırtan nedenler de öyle. Onca seçilecek öbür yol sözcüklerle yaşayanların ahlâki miyobudur, «çünkü günahı birkaç sözcük olarak bilenler için kurtuluş da birkaç sözcükten ileri geçmez.»

Yaşamın gizillerini (potentialities) gereğince duyulmuş tek bir eylemin içinde bulmaya ve kapsamaya umutsuzca çabaladıktan sonra evini düzene sokmaya hazırdır artık, Jewel'ı «olumsuzlasın» diye Dewey Dell'i, ve Jewel'in yerine geçsin diye Vardaman'ı, Anse'a bilerek, istiyerek verir. Ancak, çok derin bir anlamda, Anse çocuklarının hiçbirine sahip çıkamaz ve hiçbirinin yaşamını paylaşamaz; bu Addie'ye coşkunun içinde kavramanın son ögesini kazandırır: «Çocuklarım yalnız benimdi, yeryüzü boyunca kaynayan yabancı kanındı çocuklarım, benim ve tüm yaşamışların; hiçbirinin ve hepsinin.» Yaşam Addie yoluyla sürekliliğini sonuçlandırmıştır ve bu ana-çocuk ilişkisinin kökleri bu süreç (process) içindedir. Çocuklarının ikisi daha ileri bir anlamda onundur, çünkü onları analıkla ilgili olduğu gibi aynı zamanda kişiselleşen bir ilişki için de seçmiştir. Cash'le arasında konuşmaya dökülmiyen bir anlaşma vardır. Bu anlaşmanın daha ateşli bir eşi de Jewel'la arasında sürüp gitmektedir. İki ilişki de basit ve dolaysızdır, göreneksel deyimler, aile içinde görülen duygularla kesintiye uğramazlar.

Çocukların içine doğdukları durumlar onların Addie'nin bilincine varış düzeylerini, gömülmesine tepki ve katılma yollarını belirler. Bilinçsizce

kendilerini onunla aynılaştırdıkları (identify) için, değişen derecelerde bile olsa, onun ruh hallerini ve dış dünyaya tutumunu kendi içlerinde yasarlar. Kişiliğinin bir yanını yeniden yaratmaya en çok yaklaşan Jewel olur, Anse'a ayrılan çocuklar, yani Dewey Dell'le Vardaman, anneleriyle bir insan olarak en az ilgilenenlerdir. «Döşeşimde Ölürken»in merkezkaç (centrifugal) ve çizgisel (linear) bir yolda ilerliyen yapısı bu dizeye (pattern) uyar. Merkezkaçlık bakımından, her bölümde Addie'yle düşünce ve gözlemleri kaydedilen kişi arasındaki ilişki gösterilir. Çizgisel bakımdan, her bölüm olay örgüsünü (plot) meydana getiren eylem ve olaylar dizisine bir şey katar. Sözcükle eylem arasındaki Addie'nin anlattığı ayrılma Jefferson yolculuğunda dramlaştırılır. Anse bir çeşit ahlâki hac yoluna çıkmıştır, ama yalnızca konuşarak yapılmaktadır bu hac. Sövmeye zamanlar ağzından ses çıkmıyan Jewel, yenilecek bir engel ya da savuşturulacak bir felâket ortaya çıktığında işe girer. Ailenin geri kalan üyeleri bu iki uç arasında kımıldar.

Anse yalnızca sözcüklerle yaşadığı için Addie'nin onun üzerinde etkisi yoktur, bir söz alır ama ondan. Bu da bir sözcüktür, ama Anse'i eyleme zorlar. Anse'i işi sözcüğe ve niyeti elde etmeye eşitlemekten alıkoyan yalnızca kendisine yeni takma dış alma isteği ve Jewel'in söz verilen işi yerine getirmekteki yabanıl kararlılığıdır. İlk güçlük baş gösterir göstermez Anse o bitmez tükenmez ahlâk yavanlıkları kaynağına döner, kendini yolculuğun ürkütücü yanlarından uzak tutmak, payına düşen yorgunluktan kaçmak ve kendi işlerini başkalarına yaptırmak için. Herhangi bir şeyi tasarlama ve herhangi bir eyleme başlama yeteneğinden yoksun olduğu için her yeni engelin aşılmasında oğullarına bağımlanır. Oğullar işi beceremezse komşuların yardımı vardır her zaman. Komşuları onun dayanıklılık belirten diliyle gizlediği üstü örtülü yakarmalarını duyunca yardımına koşmaktan kendilerini alamazlar: «Katırını tehlikeye atmanı istemiyorum senden. Senin ölün değil; seni suçlamıyorum.» Söylediği sözcükler, kötü, taş yürekli bir dünyayı bağışlayan uysal, soylu bir kurbanmış gibi gösterir onu. Bu konuşmalardan sonra ona yardım etmekten kaçınmak söylediği sözlerin geçerliliğini, dolayısıyla kötü yüreklilik suçlamasını kabullenmektir. Sözcüklerin ardına saklandığını onlar da bilir, ama söyledikleri, yanıtı önceden belirlenmiş duygusal ve ahlâki basmakalıplara dayandığı için yardımına koşmaktan geri duramazlar.

Anse'in söyledikleriyle yaptıkları arasındaki uzaklık romanın başından beri ironi ve mizah yoluyla belirtilmiştir. Bu ironi en çok Addie'nin gömülmesi sahnesinde göze çarpar. Karısına verdiği sözü yerine getirdikten sonra kısa bir cenaze söylevine girer Anse. Üzüntüsünü dile getirirken duyutları (sentiments) ve kullandığı sözcükler, kendine acıma duygusuyla karışmış bile olsa, olaya ve kendi baş yası görevine uygundur: «Yanında çocuk olduğunuz biri ve siz onun içinde yaşadınız ve o da sizin içinizde yaşandı, yaşın yaklaştığını görerek ve tek kişiydi zararı yok diyecek ve bilen şu dünyadaki tek gerçeği ve bir adamın acılarını, çektiklerini. Hiçbiriniz bilmiyorsunuz.» Ama bu da sözcüklere dayanan bir içtenliktir, eylemle ve dolayısıyla doğrudan doğruya yürekte doğan ve yüreğe dokunan doğruluk çesi-

diyle ilgisi yoktur. Sözcükleri de, duygularını dile getirişi gibi, içtenlikten uzak oldukları için «tüm esirgenmelerin korkunç soytarılığı»nı meydana getirir. Addie'nin ardından yakınmasını mezarını kazmak için yeni bir kazma almaktaki isteksizliği izler; zaten Addie daha gömülmeden yaşlılığında kendine güven verecek bir kadın bulmuştur bile. Bütün bu ironik uyumsuzluklar Anse'in kişiliğine özgüdür. Sözcükler ve göreneksel duyutlar gerçekliğin sertliğine karşı korur onu, bu yüzden Addie'nin ölümü ve cenaze yolculuğuyla değişmeyen bir tek o vardır Bundren'lar arasında. Darl'ı çıldırtan ve ötekiler üzerinde izlerini bırakan korkunçluklar ona dokunmaz bile, böylece hem acı çekmekten, hem de anlayışı olmaktan kurtulur.

Babasının tersine, Addie'nin ölümü ve gömülmesi sonucunda bazı çok açık ve belirli değişiklikler geçirir Cash. Belki de doğduğu sıralarda Addie'nin sözcükleri yadsımasını düşünen Cash romanın başında sessizdir, işine dalmıştır, ailenin geri kalan üyelerinin gerilimlerinden ve sertliğinden tuhaf bir şekilde uzaktır. Ancak somut bir şey ortaya çıktıktan sonra konuşur. Cash bir marangoz olarak elleriyle çalışmakla ve iyi işler çıkarmakla ilgilendir; Addie'nin oğlu olarak, ellerini ve ustalığını anasının anlamını dile getirmekte kullanır. Böylelikle, tabutun yapılması bir sevgi eylemidir, akılla karışmış duygu tabutun somutluğuyla dışa vurulur ve Addie de bunu böyle anlar. Ellerini yöneten oranlılık duygusu davranışında da kendini gösterir, bu yüzden aile içinde barışı sağlamak onun kaçınılmaz görevidir. Bunlar her ne kadar hayran olunacak özelliklerse de, başlangıçta Cash tuhaf, katı ve tek-yönlü bir kişidir. Bütün gücünü işine adadığı ve duygularını gene işi yoluyla dile getirdiği için imgesel ya da dile değgin gizillerin (potentialities) işlenmesine yer bırakmaz. Eğer Anse eylemsiz sözcükleri temsil ediyorsa, Cash sözcük arıyan bir eylemdir. Böylece insan bilinci ve yanıtlarının dünyası ona kapalıdır.

Ama Cash kendini ve dünyasını anlayışını geliştirir. Somut, elle tutulur nesnelere uğraşması daha esnek imgeleyici bir görüşe yol açar. İçine düştüğü zor durum bu derin değişikliğin nedeni değilse de aracıdır. İki kere kırılan bacağını ve acıyı ses çıkarmadan kabullenmesi — Addie'nin onun doğumundan çektiği acıyı kabullenmesi gibi— bilinçlilik alanının genişlemesine, olaylara ve insanlara karşı duygunluğunun (sensitivity) artmasına yol açar. Kendi geleneksel yanıtlama yolundan, yani yapıcı eylemden ansızın yoksun kalması bu süreci hızlandırır. Üzerine çimento dökülmüş bacağı tekerleğin her dönüşünde zıplar ve Cash tabutun üstünde kıpırdaymadan yatarken duygularını dile getirmenin yeni şekillerini aramak zorunda kalır.

Cash'in bilinçlilik alanının genişlediği Darl'la duygudaşlığının (sympathy) artmasından anlaşılır. Taşan nehirin karşısında birbirlerine bakarlar «uzun, araştıran bakışlarla, engellenmeden birbirinin gözlerinden içeriye, bir an için Cash'le Darl'ın kötülükleriyle, bütün eski korku ve bulguları arasında tetikte, gizli, utanmadan çömeldikleri yere dalan bakışlarla.» Bu anda nehirin geçilmesi, yollar ve araçlar bulma sorununu aşılıyor; uzıyan yolculuğun, olumlaması gereken imlemeyi aslında yok ettiğini anlamıya başlıyor Cash. Gillespie'lerde konakladıkları sırada Cash'le Darl, ailenin

Addie'ye verilen sözü yerine getirme tutkusuna karşısında aynı iğrenme ve yadsıma duygularını paylaşırlar. Ahır ateşe veren Darl olduğu halde Cash sorumluluğu üzerine alır, çünkü daha yaşlıdır ve aynı şeyi yapmayı kendisi de düşünmüştür. Bu sorumluluğu yüklenmesi, insanların eylemleri içinde yatan ahlâki ve duygusal niteliklerin karmaşıklığını anlamakta bir adım daha ilerlediğini gösterir. Böylece, Darl'ın tabutu yok etmeye çalışmasına ve Jewel'in de tabutu kurtarmak için delice çabalamasına verilecek yargının, gövdenin gerçekçi ya da simgeci bir açıdan görülmesine bağımlı olduğunu anlayan yalnızca Cash'dir. Cesedin çoktan beri Tanrı'ya ve insana karşı bir sövgü durumuna geldiğine inandığı için Darl tabutu yakmak ister, oysa Jewel aynı derecede güçlü bir inançla tabutta annesinin yatığını kabul etmektedir. Eyleminin sağlam temeliyle ve uğraşısının somut ayrıntılarıyla birleşen bu duyguluk ve imgelemesel algılama (imaginative perception) gelişmesi Cash'i içinde mantıkla sezginin, sözcüklerle eylemin tek ama karmaşık bir yanıt halinde bir araya geldiği dolu insanlığa erişen tek kişi yapar romanda.

İkinci oğul ve Bundren'ların en karmaşığı olan Darl kendi doğumu sırasında Addie'nin tutumunu gerçeğe uyararak yansıtır ve dramlaştırır. Anne bu sırada gerçekliğin yalnızca fizik yaşantıda bulunabileceğine, sözcüklerle eylemin karşıt kutuplar olduğuna inanıyordu, sonradan nitelenmişti bu inanç. Darl'ın kendisine karşı bir sövgü olduğunu sandığı için ona sevgi göstermemiş, dünyasında yer tanımamıştı. Bunun sonucunda, Darl'ın dünyası yalnızca bir bilinçlilik dünyasıdır, bu da onun dış dünyayla bağımlı gitgide zayıf ve dayanıksız kılar. Nesnelere ve insanların keskin, tanımlayıcı biçimlerinin durmadan eridiği bir çeşit limbo içinde yaşar. Kendinin, annesinin ve yüklü arabanın fizik varoluşunu ancak acı veren bir akıl yürütme süreci sonunda kurabilir: «Ama araba dır, çünkü araba idi olduğunda Addie Bundren olmayacak. Ve Jewel dır, öyleyse Addie Bundren olmalı. Sonra ben de olmayım, yoksa yabancı bir odada uykuya boşaltamazdım kendimi.» Bu nesnel gerçekliği tanımlama çabası Darl'ın ondan ayrılışının fihristidir.

Ama tanımlama ve sınırlama anaçizgilerinin yokluğu Darl'ın başkalarının zihinlerine girmesine ve bu insanların kendilerinin bile pek bilemediği gizli düşünceleri sezmesine yol açar. İki keré, kendi uzaklarda olduğu halde, ölen Addie'yi çevreleyen Cash'in, Anse'in, Dewey Dell'in davranışlarını bilir, bunları insana ürktüntü veren bir canlılıkla betimler. Her an insafsız bir yanılmazlıkla başkalarının gizli düşüncelerini, güdücü nedenlerini açığa çıkarabilir. Jewel'in Addie'nin günahından doğma olduğunu bilir, çok kereler Jewel'i deliye döndürür, «Baban kim, Jewel?» diye sorarak. Daha önemlisi, Jewel'in okşadığı ve sövdüğü atın Addie'yi temsil ettiğini de bilir. Bunun gibi, Dewey Dell'in gebeliğinden de haberi vardır. İki durumda da Darl'ın bilgisi onların kendileri ve dünyaları hakkında belirli olgularla yüz yüze gelmelerini gerektirir. Bunu istemiyen Jewel artan öfkesini söverek boşaltır, öte yanda Dewey Dell, Darl'ı öldürmeyi tasarlıyarak geçici bir rahatlamaya kavuşur. Jefferson'a vardıklarında ikisi de hırçınca saldırır Darl'ın üstüne. Addie'nin onu yadsıması böylece tekrar-

lanmış olur: ne olduğunu anlayamayacak kadar küçük yaşta olan Vardaman'dan başka hepsi Darl'ı Jackson'a gönderme kararına kendi payını katır. Cash'in son, yumuşak değerlendirilmesinde de belirtildiği gibi, kaçınılmaz bu yadsımadan: «Bu dünya ona göre dünya değil; bu hayat ona göre hayat.»

Dış dünyayla ve nesnel gerçeklikle ilgisi azalan Darl gittikçe Vardaman'a benzer. Araba Gillespie'lere vardığında ikisinin bölümleri beş kere yanyana gelir. Mantığın ve aklın ötesinde bir anlaşmaya varmışlardır. Yangından hemen önce Addie'ye karşı tutumları aynıdır: Vardaman'ın bir sahnede önerdiği ve Darl'ın bir sonraki bölümde tekrarladığı gibi, Addie tabutunda kıpırdanmaktadır. Vardaman'a Addie'nin Tanrı'ya kendini insanların gözünden saklamasını istediğini söylerken Darl'ın ne yapmak niyetinde olduğu anlaşılır. Ortak kuruntuları, ikisi için de hayal dünyasının gerçeklik diye adlandırdığımız somut olgular kadar gerçekleştiğini gösterir.

Ancak Darl'ın kuruntusu, cenazenin ana sevgisinin dayanılmaz bir alayı haline geldiği inancından doğmaktadır. Addie'nin imgelenen ama akla yakın isteği onun çoğunlukla takındığı gözlemci rolünden sıyrılmasını sağlar. Düşünceyle eylem özellikle sert bir yolda olsa da birleşir. Yaptığı iş, gözlemcinin görüş açısına göre, ya bozuk bir zihnin ürünü ya da keskin bir ahlâki duyarlığın sonucudur, bu ikiliği anlayan Cash şöyle düşünür: «Zaman oluyor kesinlikle bilemiyorum bir adamın ne zaman deli ne zaman akıllı olduğunu söylemeye kimin hakkı var. Kimi zaman diyorum ki hiçbirimiz tam deli ya da tam akıllı değiliz ibre bir yanı göstermedikçe.» Bireysel ahlâk davranışlarının temeli olan eylem toplum yargılarının boyunduruğundadır ve bunlar da dil yoluyla yerine getirilir. Böylece, Darl'ın karşı koyuşunu anladığı, bu davranışına yakınlık duyduğu halde Cash, toplum yargısının tek haklı yargı olduğu sonucuna varmak zorunda kalır.

Addie'ye en sınıksız bağlı olan ve yolculuk boyunca en çok iş yapan Jewel'dır, ama onun bilinç akımına yalnızca bir bölüm ayrılmıştır. Onun dünyasına girmek hepsinden zordur, çünkü bu dünya Addie'nin çevresine kurulan ve kimseye iletilemeyen bir duygular curcunasından meydana gelmiştir. Aklın denetleyemediği bu duygular dolaysızca eyleme çevrilir, Cash'in titize tasarlanmış hareketlerinin tersine Jewel'ın duyguları bir anlık reflekslerin ürünüdürler. Böyle eylemlerin herhangi bir durumda yapıcı ya da yıkıcı olması olayların akışına kalmıştır. Bu yüzden, korkunç yolculuğun uzaması da, başarılı bir sonuca zorlanması da ona bağlıdır. Eyleme itilme kaynağı ortadan kalktıktan ve Darl akıl hastanesine gönderildikten sonra Jewel'ın öfkesi yatışır, yalnız Anse'in arada bir ortaya attığı sözlerle ya da davranışlarıyla kısa süreler için yeniden canlanır.

Kendi güdücü nedenlerini ve duygusal zorunluluklarını kendi dile getiremediği için bu işi yapmak Darl'a düşer. Darl'ın tekrarlayıp durduğu gibi Jewel'ın babası yoktur. Bu yüzden duygusal yaşamının tek merkezi Addie'dir. Ancak Jewel'ın coşkun duyguları hiçbir yoldan toplumca kabul edilmiş törelere yönlendirilemez. Çoğunlukla eylemlerin yalnız yüzey anlamlarını görebilen Cora Tull onun umutsuzluğunu aldırılmazlık sanır. Ama Je-

wel'in kendi düşünceleri ortaya vurulduğunda bunların yalnızca Addie'yle ilgili olduğu görülür. Anasıyla kendinin meydan okurcasına ve hırçınca dünyadan, dünyanın sataşmalarından ayrı durduklarını düşünür. Aslında Jewel'in sonraki eylemlerinin çoğu bu hayali gerçekleştirmek ve Addie'ye tek başına sahip olmak yolunda çabalarıdır. Dewey Dell'i, Vardaman'ı, Anse'yi hiç hesaba katmaz; Cash'le karşılaştığı zaman onun dikkatliliğini kendi sabırsızca davranışlarıyla yıkıma çalışır. Komşularına gelince, onları soğuk durması ve bilinçli aşağılamalarıyla uzak tutmaktadır. İçtenlikle yardımı gelen ve duygularını paylaşan Tull'ı bile iter. Özel dünyasından dışarı atmadığı bir Darl vardır, sonunda o da Jackson'a gönderilir.

Bu uzaklaştırma süreci Jewel'in Addie'ye duygusal bağlılığını bir boşalma olanağı hazırlamadan gerginleştirir. Evcilleştirdiği, hem sevgiye boğup hem de nefretle cezalandırdığı ata bu olanağı bulur. At gerçekten kendi malı olduğu için onu ve kendini başkalarıyla her türlü ilişkiden ayrı tutar. Jewel'dan başka kimse atı besliyemez, ona bakamaz, dokunamaz bile. Bir anlamda at Addie'nin Jewel'la duygusal ilişkisini sürdürür. Bu aynılaştırma yüzünden Anse'in karşı söylemelerine ve Darl'ın sinsice alaylarına kulak asmadan atını getirmekte direnir. Yeni katır almak için Anse atı sattığında Jewel'in duyguları bütün gerginliğiyle Addie'ye döner yeniden. Atıyla uğraşmaktan neredeyse Addie'yi nehirden kurtarmayı unutmuştur, oysa sonradan bütün gücüyle yangından çıkarır tabutu çünkü artık at gitmiştir.

Addie'nin ölümü ve cenazesiyle en az ilgili görünen Dewey Dell, Jewel'la keskin bir karşıtlık durumundadır. Ama, Dewey Dell'i, Anse'a, Jewel'ı «olumsuzlamak» için verdiğini söylemekle Addie de kızına aynı kişiliksiz, duygusuz tutumu belirtmiştir. Dewey Dell, Addie'yi gereksinmez bir bakıma, çünkü kendisi Addie'nin geçmişini yeniden yaratmakta, gebeliğin hem bir zihin durumu, hem de fizik bir olgu, hem bir sözcük, hem de bir eylem olduğunu bulmaktadır. Ancak o, Addie'nin tersine, bu ayrılmayı sonuçlandırmıya kararlıdır. Böylece, durumunu kendine bile söylemeyecektir, çünkü bunu yaparsa gebeliği kendi özel bilinçlilik dünyasından çıkarak genel olgu dünyasına girecektir.

Ama ancak gebeliğinin fizik gerçekliğini kabullenerek ve bunu bir dereceye kadar başkalarına da bildirerek durumundan kurtulabilir. Peabody'nin varlığı devineğinde (focus) durur sorun. Peabody gebeliğin fizik tanımlarını yok etmekle gerçekliğine tanık olacaktır, gerçeklik böylece onun bilinçliliğinde sürdürülecektir. Peabody'ye anlatmaktan kaçınır, ama işin kötüsü Darl olanı bilmektedir. Darl'ı ve Darl'la birlikte bu bilgiyi yoketme isteği ilk olarak bir hayalle dile getirilir: «Kalktım, kanıyan, hâlâ tıslıyan balıktan bıçağı çıkarıp Darl'ı öldürdüm.» Bundan sonra Darl'ın üstüne yabanılca saldırışını ve onu Jackson'a göndermekteki kesin kararını görürüz. Darl'ın gönderilmesi Dewey Dell'in hiçbir sorununu çözmez gerçi, ama çabuk karar verme ve eyleme geçme gereksinmesini erteler. Kimse gebeliğini bilmediği için sanki böyle bir durum yokmuş gibi davranabilir bir süre. Arabada oturup durgun durgun muzunu çiğnerken zihni olağan durumuna, yani bilinçli düşüncenin en alt düzeyine düşer.

Vardaman'ın zihninin sınırlanmaları başka çeşittendir; bilinmedik, yepyeni olaylar karşısında şaşkına dönmüş olan en küçük çocuğun sınırlanmalarıdır bunlar. Yaşadığı çeşitli duymulardan (sensations) ve Addie ölürken gözlediği olgulardan kendine göre bir ölüm tanımlamasına kalkışır. Görmüş olduğu ve hatırladığı şeylerle örneksemeler (analogies) kurarak varabilir bir tanıma. Ama çoğunlukla duymular tarafından sınırlandırıldığı için somuttan genele ve soyuta geçemez. Bir örnekseme olarak başlayan bir aynılaştırma olarak biter. Addie'yle balık ölümden birleşmişlerdir, böylece, kendi özel mantığına göre birine olan öbürüne de olmalıdır: «O zaman o değildi ve anamdı, şimdi de o, ama anam değil. Ve yarın pisirilip yenecek ve anam o olacak ve babam, Cash, Dewey Dell ve tabutta bir şey olmayacak ve işte anam soluyabilir.» Sonunda ölü balıkla ölü anne bir tek düşünce haline gelir: «Annem balık.» Bahçin ölümünün nedeni ve aracı olduğunu bilen Vardaman, Addie'nin ölümünden sorumlu kişiyi aramaya başlar. Doktor Peabody'yi seçtikten sonra doktorun atlarını döverek öcünü alır.

Hâlâ örneksemeye göre düşünen Vardaman kilerde kapalı kaldığında soluk alamadığını hatırlar ve şimdi tabutuna kapatılan annesinin de havasız kalacağını düşünür. Bundan dolayı, tabut delik delmesi mantıklı ve insanca bir davranıştır, annesinin iyiliğini düşündüğünü gösterir. Vardaman'ın kimi eylemleri deliliğe yaklaşır ama kendisi deli değildir. Büyük bir sarsıntıya uğramış uygun, üstelik akıllı bir çocuktur. Bu sarsıntıyla karşı karşıya geldiğinde kendisini yönetecek bir örnek ya da öğüt bulamaz. Bundan ötürü değiştirilmiş bir ölüm kavramına varması kaçınılmaz bir şeydir, kaynaklarını bu kavramdan alan eylemleri de zorunlulukla iğrenç ve uygunsuz görünür. Şüphesiz ki bir yanlışlığa düşmüştür Vardaman, ama anlaşılabilir bu yanlışlık, çünkü böylece anasını fizik ölümün ve çürümenin korkunçluklarından sıyrılmaktadır. «Annem tabutun içinde değil. Annem öyle kokmaz. Benim annem balık.»

Kişilerarası eylem merkez durumun karmaşıklığını yaratır, bu karmaşıklıklar anlaşıldıktan sonra kişilerin güdücü nedenleri ve inanma eğilimleri ortaya çıkar. Sonunda Addie'yle ve birbirleriyle ilişkileri içinde görürüz onları, «hepimiz çıırplak oturmuş birbirimize bakıyor, işte gerçek di-yorduk.» Biraz kendi eylemleriyle, biraz da Darl'in bitip tükenmiyen araştırmalarıyla bütün Bundren'ların özel dünyaları açığa vurulmuştur. Onun hastaneye gönderilmesi ve Addie'nin cesedinin gömülmesinden sonra gerilim evresi sona erer. Anse'in yeni karısı, gramofon, oyuncak tirenin anısı, muzlar, Addie'nin yerini almaz, ama ailenin bilinçlilik devineğinde (focus) bir değişme gösterir. Bu gibi yeni dizelerin başlamasıyla kişiler yaşam ve ölüm anlamının çok yakın, fazla uzatılmış, acı veren araştırmasından kaçınırlar.

Addie'nin ölümü ve gömülmesi ailenin çeşitli bilinçlilik düzeylerine, yollarına göre çözümlenir, ama bunların daha geniş değinme çevreveleri vardır, çünkü Bundren'ların eylemleri hem ölümü, hem de gömülmeyi dış dünyaya yansıtır. Bundren'lara ve Bundren'ların cenaze alayına yanıt olma yeteneğiyle Faulkner sekiz yansıtıcısını romana sokar. Moseley ile MacGowan, Dewey Dell'in gebeliğine karşı iki karşıt tutumu temsil ederler.

Birincisi kızın hap istemesini kendini haklı çıkaran ahlâki bir kızgınlıkla karşılar; ikincisi hiç duralamadan gülünç bulduğu durumdan yararlanmaya karar verir. İkisi birden kızın bu durumu karşısında toplumun olanaklı tepki ve yargı alanını gösterirler. Ne Moseley, ne de MacGowan Dewey Dell'le bir insan olarak ilgilenmemektedirler; yalnızca kızın biraz aptal, gebe ve evlenmemiş olmasını yanıtlarlar.

Samson, Armstid ve Tull'da katkısız toplum ve ahlâk yargıları görülmez, çünkü bunlar Bundren'ları tanımaktadırlar. Aslında kendileri de bir dereceye kadar cenazeye katılırlar. Anse'in onların komşuluklarından yararlandığını ve yararlanacağını bilmelerinde mizahi bir umutsuzluk göze çarpar. Örneğin Tull şöyle der: «Buralarda yaşayan birçok kimseler gibi ben de ona o kadar çok yardım ettim ki artık yardımımı kesemiyorum.» Bu adamlardan herbiri Jefferson yolculuğunun bir aşamasını kendi katıldığı kadarıyla anlatır. Birey olarak Addie'nin çürüyen gövdesinin korkunç durumundan iğrenirler: komşu olarak yolculuğun sürdürülmesi için ellerinden gelen yardımı yapmak zorunluluğunu duyarlar. Gillespie'nin ahırı yakılınca komşuluk sınırlarının dışına çıkmıştır artık.

Üç adamın tersine Cora Tull'la Whitfield, Bundren'ları kendi aktöre (ethics) dizgelerine göre görürler. Addie'nin sözcükle eylemin arasındaki ayrılık üzerinde duran monologonun onların ahlâkçı, boş sözleri arasına alınması uygundur bu bakımdan. Sonunda Anse'la yüzyüze gelmek zorunda kalacağından korkan Whitfield itirafı için uygun sözcükler düşünmektedir. Ama Addie'nin gizlerini (secret) ortaya çıkarmadığını öğrenir öğrenmez itiraftan büsbütün vazgeçer. Dış dünya suçunu bilmediğine göre, topluluğunun ahlâk kurallarını hiç bozmamış gibi davranmakta devam edebilir. Tanrı'ya karşı işlenen günaha gelince birkaç sözlük bir özür dileme yeter buna: «Yapılan iş yerine yapma isteğini kabul eder, itirafımın sözcüklerini seçerken onları Anse'a söylemiştim, Anse orada olmasa bile, o da biliyor bunu.» İtiraf, pişmanlık ve cezayı zihninde yaşamıştır, onun için bunları bir eyleme çevirmesi gerekmez. Anse'in sözcüklerle kurtulma formülü böylece kendisine karşı kullanılır.

Whitfield, Addie'yle ilişkisini aktöresel ve dini basmakalıplıklarla ortaya koyar, insanca tutku ve anlam titizlikle ayıklanmıştır bu sözlerden. Bunun gibi, Addie'yle ilgili her şey, ailesi, ölümü, sağı solu dirsekliyerek kendine Cennet yolunu açan Cora Tull için yorumlanacak bir başka ahlâk dersidir. Aktöre kurallarını göreneklerden öğrenen Cora rasladığı herkese bir övgü ya da suçlama yapıştırmakta, bu kimsenin kurtulacağını ya da lanetleneceğini öngörmekte hiçbir zorluk çekmez. Addie'yle ailesini ikinci sınıfa kattığı halde onlara yardım eli uzatmakta kararlıdır. Ama sevgi adına değil, ödev adına yardım eder ve, kendi bilse de bilmese de, yaptığı her yardım, erdemlerini gösterme ve kurtuluş yolunda atılmış bir adımdır. Cora'nın gibi iyilikler özlerinde bencildir, hem yardım edeni, hem yardım edileni aşağılaştırır, aralarında herhangi bir kişisel ilişki kurulması olanağını yok ederler. Onun görüşüyle aile bağları bile duygusal olmaktan çok ahlâkidir. Bütün bunların sonucunda, kendi kaskatı aktöre dizgesi dışında duran, bu dizgenin varoluşu basitleştirmesi karşısında direnen acı

verici ve yüceltici insan yaşantılarından bütünüyle habersizdir Cora.

Bundren'ların eylemlerini gözliyen ve bunlar üzerine açıklamalarda (comment) bulunan bütün kişiler arasında en mantıklısı Doktor Peabody'dir. Gerçi Tull'ın sözlerinde belirli olaylar üzerine kurnazca değerlendirmeler görülür, ama bu olayların geniş imlemlerini yeterince anlayan Peabody'dir. Acının, üzüntünün ve ölümün gerçekliğiyle yüzyüze gelmek zorunda kalmış insanları uzun zamandan beri çeşitli durumlarda tanımış olması ona bu derinleri görebilme yeteneğini kazandırır. Böylece, yaşam, sevgi, ölüm hakkında birbirinden ayrı değerlendirmeler yaparken, aile eylemlerinin yorumlanmasında kullanılacak genel bir kılavuz görevini yerine getirir önermeleri. Onunkiler bir taşra doktor-artı-filozofunun insanların duygularına katılan, ama onlardan ayrı duran görüşleridir. Yalnız Jefferson'da ansızın Bundren'larla karşılaşınca felsefi nesnellliğini yitirir. Somut korkunçlukların, duyumların birbiri üstüne yığılmasına dayanamaz, acı kızgınlıkla dolu bir tepki gösterir.

Bu sekiz kişi bir yandan Bundren'ların eylemlerini yansıtırken çoğu zaman mizahlı, ironili sözleriyle gerilimi azaltırlar. Bundren'ların düşünceleri, duyguları değil, yalnızca eylemleri açığa vurulduğu için yaptıkları çirkin görünürlük. Aile için acılı ve korkunç olan onların durumunda olmıyan ve onları yalnızca fizik gözle görenler için bir farstır. Bundren'larca yolculuk çözülmemiş gerilimlerle doludur; Mottson kasabasında oturanlar için bu gülünç ya da «macabre» bir durumdur yalnızca. Bundren'lar yaptıklarının mantıklılığından emindirler, onlara bakanlara göreysel Bundren'lar ve tabut, aklın, mantığın, hattâ sağduyunun sınırlarından çoktan çıkmışlardır, «Döşegimde Ölürken»in yapısının parçalarından biri olan mizah (humor) ve korkunçluk bileşkesi bu durumdan doğar. İki görüşün yanyana getirilmesi karmaşık ve çiftdeğerli bir güldürücülük ve umutsuzluk duygusu yaratır. Akıldışı olanla karşılaşan akıl şaşırır, rahatsızlaşır, kızar, öfkelenir, ya da alay eder. Cenaze yolculuğu uzadıkça bütün bu tutumlar ortaya çıkar.

Tragedyaya yaklaşan ciddilik ve doğrudan doğruya fars olan mizahın birbirine karışması «Döşegimde Ölürken»in tam başarısının bir parçasıdır. Bir bakıma, roman aynı kişiler ve olayları hiç değilse bu iki çeşit yanıtla karşılamak üzerinde direnmekle sözcüklerle eylemlerin ayrılığı tema'sını destekler. Aynı zamanda, cenaze yolculuğu hakkında kolay genellemeler yapılmasını önler. Her olay ya da olaylar dizisinden çoğu zaman gelişen çeşitli yanıtlar çıkar. Sözcükten ayrı yaşantının anlamı gözlemi yapan bireyin bilinçliliğinde varolur. Bu yüzden, ancak mizahla acı duygular karışımının, Bundren'ların Addie'yle ve gözlemcilerin eylemlerle ilişkilerinin bilincine varıldığı zaman, «Döşegimde Ölürken»in karmaşıklığı ve Faulkner'in bütün bunları ne büyük bir kolaylıkla yönettiği anlaşılır.

Çeviren: Murat Belge

BRECHT'İN SORĞUYA ÇEKİLİŞİ

30 EKİM 1947

Bertolt Brecht, 1947'de, Amerika'ya Karşı Davranışları Araştırma Kurulu'na sorguya çekilmişti. Brecht'in tanık olarak dinlendiği soruşturma Gerhard Eisler'le ilgiliydi. Ama tabii o yıllardaki fikir kovuşturması Brecht'e de uygulanmıştı. Yazar, başkanı J. Parnell Thomas olan ve içinde Richard Nixon'un da bulunduğu Kurul'a geniş bilgi verdi. Bu arada öteki tanıkların çoğundan başka bir yola başvurdu. Onlar Anayasa'ya yapılan beş numaralı eke dayanarak ifade vermektan kaçınıyorlardı. Aslan Asker Schweik'i hatırlatıyor mu Brecht'in bu davranışı?

Eric Bentley İngiliz dergisi «Encore»da Brecht'in (Brecht soruşturmadan birkaç saat sonra ABD'den ayrılmıştır) Zürih'de kendisine sorguyu teyden dinlettiğini yazıyor. «Konuşmaların gülünç yerlerindeki kuru kahkahasını hâlâ duyuyorum.» Brecht, Bentley'e, avukatı Bartley Crum'ın ona komünist olduğunu kabul etmesini salık verdiğini anlatıyor. Şöyle demiş avukat: «ABD vatandaşı olmadığınız için hiçbir şey gelmez başınıza, hem siz Amerikan değil, Alman Komünist Partisine üyeydiniz.» Brecht'in cevabı ise şöyle: «Ama ben üye değildim ki!»

STRIPLING: Mr. Bertolt Brecht.

BAŞKAN: Mr. Brecht, lütfen ayağa kalkıp sağ elinizi kaldırır mısınız? Şimdi vereceğiniz ifadenin gerçek olduğuna, yalnızca gerçek olduğuna, gerçekten başka bir şey olmadığına Tanrı adına açıkca yemin eder misiniz?

BRECHT: Yemin ederim.

BAŞKAN: Lütfen oturun.

(Bertolt Brecht'in ifadesi — avukat Mr. Kenny ile Mr. Crum tarafından izlenmiştir.)

STRIPLING: Mr. Brecht, tutanak için tam adınızı ve şu sıradaki adresinizi belirtir misiniz? Lütfen mikrofona konuşun.

BRECHT: Adım Bertolt Brecht. New York'da, 34 Batı, 73. caddede oturuyorum. Almanya'da Augusburg'da 10 Şubat 1890'da doğdum.

(Brecht'in doğum tarihi üzerinde küçük bir anlaşmazlık; konuşmayı çeviren Mr. Baumgardt'a yemin ettirilmesi.)

STRIPLING: Şimdi, Mr. Brecht, Kurul'a Birleşik Devletler vatandaşı olup olmadığınızı söyleyin.

BRECHT: Birleşik Devletler vatandaşı değilim; yalnız vatandaşlığa alınmak için başvurudum.

STRIPLING: Vatandaşlığa alınmanız için ne zaman başvurduunuz?

BRECHT: 1941'de, buraya geldiğim zaman.

(Gelişi ve doğum tarihi üzerine sorular.)

STRIPLING: Finlandiya'da Helsinki'deki Amerikan Konsolosu tarafından size 3 Mayıs 1941'de sınırlı bir giriş vizesi verildi mi?

BRECHT: Evet, öyle.

STRIPLING: Birleşik Devletler'e de bu vizeyle geldiniz?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Finlandiya'da Helsinki'ye gitmeden önce nerelerde oturdunuz?

BRECHT: Açıklamamı okuyabilir miyim? Bu açıklamada...

BAŞKAN: Önce, Mr. Brecht, kimliğinizi tesbit etmiye çalışıyoruz. Bu iş çok sürmiyecek.

BRECHT: 1933 Şubatında, Hitler gücü ele geçirdiği sırada Almanya'dan ayrılmak zorunda kaldım. Danimarka'ya gittim, ama 39'da savaş patlama tehlikesi başgösterince İsveç'e geçtim. Orada bir yıl kaldım, sonra Hitler Norveç'le Danimarka'yı aldı, ben de İsveç'den ayrılmak zorunda kaldım, Birleşik Devletler vizesini beklemek için Finlandiya'ya gittim.

STRIPLING: Peki, Mr. Brecht, mesleğiniz nedir?

BRECHT: Oyun yazarı ve şairim.

STRIPLING: Oyun yazarı ve şair mi?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Şu anda nerede görevlisiniz?

BRECHT: Bir yerde görevli değilim.

STRIPLING: Hiç film endüstrisiyle ilgilendiniz mi?

BRECHT: Evet, ben — evet. Hollywood'da bir firmaya bir hikâye sattım, «Hangmen Also Die» (Cellâtlar da Ölü), ama senaryoyu kendim yazmadım. Meslekten senaryo yazarı değilim. Hollywood'da bir firma için bir hikâye daha yazdım ama, bu hikâye filme çekilmedi.

STRIPLING: «Hangmen Also Die»ı kime sattınız, hangi stüdyoya?

BRECHT: Sanırım bağımsız bir firmaydı, United Artists'e bağlı Pressburger.

STRIPLING: United Artists?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: United Artists'e oyunu ne zaman sattınız?

BRECHT: Hikâyeyi — Pek iyi hatırlıyamıyorum, belki 43'de, ya da 44'de. Bunu iyice hatırlıyamıyorum.

STRIPLING: Başka hangi stüdyolara konu sattınız?

BRECHT: Hiçbir stüdyoya. Sözünü ettiğim son hikâyeden sonra dene-me sahneleri için yazdım.

STRIPLING: Hanns Eisler'le tanışır mısınız? Johannes Eisler'i tanır mısınız?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Johannes Eisler'i ne zamandan beri tanıyorsunuz?

BRECHT: Sanırım dokuz yüz yirmilerden beri. Aşağı yukarı yirmi yıldır.

STRIPLING: Bazi eserler üzerinde onunla birlikte çalıştınız mı?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Mr. Brecht, Komünist Partisi üyesi misiniz, ya da hiç Komünist Partisi üyesi oldunuz mu?

BRECHT: Açıklamamı okuyabilir miyim? Bu soruyu cevaplandıracağım, ama açıklamamı okuyabilir miyim?

STRIPLING: Açıklamanızı lütfen başkana verir misiniz?

BRECHT: Buyrun.

BAŞKAN: All right, açıklamayı gözden geçirelim.

(Mr. Brecht açıklamasını başkana verir.)

BAŞKAN: Mr. Brecht, Kurul açıklamayı dikkatle okudu. Almanya'daki yaşayış çok ilgi çekici bir biçimde anlatılmış, ama açıklamanın bu soruşturmayla hiçbir ilgisi yok. Bu yüzden sizin bu açıklamayı okumanızı gereksiz buluyoruz.

STRIPLING: Mr. Brecht, sorulara devam etmeden önce, 19 Eylülde elimize geçen ve Kurul önüne çıkmanızı bildiren çağrının tutanağa geçmesini istiyorum. Siz buraya bu çağrı üzerine geldiniz, değil mi?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Evet, deminki sorumu tekrarlamak istiyorum. Herhangi bir ülkede Komünist Partisi üyesi misiniz, ya da hiç oldunuz mu?

BRECHT: Bay Başkan, bazı meslekdaşlarımla bu soruyu yersiz bulduklarını duydum, ama ben bu ülkede konuğum ve birtakım hukukî çekişmelere girmek istemiyorum. Bu yüzden sorunuzu tastamam ve elimden geldiği kadar iyi cevaplandıracağım. Herhangi bir Komünist Partisi'nin üyesi olmadım ve şu sırada da değilim.

STRIPLING: Öyleyse cevabınız, hiçbir zaman Komünist Partisi üyesi olmadığınız yolunda?

BRECHT: Tamamen böyle.

STRIPLING: Almanya'da Komünist Partisi'nin üyesi değil miydiniz?

BRECHT: Hayır.

STRIPLING: Mr. Brecht, birtakım ayaklandırıcı şiirler, oyunlar ve başka yazılar yazdığınız doğru mu?

BRECHT: Hitler'e karşı savaşta birtakım şiirler, şarkılar ve oyunlar yazdım, bunlara bu yüzden pek tabii olarak ayaklandırıcı gözülle bakılabılır, çünkü ben pek tabii olarak bu yönetimin yıkılmasından yanaydım.

BAŞKAN: Mr. Stripling, biz onun yazmış olabileceği ve içlerinde Almanya'nın çökmesini ya da oradaki yönetimin yıkılmasını savunduğu eserlerle ilgili değiliz.

STRIPLING: Evet, anlıyorum. Yalnız, Mr. Brecht'in yazdığı, özellikle de üstünde Hanns Eisler'le birlikte çalıştığı eserlere göz atınca, onun komünist ayaklanma hareketi için uluslararası anlam taşıyan bir insan olduğu görülüyor.

(«Üçüncü Reich'in Korkusu ve Sefaleti» adlı oyunun, 1947 de doğu Berlin'de yayınlanan «Doğu ve Batı» dergisinde çıkan bazı sahneleri üzerinde sorular.)

STRIPLING: 1930 yılında Hanns Eisler'le birlikte «Tedbir» adlı bir oyun yazdınız.

BRECHT: «Tedbir».

STRIPLING: Yazdınız mı böyle bir oyun?

BRECHT: Evet, evet.

STRIPLING: Kurul'a oyunun konusunu açıklar mısınız, nelerden söz ediyorsunuz?

BRECHT: Evet, deniyeyim.

STRIPLING: Önce adının ne demek olduğunu açıklayın.

BRECHT: Tedbirin anlamı — —

(Almanca konuşur.)

BAUMGARDT: Tedbirler almak ya da ayağını denk almak — Tedbirler.

STRIPLING: Disiplin tedbirleri anlamına gelebilir mi bu?

BAUMGARDT: Hayır, disiplin tedbirleri değil, hayır. Tedbirler almak demek.

MCDOWELL: Mikrofona konuşun.

BAUMGARDT: Yalnızca tedbirler almak ya da ayağını denk almak demek.

STRIPLING: All right. Şimdi, Mr. Brecht, Kurul'a — —

BRECHT: Evet.

STRIPLING: (Devam ederek.) — — oyunda nelerden söz edildiğini anlatın.

BRECHT: Evet. Bu oyun eski bir Japon din oyununun bir uygulamasıdır ve bir «öğreti»dir. Hemen hemen bu eski hikâyenin aynıdır ve insanın bir ülküye ölümü göze alacak kadar bağlanışını gösterir.

STRIPLING: Bu nasıl bir ülkü, Mr. Brecht?

BRECHT: Eski oyundaki ülkü dinsel bir ülküydü, bu genç öğrenci —

STRIPLING: Bunun Komünist Partisi'yle hiçbir ilgisi yok muydu?

BRECHT: Hayır.

STRIPLING: Ya Komünist Partisi içindeki disiplinle?

BRECHT: Hayır, hayır, bu yeni bir oyundur, bir uygulama. 18 ya da 19 yıllarının Rusya'sıyla Çin'ini arka plân olarak işler. Orada bazı komünist kışkırtıcılar kimseye ait olmıyan bir ara - toprak fikrine yönelmişlerdi — daha o zaman tam bir devlet olmıyan Rusya ile — —

STRIPLING: Mr. Brecht, sözünüzü kesebilir miyim? Sizce oyun komünizmden yana mı, yoksa komünizme karşı mıdır, ya da bu konuda yan tutmuyor mu?

BRECHT: Hayır, diyebilirim ki — bakın, zamanın fikirlerini halka göstermek edebiyatın hakkı ve görevidir. Bu oyuna gelince — tabii, 20'den çok oyun yazdım — bu oyunda, o zamanlar Hitler'e karşı savaşan Alman işçilerinin duygularını ve düşüncelerini anlatmaya çalıştım. Makalelerle de anlattım ki —

STRIPLING: Hitler'e karşı savaş mı dediniz?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: 1930'da yazılmış?

BRECHT: Evet, evet, oo, evet. Savaş 23'de başladı.

STRIPLING: Ama Çin üzerine demiştiniz, Almanya'yla bir ilgisi yok.

BRECHT: Hayır, onunla bir ilgisi yok.

STRIPLING: Bakın bunu size okuyayım.

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Bütün oyun boyunca Lenin'in kuram ve öğretilerine, komünizmin abc'sine, komünizmin başka klâsiklerine ve Çin Komünist Partisi'nin çalışmasına genel bağlar kurulmuş. (Oyundan parçalar okur.) Şimdi, Mr. Brecht, Kurul'a, bu oyunun kişilerinden birinin, partinin, Komünist

Partisi'nin iyiliği için yoldaşları tarafından katledilip katledilmediğini söyler misiniz, tamam mı?

BRECHT: Hayır, bu tam uymuyor — —

STRIPLING: Disipline uymak istemediği için yoldaşları tarafından katlediliyor, tamam değil mi bu?

BRECHT: Hayır, gerçekten böyle bir şey yok. Dikkatle okursanız göreceksiniz, eski Japon oyununda olduğu gibi — orada söz konusu başka ülkülerdir—, ölen bu genç adam bağlandığı göreve zarar verdiğine inanıyor, daha büyük zararlar vermemek için ölmiye karar veriyor. Bu yüzden yoldaşlarından ona yardım etmelerini diliyor. Hep birlikte onun ölmesine yardım ediyorlar. Genç adam bir uçuruma atlıyor, yoldaşları onu şefkatle bu uçuruma getiriyorlar, hikâye bu.

BAŞKAN: Açıklamalarınızdan, cevabınızdan çıkardığıma göre yalnızca öldürülüyor, yoksa katledilmiyor?

BRECHT: Kendisi ölmek istiyor.

BAŞKAN: Bunun için mi onu öldürüyorlar?

BRECHT: Hayır, onlar öldürmüyor, hikâye öyle değil. Kendi kendisini öldürüyor. Arkadaşları onu koruyorlar, ama ortadan kaybolmasının hem onun için, hem inandığı şey için, hem de kendileri için daha iyi olduğunu söylüyorlar ona.

STRIPLING: Mr. Brecht, Kurul'a söyler misiniz, kaç kere Moskova'da bulundunuz?

BRECHT: Evet, iki kere Moskova'ya davet edildim.

STRIPLING: Kim davet etti sizi?

BRECHT: Birincisinde Voks tarafından davet edilmiştim. Bu kültürel bir... kültür alış-verişi için kurulmuş bir kurum. Bir filmi göstermek için davet edilmiştim, hazırlanışında Berlin'de benim de yardımım dokunan bir belge filmini.

STRIPLING: O filmin adı neydi?

BRECHT: Adı — — Berlin'in bir dış mahallesinin adıdır, Kuhle Wampe.

(Bundan sonra, Brecht'den Tretjakow'un sorulduğu, ve Tretjakow'un Brecht üzerine bir makalesinin okunduğu bir bölüm geliyor.)

STRIPLING: ...Eserlerinizin çoğu Lenin'in ve Marx'ın felsefesine mi dayanır?

BRECHT: Hayır, bunun tam doğru olduğunu sanmıyorum; ama pek tabiidir ki, tarihi parçalar yazan bir oyun yazarı olarak Marx'ın tarih konusundaki görüşlerini inceledim ve incelemek zorundaydım. Bunları bilmeden günümüzde doğru görüşle oyunlar yazılabileceğini sanmıyorum. Üstelik günümüzde yazılan Tarih de marxist tarih ilminin incelenmesinden pek çok etkilenmiştir.

STRIPLING: Mr. Brecht, Birleşik Devletler'e geldiğinizden beri Komünist Partisi'nin herhangi bir toplantısına katıldınız mı?

BRECHT: Hayır, sanmıyorum.

STRIPLING: Sanmıyor musunuz?

BRECHT: Hayır.

BAŞKAN: Peki, emin değil misiniz?

BRECHT: Hayır — — — eminim, evet.

BAŞKAN: Komünist Partisi'nin toplantılarına hiç katılmadığınıza emin misiniz?

BRECHT: Evet. Öyle sanıyorum. Altı yıldır buradayım — — — Altı yıldır buradayım — — — Sanmıyorum. Politik toplantılara katıldığımı sanmıyorum.

BAŞKAN: Hayır. Söz konusu olan politik toplantılar değil, Birleşik Devletler'de Komünist Partisi'nin herhangi bir toplantısına katıldınız mı?

BRECHT: Sanmıyorum, hayır.

BAŞKAN: Emin misiniz?

BRECHT: Sanıyorum eminim.

BAŞKAN: Sanıyorsunuz?

BRECHT: Evet. Görüşme göre böyle toplantılara katılmadım.

STRIPLING: Mr. Brecht, Birleşik Devletler'e geldiğinizden beri Sovyet Hükümeti'nin herhangi bir memuruyla karşılaştınız mı?

BRECHT: Evet, evet. Hollywood'da bazen, üç dört kere, Sovyet Konsolosluğu tarafından davet edildim, birçok başka yazarlarla birlikte tabii.

STRIPLING: Hangi başka yazarlarla birlikte?

BRECHT: Kendileri için Sovyet — — — (Almanca konuşur.)

BAUMGARDT: Bayramlarında.

BRECHT: ... bayramlarında kabul resimleri verilen başka yazarlar, sanatçılar ve oyuncularla birlikte.

STRIPLING: Sovyet Hükümeti'nin bazı memurları hiç sizi ziyaret ettiler mi?

BRECHT: Sanmıyorum.

STRIPLING: Gregory Kheifets, Sovyet Hükümeti'nin konsolos yardımcısı 14 Nisan 1943'de sizi ziyaret etmedi mi? Gregory Kheifets'i tanıyorsunuz, değil mi?

BRECHT: Gregory Kheifets?

BAŞKAN: Şimdi iyice dikkat edin.

BRECHT: Bu adı hatırlamıyorum, ama belki de onu tanımışımdır, evet. Hatırlamıyorum — — —

STRIPLING: 14 Nisan 1943'de sizi ziyaret etti mi?

BRECHT: Etmiş olabilir.

STRIPLING: Sonra 27 Nisanda bir daha, 16 Haziran 1944'de yine?

BRECHT: Etmiş olabilir — — — Bilmiyorum. Bu adı hatırlamıyorum, ama birisi, kültür ataşelerinden biri — — —

STRIPLING: Kültür ataşelerinden mi?

BRECHT: Evet.

BAŞKAN: Adın harflerini söyleyin.

STRIPLING: Gregory, G-r-e-g-o-r-y Kheifets, K-h-e-i-f-e-t-s. Harfleri bir kere daha söylüyorum, K-h-e-i-f-e-t-s.

BRECHT: Kheifets?

STRIPLING: Evet. Tanıyor musunuz Mr. Kheifets'i?

BRECHT: Bu adı hatırlamıyorum, ama olabilir. Ama hatırladığıma göre şeyden — — — sanıyorum şeyden — — — Rus Konsolosluğu'ndan birileri

bana geldiler, yalnız bu adam değil, ayrıca sanıyorum bir kere de Konsolos, ama onun adını da hatırlamıyorum.

STRIPLING: Ne amaçla gelmişti size?

BRECHT: Oo — — Benim Alman yazarlarıyla olan edebiyat ilişkilerim konusunda gelmiş olmalı. Onlardan bazılarıyla dostluğum vardır.

STRIPLING: Alman yazarlarıyla mı?

BRECHT: Evet, Moskova'daki.

STRIPLING: Moskova'daki?

BRECHT: Evet. Orada Devlet Yayınevi'nde oyunlarımın Sergej Tretjakov'un yaptığı çevirileri yayımlandı, söz gelişi şu «Private Life of the Master Race», «A Penny for the Poor» sonra şiirler, vb.

STRIPLING: Gerhard Eisler sizi hiç ziyaret etti mi, Hanns değil, Gerhard?

BRECHT: Evet, ben Gerhard Eisler'le de tanıştım. Hanns'ın kardeşlerinden biridir, beni Hanns'la birlikte ziyaret etti, sonra üç dört kere Hanns olmadan geldi.

STRIPLING: Sizi hangi yıl ziyaret ettiğini söyleyebilir misiniz? Mr. Kheifets'in sizi ziyaret ettiği aynı yıl içinde miydi?

BRECHT: Bilmiyorum, ama bunda bir bağ görmüyorum.

STRIPLING: 17 Ocak 1944'de sizi ziyaret ettiğini hatırlıyor musunuz?

BRECHT: Hayır, böyle bir tarih hatırlamıyorum, ama bu tarihte beni ziyaret etmiş olabilir.

STRIPLING: Sizi nerede ziyaret ederdi?

BRECHT: Genellikle kardeşini sorardı, demin de söylediğim gibi kardeşi eski arkadaşlarımdan biriydi, sonra birkaç el santraç oynardık, sonra politikadan konuşurduk.

STRIPLING: Politikadan mı?

BRECHT: Evet.

BAŞKAN: Son cevap nasıldı? Son cevabı anlamadım.

STRIPLING: Politikadan konuşurlarmış. Konuşmalarınızın herhangi birinde Gerhard Eisler'le Almanya'daki komünist hareketinden söz ettiniz mi?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Almanya'daki mi?

BRECHT: Evet. Alman politikasından konuşurduk tabii. O bu konularda uzmandır. Politikacıdır.

STRIPLING: Politikacı mıdır?

BRECHT: Evet. Almanya'nın durumu üstüne benden daha çok şey biliyordu tabii.

STRIPLING: Mr. Brecht, Kurul'a, buraya ayak bastığınız zaman Göçmen Bürosu'na daha önceki (politik) ilişkileriniz üstüne yazılı bir açıklama verip vermediğinizi söyleyebilir misiniz?

BRECHT: Böyle bir yazılı açıklama verdiğimi hatırlıyamıyorum, ama Amerikan Hükümeti'ni devirmek amaç ve isteğinde olmadığımı dair gerekli beyanda bulundum. Belki Komünist Partisi'nden olup olmadığımı sormuş olabilirler, ama bunu sorup sormadıklarını hatırlamıyorum, sordularsa ol-

madığıma dair size verdiğim cevabı vermişimdir. Bütün hatırladığım bu.
 STRIPLING: Komünist Partisi'nin hiç üyesi olup olmadığınızı sordular mı?

BRECHT: Hatırlamıyorum.

STRIPLING: Sovyetler Birliği'nde hiç bulunup bulunmadığınızı sordular mı?

BRECHT: Sanıyorum sordular, evet, ben de söyledim.

STRIPLING: Yazılarınız üstüne bir şey sordular mı?

BRECHT: Hatırladığım kadar hayır. Hayır, sormadılar. Edebiyat üstüne bir konuşma hatırlamıyorum.

STRIPLING: Peki, «Hangmen Also Die» adlı hikâyeyi, kitabı, United Artists'e sattığınızı iddia etmişsiniz, tamam mı?

BRECHT: Evet, bağımsız bir firmaya, evet.

STRIPLING: «Hangmen Also Die»ın fon müziğini Hanns Eisler mi yazdı?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Filmde baş rolleri kimlerin oynadığını hatırlıyor musunuz?

BRECHT: Hayır.

STRIPLING: Hiç olmazsa filmin baş oyuncusunu hatırlıyor musunuz?

BRECHT: Sanıyorum Brian Donlevy idi.

STRIPLING: Oynayan kadın ya da erkek oyuncularından başka herhangi bir hatırladığınız var mı?

BRECHT: Hayır. Filmin çekilişiyle benim pek bir ilgim olmamıştı. Ben hikâyeyi yazdım ve senaryo yazarlarına nazızmin, Çekoslovakya'daki nazizmin arka planı üstüne bazı fikirler verdim. Bu yüzden oyuncularla hiçbir ilişkim olmadı.

BAŞKAN: Mr. Stripling, şunu bir parça daha hızlandıramaz mıyız? Bugün öğleden sonra programda daha çok şey var.

STRIPLING: Evet. — Peki, Mr. Brecht, Birleşik Devletler'e geldiğinizden beri herhangi bir komünist yayın organına yazı hazırladınız mı?

BRECHT: Sanmıyorum, hayır.

STRIPLING: «New Masses» dergisini biliyor musunuz?

BRECHT: Hayır.

STRIPLING: Adını hiç duymadınız mı?

BRECHT: Duydum pek tabii.

STRIPLING: Hiç o dergi için bir şey yazdınız mı?

BRECHT: Hayır.

STRIPLING: Hiç çalışmalarınızdan biri bu dergide yayımlandı mı?

BRECHT: Bunu bilmiyorum. Belki bir şiirin herhangi bir çevirisini yayımlamışlardır, ama dergiyle doğrudan-doğruya bir bağlantım yok, onlara hiçbir şey de göndermedim.

STRIPLING: Hanns Eisler'le «Öğrenmenin Övgüsü» türküsünde (Song) birlikte mi çalıştınız?

BRECHT: Evet. Onunla birlikte çalıştım. Ben türküyü yazdım, o yalnız müziğini yazdı.

STRIPLING: Siz türküyü yazdınız.

BRECHT: Ben türküyü yazdım.

STRIPLING: Kurul'a türkünün sözlerini okur musunuz?

BRECHT: Evet. Bu türkünün Gorki'nin oyunu «Ana»nın bir uygulamasından alındığını işaret etmeme izin verin. Bu türküde bir Rus işçi kadını bütün yoksul insanlara yönelir.

STRIPLING: Türkü burada yazıldı, değil mi?

BRECHT: Evet, 35'de, New York'da.

STRIPLING: Şimdi ben sözlerini okuyacağım, size de o türkü olup olmadığını soracağım.

BRECHT: Buyrun.

STRIPLING: «Şimdi basit olanı öğrenin. Sizin gibi vakti saati gelenler için, geç değildir bu. Abc'yi öğrenin şimdi. Yeterli değildir bu, ama devam edin öğrenmeye. Korkmayın, şevkiniz kırılmasın. Bir kere daha öğrenin ki, hazır olmak zorundasınız gücü kendi elinize al — —»

BRECHT: Hayır, özür dilerim, bu çeviri yanlış. Doğru değil bu. (Gülüşmeler.) Bir dakika lütfen, doğrusunu vereyim size.

STRIPLING: Bu çeviri doğru değil mi?

BRECHT: Doğru değil bu, hayır, asıl anlam bu değil. İyi de değil pek, ama ona ses etmiyeceğim.

STRIPLING: Ne demek oluyor bu? Workers' Library Publishers'in yayımladığı, Birleşik Devletler Komünist Partisi'nce çıkarılan «The People»ın bir bölümü var burada elimde. 24. sayfada şöyle diyor: «Öğrenmenin Övgüsü», yazar Bert Brecht, müzik Hanns Eisler. İşte: «Hazır olmak zorundasınız gücü kendi elinize almayı; öğrenin. Öğren bunu, işsiz; öğren bunu, hapishanedeki adam; öğren bunu, mutfaktaki kadın; öğren bunu, babalık. Hazır olmak zorundasın gücü kendi eline al. — —» ve böylece sürüp gidiyor. Çekirdek bu, «Hazır olmak zorundasın gücü kendi eline almayı.»

BRECHT: Mr. Stripling, belki bu çeviri — —

BAUMGARDT: Doğru çeviri «Yönetimi kendi eline almak zorundasın» olmalı.

BAŞKAN: «Yönetimi kendi eline almak zorundasın» mı?

BAUMGARDT: Yönetim. Açık olarak «yönetim». «Gücü kendi eline almak zorundasın» değil. Bu Almanca'dan kelimesi kelimesine bir çeviri değil.

STRIPLING: Peki, Mr. Brecht, Komünist Partisi'nin organında yayımlandığına göre, doğru değilse, bunun anlamı ne?

BRECHT: Hiç hatırlamıyorum — — Bu kitap hiç benim elime geçmedi. Yayımlandığı sırada daha buraya gelmemiş olacağım. Sanıyorum bir türkü olarak yayımlanmış, Hanns Eisler'in müzik yazdığı türkülerden biri olarak. Yayımlanması için hiç bir şekilde ben izin vermiş değilim. Anlamıyorum — Sanıyorum çeviriyi hiç görmedim.

STRIPLING: Yanınızda metin var mı?

BRECHT: Aımancası, evet.

STRIPLING: Türkünün mü?

BRECHT: Ooo, evet, kitapta.

STRIPLING: Aslı değil mi?

BRECHT: Almanca kitapta var.

STRIPLING: Devam ediyor: «Hazır olmak zorundasın gücü kendi eline almiya, hazır olmak zorundasın gücü kendi eline almiya. Sormaktan çekinme, yoldaş, vazgeçme. Sormaktan çekinme, yoldaş, — — »

BRECHT: Niçin ona (Mr. Baumgardt'a) Almanca'dan çevirtmiyorsunuz, kelime kelime?

BAUMGARDT: Sanıyorum her şeyden çok siz bu çeviriyle ilgileniyorsunuz — —

BAŞKAN: Çevirmeni artık hiç anıyamaz oldum, tanığı da öyle.

BAUMGARDT: Bay Başkan, özür dilerim. Bunu (Almanca kitabı) kullanacağım.

BAŞKAN: Yalnız mikrofona konuşun. Belki böylece devam edebiliriz.

BAUMGARDT: Her üç bölümün de son mısralarının doğru çevirisi: «Yönetimi kendi eline almak zorundasın» olacak, «Gücü kendi eline almak zorundasın» değil. «Yönetimi kendi eline almak zorundasın» en iyi, en doğru ve en uygun çeviridir.

STRIPLING: Mr. Brecht, hiç Komünist Partisi'ne girmek için başvurduğunuz mu?

BRECHT: Soruyu anlamadım. Ne yaptım mı — — ?

STRIPLING: Hiç Komünist Partisi'ne girmek için başvurduğunuz mu?

BRECHT: Hayır, hayır, hayır, hayır, hayır, hiç.

STRIPLING: Bay Başkan, biz burada — —

BRECHT: Ben bağımsız bir yazardım, bağımsız bir yazar kalmak istedim ve buna da dikkatinizi çektim; hiçbir partiye girmemenin benim için kuramsal olarak da en iyi yol olduğuna inanıyorum. Sizin buradaki okuduklarınız yalnızca Alman komünistleri için değil, bütün işçiler için yazılmıştır. Sosyal demokrat işçiler de vardı bunların oynanışlarında, katolik sendikaların katolik işçileri de, hiçbir partiden olmıyan ve hiçbir partiye girmeyi düşünmiyen işçiler de.

BAŞKAN: Mr. Brecht. Gerhard Eisler sizi Komünist Partisi'ne girmeye hiç teşvik etti mi?

BRECHT: Hayır, hayır.

BAŞKAN: Hanns Eisler sizi Komünist Partisi'ne girmeye hiç teşvik etti mi?

BRECHT: Hayır, böyle bir şey yapmadı. Sanıyorum ben hep yalnızca bir yazar olarak alındım, yazmak ve doğru bulduğunu yapmak isteyen bir yazar, bir politikacı değil.

BAŞKAN: Hiç sizi Komünist Partisi'ne girmeye teşvik eden bir kimseyi hatırlıyor musunuz?

BRECHT: Herhangi bir kişi bir kere bunu bana teklif etmiş olabilir, ama sonra bunun bana göre bir şey olmadığını farkına vardım.

BAŞKAN: Sizi Komünist Partisi'ne girmeye teşvik edenler kimlerdi?

BRECHT: Oh, okuyucular.

BAŞKAN: Kimler?

BRECHT: Şiirlerimi okuyanlar ya da dinleyenler. Demek istiyorsunuz ki — — Hiç resmi bir teklif yapılmadı — —

KENNY: Almanya'da. (Tanığa dönerek.)

BRECHT: Almanya'da, Almanya'da mı diyorsunuz?

BAŞKAN: Hayır, Birleşik Devletler'de diyorum.

BRECHT: Hayır, hayır, hayır.

BAŞKAN: Çok iyi başarıyor. Sizin buraya getirdiğiniz birçok tanıktan daha iyi başarıyor. Birleşik Devletler'de hiç sizi Komünist Partisi'ne gir-miye teşvik eden bir kimseyi hatırlıyor musunuz?

BRECHT: Hayır.

BAŞKAN: Mr. McDowell, sizin soracağınız bir şey var mı?

MCDOWELL: Hayır, yok.

BAŞKAN: Mr. Vail?

VAIL: Yok.

BAŞKAN: Mr. Stripling, sizin soracağınız başka şey var mı?

STRIPLING: Mr. Brecht'e şu adda bir şiir yazıp yazmadığını sor-mak istiyorum, daha doğrusu bir türkü: «İleri, Unutmuş Değiliz?»

MCDOWELL: «İleri, — —» ne?

STRIPLING: «İleri, Unutmuş Değiliz».

BRECHT: Böyle bir şey hatırlıyamıyorum. Belki de İngilizce ad yü-zündendir.

STRIPLING: Almanca'ya çevirir misiniz?

(Mr. Baumgardt Almanca'ya çevirir.)

BRECHT: Ah, şimdi anladım, evet.

STRIPLING: Bu çeviriyi kabul ediyor musunuz?

BRECHT: Evet.

STRIPLING: Kurul bunu okumamı istiyor mu?

BAŞKAN: Evet, kabul, devam edin.

STRIPLING: «İleri, kazandığımız savaşlardaki gücümüzü unutmuş değiliz; tehlike olsa da, ileri, birlikte ne kadar kuvvetliyiz, unutmamalıyız./ Bu eller yapar yalnız caddeleri, duvarları, kuleleri. Bütün yeryüzünü biz yarattık./ Nesine bizim diyebiliyoruz?/ Nakarat: Şehir kimin şehri?/ Yeryüzü kimin yeryüzü?/ İleri, karnımız aç, canımız yanarkenki birliğimizi unutmuş değiliz./ Tehlike olsa da, ileri, unutmuş değiliz./ Bir yeryüzü kazanmak zorundayız. Yeryüzünü karanlıktan kurtaracağız, her fabrikayı ve her odayı, her caddeyi ve her otlağı./ Yeryüzü bütün bizim olacak.» Bu-nu siz mi yazdınız, Mr. Brecht?

BRECHT: Hayır, ben Almanca bir şiir yazmıştım, ama bu ondan çok farklı.

(Gülüşmeler.)

STRIPLING: Sormak istediklerim bu kadardı, bay Başkan.

BAŞKAN: Çok teşekkürler, Mr. Brecht. Mr. Kenny ile Mr. Crum'ın ta-nıklarına çok güzel bir örneksiniz. Öğleden sonra saat ikiye kadar çeki-liyoruz.

(Bunun üzerine, 12.15'den öğleden sonra ikiye kadar ara verildi.)

BERTOLT BRECHT

ÖĞRENMENİN ÖVGÜSÜ

En basit olanı öğren! Hani şu
Vakti saati gelenler için
Hiçbir zaman geç değildir bu!
Abc'yi öğren, yeterli değilse de, yine
Öğren sen! Şevkin kırılmasın!
Giriş işe! Her şeyi bilmek zorundasın!
Yönetimi kendi eline almak zorundasın.

Yoksullar yurdundeki adam, öğren!
Hapishanedeki adam, öğren!
Mutfaktaki kadın, öğren!
Babalık, öğren!
Yönetimi kendi eline almak zorundasın.
Yersiz yurtsuz âvare, ara bul oku!u!
Soğuktan buz kesen, bilgi edin kendine!
At pençeni kitaba, açlıktan ölen: Bir silâhtır o.
Yönetimi kendi eline almak zorundasın.

Sormaktan utanma, yoldaş!
Etki altında kalma
Kendin araştı!
Sen kendin bilmiyorsan bir şeyi
Bitti bilmiyorsun demektir.
Gözden geçir hesabı
Kendin ödiyeceksin.
Her kaleme parmak bas
Sor bakalım: Nasıl çıkmış?
Yönetimi kendi eline almak zorundasın.

Çeviren : Hasan Kuruyazıcı

SİMONOV'LA KONUŞMA

GRASS: Sovyetler Birliğinde yayımlanmayan kitapların edebiyat dergilerinizde eleştirilmesinin bir yararı var mı sizce?

SİMONOV: Batıda da bizim oralarda yayımlanmayan kitaplarımız bouna tartışılıyor. Her iki taraf için de daha fazla çeviri gerekli. Gene de yabancı bir dil bilip de o dilin edebiyatı üzerine yazan bir eleştirmeciye ille de yalnız çevrilmiş olan kitaplar üzerine yazı yaz diyemeyiz.

GRASS: Bu durumda eleştirmeci genel bir inceleme, gözden geçirme yapmalı.

SİMONOV: Pek tabii. Rusça bilen bir Alman, Rusya'daki bu günkü yayınlar ile Rus edebiyatındaki akımları, eğilimleri incelemek, belirtmek istiyebilir. Memleketinizde çevirisi yayımlanmış olanlarla yetinemezsiniz. Aynı şey bizim için de söylenebilir.

GRASS: İki ülke öyle farklı, kitaplar öyle başka başka nedenlerle çevriliyor, ya da çevrilmiyor ki, bir karşılaştırma yapmak epey güç.

SİMONOV: Eleştirmecilerimizden Nipaviç «Uluslararası Edebiyat» dergisinde Kafka üzerine bir yazı yazdı. Rusya'da yayımlanan eserlerinden bazı bölümlere işaret ediyordu. Ona göre, «Şato» Kafkanın en ilginç romanıydı. Kitabı okumadığım için bir şey diyemem. Ama yazı bu kitabı salık veriyordu.

GRASS: Evet, bir şeyler değişti. Sanırım edebiyatla ilgili konuların tartışılması daha açık hale geldi Rusya'da. Öyle de olsa Batı edebiyatını öteden beri benimsemeye yatkın bir memlekette Kafka'nın yeni çevrilmiye başlanması epey geç sayılır.

SİMONOV: Bana sorarsanız Kafka çoktan yayımlanmalıydı. Böyle olsaydı şimdi eserleri daha serinkanlılıkla, tarafsızlıkla değerlendirilirdi.

GRASS: Batı edebiyatına bu açılmanın ne de olsa tek yanlı Toplumcu Gerçekçiliğin gevşemesiyle bir ilgisi var mıdır dersiniz?

SİMONOV: Bilmem nasıl anlatmalı... Bazı şeyler hemen görüş alanına giriyor.

GRASS: Bu biraz bönce geliyor bana. Ne de olsa Kafka yıllardır tanınmış bir yazar.

SİMONOV: Görüş alanına ne denli çok şey girerse o denli iyi. Çok zamandır tanındığını söylüyorsunuz Kafka'nın, ama ben tanımıyorum. Ne diyeyim, yazık olmuş.

GRASS: Ben de böyle düşünüyorum. Yıllardır sadece bilgisizlik yüzünden (belki politik nedenler de vardır) belli bir kültür ya da yayın politikası edebiyatın bazı kollarına yasaklar koyuyor. Sonra bir de bakıyorsunuz beklenmedik bir açılma...

SİMONOV: Bilgisizlik deyince, bunun karşılıklı olduğunu hatırlamalı-sınız. Cahillik iki taraflı.

GRASS: Doğru, öyle tabii.

JOHNSON: Pekâlâ, öyleyse ne yapmalı? Kişisel görüşüp konuşmalar bir başlangıç olabilir mi?

SİMONOV: Bence kişisel ilişkiler her zaman kültürel işbirliğini geliştirmiştir. Ben bu türlü görüşüp konuşmalardan yanayım.

JOHNSON: Karşılıklı dâvetler, buluşmalar mı diyorsunuz?

SİMONOV: Geçen yıl Leningrad'da yapılan Avrupa Yazarlar Birliği toplantısı çok ilginçti benim için. Hans Werner Richter, H.M. Enzensberger gibi Alman yazarlarıyla konuşma fırsatını buldum orada. Bu konuşmalar hem ilginç hem de yararlı oldu. Sartre, Moravia ve öteki yazarlarla sayısız konuşmalarımız da çok ilginçti. Bana öyle geldi ki onlar da bizimle konuşmaktan zevk alıyorlardı.

GRASS: Sosyalizmin dikkatle kaçındığı bir duruma düşülmüyor mu böylece? Yazara özel bir üstün durum tanınmış oluyor. Devlete ettiği hizmet, ünü, başarıları nedeniyle sıradan vatandaşın yararlanmadığı şeylerden yararlanıyor.

SİMONOV: Sartre ile bir toplantıda beraberdim. Aşağı yukarı bin beş yüz kişi vardı. Konuşuldu, tartışıldı. Sartre kendisi de bütün bunları çok ilginç buldu sanıyorum. Gene de önemli olanı kitap. Birbirimizin kitaplarını okumalıyız. Okumadıkça birbirimizi tanıyamayız, anlayamayız.

JOHNSON: Dönüp dolaşip çeviri sorununa geldik gene.

SİMONOV: Güç bir sorun.

GRASS: Tabii güç olan çevirmen sorunu değil.

SİMONOV: Hayır, yayın sorunu, karşılıklı politik ilgi sorunu.

GRASS: Gene kitaplardan uzaklaştık.

SİMONOV: Kaçınılmaz bir şey bu. Politikayı kitaplardan ayıramayız ki.

GRASS: Ama siz, en önemlisi kitaplar demiştiniz.

SİMONOV: Evet, her şeye rağmen öyle ama iş o kadar kolay değil. Çok değer verdiğiniz kitapları bile bastırmak isteseniz gene de bir yayımlayıcıya başvurmanız gerekir.

GRASS: Evet, doğru ama yayımlayıcının işi burada biter.

SİMONOV: Sanırım siz yalnız bir değil, birkaç yayımlayıcıya başvuruyorsunuz.

JOHNSON: Hayır, ama başvursak bile yayımlayıcılar bizi dinler.

SİMONOV: Her zaman mı?

JOHNSON: Genellikle. Almanya'da bir yığın şey basılıyor. Basımevleri her zaman dolu. Güçlük başka yerde. Örneğin ben «Novy Mir» okuyorum. Bu dergide basılan hikâyeler ya da romanlardan parçalar bugünlerde bizim alışık olduğumuzdan epey farklı.

SİMONOV: Yani nasıl?

JOHNSON: Çok modası geçmiş bir deyiş. Bir çeşit, incelmış Balzac. Gene de üzerinde anlaşmamız gerekli bir sorun var; iyi bir romanın öğeleri nelerdir? Doğu ile Batı arasında engeller var. Bu engelleri kaldırmazsak «Dünya Edebiyatı» kavramı kaybolup gidecek.

GRASS: Bir bakıma henüz bozulmamış ortak ölçüler de. Yazarlık uğraşısıyla ilgili ölçüler demek istiyorum.

SİMONOV: Biliyor musunuz, bu modası geçmişlik sorunu tartışılabilir. Özel beğeniye herkesçe benimsenebilir diye kabullenmeye bir eğilim var. Örneğin, Fransa'daki «Nouveau Roman» kuramcılarını dinlerseniz bunların çağdaş edebiyatta önde gelen bir akımı temsil ettiklerini sanırsınız. Bu akıma karşı çıkan sadece biz değiliz. Fransız okuyucuları da buna karşı, yazarların çoğu da. Bir fikir çatışması var, ama bu yalnız Doğu ile Batı arasında değil. Kavgalarımız edebiyattan çok politika ile ilgili gibi geliyor bana.

JOHNSON: Çağdaş yazarların deyişlerini dış dünyadaki teknik ve psikolojik değişikliklere uydurdıkları söylenebilir. Bu da «Modern» teriminin bir çeşit tanımı oluyor. Değiş ve dildeki değişmeler toplumdaki değişmelere uyuyor. «Novy Mir» de yayımlanan yazılarda bunun belirtisine rastlamıyorum.

Deminki Kafka sorunu üzerine bazı şeyler söylemek istiyorum. Büyük bir yazar olduğu kuşkusuz. Gene de, memleketinizde Kafka'nın eserlerine bağlanan umutlar, düşler biraz abartılmış. Niye peki? Sadece eserlerinin yayımlandığı sıralarda okunmadığından. Bu eksiklik tartışmayı güçleştiriyor bugün.

SİMONOV: Çok doğru.

GRASS: Aynı şeyi, bilgi eksikliği yüzünden «Nouveau Roman» için de yapmış olamaz mısınız? Kitapları yayımlanmadığına göre yalnızca «Nouveau Roman» kavramı üzerinde yargıda bulunmak durumunda değil misiniz?

SİMONOV: Bazıları basıldı. Nathalie Sarraute ile Robbe-Grillet'den bazı şeyler. Nathalie Sarraute'dan bazı parçalar okudum, bana pek de ilginç gelmedi.

JOHNSON: İnsan her şeyi gecikmeden okuyabilmeli, değerlendirebilmeli. Böyle olunca ne söylenti çıkar, ne de efsane doğar.

GRASS: Ben de kendim «Nouveau Roman» teriminin ve romancılarından çoğunun taraflısı değilim ama önce kitapları önünüzde olmalı. «Nouveau Roman»ın çeşitli yazarları olduğunu, örneğin Claude Simon ile Michel Butor arasında (nitelik yönünden de) epây ayrılık bulunduğunu bilmesi gerekir okuyucunun.

JOHNSON: Zaten «Nouveau Roman» diye bir şey yok. Deyimi Robbe-Grillet bulmuşsa da bunu yazarlar değil, eleştirmeciler kullanıyor.

SİMONOV: Bu «Nouveau Roman» eserden çok lâf üretiyor... Tabii politik bakımdan fikirlerimize karşıt bazı kitaplar var.

GRASS: Sovyetler Birliği'nde yazılmış kitaplar mı?

SİMONOV: Evet.

GRASS: Boris Pasternak da bunların içinde mi?

SİMONOV: «Doktor Jivago» dergiye verildiği zaman ben «Novy Mir»in editörüydim. Kitabı basmayı reddettim. Yazı işleri kurulu olarak kitabı niçin basmak istemediğimizi açıklıyan bir mektup yazdık Pasternak'a. Benim tutumum kısaca şu: bir derginin editörüyüm; komünistim; belli görüşleri temsil ediyorum. Bana öyle geldi ki bu romanı yazan yalnız Şubat Devrimi'ni kabul ediyor, Ekim Devrimi'ni etmiyor. Bunu Pasternak'a dost-

ça anlattım. Bazı arkadaşlarım beni kınadılar. «Kitabı, görüş ayrılığını belirten bir önsözle yayımlamalydın,» dediler. Öyle de olabilirdi, ama ben öyle yapmadım. Kitap benim görüşlerim nedeniyle geri çevrildi.

GRASS: Kitabın basılmamasından sizin kararınız mı sorumlu?

SİMONOV: «Novy Mir» dergisinde yayınlanmamasından, evet.

GRASS: Yani ortak bir karar değil miydi? Sizin özel fikirleriniz sonucu muydu?

SİMONOV: Hayır. Kararı dört kişi aldık. Konstantin Fedin, ben ve iki yazar daha. Pasternak'a ortak bir mektup yazdık, görüşümüzü açıkladık. Benim burada böyle konuşmamın nedeni bu kararın sorumluluğunu başkalarına yüklemek istemediğimdir.

GRASS: Özel yayıncılar sorununa dönüyorsunuz. Pasternak başka yayınevine başvurabilir miydi?

SİMONOV: Tabii, kitabını başka yayıncılara da verdi.

GRASS: Hepsi de aynı nedenlerle mi geri çevirdiler?

SİMONOV: Bilmiyorum. Sadece hepsinin geri çevirdiğini biliyorum.

GRASS: Böyle kitapları basacak kadar geniş görüşlü değil misiniz? Nihayet, zamanında Balzac'ın politik görüşleri de geri sayılıyordu, ama çok şükür kitapları basılıyordu.

SİMONOV: Ben Pasternak'a lirik bir şair olarak büyük değer veririm. Şairliği üzerine yazılar yazdım. Politik fikirlerine rağmen, şiirlerinin basılmasına hep önayak oldum. Eğer «Jivago»nun iyi bir eser olduğuna inansaydım, karşısında bulunduğum bir görüşle yazıldığı halde değişik bir karar alabilir, belki de bir önsözle yayımlardım. Bana kalırsa politik yönünü hiç hesaba katmasak bile «Jivago» kötü bir roman. Üzerinde durduğumuz sorundan kaçınmamak için yukarıda söze politikadan başladım. Bence Pasternak iyi bir şair ama kötü bir düzyazıcı.

GRASS: Kitap batıda büyük politik önemi olan bir esermiş gibi basıldı. Ben gene de kitabı bu politik önemine aldırmaksızın okumaya çalıştım. Bence ortanın biraz üzerinde eski düzen bir roman. Sibiryaya tren yolu gibi, beni büyüleyen uzun bölümleri var. Şubat ve Ekim devrimlerine karşı tutumu, şu ya da bu türlü bir yığın edebiyat var batıda, bizde. Bunun için Pasternak'ın politik tutumu bence tamamen ikinci derecede kalır. Bu yönden bana yeni bir şey demedi. Bu konuda Pasternak'sız da bir fikrim vardı. Şair olarak isim yapmış, edebiyat alanında başarıları bulunan bir yazarın eserinin ortaklaşa bir görünüşe bürünen özel bir kararla hasır altı edilmesine kimin hakkı var? Devlet Basımevinin verdiği kararın öteki yayınevlerini etkilediğinden kuşkulaniyorum.

SİMONOV: Olabilir.

GRASS: İşte bundan yayınevlerinin kararlarını kimseye danışmadan vermelerini istiyorum. X yayınevinin kararı Y yayınevini etkilememeli. Burada bizim tartıştığımız — ne biz, ne de Simonov hükümetlerimize söz geçiremeyiz — Sovyet yazarlarının olsun, Batı Almanya ya da Batı Berlin yazarlarının olsun, yayınevleriyle ilişkilerinde karşılaştıkları durumlardır. Benim ana görüşüm, devlet yayınevlerindeki sözde ortaklaşa görünüşlü özel görüşlerin, sonunda hatalı olabileceğidir. Bir yazar eserini yayımlı-

yabileceği ikinci, üçüncü, ya da tamamen bağımsız dördüncü bir kapı bulabilmelidir.

SİMONOV: O zamanlar ortaklaşa bir görünüş verilen tamamen kişisel bir görüşten söz açtınız. Sözlerim yanlış anlaşıldı galiba. Ben bile bile kendimden ve görüşlerimden söz açtım. Çünkü burada karşınızda ben varım; başlıca sorumluluğu da ben taşıyordum; sadece yazarlar kurulunun bir üyesi değil, derginin editörüyüdü. Gene de hepimiz ayrı ayrı eseri okuyup üzerinde tartışmadan bir karara varmış değiliz. Bir derginin bir romanı geri çevirmesinin tabii öteki editörler üzerinde etkisi vardır. Ama bu bağlayıcı değildir. Örneğin siz de bir komünist olduğunuzu farzedin...

GRASS: Tasarlamıya çalışacağım.

SİMONOV: Doğu Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin tanınması, iki Alman devletinin bir konfederasyon kurması gerektiğini savunduğunuz bir roman yazdığınızı düşünün. Kolayca bir yayıncı bulabilir misiniz?

GRASS: Bu soruyu Uwe Johnson'a devretmek isterim.

JOHNSON: Evet, Doğu Almanya'yı ziyaret eden bir adam üzerine bir hikâye yazmıştım. Hikâyenin kahramanı bu memleketin gerçeğinin öylesine etkisi altında kalıyor ki boş bulunduğu bir anda «tanıma» sözü ağzından çıkıyor. Ama bu sözü bir diplomat gibi değil, bir gözlemci gibi söylüyor. Yani, Doğu Almanya'nın tanınmasını destekliyor. Yayıncım hikâyeyi hemen kabul etti.

SİMONOV: Hikâyenizi okuyacağım.

GRASS: Hem de çevireceksiniz.

SİMONOV: Evet, çevrilmesini sağlayacağım.

JOHNSON: Görüyorsunuz, gerçekte aramızda büyük güçlükler yok.

SİMONOV: Gene de bazı güçlükler var sanırım.

GRASS: Evet, var ama bunları yenme yolları da var. Bu hikâyeyi basmayacak on yayıncı sayabilirim, ama basacak da on tane sayabilirim.

SİMONOV: Yayıncıların maddi yönü de düşünmek zorunda olduklarını unutmayın. Politik bakımdan kabullenilemez kitaplar olabilir, ama içinde öyle sansasyonel bir şey olur ki, yayıncıya kâr getirir.

JOHNSON: Benimkinden yayıncı bir şey kazanamadı.

SİMONOV: Bu yayıncılar sırf insansever kapitalistler mi?

GRASS: Ne de olsa kültür hayatına hizmet ediyorlar. Bunun için Sovyetler Birliği'ndeki yayınevlerinin tekrar özel teşebbüs olmasını öneriyorum.

SİMONOV: Sosyalizme devam etmemizi ama yayıncıların kapitalist bir yonca mı olmasını öneriyorsunuz?

JOHNSON: Kuruluşta bir değişiklik gerekmiyecek, sermaye gene devletin olacak.

SİMONOV: Biliyorsunuz, yayıncılığın her memlekette ayrı bir kuruluşu var. Bu kuruluşlar artık yerleşmiş. Bu iş yayıncılığın özel ellere geçmesi sorunu değil. Çeviriye daha çok hak tanıma sorunu. Sosyalist çevrelerde konuyu bilerek tartışma, konuşma sorunu. Bu bakımdan tamamen haklısınız...

Çeviren: Alâeddin Bilgi

RICHARD ROUD

RONDO GALANT JACQUES DEMY'NİN DÜNYASI

Bugüne kadar üç film yaptı Jacques Demy. Üçünün senaryosunu da tek başına yazdı. Bir yandan yazarların politikası üstünde konuşulurken, bir yandan da yönetmenin eksiksiz bir yazar olması gerektiği konusunda tartışmalar uzayıp giderken Demy'nin bütün bütüne özgün önemli yapıtlar veren tek Yeni Dalga yönetmeni olduğu gözden kaçtı galiba. Onun filmlerindeki dünya, kendi yarattığı bir dünyadır. Nasıl mı?

Ölümün yeri yoktur bu dünyada. Şaşılacak kadar az ölümle karşılaşılır. «Les Parapluies de Cherbourg»daki (Cherbourg Şemsiyeleri, 1964) ihtiyar teyze Elise bile yolun göründüğünü anlayınca, «Biliyorsunuz, çok yaşadım,» diye avutmaya koyulur bizi; «gözüm arkada kalmadan ayrılabilirim bu dünyadan.» Aslına bakarsanız, Demy'nin kişileri yalnız ölmekle kalmazlar, başka filmlerde de görünürler; bambaşka bir hayat yüklenirler böylece. «Lola»nın (1961) kırgın âşığı Roland sonunda «Cherbourg Şemsiyeleri»nde bir çeşit mutluluğa kavuşur. Demy'nin gelecek filmlerinden birinde Lola'yla Cécile'in de ortaya çıkacakları belirtiliyor. Aslında bu iki kişi şimdiden çıktılar ortaya; yalnız kılık değiştirmişlerdi.

Sözgelişi, Lola'yla «Cherbourg Şemsiyeleri»ndeki Madeleine arasında bir paralellik vardır. İki kız da sevgililerinin dönüşünü sabırla beklerler—Lola'nın Michel'i yedi yıl tropiklerde, Madeleine'in Guy'i ise iki yıl Ceza-yir'de kalır, üstelik başka bir kıza delicesine âşıktır. Roland da bir bakıma «Lola»nın Michel'i oluvermiştir. Michel'in Nantes'a dönüşü gibi o da cebinde parayla Cherbourg'a döner. Bazen bir filmde aynı kişiden iki tane bulabiliriz. «Lola»daki Cécile nasıl Lola'nın genç bir kopyasıysa, Amerikan denizci de daha genç bir Michel'dir.

Demy'nin filmleri bir çember içinde geçer. «Lola», Michel'in beyaz arabasıyla Nantes'a girmesiyle başlar, yanına sadık Lola'sını alıp oradan ayrılmasıyla sona erer. «Les Baie des Anges»da (Melekler Koyu, Demy'nin ikinci filmi, 1963) «prolog» biter bitmez Jackie (Jeanne Moreau) ile Jean'ı (Claude Mann) Nice gazinosuna girerlerken görürüz; film biterken onlar da gazinodan çıkıyorlardır. «Cherbourg Şemsiyeleri» bir Esso garajında başlar, bir başka Esso garajında biter. Kişilerle konular içinden çıkılmaz bir dansın adımları gibi güçleşirler, değişikliklere uğrarlar... ama hep o çember içinde. Ölümüne yer olmamasının bir nedeni de budur, çünkü ölüm çemberi kıracak, biçimi bozacak, dansı durduracaktır.

Ama bu dünyada yeri olmıyan tek şey ölüm değildir. Kötülük de yoktur. Demy kötülüğün varlığını yadsımaz; yalnız ilgilenmez bu konuyla. Ona bakılırsa kötülük hesaba katılmadan da yeterince önemli sorular vardır bu dünyada. O, aşkla ilgilenir; aşk da en olağan durumunda bile içinden çıkılmaz bir duygudur.

«Lola»da hemen hemen her çeşit aşk ele alınır: Roland'la Lola arasında da kırgınlıkla biten bir aşk, Lola'yla Michel arasında uçarı bir aşk, Frankie ile Lola arasında cinselliğe dayanan bir ilgi, Roland'la Cécile'in annesi arasında ise geçici ama soylu bir aşk vardır. «Cherbourg Şemsiyeleri», hem daha yalın, hem daha karışıktır. Geneviève ile Guy 18 yaşındadırlar. Guy askerliğini yapmak için Cezayir'e gönderilince birbirlerini hiç unutmıyacaklarına and içerler. Ama gün geçtikçe anlarlar ki kendileri istemeseler de aşkları ayrılığa dayanacak güçte değildir. Kız daha önce varır bu gerçeğe, Guy'den olacak çocuğunu kabul eden olgun bir adamla evlenme fırsatı eline geçince, bu fırsatı kaçırmaz, evlenir. Guy Cherbourg'a döner, kızdan sıyrılmıştır sıyrılmamasına, ama «ego» su sevgilisinin kendisini aldattığına inanmasına engel olur önceleri. Zamanla serinkanlılık, olgunluk nasılsa gelecektir, söz konusu edilen Guy gibi biri olsa bile. O da kendisini usanmadan seven sabırlı Grizelda'ya, Madeleine'e döner, onunla evlenir.

«Melekler Koyu», Demy'nin aşk konusunda en incedikli bildirisidir. Filmin yüzeyde kalan öyküsünde kumara düşkün, gazinolarda karşılaştığı bir kadına kendini iyice kaptıran genç bir banka memuru incelenir. Kadın (Jeanne Moreau) kocasıyla çocuğundan ayrılmıştır, Enghien'den Nice'e, Deauville'den Monte Carlo'ya gezip durmaktadır. İlk bir maskot gibi görür Jean'ı, kendisine bayağı uğur getirir bu çocuk. Ama filmin sonunda, aralarındaki yaş ve yapı ayrımını, birlikte uzun süre kalmanın imkânsızlığını hiçe sayarak akıl almaz bir çıkış yapmaya karar verirler. Hiç değilse Jean, kadının zayıflığının farkındadır.

Kumar, filmin aldatmaca konusudur aslında; bir çeşit benzetmedir. Jackie «her gün» yeniden şansın kendinden yana olduğunu, Tanrının kendisini tuttuğunu, cinsel çekiciliğinin eksilmediğini duymak isteyen bir kadındır. Onun her gün gazinoya gitme tutkusunu bu açıdan yorumladığımız zaman filmin anlamı bütünlenir; Demy destanına bir ek olarak değil, bu destanın ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilebilir. Sonunda Jean, sınava atlattı, sevgilisini olduğu gibi benimsedi diye Jackie'yi kazanır.

«Sınava atlatmak.» Bu sık sık tekrarlanan bir öğedir Demy'nin filmlerinde. Lola yedi yıl bekler Michel'i, Roland, Guy'den olacak çocuğunu kabul ettiği için Geneviève'i kazanır. Madeleine sabırla beklediği için Guy'i elde eder. Bir-iki yıl kadar önce Demy, Perrault'nun «Peau d'Ane» (Eşek Derisi) adlı masalından bir film yapmak istediğini açıklayınca şaşkınlıktan herkesin ağız açık kalmıştı. Oysa onun filmlerinde masal ögesi öylesine büyük bir yer tutuyor ki... Tabii Grimm'lerin sert havası değil, daha incelmış bir Fransız havası içinde. Aslına bakılırsa, Demy'nin edebiyattaki karşılığı Perrault değil, Kontes d'Aulnoy ve Madame Leprince de Beaumont gibi daha sonraki yazarlardır. «La Belle et la Bête» (Güzel ile Hayvan) türünden hikâyelerde duyarlık birden kendine gelir, ve eninde sonunda her şey düzeldir. Kötüler bağışlanır, ya da zaten o kadar kötü degillerdir canım. «Cherbourg Şemsiyeleri»nde, «Yalınz filmlerde aşktan ölünür,» diyor Geneviève'in annesi (daha doğrusu şarkıyla söylüyor), «zaman sorunların çoğunu çözümler.» Sonunda, içi yanan Geneviève de ister istemez kabul ediyor bunu. «Onun için ölebilirdim, ama neden ölmedim?»

Bu ılımlı alaya karşın Demy'nin romantik aşka duyduğu ilgi bugünün modasına oldukça aykırıdır; onun dünyasının dış görünüşü - dekorları, kostümleri - de öyledir. Godard da, Demy gibi, beyaz duvar kullanabilir, ama Demy'nin filmlerinde duvarlar karyolanın kıvrımlı, ince demirlerini, yeni sanat beğenisini hatırlatan eşyayı daha belirlemek için beyaz olurlar. Demy'nin dekor dünyası, içinde yaşadığı dünyayı andırır —Fransız taşra hayatına yavaşça sinen ince 1900 üslubunu. Demy, bu anlayışa körükörüne bağlı kalmamış, titiz bir seçme yaparak Fransız odalarının bugün bile insanı bunaltan eşya yığınlarından ustalıklı sıyrılmayı bilmiştir. Max Ophüls'u çok sevdiği halde geçmişin tüllerle örtülü çekiciliğine kendini kaptırmaz; küflü, eski moda bir şeye rashyamazsınız onun dekorlarında.

Kadınları da çoğunlukla başka bir çağın kadınlarıdır. «Melekler Koyu»ndaki Jackie maymun derisi mantosuyla, boynuna sardığı kürklerle, «guépières»iyle (1890 modeli korse) başka bir çağdan çıkagelmiştir. Jean, «Artık senin gibi kadınlar kalmadı sanıyordum,» der. Gerçekten de kalmamıştır. Ama doğa sanata öykündüğüne göre ilerde böyle kadınlar çıkabilir orta yere. Paris mağazaları «Cherbourg Şemsiyeleri»nde kullanılan, Matisse'in ilk, bol renkli denemelerini hatırlatan duvar kağıtlarını satışa çıkardıklarına göre... («Ne?» diyor Demy. «O renklerle yaşanır mı hiç?»)

Gerçekte, korkusuz bir duyumcudur (sensualist) Demy. «İnsanlar kötü beğeniden ürkerler hep,» diyor. «Cherbourg Şemsiyeleri»nde bir renk cümbüşü istemişti, istediği tamı tamına oldu. Ama hâlâ Bauhaus estetiğine saplı kalanlar — bir kerede birden çok renk kullanmayın, düz çizgiler mümkünse dik açılarla kesişsin, eşyanın bir işlevi olsun — Demy'nin çalkantılı barok anlatımına yabancı kalacaklardır. Daha doğrusu, kendilerini o anlatıma kaptırmaktan korkacaklardır. Bağnazlık, çekiciliğe karşı koymayı öğretir. İnsana kötülüğü dokunmayan bir şeyin iyiliği dokunur mu hiç?

Öte yandan, Demy'nin sinema tekniği yepyenidir. Bu konuda en usta yönetmenlerle boy ölçüşebilir. («Cherbourg Şemsiyeleri»nde Geneviève ile Guy'in yattıkları ilk ve son geceyi izliyen dört plânlık bölüm: Guy'in yatak odasından evin kapısına, yine caddeye, sonra Geneviève'in sokağına, evindeki oturma odasına, yün ören annesine geçiş. İşte o zaman Geneviève nasılsa birdenbire belirir perdede.) «Melekler Koyu»nda Jackie ile Jean koşu koşu dışarıya, ışığa çıktıkları zaman kameranın gazinoya dönüşü. «Cherbourg Şemsiyeleri»nde kameranın, kiliseden çıkarak yeni evlenmiş Roland'ın arabasıyla birlikte pan yapışı ve birdenbire Madeleine'in sevinçli yüzüne yaklaşverişi: Geneviève evlendiğine göre belki bir umut besleyebilecektir artık.

Demy'nin tekniğinin incelenmesi başka bir yazının konusu olabilir. Benim demem, Demy'nin dekorlarıyla kostümleri, seçtiği konuyla yakından ilgilidir, eski moda şeylere eğilimi de bile bilebilir. Daha iyisinden habersiz olduğu için böyle değildir, yönetmenlik tekniği bunu anlatmaktadır bize. Bazıları Demy'nin son iki filminde, belki de «Lola»nın ticarî başarısızlığının etkisiyle, kendisindeki bu doğal yaratma gücünü kısıtladığını, onu aşırı bir basitliğe yönelttiğini söylüyorlar. O zaman, gelecek müzikli

(üstelik danslı) filmiyle yeniden «Lola»ya döneceğine, birdenbireliğiyle, raslantısıyla, koreografik güçlükleriyle aynı yapıyı deniyeceğine ne kadar sevinsek azdır.

Demy'nin edebiyat dağarcığıyla kültür evreni, bir Godard'ın ansiklopedik bilgisinin yanında çok ufak kalır. Kierkegaard da Perrault'dan daha geçerli şimdi. Ama Demy'nin erdemi kendi dünyasını yaratmasında, hep ona bağlı kalarak anlatımını geliştirmesinde, durulaştırmasında. Bunun en iyi örneğini Bresson'un «Les Dames du Bois de Boulogne»una (Boulogne Ormanı Kadınları) olan büyük tutkunluğunda görüyoruz. Dedğine göre, sinemanın ne yapabileceğini kendisine öğreten ilk film bu olmuş. 14 yaşındaymış o zamanlar, Nantes'da Katorza sinemasında seyretmiş filmi. Sonraları değiştirerek kendi folkloruna uygulamış — ama çoğu kimsenin filmin önemli bölümü diye gördükleri Héléne'in kişiliğini, öc almasını çıkarıp atmış.

Demy öteki üç kahramana daha çok değer veriyor, özellikle anayla kıza. «Lola»daki Mme. Desnoyers (Elina Labourdette) aslında o filmdeki Agnès'dir (Elina Labourdette). Roland'a (Marc Michel) gösterdiği gençlik resmi de «Boulogne Ormanı Kadınları»ndan alınma bir fotograftır. Mme. Desnoyers yalnız Agnès'in anne olmuş hali değildir, aynı zamanda belki de bundan ötürü Lucien Bogaert, yani «Boulogne Ormanı Kadınları»ndaki kendi annesi oluvermiştir. Onun gibi Mme. Desnoyers de her şeyini yitirmişti; onun gibi eşyasının götürüldüğünü görmüş (Et moi comme une idiote, attachée à mes meubles, mes bergères, mes consoles qui partent), bir günde holluktan yoksulluğa düşüvermiştir. «Kocam kumarbazdı. Her türlü ahlâk-dışı davranışı vardı.»

«Cherbourg Şemsiyeleri»nde «Boulogne Ormanı Kadınları»ndaki ana-kız ilişkisi yeniden ortaya çıkar. Anne, Anne Vernon, Elina Labourdette'e tıpatıp benzemektedir. Üstelik, Cécile Desnoyers'in Nantes'dan kaçtıktan sonra Cherbourg'a gittiğini de unutmamalıyız. Anne, yine güç durumda kalmış bir duldur, yine kızını sevimli, olgun bir erkeğe vererek bu durumdan kurtulmayı kurar. Cocteau diyalogunun yankıları bile sık sık duyulur Demy'nin filmlerinde. Geneviève ile Guy'in gittikçe büyüyen ayrılığını tanımlamak için birden Cocteau'ya özgü bir cümle kullanıverir Demy: «Son coeur de detache de lui».

Oysa «Boulogne Ormanı Kadınları»nın asıl konusu öc değil, aşkın nefrete karşı kazandığı zaferdir; burada yine Demy'nin «Uyuyan Güzel»i çıkıyor karşımıza. «Ben,» diyor Demy, «maviyi karaya, doğumu cenazeye, kırmızı şarabı Vichy suyuna, güneşi yağmura yeğ tutarım.» Biz de, «Taşrayı Paris'e,» diye ekliyebiliriz buraya. Çünkü «Melekler Koyu»nun «prolog»u dışında Demy'nin bütün filmleri deniz kıyısında geçer. Nantes'da, Cherbourg'da, Nice'de, Monte Carlo'da. «Cherbourg Şemsiyeleri»yle «Lola»da Nantes'da geçirdiği çocukluk yıllarından esinlenmiştir Demy. «Lola»daki taşra kütüphanesi, her iki filmde de önemli yer tutan taşra yemekleri... Demy'nin babasının «Cherbourg Şemsiyeleri»ndeki gibi bir garağı varmış. («Shell ile BP'yi bugün bile kokularından ayırdedebilirim,» diyor Demy.)

Nantes'daki Passage Pomeraye, onun duygusal hayatının da merkeziymiş galiba.

Özel olarak ne desek? Godard, Picasso'ysa; Demy, Matisse'dir. Hayır, çok bilgiçe bir söz oldu bu. Yine de Godard'ı kullanarak iyi bir karşılaştırma yapabiliriz; çünkü iki yönetmen arasında ortak özellikler yok olduğu kadar var da. Bir daha deniyelim: Godard yabancı bir tavşansa, Demy bir bostan kirpisidir desek? Yok yok, Demy'yi hayvana benzeteceksek salyangoza benzetmeliyiz. Gaston Bachelard, «Yaşayacak bir yeri olması için ev yapmayan tek hayvan salyangozdur.» diyor. Salyangoz evini yapmak için yaşar; onu kendi salyasından yaptığını söylerler. Demy de, salyangoz gibi, her gittiği yere götürüyor evini; salyangoz gibi, onun da evi kendi içinde yaratılıyor. O da kendi içine kapanık kalıyor.

Salyangoz organik geometrinin en büyük örneğidir: kabuğu yuvarlak ve sarmaldır, Demy'nin filmlerindeki çemberler ve geometrik biçimler gibi. Dönen, dışarı doğru açılarak hep başlangıcına bağlı kalan deniz kabuğu bir barınak, bir sığınaktır, hayata anlam katan biçim gücünün en büyük örneklerinden biridir. Valéry, «Deniz kabuğu çoğu canlı yaratıklarda görülen ortaklaşa düzensizlikten apayrı bir yerdedir.» demiş. «Deniz kabukları ayrıcalıkları tanınmış şeylerdir; ilk bakışta daha iyi anlaşılırlar, ama üstlerinde düşündükçe gizleri birer birer belirir.» Venus Anadyomene'nin şaşkın dünyaya gözlerini bir deniz kabuğunda açması bir raslantı değildir belki de.

Çeviren : R. Tomris



TÜSTAV

POP ART VE OP ART "ORTA'NIN YİTİRİLİŞİ"

Pop Art en sonuncu mudur? denilirken, Pop Art'ın P'si düşerek Op Art geliverdi arkasından. Impressionisme, Expressionisme, Dadaisme, Surréalisme, Cubisme, Informel, Naive Resim, Konkret Sanat, Abstrakte Sanat, Art Brut, Art Secret, Pop Art, Constructivisme, Happenings, Hard Edge... İşte bu akımlar çağımızın yalnızca birkaç adı oluyor. Ve çeşitli resimler arasında, bazan, daha çok sanat eleştirici ve tarihçilerince bir birlik ve beraberlik sezildiğinde bir düzenin adını koymak yoluna yeniden başvuruluyor.

Böylece, Rönesans nasıl İtalya'ya bağlı olarak düşünölmek olasılığını sağlıyorsa, bütün öbür yenilenme çaba ve isteklerinin de belli bir yere, bir iklimle bağlı olması gerekiyor; ikinci defadır ki, Abstrait expressionisme ve Pop Art ile, Amerika Birleşik Devletleri'nden ses çıkar oluyor.

Prof. Hans Sedlmayr yayımlanan kitabında, «Orta'nın yitirilişini» dilendirirken, geçmişin çözümlü dağılan parçalarını çağımızın belli yönleri olarak açıklıyor, sanatın yenileşebilmesi için de; Rönesans Mezar sanatının helki de ussal bir çözüm yolu olacağını ileri sürüyor. Ancak, onun da, bu işlere eğik öbür bilirkişiler gibi Soyut sanat çemberinden kurtuluş için pek tutarlı olasılıkları yok.

Denilebilir ki, bu kıpırdanmaların başladığı sırada, Poplar Sanattan kısaltılmış olması mümkün bulunan Pop Art suyun yüzüne çıkıyordu. Çokluk, iddia edildiği gibi, Pop Art, Dadaisme'in ikinci bir doğuşu değildir. Dada hareketi, 1915-1922 arasında günün kültür yapı ve anlayışına karşı bir direnme idi. Büyük ve önemli temsilcileri Arp, Schwitters, Max Ernst, New-York'da «Ready-Mades»leriyle olaylar yaratan Marcel Duchamps, estetikte olan köklü ayrışmaları gözönüne seriyor, düşünülerini resme aktarıyorlardı. Dada bu destructif hareketiyle, yeni bir estetik düzen getiremediğinden çözülmeye ve unutulmağa mahkûm oldu. Bunun yanında Pop Art pozitifdir, tüketim (istihlak) çağının çevresini yansıtır. Pop Art, bizim şimdide kabul etmediğimiz, fakat düşün biçimimiz ve güzellik idealimiz üzerine büyük etki yapan Atom Çağının nefret edilen yanını yansıtmaya çalışıyor. Pop Sanatçılarının konuları çiçek, ağaç, deniz, insanlar ve doğa değil; otomobiller, afişler, sigara paketleri, kola şişeleri, Comiks dergileridir. Bunlar bizim, tüketim dünyamızın temsilcileri, çağımızın simgeleridir (sembolleridir). Günlük çevremizde yaşarlar. Bir bakıma onlar tarafından tutsak durumuna getirilmişizdir. Bundan ötürü de, resmin gücü ve anlatım yetenekleri çoğalmış oluyor. Picasso bir Faun resmi yapınca, bu mitolojinin ve uzun zaman sürmüş bir çağın önünde eğilmekten başka ne olabilir ki? Çağımızda da mitolojik figürler, Roy Lichtensteins'in Comiks dergilerinden

büyültülmüş tipleri ya da Mel Romos'un plakata üzerine resimlediği Vamp'lar. George Segal ise, kendisine model olarak poz veren kadınlar ve portreler değil, bir lokantada oturan, bisiklete binen, ya da Pin-Ball Machine'de masa futbolu oynayan kişileri seçiyor. Pop Art soyut ve gerçeküstüçülük akımı taraftarlarına yapılan deliliklerin de bir başka görünümü değildi. Onun kendisine özgü, yeni bir rengi (karakteri) vardır. Ve gene denilebilir ki, bizim eski kültürümüzün çökmesinden Pop sanatçıları etkilenmemekte, aksine onun etkilerini yok etmeğe çalışmaktadırlar. Onlar bize, yeni bir dünyanın hacim ve anlamını getirmektedirler. Pop Sanatçıları, yukarıda da belirtilmeğe uğraşıldığı gibi, önce tüketim sanatının dilini getirmek, onu simgelemek gücünü bulmuşlardır. Onlar, afişleri, Comiks'leri, dış macunlarını dominant duruma sokarak, dolaylı olarak onlara kişiliklerini tanımakla sanatlarını yapıyorlar. Giderek, Sonnabends çiftiyle Paris'e gelip yerleşen Pop Sanatı, Jasper Johns'dan sonra da 1964 yazında en büyük başarısına ulaştı: Pop ressamı Robert Rauschenberg Venedik büyük Sanat Ödülünü alıyordu.

Gerçekten, deniliyor ki, sanat eleştiricileri için Pop Art'ı birkaç kötü resmi gösterip alay etmekle kötüleme olasılığı vardır. Ama bütün okullarda olduğu gibi, Pop Art'da da birkaç sanatçının ağır basması doğaldır. Lichtenstein, Johns, Segal, Rauschenberg, Rosenuist, Paolozzi ve Kitaj gibileri şimdiden sanat tarihinde yerlerini almışlardır.

Gene Paris'de henüz büyük görüntüleri olmayan Op Art ise ilkinden kişiye yanlış yazılmış gibi geliyor. Oysa, Op Art optik yani gözle ilgili bir sanat anlatımının adı oluyor. Usa aykırı düşen, insanı ilkinden büyüleyen, göz yanılta bu çalışmalar bir durmadan değişen, yanılta, şaşırtan, dönen çizgiler, küçük kareler, yuvarlaklar ya siyah beyaz olarak, ya da renklerin tutarlı olarak düşünülerek yeni oyunlar oynamakta. Op Sanatçıları ilkinden gözün eğitimini istiyorlar. İç gıcıklayan, heyecan verici işlerinde Op'çular çok ilginç aldatımlarıyla bir yenilik peşindeler. Bridget Rilet, Richard Anuszkiewicz bu yoldaki yapıtlarında bir rengin cümbüşü peşinde, diğer yandan Larry Poons ufak elipsleri gerek geometri ve gerekse içgüdüyle kırmızı ya da sarı yüzeylere yerleştirerek yeni bir doku = tekstür yaparak, gözün retina tabakasında ortada bulunmayan ve ancak göz kapatıldığında görülen bir imajlar - görünüm peşinde; Julian Stanczak Riley'le aynı tutumda, yanyana konulan renklerin birbirlerinin değerlerini değiştirdiğine inanmaktalar.

Nerede fenni biçimler bitmekte, nerede Op başlamaktadır? Bunu kolayca kestirmek mümkün olamıyor. Sanılır ki, sanatçılar fennin etkisi altında kalmaktan başlıbaşına bir tad almaktalar! Heykeliçi François Morellet, hem fabrika işleten ve hem de heykel yapan bir sanatçı. Tadasky, işlerinde anlamdan uzak çalışırken, yaptığı dönen dairelerinde daha duygulandırıcı olsun diye, altın ve gümüşle çizgiler çizerken, yine de beyaza dönüyor. Tadasky, beyaz bir tuval üzerinde sarı çizgilerle daireler çizerken, dönen bir masa kullanırken, pratik oluşun da —işçilikten uzaklaşma— bir örneğini veriyor. Fon olarak beyazın seçilmesi, dairelerin rengini değiştirmekte çok etki sağlıyor. Gözleri bozuk, örneğin astigmatlılar, bu biçimde

yapılmış, Op'lara bakınca daireler yerine üçgen biçimli kesitler görüyorlar!

Bridget ve Vasarely'nin çalışmalarının başdöndürücülüğü, karışıklığı daha düzensiz bir duruma sokmak için mi yapıyor? Çocukların bilmece kitaplarında, daha sonraları fizik derslerinde rastlanılan bu gibi işlerin İran Minyatürlerinde, Afrika kabilelerinin kulübelerinde, Seurat'ın pointiliste resimlerinde görülmesine karşılık, Piet Mondrian'da, az renk içinde, bulununca birçok sanatçı bu yola yaklaşır oldu. Op'çular böylece günün en ilginç gerçeği gibi görünerek tek ya da toplu olarak sergilemelerini devam ettiriyorlar. Bu yakınlarda Modern Sanat Müzesinde 10 ülkeden 75 Op sanatçısı bir sergi açarak resim ve heykellerini sergileyecekler, hareket eden aynalar, parlayan ışıklar, dönen prizmalar, elektrik motorları, sıra halinde çiviler, cam ve kalaylı plastikler, tel ve metal borular günün konusu olmaktadır devam edecek.

Başlangıçta da belirtilmeğe çalışıldığı gibi, Op sanatçıları «perspektif bozma ile şimdideğin alışlagelen konturları, boyutları, iki obje arasındaki ayrıklığı, fonu değişik bir şekilde vererek yapıyorlar. Bu yoldaki işleri Riley yaparken, «muare» görüntü, paralel ve periodik çizgilerin üst üste konulmasıyla, Poon'un yapıtlarında da, birbirini tamamlayan renklerin gözde kalan görüntüleri ve daha parlak bir renge bakıldığı zaman görülen izlenimlerle oluyor. Bu, ışık dalgalarının retinada doğurduğu ufak elektrik yankısıdır. Renklerin birbirlerine etki yapması Anuszkiewicz tarafından savunuluyor. Mavi ve sarı örneğin yeşil oluyor, bundan da bir zorlama ile yenilik doğuyor.

Bu çalışmalar yorucudur, sanatçı ve sanat izleyicileri için. Ama ne var ki, ilginç yönü de, şimdideğin her sanatçı tek başına bir şeyleri bir araya getirip sunarken, Op'çular birer düşünür ve uygulamayı müşterek dünyalarına getiriyorlar!

Avrupa'nın iki Op grubu yanında, henüz Vasarely'nin nitelik ve gücüne erişkin yapıtlar görülemiyor. Sonunda ne olacak?

Yeni bir çıkmaz mı? Bir hesaplaşma mı oluyor yeniden?

Yeni bir çözüm mü? Yitirilenden fazla gelen olacak mı? Ne olursa olsun, Seurat'dan bu yana sevindirici çalışmalar oluyor.

SÖZ ÖZGÜRLÜĞÜ - ELEŞTİRİ SARTRE'İN KONUŞMALARI

SÖZ ÖZGÜRLÜĞÜ, ÖZEL SANSÜR VE AHLÂK

Çetin Altan'ın «Milliyet» gazetesinden ayrılması yasaların ötesindeki «sansür»lerin işleyişini ortaya vuruşuyla geçen ayın en önemli olayıydı. Ayrıca, çok üzücüydü de — getirdiği yıkılışlarla... Yazarın «Akşam»a geçtikten sonraki ilk yazısı ile «Milliyet»den ayrılışına yol açan yazısını — gazete sütunlarında kalmamaları gerektiğine inandığımız için — sayfalarımıza alıyoruz. Bu yazıların söz özgürlüğü, özel sansür, ve ahlâk konularında aydınlarımızı uzun uzun düşündüreceği inancındayız.

EY ZAVALLI BABİÂLİ

Gazetecilikte yirmi yıl... Bunun bütün Babîâlî tarihinde rastlanmıyacak çeşidinden en özgür yazıları yazdığım mutlu altı yılı Milliyet'de geçti. Oradaki bütün dostlara kalem hayatımın en tatlı anılarını borçluyum. Kendilerinden bir görüş ayrılığı yüzünden içim kopa kopa koptum. Zaman hangi tarafın haklı olduğunu ilerde tesbit edecektir.

* * *

Akşam'a gelince.. Bu benim Akşam'a üçüncü defa girişim. İlki 1952'de, ikicisi 1957'deydi. Fırsat bulursak eski fotoğraflara bakmanın hüzünlü gülücüğüyle o hikâyeleri de anlatırız.

Aslında Babîâlî gazeteciliğiyle bütün ilgimi kesmek bir prensip kararı halinde kafamda yatmaktadır.

Babîâlî gazeteciliği bütün şatafatına ve süsüne rağmen Türkiye ve dünya gerçeklerini halka duyurmamak, fakir bir memleketin bahtsız insanlarını neden bu durumda oldukları konusunda uyandırmamak için elinden geleni yapmaktadır.

Ben ise sade geçinmek için değil, halkın menfaatlerini savunmak için yazarlığı tercih etmişlerdenim. Bu bakımdan halkı sömürme eğilimindeki iç ve dış sermaye gruplarının bin dereden su getirerek dümbelekçi başlığını yapmaya çalışan ve kârını bu yolda sağlıyan Babîâlî basınıyla kolay kolay bağdaşmama imkân yoktur. Nitekim Babîâlî basınının mânevî bir afyon enjeksiyonunu mutlaka devam ettirmek arzusundan sıkılmıya başlıyan sosyal bünye, bütün memleket düzeyinde küçük küçük gazeteler-

le gerçek ve milliyetçi bir yayına doğru yönelme istidadındadır.

Türkiye büyük tehlikelere doğru kaymaktadır. Petrolleri, madenleri, iç ve dış siyasetiyle tiraj gazeteleri ve stratejik bölgeleri milletlerarası bir kapitalizmin kontrolü altına sokulmak istenmektedir. Ne pahasına olursa olsun buna karşı çıkmak bir vatan borcudur.

Babıâli basını ise birkaç pırlanta kalem hariç, buna karşı gerekli tepkiyi tıpkı eski mütareke basınında olduğu gibi göstermemektedir. Anayasanın sağladığı basın özgürlüğünü gerektiği ölçüde kullanmamakta ve kullanmak isteyenleri de çelmeleme kalkmaktadır. Çünkü gerçekte Babıâli basınındaki özgürlük, iki satırı yanyana getiremeyen ve evinde üç kitabı bulunmayan birkaç makine sahibinin özgürlüğünden ibarettir. Bütün yazarlar ve düşünürler ancak bunların verdikleri izin ve özgürlük çerçevesinde seslerini duyurabilirler. Ve bu oluşu hiçbir şekilde hiçbir yerde tenkit edemezler. Aksi takdirde amansız bir aç bırakma tehdidi enselerine yapışır. Devleti idare edenler de bu fiili durumu görmezlikten gelmeyi ve birkaç makine sahibiyle iyi geçinerek kişisel propagandalarını devam ettirmeyi tercih ederler... Dördüncü kuvvet denen basın kuvveti aslında işte bu birkaç makine sahibinin Türk düşünce ve siyasetinin üzerindeki gizli ve monarşik kuvvetidir. Ve bütün meseleleri su üstüne çıkaracak gerçek bir demokrasiyle, gerçek bir fikir özgürlüğüne yüzde yüz karşıdır.

Ben böyle bir baskıyı kabul etmek niyetinde değilim. Onların yapmak arzusuna kapılacakları modası geçmiş şantajlara ise vereceğim cevaplar, basın tarihimizde kendileri için bir yüz karası olarak kalacaktır... Kalacaktır, çünkü bir ikisi hariç, hiçbir memleketin iktisadî menfaatlerini koruyacak bir metanet ve asalette değildir. Bunun da sebebi iç ve dış sermaye gruplarıyla olan ilişkileridir. Onun için yabancı şirketlerin Türkiye'deki yatırım ve kâr nisbetlerini yazamazlar. Onun için yılda yirmi dokuz buçuk milyon Türk otuz beş milyarı bölüşürken, beş yüz bin kişinin yirmi beş milyarı cebe indirdiğini ortaya koyamazlar. Onun için Başbakanlık sandalyesine Karagöz sopası gibi takılan yabancı kancaların üzerinde hangi mamulâtın markası bulunduğunu açıkça belirtmezler.

Tek yapabildikleri bunları açığa çıkarana komünist diye sövmek, gerçekleri saklamaya uğraşmak, iktisadî konulara derinliğine dokunmadan siyasî tenkidlerle vakit geçirmek ve eğlenceli yazılarla suyuna tirit belediye polemikleri icat edip kasalarında para üstüne para koymaya çalışmaktır.

Böyle bir ortamda kimsenin bilmediği baskılar altında ekme parası korkusuna yazarlık numarasına kalkmak, gitgide haysiyetsiz bir iş olmaya başlamıştır.

Benim Akşam'daki bu çabam Babıâli ile olan alışverişimin son iyi niyet denemesidir. Bundan sonra yazarlar, düşünürler ve memleketlerini gerçekten sevenler birkaç kişinin kulu kölesi olmadan da özgürce yazılar yazabilsinler diye gerekli olanı yapmak uğrunda çok daha başka, çok daha etkili yollardan uğraşacağım.

Gürültülü rotatiflere karşı küçücük bir kalemin kutsallığını, Kâbesini gönlünde taşıyan bir dervişin bitip tükenmiyen aşkı ve imanıyla Türk milletine ve basın tarihine karşı savunacağım...

Ve yaşarsam da muvaffak olacağım, yaşamazsam da...

(Akşam, 1 Mart)

ÇIKMIYAN YAZI

Pek sevdiğim ve daima dürüstlüğüne övdüğüm Abdi İpekçi dünkü Milliyet'den mektup sütununda Milliyet'in «Sosyal bir demokratik düzene» inandığını belirttiikten sonra, benim «Sosyal bir demokratik düzene» inanmakla yetinmediğim için gazeteden ayrıldığımı ima ediyor ve Milliyet'in «Toplumcu görüşlere, sosyal adalet ilkelerine bağlı ve bunları savunmaya kararlı» olduğunu söylüyor. Biz buna pek çok seviniriz. Ancak bizim Milliyet'de çıkmış ve çıkmamış bütün yazılarımızdan hangisinin «Sosyal demokratik düzen» prensibini aşmış olduğunun isbatı gerekmektedir.

Ben, aşağıda yayımladığım yazı «Sosyal demokratik düzene» aykırı olduğu için değil, Abdi İpekçinin de katıldığı bir ifade ile «Amerika aleyhinde bir kanı» uyandıracağı gerekçesiyle Milliyet'e konmadığı için onlardan ayrıldım. Bu çıkmamış son yazıyı hiçbir yerde yayımlamıyacaktım. Şimdi «Sosyal demokratik düzene» uygun olup olmadığı konusunda okuyucularımın karar vermesi gerektiği için yayımlamak zorunluğunu duydum. Birlikte çalıştığımız yıllarda Abdi'nin ard düşüncelere sevimli maskeler takmıyacak kadar dürüst olduğunu gördüm. Ola ki «Sosyal demokratik düzen» den onların anladığı anlam ile benimki arasında bir fark vardır. Bu farkın ne olduğu yine zamanla ortaya çıkacaktır.

«Sosyal demokratik düzene» aykırı olduğu için değil, fakat «Amerika aleyhinde bir kanı» uyandıracağı için gazeteye konmayan ve ayrılmama sebep olan yazımı okuyucularıma sunuyorum.

ALINMASI GEREKLİ İLK TEDBİRLER

Yurda döner dönmez ilk işim yolculuk sırasında göremediğim gazeteleri okumak oldu. Ulus'un açıktan açığa takındığı tavır ve Akis Dergisi'nin kapağı, Milliyet'in salı günkü Durum sütununda bir cümleyle özetliyor ve cevaplandırılıyordu:

«... yeni koalisyonun Türkiye'nin dış politikasını bir Amerikan peyki anlayışı ile düzenleyeceği şüpheleri doğru olsa dahi, Ürgüplü ve Işık'ın içinde bulunduğu bir kabinde böyle bir ihtimalin kolay kolay gerçekleşmeyeceğini düşünmek mümkündür.»

Bütün bunlardan sonra Amerikan Büyükelçisi demeç veriyordu:

— İç işlerinizden uzak duruyoruz.

Yeni Dışişleri Bakanımız ise Türkiye'ye ayak basar basmaz gazeteci-

lere dış politikamızda hiçbir değişikliğin olmayacağını söylüyordu.

Biz bütün olup bitenleri çok daha kestirmeden ve çok daha pratik bir yönden ele almak istiyoruz :

1 — Amerika'nın Türkiye'nin iç işlerine lüzumundan fazla müdahale ettiği dedikoduları ve bu dedikoduları destekleyen tesadüfler soğukkanlılığımızı kaybettirmemelidir. Her memleket kendi menfaatleri için fırsat bulduğu ölçüde her türlü manevrayı çevirebilir. Önemli olan bu fırsatları vermemektir. Türkiye bu fırsatları vermişse kabahat Amerika'da değil, bu fırsatı hangi sebeplerle verdikleri belli olmayan veya olan yerli politikacılarımızdadır.

2 — Amerika'nın hiçbir devletin iç işlerine karışmadığı iddiası da bir nezaket sözüdür. İran'da Musaddık Hükümetini devirdiklerini resmen açıklamışlardır. Türkiye'de de 27 Mayıs devriminden çok önce başlayan ve gitgide hızlanarak devam eden iç siyasetimizle ilgili kurcalamaları dünyanın ve Türk kamu oyunun malûmudur. Ancak bu çabaları sonuçsuz bırakmak çok zor değildir ve Türkiye'nin yüksek menfaatleri bakımından Türkiye devletini idare edenlere düşen bir görevdir.

3 — Bu alanda alınacak tedbirler şunlar olabilir :

a) — Türk basınına Amerikan ajanslarının havadis tekelinden kurtarmak ve dünya olaylarını Türk kamuoyuna çeşitli kaynaklardan vermek. Bu hem çok kolay, hem çok önemli bir noktadır. Yeryüzü demokrasilerinde bizim basınımızdan başka olayları daima tek taraflı vermek zorunda bırakılan ikinci bir basın yoktur. Meselâ, İtalyan ANSA Ajansı'nın bültenlerine bir göz atmak bu sözümlüğün ne kadar doğru olduğunu ortaya koyar.

b) — Bütün kıyametin üzerinde koptuğu anlaşılan yerli petrolümüzü her zamankinden daha fazla bir titizlik ve hassasiyetle zaptı rapte almak. Amerikan şirketlerinin Türkiye'ye dünya piyasasına nisbetle yüzde otuz beş daha pahalıya petrol sattıkları bellidir. Bu yüksek fiatı derhal normale indirmek. Türkiye'deki yabancı şirketlere ait iki yüz elli petrol arama vesikasını muayyen bir süre ile kayıtlamak ve yine de petrol bulunmadığı takdirde bu vesikaların iptaline gitmek. Petrolle ilgili her türlü yeni tesisin mutlaka millî müesseselerce kurulmasını karar altına almak.

4 — 7 Şubat tarihli New York Herald Tribune gazetesinde değerli gazeteci Joseph Alsop şöyle demektedir :

«Amerika'nın dışardaki direkt yatırımları yılda iki milyar dolar civarındadır. Bu yatırımlardan sağlanan yıllık gelir ise yılda dört milyar dolara ulaşmaktadır.»

Alsop'un belirttiği bu yatırımlardan Türkiye'ye düşen nisbet ve Türkiye'den sağlanan kâr Türk kamuoyuna açıklanmalıdır.

5 — Bütün bunlardan sonra yerli politikacıların Türkiye'nin yüksek menfaatleriyle çatışan tutumları olursa, onlarla demokratik yollardan savaşmak...

6 — Şahsiyetli bir dış politika tutumundan asla vazgeçmemek...

7 — Madenlerimizi asla konsorsiyomun telkin ettiği şekilde yabancı şirketlere devretmeye kalkışmamak.

Bütün bu tedbirlerden sonra Amerika dostlarımız arasında hiçbir de-

dikoduya sebep olmadan rahatça kalabilir.

Bu arada C.H.P.'ye de söyleyecek birkaç sözümüz vardır. Türk demok-rasisi içinde yönünü iyice belirtmelidir. Belirli prensiplere bağlanmalıdır. Demokrasinin iktisadi bir metod tartışması olduğunu halka anlatmalı ve Türkiye'deki fikir özgürlüğünün gelişmesinde bilinçli bir rol oynamaya başlamalıdır.

Böylesine çalışacak gerçek ve rahat bir demokrasi Türkiye'yi bütün tehlikelerden uzak tutacaktır. Türkiye'nin hangi metodlarla daha kolay kalkınacağı konusunda kamuoyunda bir düşünce dinamizmi yaratacaktır.

Dış kuvvetler daima kendi menfaatleri açısından meseleleri ele alırlar. Bunu tabii görmek gerekir. Ola ki Amerika Türkiye'nin de İran'a benze-mesini ister. Ama toplumda kuvvetli bir şuur uyanması olursa bu istekler kendiliğinden söner. Böyle bir şuur ise ancak gerçeklerin halka söylenme-siyle uyanır. Bu gerçekler boyuna söylenmeli ve memleketin yüksek men-faatlerini kendi çıkarları için ayak oyununa getirmeye niyetli olanlar şayet varsa, onlar da bu geniş uyanışın aydınlığı ortasında halka gösterilmelidir. Bütün bunları Anayasanın teminatı altındaki gerçek bir demokrasi sağlar. Gerçek bir demokrasi ise ancak kapitalistlere tanınan özgürlüğün aynıını milimi milimine sosyalistlere de tanımakla mümkündür.

Böyle bir özgürlüğe gidildiği takdirde Türkiye'yi hiçbir tehlike tehdit edemeyecektir. Türkiye artık uyanmakta ve uyandıkça da her türlü istis-mardan kurtulmaya yönelmektedir. Bütün mesele bu uyanışı hızlandırmakta ve yukarıda sıraladığımız tedbirleri bir an önce almaktır.»

(Akşam, 2 Mart)

BOŞUNA ÇABA

Simone de Beauvoir'ın «Pyrrhus ile Cinéas»ı çikalı altı ayı geçmişti. Öy-leyken hâlâ heyecanlıydım. Çünkü çok uğraştığım, enikonu benliğimle yo-gurduğumu sandığım bir çeviri yapmışım. Kendime göre bir yol tutmuş, birtakım değişik yöntemler denemiştım. Gelgelelim, başarmış mıydım bun-ları, başarmamış mıydım, bilemiyordum. Yürüdüğüm yol uygun muydu, değil miydi, kestiremiyordum. Onun için, Muzaffer Hacıhasanoğlu'nun çev-irimle ilgili yazısı (1) yayımlanınca pek sevindim: İçimi kemiren soru-ların karşılığını artık alacaktım.

Yazıyı istekle okudum, hattâ biraz da sabırsızlıkla. Fakat, bitirince üzıldüm: Hayal kırıklığına uğramışım. Aradığım karşılıklardan hiçbirini bulamamışım. Hacıhasanoğlu, çevirimi özetlemekle yetinmişti. Ne bir çö-züm, ne bir yargı... Çeviriden vazgeçtik, eserle ya da yazarla ilgili tek sa-tır yoktu. Salt özet vardı.

(1) Muzaffer Hacıhasanoğlu, «Yaşamanın Anlamı», Varlık 15.6.1964.

Hacıhasanoğlu'nun ardından Muzaffer Uyguner'in yazısı çıkageldi (2). Yeniden umutlanır gibi oldum, ama boşunaymış: Bu yazı da, bir önceki gibi, eserin, yazarın ya da çevirmenin üzerinde durmuyordu. «Pyrrhus ile Cinéas»taki düşünceleri özetlemekle yetiniyordu. Salt özetlemekle.

Geçenlerde Hikmet Dizdaroğlu'nun bir yazısını gözden geçiriyordum: «Tanpınar'ın Şiir Dünyası» (3). Mehmet Kaplan'ın aynı adlı incelemesini ele alan bir yazı. Okuyunca şaşırıverdim: Baktım, Dizdaroğlu da, Uyguner'le Hacıhasanoğlu gibi, kitaptaki düşünceleri özetliyor yalnız, ötesine karışmıyor! Acaba, Kaplan'ın bu düşünceleri doğru mu, yanlış mı, orasını araştırmıyor. Söylenenleri olduğu gibi kabul ediyor. Acaba, Kaplan'ın, Tanpınar'ı incelerken başvurduğu yöntem elverişli mi, değil mi, orasını kurcalamıyor. Yapılanları olduğu gibi kabul ediyor. Ve özetlemeyle yetiniyor.

Dizdaroğlu, yalnızca Kaplan'ın kitabına karşı böyle davransa, neyse... T.S. Eliot'un «Denemeler»inin çevirisini eleştirirken de aynı şeyi yapıyor. (4): Denemelerdeki düşünceleri — tartışmadan — özetliyor. (Üstelik, düşüncelerin de hepsini değil, beş denemeden ancak ikisindeki düşünceleri...) Fakat bu düşüncelerin değerini, kaynağını, yerini belirtmiyor. Özetlemeyi eleştiriye varmak üzere bir veri olarak kullanmıyor. Özetlemeden yargılamaya geçmiyor. Özdemir Nutku'nun «Tiyatro ve Yazar» kitabı için yazdığı eleştiride de, aşağı yukarı, aynı tutumu sürdürüyor (5). Dizdaroğlu bu tutumunu yalnızca eleştiri ve denemeyle ilgili kitaplara uygulamıyor. Şiir, hikâye, roman ve tiyatro kitaplarına da uyguluyor. Örneğin, Tahsin Yücel'in «Mutfak Çıkmazı» üstüne yayımladığı eleştiride (6) «düşünceler»in yerine «konu»yu koyuyor: Romanın konusunu özetlemeye girişiyor. Gelgelelim, bir romanda önemli ilişkiler yaratan «yer, kişi, olay, süre, çevre, içerik, yapı, vb.» gibi temel öğelere hiç değinmiyor; öz biçim bağlantılarını estetik açıdan hiç incelemiyor. Bunun için gerekli çözümlenmeye, karşılaştırmaya, ölçütlemeye, yargılamaya, değerlendirmeye hiç yanaşmıyor. Dolayısıyla, eleştirinin en güç ve en gerekli ödevlerini atlamış oluyor. Başka bir deyimle, işin kolayına kaçıyor.

Bu «kaçış» Dizdaroğlu'nun öbür yazılarında da görülüyor. Nitekim, eleştirileri çoğunun özetlemenin sınırını aşmıyor. Çoğunun genişleyip derinleşmiyor; eserin dışında dolaşmıyor, içine girmiyor, özelliklerini ortaya çıkarmıyor. Çoğunun özetçilikle kalıyor. O kadar ki, özetçiliği nerdeyse biricik eleştiri yöntemi haline getirecek.

İşin tuhafı, Dizdaroğlu, eleştiri üstüne yazdığı birkaç yazıda bu örneklerdekini tersi bir tutumu savunuyor: Onu dinlerseniz, «eleştirmeci, edebî eserdeki güzellikleri ve o eserleri başarılı kılan nedenleri bulmaya çalışan kişidir. (...) Eleştiri sözü, aklımıza ilkin ölçü ve değerlendirme, yar-

(2) Muzaffer Uyguner, «Pyrrhus ile Cinéas», Türk Dili, 1.10.1964

(3) Türk Dili, 1.3.1964.

(4) Hikmet Dizdaroğlu, «Eleştirinin Görevi», Türk Dili, 1.2.1962.

(5) Türk Dili, 1.4.1961.

(6) Türk Dili, 1.12.1960.

gılama kavramlarını getirir, bununla eleştirinin, edebî eserleri belli ölçülere göre yargılama ve değerlendirme işi olduğunu anlatmak isteriz. Bir başka biçimde söylemek istenirse, eleştiri, bir edebî eserin ne denli ve hangi nedenlerden ötürü iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin olduğuna karar verme sanatıdır.» (7)

Yazık ki, Dizdaroğlu, bu sanatın gereklerini pek az yerine getiriyor. Yargılamaya da, değerlendirmeye de çokluk boş veriyor. Sözünü ettiği eserin neden iyi ya da neden kötü olduğunu çokluk açıklamıyor. Eleştirinin «yaratıcı bir etkinlik» olduğunu söylediği halde, çokluk, özetlemeyle avunuyor; araştırmacıya, yaratıcılığa özenmiyor. Böylece, eleştiri için koyduğu doğru ilkeleri kendi ayağıyla çiğnemiş, yaptıkları söylediklerini kendi eliyle çürütmüş oluyor.

Peki, özetlemenin de bir yararı yok mudur? Olmaz olur mu, vardır, ama sınırlıdır. Özetleme; (a) ancak eserin eleştirel çözümlemesini tamamladığı, (b) eserin değerlendirilmesine destek olduğu, (c) eserin okurlarca anlaşılmasına, tanınmasına yardım ettiği ölçüde yararlıdır. Bu görevleri göz önünde tutmayan özetlemenin okurlara da, sanatçılara da, eleştirmenlere de pek yararı dokunmaz. Hattâ, kimi durumlarda zararı bile dokunur: Nitekim, konusu güzel olan bir eserin kendisi çirkin olabilir. (Çünkü, edebiyatta önemli olan, yalnızca konu değildir, konunun sanatsal bir teknikle işlenişidir de.) Yahut, içindeki düşünceler değerli olan bir eserin kendisi değersiz olabilir. (Çünkü, edebiyatta önemli olan, yalnızca düşünce değildir, düşüncenin sanatsal bir biçimle ortaya konuluşudur da.) Bu gerçekleri unutan eleştirmen çirkin ya da değersiz bir eseri güzel ya da değerli imiş gibi gösterebilir, ilgiyi o eser üstüne çekerek okurları yanıltabilir. Oysa, eleştirmenin amacı ele aldığı eseri doğru yargılamak, okurlara doğru tanıtmaktır. Dizdaroğlu'nun dahi bir yazısında belirttiği gibi, «eleştirmeci yargıyı veren, iyiyi kötüden ayıran, edebiyat ve sanatla ilgili birtakım ilkeler ve ölçüler ortaya koyan kişidir. (...) Eleştirmeci, hayatı boyunca, bunların doğruluk derecelerini dener. (...) Edebî eserlerdeki güzellik ve başarı derecesi, bunun öteki eserlerle karşılaştırılması, belli ölçülere uygunluğu eleştirmecinin hareket noktasıdır.» (8)

Bu noktayı gözden kaçırın kimse yerinde sayar durur. Bir türlü eleştiriye yaklaşamaz. Eseri bütünüyle tanıtamadığı gibi, yargılamaz da. Bunun sonucu, havanda su döğercesine, yararsız bir iş görür. Neden dersiniz, eleştiriye özetlemeye indirgemek boşuna çalışmaktır da ondan. Bunu kavriyamayan eleştirmen hem kendini, hem de başkalarını boşuna yormuş olur.

Tıpkı, Dizdaroğlu'nun çoğu yazılarında yaptığı gibi ...

Asım Bezirci

(7) Hikmet Dizdaroğlu, «Eleştiri ve Ötesi», Varlık 15.5.1964.

(8) Hikmet Dizdaroğlu «Neden Eleştirmeci Yetişmez», Varlık, 1.12.1955.

ELEŞTİRİDE ÖLÇÜ, BİLGİ VE İNSAF

ELEŞTİRİDE ÖLÇÜ...

İlhan Berk sevdiğim ozanlardandır. Durup durup atılışlar yapması hoşuma gidiyor. Günü birlik keşiflere kalkışmasının, Whitman'dan Char'a kadar sürüyle ozana hiç akla gelmedik yorumlar uygulayışının, her defasında da önceki çalışmalarının hepsini inkâra kalkışmasının ciddiye alınacak yanı olmadığını bilmeyenlerden değilim. Gene de dilimden düşmez bazı mısraları!...

Her sanatçının esin kaynağı başkadır. İlhan Berk de ayışığı, söğüt gölgesi yerine, edebiyat ürünlerinden esinleniyor. Kendisinden önce yazılanların bir bölümüyle bir süre haşır-neşir oluyor. Zaman zaman etkisine girdiği birtakım yapıtları, yaratıcılarının düşüncülerine yançizerek kendince değerlendiriyor ve o temele yaslanarak yeni örnekler koyuyor ortaya. Bunların yenilik merakı, aktarma yanlışlığı dışında, İlhan Berk dediğimiz sevimli kişinin ürkek, sıkıntılı, ezik, savruk, mutsuz dünyasını dile getiren parça parça başarılı yerleri yok değil doğrusu...

Bir süredir İlhan Berk'in sanatında yeni bir değişim belireceği farzediliyor. Paris'den döndükten sonra, eski yazdıklarını bir defa daha inkâr ettiğini öğrendik. Aylardır yayımlanan yazılarında sanatın yerli geleneğe bağlanması gerektiğini savunuyor, ozanlarımızı bu kaynaktan uzaklaşmakla suçluyor. Bol bol Divan Şiirinden söz ediyor. İlerde vereceği örnekleriyle şimdiki ilkeleri ne kadar bağdaşacak kestiremiyorum. Fakat «Yeni Ufuklar» dergisinde ardarda çıkan yazılarında şiir geleneğimizle ilgili yargılarını dikkate değer buluyorum.

İlhan Berk bizim Divan Şiirinden geçerek gelen bir şiir sesimiz ve havamız olduğunu ileri sürüyor, ozanlarımızın bunu gelenekle bağlar kurarak yakalamalarını istiyor. Ancak yazılarında verdiği örnekler dediklerini her zaman doğrulamıyor, yargıları yanlış bilgilere dayanıyor.

Divan Şiirinden yaptığı alıntılarda birçok bozukluklar görülüyor. Ne cati'den, Nedim'den, Şeyh Galip'den yazılarına aldığı mısraların yanlışlıklarını burada gösterecek değilim. Ola ki dizgicininidir suç!

Şimdilik «Eleştiride Ölçü» başlıklı yazısına değineceğim:

...BİLGİ...

İlhan Berk, adını andığım yazısında, bizim bugünkü eleştirmecilerimizin küçümsenmeyecek bir eksikliği bulunduğunu söylüyor. Eleştirmecilerimiz, sanatımızın geçmişteki ürünleriyle ilgilenmiyorlar, onları çözümleniyor, yorumlamıyorlarmış. Bundan dolayı da ulusumuzun «eleştiri ölçüsü, beğenisi» dışında kalyorlarmış.

İlhan Berk'in son aylarda yayımlanan öteki yazılarında, Tanzimattan sonraki şiirimizin en büyük eksikliği diye gelenekten kopuş üzerinde durduğunu görüyoruz. Bu yazılarda belirtildiğine göre Batı sanatının son yüz yıllık şiir serüvenimizde körükörüne kopyacılığına girişilmiş, böylelikle Türk şiirinin yapısı, sesi yitirilmiştir. İlhan Berk'in şiiri yalnız ses, yapı ola-

rak anladığını sanmıyorum. Böyle olduğu halde günümüz şiirinin temaları üzerinde durduğunu görmedim. Yalnız, birtakım divan mısraları anıyor, sonra Tanzimattan bu yana verilmiş örnekler alarak araya kendi şiirlerinden parçalar da katarak, şiir geleneğimizdeki sestem, yapıdan uzaklaşmıştır, diye yakınıyor. Bu yargı doğruysa, eleştirmecilerimizin son çağ şiirini gelenek açısından değerlendirmelerine imkân yoktur. Şiirimizi etkileyen Batı kaynakları araştırılacak, onunla olan bağları üzerinde durulacaktır.

Fakat İlhan Berk, yeni şiirimizi başarılı bir şiir saymıyor. Bu yüzden de eleştiricilerimizin ona yol göstermesini, şiir tarihimiz üzerinde durmalarını, geleneği inceleyip tanıtmalarını, günün şiirini de o açıdan değerlendirmelerini istiyor.

Ben Divan Şiirinin bugünkü duyuş ve düşüncelerimizi yansıtabilecek bir sanatın köklerini taşıdığını sanmıyorum. Türk şiirinin Divan geleneği dağılırken, Leskofçalı Galipler, Hersekli Arif Hikmetler kaleminde ne duruma girdiğine baktıkça Batı sanatından yeni bir kaynak olarak yararlanılışının yerindeliliğini daha iyi anlıyorum. İlhan Berk, örneklerin karşısına geçip, Şinasi çıkırının değil de, eski anlayışı sürdürenlerin bugüne kadar yaşadığı ihtimalini düşünsün; o zaman, Tevfik Fikret'in dilini «Manakyan türkçesi» diye suçlayışının yersizliğini kabul eder.

Bu konu üzerinde, İlhan Berk'in yazı dizisi tamamlandıktan, hele kendisi yeni ilkelerine uygun örnekler de verdikten sonra ayrıca duracağım. Burada asıl, İlhan Berk'in eleştiri anlayışımız, eleştirme ölçülerimiz üzerine konuşurken düştüğü bazı yanlışlarla ilgilenmek istiyorum.

... VE İNSAF!

İlhan Berk Tezkire'lerden, Divan ozanlarının birbirlerini eleştirdikleri yazılarından söz ediyor. Bunlara bakılınca «o çağın eleştiri anlayışının kendine özgü —yani bize özgü— bir anlayış olduğu» görülmekteymiş. Şunu da söylüyor İlhan Berk: «O zaman da eski ozanlarımız İran ozanlarına bakıyorlardı, ama bu bakışı kendi geleneksel çizgileriyle birleştiriyorlardı. Eleştiri bu geleneksel çizginin yanındaydı, ondan yanaydı.»

İlhan Berk'in bu yargularını eski edebiyatımıza ilişkin gerçeklerle bağdaştırmak güçtür.

Divan Şiirinin başlangıcında yerli ögelere yer veren sanatçılar daha sonraki dönemde asla değerli sayılmamışlar ve şiirimiz kendi geleneğimizden koparak İran etkisinde gelişmiştir. Gerçekte ozanlarımız şiirin her kolunda bir İran sanatçısını kendileri için ortak bir kaynak saymışlar ve kendi dillerinde verdikleri örneklerde onlarla yarışmaya çalışmışlardır. Divan eleştirmecisi, şiiri hiç de bizim geleneğimize bağlamağa çalışmaz. Tam tersine, tezkireci Latif'in Ahmedî'yi anlatırken andığı mısralarla,

«Bir olmaz vakte irgürdük zamanı
Bilür yok âsümandan rısmanı
En ehli yeğ görür ma'nâ yüzünden
Karaoğlan türküsün şâir sözünden»

diye yerer böylelerini.

Divan Şiirinin ses ve yapı bakımından bize ait bir geleneğe dayandığını söylemek de yanlış olur. Bunu Dibace'lerden, şiirlerden örneklerle göstermeğe kalkışmayacağım. Yalnız, İlhan Berk'in en büyük üç çağdaş ozanımızdan biri saydığı Yahya Kemal'in,

«Acem-peresti-i Rûmun imâle devrinde»
mısraını hatırlatmakla yetineceğim.

Eski şiirimiz üstüne eğilelim, eski ozanlarımızla ilgili incelemeler yapalım. Yorumlayalım o eserleri. Ama geçmiş bir çağın bize uzak ürünleri olduklarını da gözden uzak tutmalıyım.

Fir de, karşımızdakileri ölçsüzlükle suçlarken bilmediğimiz konularda kesinlemelere girişmekten kaçınalım. İnsafa sığmaz bu!...

Konur Ertop

SARTRE'İN «LE MONDE» VE «CLARTE» KONUŞMALARI

Bu yılbaşında yapıлып «Le Monde»da yayımlanan «Sartre'la Konuşma» hemen bütün ülkelerde geniş yankılar yaptı. Yurdumuzda da, söz konusu konuşmanın yankısı geniş oldu, konuşmanın iki çevirisi «Yeni Ufuklar»da ve «Yeni Dergi»de yayımlandı.

Uzun bir süredir, bu konuşmanın birkaç yeri üzerinde durmak düşüncesinden kurtaramadım kendimi. Bence, baştan sona ilgi çekici bir konuşmadır bu; çünkü okuyanda bir roman, bir hikâye tadı bırakmaktadır; diyeceğim, Sartre soruları karşılarken bütün yaşamasını da sokmuş gibidir karşılıklara, öte yandan konuşurken de yaşamaktadır. Belki bu yüzden konuşmada bazı çelişkiler olduğu öne sürüldü. Çelişkiler var tabii; ama biraz da bu çelişkiler Sartre'ın konuşurken de yaşamasından, önceden hazır karşılıkları kalıplar halinde sıralamasından geliyor. Bir yandan Sartre şöyle düşünceler sürüyor öne: «Yönetici sıkıntısı çeken bir memlekette, Afrika'da örnekse, nasıl olur da Avrupa'da öğrenim görmüş bir yerli, öğretmenlik etmeyi kabul etmez, edebiyat uğraşını birlikte sürdüremeyeceğini anlasa bile?» «Observateur» gazetesinde gördüğüme göre, Sartre'ın bu düşüncesiyle Sovyetler'in önemli edebiyat gazeteleri «Literaturnaya Gazeta» da dalga geçiyor. (Çok özel bir şey söyleyeceğim burada. Komşu İran'da yazarların hemen hepsi uyuşturucu madde kullanıcılar. Sartre'ın bu sözlerini okuyan İranlı bir genç yazar dostum «Yazmak gibi bir afyonumuz kalmıştı, Sartre onu da elimizden almak istiyor.» dedi. Diyeceğim emperyalist batı az gelişmiş ülkelerin koşullarını iyice göremiyor. Bizim gibi batı emperyalizmiyle sömürülmüş, gene de bağımlı bir ülke haline getirilen ülkelerde aydınların ya da yazarların cehennemini Sartre gibi bir devrimci bile iyice kavrayamaz. Öte yandan Sartre az gelişmiş ya da sömürge ülkelerde de edebiyatların kendi diyalektikleri içinde geliştiği gerçeğini unuttuyor; bu konuda «biçimsel» bir düşünce sürüyor öne.)

Sartre bir yandan böyle aşırı görünen düşünceler söylüyor, öte yan-

dan az gelişmiş ülkelerde yapılabilecek edebiyatın sınırlarını Alain Badiou'nun «Almagestes»ine değin genişletiyor, tabii bu sınırlar içinde Kafka çoktan yerini alıyor; şimdilik sadece Nouveau-Roman'cılar bu sınırların dışında kalıyorlarmış gibi görünüyor. Bir yanda yazarları öğretmenliğe sürüklemeyi üstün tutan öğütlemeler, öte yandan materyalizmle devrimciliğin sınırlarını Kafka'yı da aşarak Badiou'ya değin genişletme, eleştirel-gerçekçiliği, marxçı temeller üstüne oturtmak, marxçılığın sınırlarını genişletmek, ona düşünce ve edebiyat tarihinin içine dalan, çok eskilere değin uzanan derinlemesine bir perspektif vermek çabası. Elbette bu bir çelişki değildir; sadece dar anlamda öne sürülmüş, yeniden ve bir tek olarak sınırları belirlenmek istenmiş; artık marxçı açıdan bakılınca da idealizme ve mekanizme dönüştüğü anlaşılan dar anlamdaki toplumsal-gerçekçi edebiyat teorisiyle çelişki görülmektedir.

Sartre'in «Clarté» konuşması da gene «Le Monde» konuşması gibi «Sözcükler»in (Les Mots) yayımlanışı dolayısıyla yapıldı. Hattâ bu konuşmanın yazarla «Le Monde» konuşmasından on beş gün kadar önce yapıldığı da söylendi. İki konuşma arasında çelişmeler görüldü gene. Sartre'in «Clarté» konuşması çok önemlidir («Yeni Dergi»nin beşinci sayısında yayımlandı), birçok yanıyla Türkiye'deki edebiyat sorunlarına da ışık tutmaktadır. Örneğin «kapalı edebiyat» üzerine söyledikleri, yurdumuzda da olduğu-gibi geçerlidir.

«Clarté» konuşmasında Sartre, gerçekçi bir yapıtı, maddesiliğin (matérialité) bir bölümüyle ilişkili bir yapıt olarak tanımlıyor. Öte yandan ölmeyen, yaşayan yapıtların da maddesiliğin bir bölümüyle ilişkili olduklarından yaşadıklarını söylüyor; bu arada kendisinin de bir maddeci olduğunu öne sürüyor. Bütün bu düşünceler günümüzde çok önem taşıyan düşüncelerdir. Bu düşünceler idealizme kaymış toplumsal-gerçekçi sanat öğretisinin dar kalıplarını kırıyor, böylece de marxçı düşünceye daha uygun hale getiriyor edebiyat görüşlerini, gerçekliği bütünselliği ve tarihsel oluşumu içinde ele alıyor çünkü, toplumcu öğretinin özüne uygun bir derinlik getiriyor, onu oluşturan, değişen her şeyi kavrayan bir temel öğreti yapıyor.

Bir sürelerin sert idealizm-materyalizm ayrımının aşılmasında Sartre'in çalışmalarının, bazı eğrilme-bükülmeleri, çizgi dışına düşmeleri olsa da, büyük önem taşıdığı apaçık bir gerçektir. Fransa'da çağdaş marxçıların en önemlileri onun bu çabalarından yararlandılar, Sartre'a yaklaştılar; önce Lefebvre, ardından Garaudy toplumcu sanat felsefesine Sartre'in getirdiklerine yaklaştı. Togliatti'nin aydınlık, birleştirici çabaları da Fransa'daki bu önemli değişmeyi sağlayan nedenlerden biridir. Togliatti gerçek bir entellektüeldi çünkü, çağına değgin her şeyi de biliyordu.

İdealizm-materyalizm çatışması, materyalizmin idealizmdeki olumlu yanları alarak kendi içinde eritmesi, kendine bağlaması, bütün bunlar açık açık — sorunları fazla karıştırmadan — üzerinde durulacak şeylerdir. Bütün bunların, hemen görülmese bile, Türk halkının kurtuluşuyla ilgisi vardır; bir Türk, içinde bulunduğu koşullar yüzünden, belki bu sorunları bütün açıklığıyla izliyemez; ama her şey sorulduğunda hep aynı özetlenmiş sözleri tekrarlayıp duran, garip ve standart aydın tipini aramıyalım; ba-

na öyle geliyor ki bu tip aydın, halkın öz sorunları üzerine oturuyor ve darlaştırıyor bu sorunları, halkın öz sorunları üzerine oturmak artık onun için bireysel bir tatmin sorunu oluyor, sorunların sahibi sanıyor kendini, bazı şeylere sahip çıkıyor ve bir korucu gibi kimseyi yaklaştırmak istemiyor ona. Sonuç ne olursa olsun ben bu olayda bir kötüye kullanma görüyorum; toplumcu öğreti getirdiği temel düşüncelerle ve bu düşüncenin sınırlarının gelişebilirliğiyle bu ters durumu her süre aşar, halkla aydının gerçekten kaynaşmasına yol açar, yabancılaşmanın derin kölerini apaçık görür; kişiyi yabancılaşmalardan kurtarmakta kültürden de yararlanır böylece.

Sartre «Clarté» konuşmasında gene Nouveau-Roman'ı iyice benimsiyememektedir. Bence de, kolay benimsenebilir, savunulabilir — üstelik az gelişmiş ülkelerde — bir eğilim değil bu. Sartre'ın kurduğu bağımlı edebiyat öğretisi Nouveau-Roman'a oldukça ters düştü. Sartre'dan sonra gelen yazarlar da hiç bu öğretiyi izlemediler; Albert Palle vb. gibi ikinci derece yazarlar izledi sadece Sartre'ın edebiyat öğretisini. Bu durum belki Sartre için bir şanssızlıktır ama, gerçektir aynı zamanda. Sartre öğretisi, Nouveau-Roman, toplumcu öğretinin kazandığı büyük derinlik... bütün bu sorunlar önünde bizim için gene birtakım boşluklar kalıyor. Her şeyin bilincinde olmak isteyen bir birey — belki de bir yazar — bu boşlukları aşabilir mi? Bunu bizim kuşağın, bir de belki bizden sonraki kuşakların deneyleri gösterecek.

Demir Özlü



TÜSTAV

AÇIL KİLİDİM AÇIL

YİRMİ BEŞ YIL SONRA

AÇIL KİLİDİM AÇIL. Ercümend Behzad. Yeditepe Yayınları. 3 lira.

Bir şiir kitabının 25 yıl sonra ikinci basımının yapılmasının önem taşıdığını söylemeliyim. İki yanı var bu önemin. Birincisi şiirlerin çeyrek yüzyıla nasıl, ne ölçüde dayanabildiği, hangi yanlarının bugüne kaldığı, bu şairin etkileri —aldığı ve yaptığı— konusunda bir araştırma yapılabilmesi, ikincisi 25 yıl sonra bir şairi değerlendirme olanağının elimize geçmiş olması. Bizde nedense kitapların ikinci baskıları hemen hemen hiç yapılmaz, bu yüzden de birkaç yıl içinde antika niteliği kazanırlar.

Yan tutmadan yapılacak bir değerlendirme gösterecektir ki Ercümend Behzad bazı yeniliklerin getiricisi, tanıtıcısı olmuştur, ama nedense çağdaşlarına gösterilen ilgi ondan esirgenmiştir. Bu onun geliştirmeden sunduğu yeniliklerden, gittikçe kendi üstüne kapanan özel bir sözdiziminden ileri gelmiştir. Getirilmek istenilen sözdiziminin ülkemiz şiirine büyük yararı olmuştur. Yalnız çok zaman Ercümend Behzad salt bu dil kaygısının ötesine geçememiştir. Bu deyimleme ve sözcük istifinin arkasında olması gerekeni zaman zaman önemsemiş, zaman zaman da biçim kaygılarıyla örtmüştür. Salt biçim kaygısının alt edildiği, daha doğrusu kendini büyük belirginlikle sezdirmediği yerlerde, başarılı Ercümend Behzad şiiri ortaya çıkıyor, işte 25 yılın yıpratıcılığına dayananlar bunlar. 25 yıla «dayanan» sözcüğünü 1965 yılında kullanmamızın bazı gerekçeleri var. 1964'de Nâzım Hikmet'in şiirlerinin yayımlanmaya başlaması, Ahmet Oktay ve Edip Cansever'in kitaplarının çıkması, onun yıllar arasında eskijen ve eskimiyen yanlarının ortaya çıkmasında bir ölçüt oldu. 1940 şiir ortamında bu şiirlerin önemli, şaşırtıcı ve çok etkileyici bir işlev taşıdıkları düşünülmesi.

İlk baskı elimizde olmamasına karşın, dildeki arılışmaya paralel, kimi sözcüklerin türkçeleştirildiği belli oluyor. Dil yönünden gerekli, zorunlu olan bu davranışın ilk baskıyla karşılaştırılarak şiir yönünden ne ölçüde geçerli olduğunun araştırılması gerekir. «Açıl Kilidim Açıl»daki bütün şiirleri aynı açıdan aynı ölçütlerle değerlendirme olanağı yoktur. Yer yer toplumsal ya da toplumsal temalı şiirler, fütürist akımın etkisinde kalarak yazılanlar, yalın bir dille eski çocukluk anılarının aktarılmasına çalışılması. Aynı gibi görünen bu şiirlerin bir atmosferi, bir ortamı yansıtmak amacıyla yazıldığını kabul edebiliriz.

Gene de en belirgin özelliklerinin bir «fantazi» olduğunu söylemeliyiz. İster biçim kaygısının ağır basmasından deyin, ister şiir kurmasının gerekliliğinden deyin, en katı bildirilerin yapıldığı şiirde bile şair, şiir tutumundan

bir şey yitirmemiştir, belki de bu fütürizmden gelen bir özelliktir. Eş ölçütlerle değerlendirme çoğu zaman yapılamıyor dedim; şiirlerin kiminin bir felsefeye —dar anlamıyla dünya görüşüne— dayandırılmak istenmesi, buna karşın kimilerinde de hiçbir şeye gitmeyen salt görüntülerle yetinmesi bu yargımı doğrulamaktadır.

Fütüristlerin ilkelerinden biri de romantik ve burjuva duyguculuğuna karşı olmalarıdır. Ercümend Behzad'ın birçok şiirinde bu açıkça belli olmaktadır. Özellikle, anlattığı ortamı, işlediği konuyu ince bir alayla, bir karşıtlıkla iletir. Çocukluk anılarını anlatış yöntemi, söylediklerini doğrulayan en güzel örneklerdir. Dilin işçiliğine gösterdiği aşırı ilgiyle de o akımın içine giriyor. Sonradan bu akım çeşitli kişilerin elinde değişikliklere uğradı, bu değişikliklerin sonucunda ortaya çıkan «magic realism» Ercümend Behzad'ın toplumcu türdeki şiirlerini açıklayacak bir anahtardır. Bu akımın sonradan Mayakovski ve Yesenin'in şiirlerini etkilemesi de yukardaki saptamaya bir doğruluk kazandırmaktadır. Romantik bir şiir yazılması için gerekli bütün araçlar hazırken, hattâ eldeki araçlarla ancak böyle bir şiir yazılabilecekken, Ercümend Behzad yeni bir istifle, tam karşıtı şiirler yazmaktadır. Bu akımın gelişimi, hele bu gelişimin sonucunda ortaya çıkan ayrımlar incelendikçe fütürizmin, dolaylı olarak da şairin çok yanlışlıkları anlaşılabilir.

Akımın gelişiminde büyük kişilikler ortaya çıkmıştır, Ercümend Behzad'ın bu ölçüde bir kişiliğe ya da başarıya kavuştuğu savı ortaya atılabilir mi? Türk şiiri için evet desek de akımın genel gelişimi içinde aynı karşılığı veremeyiz. Ne yandan bakarsanız bakın 1940 ortamının çok başarılı, işlevini yapmış, ama bugün için tartışılması gereken bir şiir kitabı.

Doğan Hızlan

TÜSTAV

(Önden artan)

raz da bu yüzden olsa gerek. Sanat alanının 1954'de kalmış bir tartışması Çetin Altan'ın bugün gözler önüne serdiği duruma bakın ne kadar uyuyor: «Sanatçının, eleştirmenin hürlüğü, herhangi bir vatandaşın hürlüğünü aşan bir şey değildir. Her toplumun kendi şartlarından doğan yasaları var — insanlığın düşünce-lerini, duygularını sınırlayan yasalar. Herkes gibi, sanatçı da, eleştirmen de onlara uymak zorundadır. Kimi memleketlerde bu yasaların çerçevesi çok geniş, kimi memleketlerde ise çok dar. Burada, yasalara karşı söz hürlüğünü savunacağımı sanmayın, o apayrı bir konu. Benim diyeceğim şu: Sanatçı da, eleştirmen de yasaların çerçevesi içinde bütünüyle hürdür, hür olmalıdır. Yasalardan, yani toplumun yasaklarından başka yasak tanımamalı, kendisini baskı altında tutmak isteyenlere boyun eğmemeli, o gibi insanlarla 'bir dava adına değil, bütün davalar adına, kısacası özgürlük adına' savaşmalıdır. Toplumun yasaklarından başka yasaklar koymıya heveslenenler de kimmiş?' diyeceksiniz. Aklıma gelenleri sıralayayım: Sanat işlerine para yatıran anlayışsız patronlar, sinema, tiyatro, galeri, dergi, gazete, kitabevi sahipleri — sonra, en kötüsü, en korkuncu, eleştirmenler, sanatçılar, kendileri gibi düşünmeyen her insanı namussuzlukla, vatan hainliğiyle suçlayanlar... Şu da bir gerçek: Toplumun yasakları çoğu zaman belli zorunlulukların sonucudur. Bu gibi kimselerin yaratmaya çalıştıkları yasaklar ise, minicik çıkarılardan, dar görüşlülükten, bilgisizlikten, geri kafalılıktan, kıskançlıktan, bir sürü değersiz, saçma düşünceden, duygudan doğar.» (M.F.)

★

YENİ YAYINLAR

Derleyen: Asum Bezirci

SANAT:

BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE. Orhan Kemal, roman, 3. basım, Remzi Kitabevi, 427 sayfa, 10 lira.

BERNARDA ALBA'NIN EVİ. Federico Garcia Lorca, oyun, çeviren: A. Turan Oflazoğlu, Dönem Yayınları, 64 sayfa, 3 lira.

BULANTI. Jean-Paul Sartre, roman, çeviren: Selâhattin Hilâv, Ataç Kitabevi, 183 sayfa, 6 lira.

CÜCE MUHAMMET. Fakir Baykurt, hikâyeler, Çeviri Yayınevi, 176 sayfa, 500 kuruş.

DÖŞEĞİMDE ÖLÜRKEN. William Faulkner, roman, çeviren: Murat Belge, De Yayınevi, 215 sayfa, 7,5 lira.

GAZAP ÜZÜMLERİ. John Steinbeck, roman, çeviren: Rasih Güran, 3. basım, Remzi Kitabevi, 688 sayfa, 15 lira.

KATILA KATILA GÜLEN KALIMKOS. Kemal Kandıra, roman, Ataç Kitabevi, 144 sayfa, 4 lira.

SIRTIMIZDA KIZGIN GÜNEŞ. Ali Püsküllüoğlu, şiirler, AP. Kitapları, 32 sayfa, 200 kuruş.

SÜT. Cahit Külebi, şiirler, Hisar Yayınları, 48 sayfa, 3 lira.

ŞARKICI JOSEFINE YA DA FARE ULUSU. Franz Kafka, hikâyeler, çeviren: Kâmuran Şipal, Dönem Yayınları, 77 sayfa, 3 lira.

YENİ ŞİİRİMİZ. Sabahattin Batur, antoloji, Varlık Yayınları, 250 sayfa, 4 lira.

YEŞİL RENKLİ NAMUS GAZİ. Aziz Nesin, hikâyeler, Düşün Yayınevi, 160 sayfa, 5 lira.

DÜŞÜNCE:

ATATÜRK'ÜN SOSYAL GÖRÜŞLERİ. Çetin Altan, inceleme, Dönem Yayınları, 96 sayfa, 4 lira.


GERÇEKÇİLİK AÇISINDAN KAFKA. Roger Garaudy, inceleme, çeviren: Mehmet Doğan, Hür Yayınevi, 104 sayfa, 3 lira.

İKTİSADİ BUHRAN VE MONOPOLLER. Şerif Hulusi, derleme, Ataç Kitabevi, 108 sayfa, 4 lira.

MEHMET AKİF. A. Cerrahoğlu, inceleme, İstanbul Matbaası, 110 sayfa, 7,5 lira.

SOSYALİZM TARİHİ. Max Beer, inceleme, çeviren: A. Cerrahoğlu, İstanbul Matbaası, 122 sayfa, 5 lira.

YAHUDİ SORUNU. Jean-Paul Sartre, inceleme, çeviren: Emin Türk Eliçin, Ataç Kitabevi, 92 sayfa, 3 lira.



**REKLAMINIZI
GAZETE VE DERGİLERLE
DEĞERLENDİRİN!**

BASIN İLAN KURUMU

**YURT İÇİ VE YURT DIŞI REKLAMLARINIZ İÇİN
HİZMETİNİZDEDİR.**

Genel Müdürlük :

Cağaloğlu, Türkocağı Caddesi No. 1
İstanbul

Telefon : 27 66 00 - 27 66 01

Teİgraf adresi : BASINKURUMU



N. BAYIK

Mobiloil Special

arabanızı genç tutar

Ancak her zaman gerektiği gibi yağlanan motor genç kalabilir. Bu da dondurucu soğuklarda akıcılığını muhafaza edebilen, bunaltıcı sıcaklarda fazla incelenip yağlama hassasını kaybetmeyen bir yağla kabildir. Mobiloil Special motörünüze gençlik aşılayan, başka yağların başaramadığı en zor şartlarda arabanızı koruyan çeyyeni bir motor yağıdır.

Yeni Mobiloil Special

- ✓ Motör aşınmalarını asgari hadde indirir
- ✓ Motörü gücünden düşüren zararlı birikintileri önler
- ✓ Motörde eskiden kalan birikintileri çok azaltır
- ✓ Vuruntu, vaktinden evvel ateşleme, buji kirlenmeleri gibi hallerin kontrol altına alınmasına yardım eder
- ✓ Marşa basar basmaz motörün çalışmasını sağlar
- ✓ Tarih, benzin, yağ masraflarınızı azaltır.



Soğuk algınlığından ileri gelen
BÜTÜN AĞRILARA KARŞI



GRİPİN

Faydalıdır