SEGHERS

Gerçekçiliğin Evrensel Mirası

SEGHERS • Gerçekçiliğin Evrensel Mirası

GERÇEKÇİLİĞİN EVRENSEL MİRASI
ANNA SEGHERS

yeni dizi: 7
edebiyat sorunları: 2
şubat: 1984

(Bu kitabın hazırlanmasında *Anna Seghers, Woher sie kommen, wohin sie gehen Essays aus vier Jahrzehnten* / Verlag Luchterhand, 1980 / adlı kitaptan yararlanılmıştır.)

de yayınevi: vilâyet han, cağaloğlu - istanbul ☐ *dizgi - baskı:* kent basımevi, 528 08 15 ☐ *kapak düzeni:* ayşegül *safkan* ☐ *kapak baskısı:* reyo basımevi, 520 55 42 ☐ *cilt:* numune ciltevi.

ANNA SEGHERS

GERÇEKÇİLİĞİN EVRENSEL MİRASI

(YAZI VE KONUŞMALAR)

Almancadan Çeviren
AHMET CEMAL

DE YAYINEVİ

DENEMELER'İNDE ANNA SEGHERS

Anna Seghers, çoktandır Türk okurlarına yabancı değil. Geçen yıl ölen Seghers'in, başta Transit, Santa Barbaralı Balıkçıların Ayaklanması, Yedinci Şafak *gibi romanları olmak üzere çeşitli yapıtları, bu arada bazı öyküleri ve denemeleri önceki yıllarda dilimize çevrilmişti.*

Seghers'in denemeleri ise toplu olarak ilk kez bu kitapta Türk okurlarına sunuluyor.

Anna Seghers, yalnız Alman dilinin değil, yüzyılımızın en büyük yazarlarından biriydi. Onun yaratısı, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kurulan Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin, özel toplumsal ve politik koşullardan kaynaklanan kendi yazınının bağımsızlığını kazanmasında büyük rol oynamıştır.

Sanatçılığının yanısıra, önemli bir düşünce insanıdır *Seghers. Yazın alanında hiçbir zaman salt uygulamacı kalmamış, yaşamının son günlerine değin sürekli olarak uğraşının insancı ve toplumsal dökümünü yapma çabası içersinde olmuştur. Bu yönüyle Brecht-Lukacs ikilisi çevresinde alevlenen* gerçekçilik tartışmalarına *etkin biçimde katılmış, Almanya'nın ikinci savaştan sonraki konumuna çokyönlü eğilmiş; sarsılmış, dahası yıkılmış bir değerler sisteminin ardından, insanı insan kılan değerlere na-*

sıl yeniden geçerlik tanınabileceğini irdelemiş; barış'ı insana yaraşır, insanlık onuruyla bağdaşır bir yaşamın ilk koşulu görmüş, bundan ötürü de yaşadığı sürece dünyanın her yanında düzenlenen barış kongrelerine, yazarlar toplantılarına hiç kaçırmaksızın katılmıştır.

Anna Seghers'in denemeler verimi çok zengin; bu kitapta bu zengin dağarcıktan yalnızca bir seçme sunuyoruz. Bu denemelerinde, yukarkilerin yanı sıra, Seghers'in bir yanı daha belirginleşiyor: Birikime sahip çıkma çabası. Gerçekten de yazın ve kültür olgularını geleneklerden temellenen bağlamlar içersinde ele almak, klasik yazarları, dünya yazınının büyüklerini çağımıza yansımaları açısından sürekli yeniden değerlendirmek, Seghers'in çabalarının ayrılmaz bir parçası. Bu değerlendirmelere çok sağlam bir tarih bilinci de eklenince, ortaya doğal olarak yalnız yazın alanını değil, ama çağın kültürel, toplumsal ve politik panoramasını bir bütün olarak ilgilendiren düşünce ürünleri çıkmış oluyor.

Seghers'in bu kitapta yer alan, Prens Andrey ve Raskolnikov başlıklı denemesinde Dostoyevski'yi yorumlayış biçimi ile, Georg Lukacs'a İki Mektup'ta sergilenen tartışma düzeyi, geçmişin değerlendirilmesine ilişkin işlerin yalnızca «gerici» ya da «hain» yaftalarıyla bitirilemeyeceğini çok somut biçimde ortaya koyuyor. Zaten denemeler bir bir bütün olarak alındığında, toplumculuğun, toplumcu gerçekçiliğin vb. bir kopyacılık ve slogan işi değil, doğrudan doğruya ve önce bilgi işi olduğu da kendiliğinden belirginleşiyor.

Bu açıdan da Anna Seghers'in bize söyleyebilecekleri, sanırız epey çok...

Ahmet CEMAL

Sanatın gücünü bildiğimiz
içindir ki sorumluluğumuz
bu denli büyük.
ANNA SEGHERS

SANATIN GÖREVLERİ

Günümüzde, dünyanın soluğunu kesen savaşın ortasında sanatın rolü nedir? Ya yarın, silahlarla yürütülen savaşın son bulacağı, ama akıllar ve düşünceler arasındaki savaşın, dünya görüşleri arasındaki acımasız bir savaşın daha uzun zaman süreceği yarınlarda bu rol ne olacak? O zaman sanat nasıl işe karışabilir? İnsanların uzun menzilli roketlerin, uçan bombaların diline alıştığı yerde sanat, o alabildiğine duyarlı diliyle ne yapabilir?

Yalın ve zarif sanat yapıtlarının devletleri yerinden oynatan etkilerini anlatan, bize uzak zamanlardan ve halklardan kalma söylenceler vardır. Konfüçyüs'ün biyografisinden öğrendiğimize göre büyük düşünür devletinin tarihini yazmış, bunun üzerine rüşvet alan memurlarla ahlâken yozlaşmış bakanlar korkuya kapılmışlar. Günümüzde ise müttefik ordularının generallerinin sanatçılar arasında, şarkıları, freskleri ve romanlarıyla faşist ülkelerdeki yalancıları ve rüşvet yiyicileri titreten sanatçılar arasında bu türden yandaşlarının bulunmasına hiçbir itirazları yoktur.

Eskiden bir makale ya da konuşma buna benzer biçimde başladığında, sanatçılar hemen iki gruba ayrılırlardı. «Sanat sanat içindir», «eğilim sanatı» gibi savsözler vardı; tüm ara aşamalar için savsözler bulunmuştu.

Kimilerine göre politik sanat, sanatın boyutlarını daraltıyor, onurunu yıkıyor, sanat alanındaki yaratma eyleminin anlamını saptırıyordu. Kimileri ise yalnızca kendi kendisiyle etkin olmak isteyen, hiçbir toplumsal amaca hizmet etmeyen bir sanatı aşağı görmekteydiler. Böyle politik bakımdan amaçsız bir sanatı yönsüz bir estetiğin ürünü, küçük burjuvaya özgü ya da temelsiz sayıyorlardı. Her iki grup içersinde yanlışla doğru, düzeltilmesi olanaksız biçimde karışmıştı. Georg Lukacs, epey zaman önce *Internationale Literatur*'da, kendilerine politik yazar diyen yazarların bir Thomas Mann'ı ya da Hodler gibi bir ressamı aşağı görmekten hoşlandıklarına, ama bu arada politik bir tutum izlemeyen bu adamların gençliğin halkına bağlılığını ve en önemli sorunlarını kimi politik sanatçıların yapabileceğinden çok daha iyi dile getirdiklerini duyumsamadıklarına dikkati çekmişti. Gerçekliğin sanat aracıyla bilincine varılması, yaşamın tüm alanlarını kapsar. «Eğilim sanatı» büyük alanları göz önünde tutmadı; daha sonra faşizm, duygu alanındaki bu boşluklardan kendisi için yararlandı. «Salt sanatçılar» da en önemli ve en insana özgü öğeyi, tarihi oluşturucu öğeyi bir yana atarak daha tehlikeli bir boşluk bırakmış oluyorlar. Faşizm, *Yasak Sanat* sergisini açtığında, bu iki düşman kampın aslında aynı çizgide olduğunu çoktan anlamıştı. Van Gogh, Kaethe Kollwitz ve Barlach, bu sergide biraradaydılar. Gerçekliğin öğelerine ilişkin ve yalandan uzak her türlü sergileme, her toplumsal konu, bunların yanı sıra da bir yüzün ya da manzaranın öğelerine ayrılması, faşizme göre cezalandırılması gereken bir eylemdi. Bilinçlendirme denen olgunun doğrudan doğruya kendisi, faşizm için korkunç bir şeydi.

Bugün her yerde *yitirilmiş oğul*un, Alman gencinin nasıl «eğitilebileceği» tartışılmakta. «Yeniden eğitme»den yaklaşık olarak bir «iyileştirme» anlaşılıyor; çünkü yeniden eğitme, yanlış bile olsa daha önce gerçekleşmiş bir eğitimi şart koşar. Eğer erkek kardeşler ve babalar ulusal gerekçelerle Yahudileri kesme, tutukluları kitle kıyımın-

dan geçirme yolunda eğitilmişlerse, ne nerede yeniden eğitilecektir? En yüce sanat yapıtı, böyle bir eğitimden geçmiş tek bir kafayı bile «yeniden» eğitemez. Buna karşılık halkın bir değişim geçirmesi istendiğinde, gençliğe birkaç yitirilmiş kavramı, çoktandır sahteciliğe kurban gitmiş birkaç gerçeği açık seçik gösteren bir kitap ya da tiyatro oyunu yararlı olabilir.

Bu noktada sanatçı her zaman ağırlığını koymuştur. Antik çağda Myron, tanrılaştırılmış olan yüce insanın karşısına, yalın atletik insanı çıkardı. Parthenon'da Yunanlı sanatçılar, Herkül'ün kentin tanrıçası Athene'nin kutsamasıyla gördüğü işleri taşa oydular. Böylece de antik dünyada ilk kez insan emeğine ilişkin ve Augias Ahırı'nın temizlenmesini bile kutsal kılan bir çalışma kavramı yarattılar. İsa'dan sonraki yüzyıllarda halkların belleğine kahramanların ve galiplerin yerine acı çeken insan, kahramanlık yapmak yerine bir amaç uğruna acı çekmeyi göze alan insan yerleştirildi. Sanat önce insanoğlunu, başının çevresindeki aylayı salt maske diye kullanıp günlük yaşamdaki güzelliğiyle sergilemek yürekliliğini gösterdi; daha sonra ise bu kutsal aylanın insanın başından kesin olarak çekilip alınmasına yardımcı oldu. Balzac'ın romanlarında yeni dünyayı, burjuva dünyasını göstermesinden epey sonra Fransız resim sanatı tekniğin egemenliğindeki modern kenti ve bu kentin sokaklarıyla insanlarını sergiledi. Sanat gerek antik dünyanın, gerekse Hıristiyanlık dünyası görüntülerinin oluşmasına katkıda bulundu. Burjuvanın dünya görüşünün bilinç düzeyinde algılanmasını sağladıktan sonra, bu dünya görüşünü yeniden tartışma konusu yaptı. Aynı sanat, faşizmin yıkılışına, ülkelerin ve beyinlerin özgürlüğe kavuşturulmasına da yazıyla ve resimle katkıda bulunacaktır.

Bugünün sanatçısı, faşist gençliğin düşünce dünyasını korkunç bir çılgınlıktan, yalanla örülmüş tasarımlardan, iktidar hırsı ve buyruklara körü körüne boyun eğiş konumundan, ölü sertliğine uğramışçasına katılıp

kalmışlıktan kurtarması için kendisine çıkış noktası yapabileceği saldırı noktalarını bulmak zorundadır. Bu arada Karl Marx'ın kendi yaşadığı çağda kullandığı saldırı noktalarından yararlanmaktan da asla ürkmemelidir: Almanya'nın karşılaştığı aşağılanmayı, aşağılanmanın bilinciyle; tüm sonuçları, politik alandaki acizliğin yalnızca ulusun varlığını değil, ulusun her bireyinin varlığını sayısız, çoğu kez de bilincine varılamayan darbelerle örseleyen belirtilerini acımasızca gözler önüne sererek, daha da korkunç kılmak.

Sanatçılar üç değere ilişkin kavramları, *birey*, *ulus*, *insanlık* kavramlarını Alman gençliğinde yeniden diriltmek zorundalar Zehirlenmiş olan gençlik, insan sözcüğünün, yaşamda değerlendirilebilen tüm nitelikleriyle, toplumsal yamyla, açık ve gizli tutkularıyla *bireyin* ne demek olduğunu yeniden duyumsamalıdır. Fransız yazarları *dignité humaine* (insanlık onuru) deyimini bulmuşlardı. Rembrandt'ın *Yakub'un Kutsaması*, patriğin ellerindeki ışık, Bach'ın fügleri, Goethe'nin çağının tüm olası insan sorunlarını içeren *Faust*'u — bunların tümünde «insanlık onuru» vardır. Ama bütün bunlar, katillerin ve haydutların kardeşlerine ve oğullarına insan onurunun ne olduğunu biraz olsun anlatabilmek için yeterli midir? Sanatçılar kuşaklar boyunca körelmiş olan halka bölünemez, yıkılamaz bireyin ne anlama geldiğini betimlemek zorunda kalacaklar. Halk, yoksulluk uçurumunun dibinde en yüce insan kavramını simgeleyen Gorki'nin *Ana*'sını okumayı yeniden öğrenmek zorunda. Halk, Holbein'ın ya da Cézanne'ın portrelerinde her yönden değerlendirilebilen yaşamıyla bireyi, Marx'ın her şeyin kökü ve ereği diye tanımlamış olduğu insanı yeniden görecek. Çünkü «insanlık onuru» salt yücelik anlamına gelmez; her toplum tekinin düşünce, duygu ve davranış özgürlüğünü dile getirir. İnsan, ancak o zaman kendisinden özgür birey kavramını kovmuş olan üstün insan tasarımından kurtulabilecektir.

Sanat, duyguları ve tutkularıyla, aşkta, dostlukta ve ailedeki kişisel bağlılıklarıyla nasıl bireyin yeniden yerleştirilmesine yardım etmek zorundaysa, *ulus*un ne olduğunu anlatacak yeni kavramın, Nazilerin anladığının tam tersi olan yeni kavramın da yerleşmesine yardımcı olmak zorundadır. Sanat ulusu ne ırk olarak, ne de kanın ve toprağın ürünü diye betimleyecektir. Sanat, ulusu Tolstoy, Manzoni ve Shakespeare'in yaptıkları gibi, aynı ülkede ortak çalışmanın, kültürün ve tarihin aracılığıyla gelişmiş toplumsallaşma sürecinde bir bütün olarak betimleyecektir. Gençlik, ulusunu yazgının öngördüğü bir gücün taşıyıcısı niteliğiyle durağan konumda değil, ama devingen, ortak savaşımlardan ve çelişkilerden oluşma bir gelişme sürecinin içersinde görmeyi öğrenmek zorundadır.

Alman halkının bir bölümünün, düşünce düzeyindeki korkaklığı eylemlerinin acımasızlığı ile bağıntılı olan bölümünün vahşileşmesi, günümüzde Alman dilini kıvanç verici bir zenginlikten ağır bir sorumluluğa dönüştürmektedir. Tıpkı kimi insanların herkesin nefret ettiği ailesiyle bağlarını koparmak istemesi gibi, şimdi çokları uluslarıyla olan bağlarını koparmak istiyorlar. Bu bağlar arasında dil de var; dildeki her sözcük, yüzyıllar boyunca savaşta ve çalışmada sürdürülen ortak yaşam sonucu ulusta yerleşmiş bir kavramdır. Belki tek bir kişi ya da yaşamlarıyla bilinçleri bir başka gelenekten temellenen azınlıklar bu kopmayı günün birinde başarabilirler. Alman dili Luther'in, Tohmas Münzer'in, Goethe ve Kleist'ın, Hegel ve Marx'ın katkılarıyla Nazilerce son oniki yılda paramparça edilen kavramlar türetti. Dili hiçbir zaman silip atamayacak olan yazar, şimdi bu parçalanmış kavramları kendine özgü aracıyla yeniden kurmak zorundadır: Ona düşen, bağı koparmak değil, yeniden kurmak amacıyla o bağdan yararlanmaktır.

Sanatçının yeniden ayağa kaldırmakla yükümlü olduğu üçüncü değer ise *insanlık*tır. Naziler kendi uluslarını halkların en değerlisi ve egemenliğe layık olanı di-

ye ilân ettiler. Ulus içersinde en değerli insan ise, kendi ırkına yakıştırılan değerleri en iyi biçimde dile getiren insandı. Charkow Davası*, bu tür insanların Hitler'in okullarında ve Ordensburg'larda** neye dönüştürüldüklerini göstermektedir. Yakında sürgünden dönecek olan sanatçıların ardında ise, onlara yabancı halkları yeryüzünün insanlığa katkısı diye betimleme yeteneğini kazandıran bir eğitim dönemi yatıyor. Bu yazarlar, faşizmin yaptığının tersine, yabancı halkların da tıpkı kendi halkları gibi doğada mantar bitercesine ortaya çıkmadığını, toplumsal ve tarihsel koşullardan kaynaklandığını açıkça gösterecekler. Yabancı halkların kendi halklarından daha aşağı olmadığını, Humboldt'un saptadığı gibi, tümünün «özgürlük için öngörüldüğünü» gösterecekler. Sanatçılar bu özgürlüğün betimlenmesini kendileri için her zaman kutsal bir görev saymışlardır. Herder'in başlattığı güçlü bir yazın akımı halk şarkıları aracılığıyla Almanlarda tüm insanlığa yönelik bir bilinç uyandırdı. Brahms çigan şarkılarında aynı şeyi yaptı; Goethe ise bunu «Batı-Doğu Divanı»nda dile getirdi. Goethe belki de Almanların en Almanıydı, ama yaratısında yabancı halklardan gelen güç kaynaklarını hiçbir zaman yadsımaz; kendi Ben'ine yönelik bilincinin açıklığıdır ki Goethe'nin yabancıların bilincindeki aynı açıldığa büyük saygı duymasına yol açmıştır. Meksika'da Traven, uzun zaman önce bu halkın çehresinin bilincine varılmasına yardımcı oldu. Meksika ulusunun yapısını Alman dili aracılığıyla ortaya çıkarırken, konu ve dil açısından bu iki ırk arasındaki kesişme noktasında ırkçılığa ve üstün olma tutkusuna karşı savaşını yürüttü.

Sanatçılar kitaplarla, tiyatro oyunlarıyla, resimlerle faşizmin zehirlediği gençlikte yerleşmiş saçma, yıkıma ve suça itici tasarımların ortadan kaldırılmasına yardımcı ol-

* Sivil halka karşı suç işleyen Alman askerlerinin yargılandığı dava.
** Nasyonal Sosyalizm döneminde Almanya'da, Crössinsee, Sonthofen ve Vogelsang'da kurulan parti eğitim merkezleri. (Ç.N.)

maktalar. Bu tür tasarımlar yalnızca şimdi gazetelerde de sözü çok edilen ve korkulan faşist yeraltı çalışmalarının maskesiyle ortaya çıkmaz; bu tasarımlar kimi zaman bilinçaltında bile varlığını sürdürür. Düşüncelerinde içten olan sanatçılar bu tür tasarımların ortaya çıkarılmasına ve çürütülmesine yardım ettikleri takdirde, resimleri ve kitapları aracılığıyla faşizmin yenilmesine de katkıda bulunmuş olurlar.

1944

Söz bu konuya geldiğinde tartışma, sanatın başka sorunlarına ilişkin herhangi bir tartışmadan daha şiddetli oluyor. Neden? Tartışma önemli bir noktaya değindiği için. Bir yanda «eğilim sanatı»nın yandaşları, bir sanat yapıtının ancak günlük olaylar kapsamında yürütülen savaşıma katıldığı takdirde haklı bir varlık gerekçesinin bulunabileceğini belirtiyorlar. Bu kişilere göre Schiller, Cervantes ya da Dante, kişisel kanılarını sanat yapıtlarına yansıtmaktan çekinmezlerdi. Ötekiler, yani «salt sanat»ın yandaşları ise, bir sanat yapıtının günlük sorunlardan ve politikanın tartışmalı olaylarından «arınmış kalmak» zorunda olduğunu savunuyorlar. Bunlar, örnek olarak tümüyle yaratısının arkasına çekilen, tarihçilerin bugün bile hangi yandan olduğu konusunda kafa yordukları Shakespeare'i gösteriyorlar. Öyle sanıyorum ki her iki görüşte olanlar da hem haklı, hem haksız.

Ben de, Shaw'un *Yolayrımındaki Doktor*'u gibi davranmak istiyorum; ölüm döşeğinde neye inandığı sorulduğunda, doktor şu yanıtı verir: «Mikelanj'a, Rembrandt'a ve Velasquez'e inanıyorum.» Başka deyişle, bugün insanlığın yaratmış olduğu birkaç büyük sanat yapıtını, önemli bir öze uygun düşen biçimin bulunmasıyla oluşturulan sanat yapıtlarını çıkış noktası yapmak istiyorum.

Sanatçı, gerçekliği sanatın araçlarıyla bilinç düzeyinde algılatır. Başka zaman bir yığın görünümüyle, bir kaos havası içersinde bizi etkileyen tek tek bölümlerin düşünülebilecek tüm aşamalarını bilinç düzeyine yansıtır. Normal olarak neden etkileneceğimiz, rastlantıya bağlıdır. Ama sanatçı, bu durumu rastlantı olmaktan çıkarır. Artık ortada sanatçının yaratısı vardır ve bizler de bu sanatçının istenciyle belli bir öğenin bilincine varırız. Sanatçının yeteneği, hammaddesini toplumun tüm kesitlerinde, yaşamın tüm evrelerinde arar. Antik çağdan bir örnek: Heykeltraş Myron, model kullanarak bir atlet bedeni yapmıştır. Bu, insanı yalnızca dolaylı ve bir tanrı görünümü düzeyinde abartarak betimleme eğiliminden bir kopuş anlamını taşımaktadır. Atletler hiç kuşkusuz Myron'dan önce de vardı. Ama Myron'un betimlemesiyle ulusunun bilincine yeni bir öğe yerleşti. Myron'un zamanının tanrılarına ilişkin tutumunun ne olduğunu bilmiyoruz. Bu nokta önemli de değil. Belli bir zamanda eğilim olan, salt zamanın akışıyla bile soluklaşır. Tek bir kesimin deneyimi olan şey, insanlığın ortak varlığına dönüşebilmişse, o zaman gerçek sanat yapıtından geriye bizim «salt» olarak duyumsadığımız öğe kalır. Sanatçı yaşamın çeşitli kesitlerine girer ve onları betimler, aşka, açlığa ve sokak çarpışmalarına girer. Eğer bir Claudel sanatını «uyguluyorsa», aynı şeyi neden bir Aragon yapmasın?

Toplumun tüm kesitlerine girmenin ne demek olduğu, Dante'nin *İlahi Komedya*'sında neredeyse jeolojik bir netlikle ortaya çıkar. Bu yapıtta, Dante'ye, cehennemde «orada çektiği acılara aldırmadığını» söyleyen bir politikacı ile karşılaşırız. Bu politikacıya asıl acı veren şey, hasmının daha yaşıyor oluşudur. Böylece Dante okuru bir anda eski Floransa'da bir parti savaşımının içine sokar.

Bir yapıt her zaman sanatçının kendisinin tutumunu açık seçik göstermez. Balzac, yeni oluşmuş olan burjuva toplumunun büyük romancısıdır. Kendisi ise kralcıydı. *İnsanlık Komedisi* başlıklı yapıtı, kendi politik görüşlerinden daha ilerdedir.

«Eğilim»in ne olduğu sorusunun yalnızca sık sık çok yüzeysel yanıtlanmakla kalmayıp, aynı zamanda çok yüzeysel biçimde sorulduğuna bir başka örnek verelim: İspanyol şairi Garcia Lorca, Franco tarafından kurşuna dizdirildi. Lorca'nın her oyunu politik bir inancın anlatımı değildir. Ama buna karşın biz, onun yapıtlarından halkına olan derin bağlılığını, halkın bütün özellikleriyle bildiğini anlayabiliyoruz. Bu bilgi, Lorca'yı cumhuriyetin özgürlüğü uğruna bir kurban olmaya götürdü.

Ya da Gorki'yi alalım; Gorki'nin *Ana* adlı romanında oğul, gelişmesini tamamlamış bir devrimci olarak çıkmaz sahneye: önce epey serseri sayılabilecek bir gençtir, ta ki onu değiştiren insanların arasına karışana değin. Bu değişimi okurlar da onunla birlikte yaşarlar.

Salt sanat eğilimle birleştiği anda büyük sanat yapıtları doğar; bunlar zamanla güncel önemlerini yitirseler bile, sanat yapıtı olarak varlıklarını korurlar.

Gerçi Calderon Madrid sokaklarından birinde dilenirken ölmüş, Rembrandt ise Amsterdam'da yoksulluk içerisinde son nefesini vermiştir; ama bunların yapıtları tüm kargaşaların eleğinden geçmeyi başarmış, gerçek sanat yapıtları olarak kalmış ya da gerçek sanat yapıtlarına dönüşmüştür.

Tek başına eğilim, kötü bir sanat yapıtını iyiye dönüştüremez. Bir sanat yapıtı, yazarının ya da yaratıcısının budalalığını ya da bilgisizliğini de bağışlatamaz. Çünkü bu ikisinin birbiriyle ilintisi doğrudan değil, ancak dolaylıdır. Ancak ikisi bir araya geldiği anda, bir sanatçı, yeteneğini harekete geçirip «salt sanat»ı «uyguladığında», bu sanatın sunulduğu insanları ileriye götürür.

1948

DÜŞÜNCE ÖZGÜRLÜĞÜ VE YAZAR*

Aylar önce Paris'te bir odada dostlarla oturuyordum. Hepimiz yazardık. Birbirlerini birkaç yıl boyunca, özellikle o yıllar boyunca görmemiş dostlar nasıl konuşurlarsa, öyle söyleşiyorduk. Hepimiz dost olduğumuz için ve çevremizde yalnızca dört duvar bulunduğu için, açık ve hiç çekinmeksizin konuşuyorduk. Ama ben size yine de o konuşmamızdan biraz bir şeyler açıklayacağım. Çünkü burada tümümüze ortak bir zamanı paylaşmasak ve çevremizde bir odanın dört duvarı değil, büyük bir bina bulunsa bile, tüm karşıtlıklara rağmen yine de uyumlu bir topluluk sayılırız; çünkü geleceğe ve ortasında yaşadığımız ulusa ilişkin sorunlarımız aynı. Bizler, o zamanlar Paris'teki o odada toplanmış olanlar, arkamızda önemli bir yol bırakmıştık. Çoğu kez birbirimizden koparılmıştık. Bir sürü ülkeye, dahası ayrı ayrı kıtalara dağılmıştık. Sonunda birbirimizi hep yeniden bulduğumuz duraklar ise yazar kongrelerinin yapıldığı kentlerdi: Charkow, Paris, Madrid ve öteki kentler. Her buluşmamızda saçlarımız biraz daha ağarmıştı. Birkaç kitap daha yayımlamıştık. Savunmak amacıyla kongrelerimizin toplandığı kültürü

* Berlin'de, I. Alman Yazarlar Kongresi'nde verilen söylev (4-10 Ekim 1947).

tehdit eden bulutlar daha bir yoğunlaşmıştı. Bu bulutlar daha Madrid'deki kongre sırasında başımızın üzerinde toplanmıştı. İki yıl sonra ise sağanak boşalmıştı. Bu arada o zamanlar bizimle olan bazıları yaşamlarını yitirmişlerdi. Bizim için anıtlarda donup kalmayan, anılarımızda kimi zaman yalnızca bizim için anlam taşıyan jestlerde ve sözcüklerde yaşamlarını sürdüren bu ölüler üzerine konuşurduk. Ölülerin yerine, daha genç olanlar aramıza katılmışlardı. Büyük bir olasılıkla günün birinde onlar da bizden, bizim ölülerimiz üzerine konuştuğumuz gibi söz edeceklerdi. Bu arada ayrılan birkaç kişi de olmuştu. Gerçi bunları bir elin parmaklarıyla sayabiliyorduk. Bizim topluluğumuzun o günlerin birçok topluluğundan daha sağlam kalabildiğini kıvançla saptıyorduk; ama yine de bizden ayrılanları hiç düşünmeksizin bir yana atamayacak kadar kılı kırk yaran kişilerdik. Kendi kendimize, bu kişileri, uğruna çoklarının özverilerde bulundukları, bazılarının da yaşamlarını yitirdikleri bu topluluktan ayrılmaya neyin itmiş olabileceğini soruyorduk. Bu soruyla birlikte o günün konusuna, düşünce özgürlüğü konusuna gelmiş olduk.

Bizi bırakmış olanlardan biri, ilk kongrede düşünce özgürlüğünü coşkuyla övmüştü[1]. İyi bir yazardı. Betimleme gücü çekiciydi. Sonra sesi giderek zayıflamış, sonunda da kesilmişti. Günün birinde Hitler'in savaş muhabiri olarak bir yerde yeniden ortaya çıkmıştı. Betimleme gücü yine çekiciydi — ama özgürlük için değildi.

Bir başkası üstelik büyük bir yazardı[2]. Uzun süre önce bize tek bir yasayı, yalnızca kendi dehasının yasasını tanıdığını itiraf etmişti. İçinde yaşadığı zamanın gereklerine, parolalara, eğilimlere, içerik ya da biçime ilişkin yönergelere aldırmaksızın bu yasaya uymak zorunda olduğunu söylemişti. Demek ki ona göre düşünce özgürlüğü,

1. Ernst Glaeser
2. André Gide

koşulsuz olarak dehasının egemenliği altına girmekti. Dehası onun için gizemli bir uzaklıkta, boşlukta devinen yön belirleyici bir yıldız gibiydi.

Amacımız burada sorunu basite indirgemek değil. Çünkü arkadaşımız haklı olabilirdi. Doğru yolu gösteren bir dehanın varlığı söz konusu olabilirdi. Böyle bir mucize, belki de düşünülebilirdi. Burada Tolstoy'un güncesini anımsıyorum; bu güncede Tolstoy, sanatın üç evresinin bulunduğunu yazar. İlk evrede gerçeklik, insanı —bir çocuğu etkiler gibi, yani bilinçdışı etkiler. İkinci evrede insan gördüğünün bilincine varır. Üçüncü evrede, ancak gerçek sanatçının varabildiği üçüncü evrede ise bilincine varmış olduğu şey, insana yine o kişi sanki bir çocukmuşçasına doğal gelir ve bilinçdışı kalır. İnsan bir kez doğru görünümü saptadıktan sonra, her şey her durumda onu bu görünümün çerçevesi doğrultusunda etkiler. İşte böyle bir deha, doğru yolu gösteren gerçek bir yön belirleyici yıldız olurdu.

Burada ilk örnekle yetinivermek gibi bir kolaya kaçmayı da amaçlamıyoruz. Belki bu insan da dizginlerinden boşanmış fetih tutkusunu, sinik bir acımasızlığı özgürlük yerine öyle rastgele koymadı. *Üstün insan*ın özgürlüğü saymadı. Belki de onun savaşı gördüğü gibi eksiksiz betimleyebilmek için salt gerçekçiliğini harekete geçirmiş olduğunu ileri sürenlerin, böyle bir betimlemenin gerçekte olanları açığa çıkaracağını düşündüğünü ileri sürenlerin hakları vardır. Ama o, bir etkiyi düşünemedi; anlattıklarının vicdanlara bir saldırı olmayıp, demek bütün bunlar olabilir, dedirten biçimde o vicdanları yatıştırdığını düşünemedi. Olabiliyorsa bütün bunlar, o halde ben de yapabilirim dedirtmek. Hayır, haklı olan o değil, onu görevlendirenlerdi.

Bu örnekler, düşünce özgürlüğünden farklı şeylerin anlaşıldığını gösteriyor. Düşünce özgürlüğü, öyle kendiliğinden açıkça anlaşılabilen bir şey değil. Marseillaise'in «sevgili özgürlük!»ü, serserilerin özgürlüğünden biraz

farklı bir şeydir. Nihilistlerin «her şey yapılabilir» ilkeleri de, Alman filozofunun «özgürlük, zorunlu olanı bilmektir» yolundaki kısır düşüncesinden biraz farklı bir şeydir.

Bir dostum, toplama kampından kaçışı sırasında bir başka kaçağa rastlayışını anlatmıştı. Birlikte güneşe uzanmışlar; öteki kaçak sevinçle özgürlüğü övmüş. Dostum da ona katılmış. Öteki: «Sen neden içerdeydin?» diye sormuş. Arkadaşım: «Politik nedenlerden» diye yanıtlamış. Bunun üzerine yoldaşı düşkırıklığı içersinde: «Ha, özgürlükten söz ediyorsun demek» diye karşılık vermiş.

Bütün insanlara açık olan, gerçeği savunma özgürlüğü, yazar söz konusu olduğunda neden bu denli önem kazanıyor? Yazarın uğraşı ve yeteneği — bu yeteneğe sahip olduğunu hep varsayıyoruz, yoksa tartışma çok başka yollara dökülür —, onun gerçekliğin bilincine varılmasını istediği bölümünü özel bir ışıkta belirgin kılar da onun için. Keşke yalnız başına gerçek, yazarın yeteneğini parlak kılabilseydi. Ama durum, masaldaki sihirli lambanın tersinedir: Hazine lambayı değil, lamba hazineyi bulur. O nedenledir ki, bir yazar şöyle yazmıştır: Lambayı elinde bulundurana lambanın cini boyun eğer. Elinde bulunduran ister Alaaddin olsun ister Nureddin, farketmez. Düşünce dünyasında, der aynı yazar, farklı yasalar geçerlidir, hiçbir düşünce, masaldaki cinin çağrılışı gibi çağrılmaz; herkes tarifsiz çabalar harcayarak özgürlüğe doğru ilerlemek zorundadır. Bunun için, insanı baştan çıkaran bir sürü geçitten özveride bulunmak gerekir. Sihirli lambayı dosdoğru gerçeğe yöneltebilmek için istenç ve bilgi gerekir. Bir kez özgürlüğün eşiğine dek varabilmek için, insanı baştan çıkarıcı bir sürü küçük küçük özgürlükten özveride bulunabilmek gerekir; ve çokları, kendilerine çekici gelen bu küçük özgürlüklerle insanı takılıp kalmaya teşvik eden bir sürü geçidi aşıp gerçek özgürlüğe varabilen kişi anlar ki bu özgürlük savaşımların bitimi değil, ama asıl savaşımın, gerçek uğruna savaşımın kendisidir.

Size yalnızca küçük bir örnek vermek istiyorum: Buraya geldiğimde yabancı ülkelerdeki birkaç gazeteye Almanya'yı anlatan yazılar yazmak istiyordum. Bu makaleleri istediğim gibi yazabilme olanağına sahiptim. Ama kaleme aldığım her makale, daha sonuna varmadan kafamda sorular uyandırdı. Çizeceğim her görünüm, doğru olacaktı. Gelgelelim Almanya'nın gerçeği neydi? Yozlaşmaya, açlığa, ahlâki ve tinsel değerlerin yıkılışına ilişkin görünümler — bütün bunlar, ilerleme için yardımcı olabilecek görüşlerin temelini oluşturabilir miydi? Kendilerini kahramanca feda edenlere ait örnekler, Hitler faşizmi karşısındaki direnişin görünümleri. Bunlar da doğruydu. Ama bir açıklık getirmiyorlardı. Biri olabilmişse eğer, o zaman öteki nasıl gerçekleşebilmişti? Betimlenmesi gereken şey, geleceğe yönelik devinimin bu direniş noktalarında da varolan doğru yanıdır. Güç olan, bunu yapmaktır, çünkü bir görünüm durağanlığı içersine devingen bir şeyi sokma zorunluluğu vardır.

Sorunun çözümsüz olduğu değil söylemek istediğim. Yalnız şu var ki, Alman gerçeğinin ortaya çıkardığı bütün sorunlar, bir parça gazete kâğıdı üstünde titiz ve gerekçeli bir yanıtın varlığını gerektirir. Hepimiz için odak noktası niteliğindeki bu konudan, sanatçı için gerçekliğin bilincine vardırmanın ne denli güç olabileceğini görüyorsunuz. Bunu sağlayabilmek için insanı kendine çeken çok sayıda tek tek betimlemeden, sanatçının kullanmak isteyebileceği tek tek özgürlüklerden özveride bulunabilmek gerekir. İyi ve kötü yargılardan bağımlı olmaktan vazgeçebilmek gerekir. Bunun öngördüğü özgürlük, her şeyi söyleme özgürlüğü değil, yalnızca gerekli olanı söyleme özgürlüğüdür. Çünkü gerçek, budur.

Burada hepimiz yazar olduğumuz için, bu noktada kendi alanımızdan bir tümce söylememe izin vermenizi dileyeceğim. Buradaki tartışmada zamana bağlı olmayan sanat ile eğilim sanatı arasında ayrım gözetmekten hoşlanılıyor. Ama inanın bana, gerçek uğruna yürütülen bu sa-

vaşımın yasaları her yerde aynıdır. Sanatçı gerçekliğin hangi parçasını bilinç yoluyla algılatmaya çalışırsa çalışsın. Günün konusundan tümüyle uzakta bulunan, zamana bağlı olmayan bir konuya, diyelim van Gogh'un bir resmine, örneğin hepimizin tanıdığı ayçiçeklerinin devingenliğine atlasak bile. Etki, her yerde gerçeğe duyulan aynı sevginin ürünü olarak doğar. Bu sevgi, aynı zamanda önemli olmayan, ikinci derece önem taşıyan her şeyden özveride bulunmak demektir. Her zaman gerekli olan üzerinde yoğunlaşmak demektir.

Şimdi bir kez daha o odadaki dostların yanına dönelim. Konuşmamızın, birden ancak ölümün ayırabilmiş olduğu en iyi dostlarımızı andığımız bölümüne dönelim. Bunlardan özellikle ikisi üzerinde durmuştuk. Alman değildi bu dostlar, ama buna karşın ve özellikle bundan ötürü yine onlardan söz etmek istiyorum. Dostlarımızın biri, daha o hafta toprağa verdiğimiz Fransız Jean Richard Bloch'tu. Öteki ise bizim en eski ölümüzdü; o kadar uzun zamandır ölüydü ki, hiçbir kongreyi görmemişti. Aramızda yalnızca yaşlı bir dost onun kendine özgü yanlarını anımsıyordu. Sözünü ettiğim kişi, Amerikalı gazeteci John Reed; onu belki siz de tanımıyorsunuz. Anılarımızın dışında, ondan geriye *Dünyayı Sarsan On Gün* adlı küçük ve ünlü kitabından ve Kremlin duvarındaki mezarından başka bir anıt kalmadı. Çünkü John Reed, orada zorlu geçen bir yılda, sanırım tifüsten öldü. Acaba o günlerin tüm kargaşası, karaçalmaları ve çelişkileri içersinde, bir yabancıya açık ve seçik: «Evet, dünyayı sarsan işte bu on gündü» diye yazdırtan özgürlük, nasıl bir özgürlüktü?

Sözü edilen adamlar fiziksel ve tinsel pek çok baskılarla boğuşarak, gerçeği öğrenmek ve kendilerini ona adamak diye özetlenebilecek toplumsal işlevlerini ele geçirmişlerdi. Ama çok sayıda dahi ve yetenekle karşılaştırıldıklarında, bir tarihçinin yapıtlarından birinde büyük bir adama yönelen saldırılardan söz ederken bu adama ilişkin olarak kullandığı bir tümce, bizim insanlarımız için

de geçerlidir: «O, bu saldırılara aldırmadı. Düşünce evreninin cennet çayırlarını tanırdı. Buraları onun vatanı olmuştu; onun için buralarını hasımlarından daha iyi tanırdı. Buralarda olup bitenleri bilirdi.»

Sanatçı kendini tüm bağlardan, ekonomik ve eğitimden kaynaklanma bağlardan, tüm önyargılardan, baştan çıkarma ve korkutma girişimlerinden özgür kıldığında, özgürlüğe ulaşma istencini taşıdığında — ilk kez bu evrede asıl ayrıcalığı, gerçek uğruna savaşımı başlar. Ötekiler, geride kalanlar yalnızca ön çarpışmalardır. Benim gibi sizler de okuldayken Milton'ın, içinde şu olağanüstü tümcesinin, «Saklanması ölüm demek olan bir yetenek, değerlendirilmeksizin kaldı iç dünyamda» tümcesinin geçtiği şiirini öğrenmiş miydiniz? Şimdi yazar, sihirli lambasını, yeteneğini, asıl önem taşıyan toplumsal noktaya yöneltebilir. Bu noktayı, öteki insan kardeşlerinin, sarsılmış ve türlü kuşkulara kapılmış halkının, herkes için önem taşıyan yere gönüllü ya da zorunlu olarak bakmalarını sağlayacak denli parlak kılabilir.

1947

ÇEŞİTLİ BAKIŞ AÇILARINDAN TOLSTOY

Tolstoy yaşamın değişik dönemlerinde —, burada söylemek istediğim yaş değil, konumlar — aynı insanlarca çok farklı gözlerle okunur. Yaratısının çeşitli bölümleri insanları konumlarına göre özel bir biçimde etkiler.

Tek tek insanlar için, birey için geçerli olan, belli bir ölçüde uluslar için de, başka deyişle alımlama yeteneklerini yoğunlaştırabilen ya da zayıflatabilen özel politik konumları için de geçerlidir. Bu açıdan bakıldığında, Batıda, bu arada Federal Almanya'da belli bir Tolstoy Rönesansı'nın da nedeni açıklanabilmektedir.

Bir insanın — yaşına ya da içinde bulunduğu toplumsal-politik koşullara bağlı olarak değişen — konumuna göre Tolstoy'u farklı okumasının, yaratısının belli bölümlerini yeğlemesinin, başka bölümleri ise sanki bunlar hiç basılmamışçasına neredeyse görmezlikten gelmesinin nedenleri, bir ölçüde onun kendi deneyimlerinden çıkarılabilir.

Tolstoy'u *Anna Karenina*'dan okumaya başladığımızda çok gençtik. Daha aşkı tanımazken, bu kitap yüzünden aşka, Anna'nın Vronski'ye olan aşkına âşık olmuştuk. Anna'nın Kitty gibi bizim için de beklenmedik bir şey olan o balo giysisi içersindeki eksiksiz, tek kelimeyle güçlü güzelliği bizi şaşırtmıştı.

Ayrıca tıpkı Tolstoy'un zamanındaki bazı okurlar gibi biz de Kitty-Levin bölümünü sık sık atlardık; roman okumaya yeni başlamış kişiler olarak, birbirine koşut iki çizgide gelişen olaylara alışkın değildik.

Bu aşkın kısmen, ama doğal olarak yalnızca kısmen sınıfsal koşullardan kaynaklanan gölgelenmesinden, büyük aşkın tehlikeyle karşılaştığını sezinliyorduk. (Yazarın gücü ve bilgisi, romanda tehlikeyi sınıfsal temele oturtur, aşkın, âşıkların üyesi oldukları sınıfın buyrukları yüzünden yıkılışını hazırlar.)

Daha sonra, kişisel ve politik yaşamın anaforuna yakalandığımızda, yetişkinliğe adım atma ve üniversite döneminde, kuşkulara, karamsar düşüncelere kapıldığımızda bu kitabı sık sık bir yana bıraktık. Bizim için örneğin *Halk Öyküleri* gibi kitaplar şu ya da bu biçimde avuntu kaynağı oluyordu. Bu etki kitapların örneğin dinsel eğilimlerinden değil, her şeyden önce yalın insancıl güzelliklerinden doğuyordu, çünkü gerçek insan güzelliği her zaman insancıldır, her zaman rahatlatıcıdır. Bu, çoğu kez unutulur. Daha olgun evremiz olan üniversite yıllarımızda *Hacı Murat* ve *İvan İlyiç'in Ölümü* gibi geç dönem ürünü öyküleri keşfettik. Bunların bizi bu denli derinden etkilemelerinin nedeni, belki de o açıklanması olanaksız yaşam-ölüm akışının sanatın aracılığıyla ağır basmasıydı.

Bizim iç dünyamızda ise henüz ağır basan bir şey yoktu. Küstah ve normal yaşamlarında saygıyı tanımayan yeni yetmeler olan bizler, bu iki öyküde büyük bir sanatçının yaşama ve ölüme nasıl egemen olduğunu büyük bir şaşkınlık ve ölçüsüz bir saygıyla algılamıştık. Bu sanatçı hiçbir yanlış adım atmıyordu. Öykülerde aksayan bir yan yoktu. Hiçbir satır, ötekiler yüzünden aşınmıyordu.

Savaş ve Barış'ı, açıkça söylemem gerekirse, ancak sürgündeyken doğru anlayabildim. Gerek politik açıdan, gerekse kişisel olarak çok şey yaşamıştık. Önceleri romanın başlangıcı beni engelledi; bu başlangıcı daha sonraları da böyle dev bir kitap için, insanı ruhu ve bedeniyle bu denli güçlü sarabilen böyle bir kitap için ağır buldum. Salon-

larda yapılan sonsuz konuşmalar o sıralarda henüz ilgimizi fazla çekmiyordu. Daha önce bir başka nokta da kitabı anlamamızı engellemişti. Bu nokta, Napoleon'un değerlendiriliş biçimiydi. — Bilindiği gibi Napoleon, memleketim olan Rheinland'da kurtarıcı olarak selamlanmıştır.

Napoleon gerçeğinin ne olduğunu Hitler döneminde anladım. Fransa'nın Hitler ordularınca işgal edildiği o bunalımlı, çoğu kez de kişisel tehlikelerle karşılaştığım dönemde, bütün o kargaşanın, yoksulluğun ve çaresizliğin ortasında, Tolstoy'un klasik ve insana inanılmayacak ölçüde esenlik getiren betimleme biçimine yoğun gereksinim duyuyordum.

Bazen umarsız gibi gözüken bir dönemde tümüyle klasik yapıdaki betimlemeleri okuyorduk — Napoleon'un Moskova'dan geri çekilişinin Kutusov'a haber verilişi gibi. Süvarinin gelişine ilişkin, inanılmayacak ölçüde yalın, ama aşama aşama yoğunlaştırılan haberden, yaşlı Kutusov'un gösterdiği tepkiye değin uzanan sürecin büyük bir çekiciliği vardı. Ama bu çekicilik yalnızca tarihsel bağıntıdan, benzer bir haberi alabilme umudundan kaynaklanmıyordu. Arı netlik ve tartışmasız betimleme gücü bitkin ve korku içindeki ruhlarımızı çok daha doğrudan, deyiş yerindeyse çok daha bencil bir biçimde, dahi bir doktorun yazmış olduğu güçlü bir ilaç gibi etkiliyordu. Bu etkide boş sözlere, onursuz tutkulara, anlamsız kargaşalara duyulan nefret de vardı.

Daha sonra, bir başka kıtadayken, Tolstoy'un kitaplarında yeri doldurulamaz bir Avrupalı öğe bulur olduk. Bu asla yalnızca Rusya'ya özgü bir koku değildi. Kitapta anlatılan acılar ve mutluluklar, kişisel ve tarihsel sorunlar bize göre yalnızca vatanımız olan kıtada varolabilmişti. Bunun bilincine daha önce bu denli güçlü varabilmiş değildik.

Yaşamımın Tolstoy'dan hiç yararlanmadığım durumları da oldu. Böyle zamanlarda başka yazarlar, kitaplarıyla bana daha çok yardım ettiler. Bunun nedenini yine

Tolstoy anlatır. Zaten kendisi *Savaş ve Barış*'ın yazılışına ilişkin bir notta, bu romanda neyin bulunmadığını belirtir. Yaşamın betimlemesine yetecek kadar tanımadığı alanlarını ve sorunlarını yine kendisi sayar. Yaşamın bu alanlarında ve bu sorunların içinde bulunan insan, bunları Tolstoy'un yapıtında boşuna arayacaktır.

Tolstoy, yazın alanında ancak çok daha sonra rol oynayan sanatsal edimleri ve buluşları bir kez daha önceden gerçekleştirmiştir. Örneğin *Anna Karenina*'da yazarın Anna'yı ölüme hazırladığı sahne, Proust'u anımsatır. Anna treni istasyonuna doğru yol alırken, çevresindeki dünya tek tek izlenimlere bölünür. Bu bölünüş, Tolstoy'da hasta bir insanın algılayışındaki parçalanmışlık anlamındadır. Proust'ta ise bütün bir sınıfın betimlenmesi açısından belirleyicidir.

Batı Almanya'da genç insanların — gerek kendileriyle aynı zamanda açıklık arayan, gerekse onlardan önce aramış genç insanların tümü gibi — Tolstoy'un açık, abartılı coşkulardan uzak, aynı zamanda içe dönük betimlerine yakınlık duymalarında şaşılacak bir yan yoktur.

Kısa süre önce Batı Almanya'daki bir üniversite öğrencisinin, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'a ilişkin ön çalışmaları konusunda kaleme aldığı, titizlikle hazırlanmış bir doktora çalışmasını okudum. *Savaş ve Barış*'ın Amerikan yapımı filmi, sinema tekniğine, renkli fotoğraflara vb. aşırı ağırlık tanır; zaten romanın kendisi de bu konuda yeterince olanak tanımaktadır; yazarları ise her şeyden önce genç kız Nataşa ilgilendirmektedir. Bu romanın Piscator tarafından gerçekleştirilen oyunlaştırılması ise kanımca çok yetkin düzeyde düşünceler içermektedir. Piscator'un bir sahnede üç aşama içersinde oluşturduğu sergileme, güncel yaşama ilişkin bir temeli, tek tek kişilerin eylemde bulundukları bir aşamayı ve dünya tarihinin kişilerine ait bir doruğu yansıtır. Bu yansıtma içersinde Napoleon aşağı inip de kurşun askerlerle bir savaş alanı kurduğunda, cücelerin arasındaki Gulliver izlenimini uyan-

dırır. Aynı zamanda da bir büyüklük delisi, kendisine tapılmasını isteyen biri görüntüsünü verir.

Ancak belirtmemiz gerekir ki, Tolstoy'u betimleyen üç kişi de — doktora çalışmasıyla üniversite öğrencisi, oyunlaştırmasıyla Piscator, Amerikan filmi — Tolstoy'a yaklaşmayı rastlantı sonucu değil, gerçek bir gereksinim sonucu, kendi bakış açılarından ve konumlarından ötürü başarabilmişlerdir. Üçü de insanlar kitap okuyacakları sürece insana gerçek sanatın ne olduğunu gösterecek olan aynı görüngünün çekici gücünün etkisindedir.

Tanınmış bir sözü burada değiştirerek söyleyelim: Bu yazarın binasında çok yuva var — Onun içindir ki farklı manevi gereksinimleri olan insanlar burada kendilerine yer bulabiliyorlar.

1965

TOLSTOY'UN DÜNYA MİRASI

Hitler'in birliklerince talan edilip ateşe verilen Yasnaya Polyana yurtluğu, neredeyse akıl almaz büyüklükteki yeteneğinin tüm gücüyle dünya nimetlerini kuşkuyla karşılayan ve aşağı gören bir adamın dünya mirasıydı. Bu evin tekin biri sayılmayan efendisi Tolstoy, Hitler'in askerlerinin bir ekim gecesi Tula'ya ilerlerken girdikleri bu odadan elli yıl süreyle dünyaya kitaplar, bildiriler, mektuplar ve günce sayfaları dağıtmıştı. Üstünde Alman subaylarının kâğıtları buruşturup yırtarak gerindikleri bu masanın başında, savaşı lanetlemişti. Bir savaş düşmanı ve bir Hıristiyandı Tolstoy. Böyle olmasına karşın, salt sözüyle bir savaşın yapabileceğinden çok daha büyük yangınlar çıkardı, daha çok aileyi parçaladı ve daha fazla sayıda insanı harekete geçirdi. Kimse, kendi yaşadığı dönemin gençliğine varolan düzenin geçerliliği konusunda onun kadar kuşku aşılayamadı. Ama kendisi, yurtluğu ve ailesiyle olan bağlarını koparamadı; ve Tolstoy'da her şey dev boyutlara vardığından, normalde bir aile kavgasının sınırlarını aşmayacak bir çekişme, Yasnaya Polyana adının çatısı altında miras, aile ve toprak mülkiyetinden oluşma bir toplumsal üçlünün korkunç simgesine dönüştü.

Ancak yurtluğunun Tolstoy için böyle acı bir yük konumuna gelmesi, yaşamının ikinci yarısından sonra baş-

lar. Yaşamının kırklı yıllarından kendisiyle ve hem çok iyi tanıdığı, hem de bütün benliğiyle sevdiği çevresiyle tam bir uyum içersinde olduğu sıralar, halkının en büyük destanını, Napoleon saldırısının romanı olan *Savaş ve Barış*'ı yazdı. Nazi askerlerinin kirlettiği ve yıktığı bu odada *Savaş ve Barış*'ın ikibin sayfasını her defasında bir önceki metnin aksaklıklarından ötürü sayfa kenarlarına düştüğü notlarda kendi kendisiyle alay ederek, tam dört kez yeni baştan kaleme aldı.

Yaşadığı dönemde elde edebildiği, savaşta askerlerin yırttığı tüm belgeleri, sonradan askerlerin mutfağında yakacak yerine kullanılan kitap raflarında biriktirdi.

Tolstoy'un en güçlü belgelerini eskiye ait anlatılanlar oluşturmuştu. Çocukken babasıyla komşu yurtlukları ziyaret etmiş, görgü tanıklarının anlattıklarını dinlemişti. Ufak tefek, çok yaşlı ve sert bir adam olan bir yurtluk sahibini, Kont Bolkonski için örnek aldı. Fransızlar Rusya'ya girdiklerinde, bu haberi görünüşte yaşlılara özgü umursamazlıkla karşılayan Kont Bolkonski, odasında yalnız kaldığında şöyle coşar: «Fransızlar Witebsk'te ha! O zaman sekiz günlük bir yürüyüşle Smolensk'e varabilirler! Belki varmışlardır bile!» Sonra oğluyla vedalaşır: «Sana teşekkür ederim.»

«Bana neden teşekkür ediyorsunuz baba?»

«Bir kadının eteğinin dibine sığınmadın. Savaşa gidiyorsun.»

Tolstoy, General Kutusov'un uzun süre gölgede kalmış kişiliğini zamanın parlak ve göz kamaştırıcı kişilerinin başına geçirir. General Kutusov, kesin bir sonuç alınamadan biten Borodino meydan savaşından sonra, askerlerinin kanını dökmemek için çara ve genel kurmaya karşı çıkarak Napoleon'un önünden çekilir, Moskova'ya giden yolları boşaltır; gözüpek varsayımlar yerine zamana, mekâna ve ulusunun tükenmez direnme gücüne dayanır. Kürkünde kar taneleriyle ilk haberci karargâha vardığı gece, haklı olduğu ortaya çıkar: «Çabuk konuş,

Bana acı çektirme. Ne diyorsun? Fransızlar Moskova'dan çekildiler, öyle mi?» Dahi bir gücün ulusun tüm güçleriyle böyle özdeşleşmesi sonucu Yasnaya Polyana'da, Napoleon'un gölgesinde yetişmiş, ama sonra onu yıkmış Rus kuşağının romanı yaratıldı. Hangi düşünce ve yaradılışta olurlarsa olsunlar, tüm insanların anlayabileceği bir kitaptır bu, çünkü doğrudan doğruya kitabın içeriğinde, düşmana karşı gerçekleştirilen direnişte, bir ulusun *tüm* insanlarının, tüm kesimlerinin ve mesleklerinin payı vardır.

Yasnaya Polyana, Tolstoy için önceleri kendine uygun ve yakın bulduğu, tarihle yoğrulmuş topraklarda kurulu bir yuvayken, giderek ölümüne değin bir daha sırtından atamayacağı, acı dolu bir yüke dönüştü. Çünkü toplumsal sorunu tek başına çözebilmek, bir devin bile gücünü aşar.

Stein-Hardenberg hareketinde olduğu gibi, köylüleri topraktan özgür kılan, böylece de asıl bu kez tam anlamıyla yoksulluğa iten köylüleri özgürleştirme hareketi, bütün ülkeyi ve her Rus insanının vicdanını sarsan dev toplumsal tedirginliklerin geçici sonucu ve çıkış noktası olmuştu. Tolstoy, gelecekteki gerçek olayların zayıf ve bulanık sezgisini taşırcasına, yoksulların maskesini taşıyan insanın, toplumsal konumların iğne deliğinden geçmekte, bir zenginden daha başarılı olacağını vicdanında duyumsamaktaydı. Ailesini, Yasnaya Polyana'yı köylülere bağışlamakla korkuttu. Karısı, onun kendi oğullarını dilenciye çevirmek istemesinden yakındı. Rusya'dan ve Avrupa'dan insanların hac ziyareti yaparcasına, saygılarını sunmak için sürekli geldikleri Yasnaya Polyana'nın parlak günleri boyunca, bu kasvetli tartışma hiç kesilmedi. Sonunda Tolstoy, artık bir ayağı çukurdayken kesin kararını verdi: Evinden kaçtı. Kuzey eyaletlerinden birinin ıssız bir tren istasyonunda yıkılıp kaldı. Kim olduğu anlaşılınca, bugün gömülü olduğu Yasnaya Polyana'ya geri getirildi.

Onun kendi yalnız vicdanı önünde çözemediği soru-

nu daha sonra Devrim çözüme ulaştırdı. Tolstoy'un yurtluğu, Rus halkının ulusal mülkü oldu. Yasnaya Polyana, kolektif bir işletmeye dönüştürüldü.

1941 Ekiminde Nazi ordusu Tula'ya ilerliyordu. Memurların bir bölümü, bir avuç sadık bekçi, Tolstoy Müzesi'ni korumak için geride kalmıştı. Tıpkı yüz otuz yıl önce aynı askeri yoldan geçen işgal ordusunda olduğu gibi, Alman karargâhında da çok sayıda eski çarlık subayı vardı. Kumandan Prens Domidov, müzede çalışan kadın memurlardan birinin güncesine izlenimlerini yazdı, Tula valiliğine atanma emri de cebindeydi. Yurtluktan görülebilir uzaldıkta, kolektif çiftliğin iki çalışanı asılmıştı. Nazi ordusunun geçtiği her köyde bu darağaçları birer simge olarak kalmıştır. Yasnaya Polyana'nın bekçileri, bütün kapıların ve dolapların kırılmasını, eşyaların parçalanıp yakacak yapılmasını, resimlerin duvarlardan çalınmasını önleyemediler. Nazi askerlerini Avrupa kültüründen boş bir alan ayırmaktaydı. Askerler, komutanlarının emriyle her şeye savaş ganimeti olarak el koydular. Tolstoy'un doğduğu karyola, ailenin tabak-çanağı, Tolstoy'un küçüklük önlüğü, kitaplar Tolstoy, bunlara yüreğinin bir bölümüyle uzun süre bağlı kalmış, öteki yarısıyla da tümünü hırdavat sayıp aşağı görmüştü. Sonunda hepsini terketti, ama ölünce geri getirilmek için; ölü de bütün bunlardan ancak ülkesinde artık mülkiyet kalmadığında kurtulabildi.

Rusya'nın kışı, çoktan Yasnaya Polyana'ya da gelmiştir, Alman subayları huzursuz olurlar, yurtluğa getirilen yaralıların sayısı giderek artmaktadır; ilerleme durmuş, ordunun hareketi geriye yönelmiştir. Savaş alanı hızla yer değiştirir. Getirilen ilk Alman ölüleri, Tolstoy'un mezarının yakınma gömülür. Almanlar ekimde gelmiştir buraya, ocak ayında köyün üzerinden yine şarapneller uçuşur. Çekilen Almanlar her yanı ateşe verirler. Tolstoy Okulu, içindeki onaltı bin kitapla yanar. Tolstoy'un evi de kundaklanır. Ama müze yönetimi, köylü çocukların yardımıyla

yangını daha Ruslar yeniden Yasnaya Polyana'ya girmezden önce söndürür. Hemen iki hafta sonra Rus Bilimler Akademisi, yakılan yerlerin yeniden yapılması için uzmanlar gönderir. Müzeye, *Yasnaya Polyana*'da *Almanlar* adıyla yeni bir bölüm eklenir.

İnsanlık, belki de İsa'nın yanında haydutlarıda çarmıha gerdirten Pontius Pilatus'tan bu yana, Tolstoy'un çevresinde gömülü olan Nazi askerlerininki kadar anlamlı bir gömme töreni görmemiştir.

SAVAŞ VE BARIŞ'IN YAZILIŞI ÜZERİNE

(Jorge Amado'ya Mektup)

Sevgili Jorge,

Sana daha yolculuğa çıkmazdan önce yazmak istiyordum, yazamadım. Sovyetler Birliği'nde ise yazmaya hiç zaman bulamadım. Orada zamanın nasıl geçtiğini insan anlamıyor bile. Ne Volga gezisine çıktım, ne de Tacikistan ya da Özbekistan'a gittim. Bu kez bu tasarıların hiçbiri gerçekleşemedi. Hep Moskova'da kaldım ve günlerimi Tolstoy Arşivi'nde geçirdim.

Özellikle bugün, hepimizi yanıtlandırılması güç ve önemli sorularla karşı karşıya bırakan bir zamanda, niçin orada kalmayı yeğlediğimi sana bu mektupta açıklayacağım.

Tolstoy Arşivi'nde çalışmayı neden istediğimi anlayabilmen için, yıllar önce Meksika'da, birkaç dostla yaptığımız bir konuşmayı anımsatmak istiyorum sana. O zaman bir yazarın Tolstoy'dan öğrenebileceklerinin, epik türün öteki anlatıcılarından öğrenebileceklerinden daha çok olduğunu savunmuştum; sizler ise bu düşünceme şaşırmıştınız.

Neden böyle düşündüğümü, Meksika fresk sanatını örnek göstererek açıklamaya çalışmıştım. Bu örneği seçişimin nedeni, oradaki ressam dostlarımızın, bu niteliklerinden ötürü, sorunlarıyla içiçe yaşamalarıydı.

Meksika'da fresk akımı doğduğunda ressamların amacı, gerek tarihsel olayları, gerekse içinde yaşadıkları zamanın olaylarını —ister çocuk, ister bilinçlenmiş yetişkin olsun— herkesin anlayabileceği biçimde duvarlarda betimlemekti. Sizde olsun, bizde olsun, istenen, aynı şey; başka deyişle insan onuru ve ulusal onur gibi duyguları halkta uyandırmak ve güçlendirmek. Eski bir geçmişe dayanan, ama günümüzde yine yarı sömürgeye dönüştürülmüş Meksika'da, toplumun ancak çok küçük bir kesimi okuyup yazabildiğinden, bu amaç için duvar resimleri kullanılıyor; bizimkisi gibi, herkesin okuma yazma bildiği, ileri ölçüde endüstrileşmiş bir ülkede ise kitap, bu amaca hizmet eden en önemli araçlardan biri.

Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde, giderek genişleyen bir okur çevresinin ilgisinin biz yazarlara — toplumsal ve estetik açıdan — yepyeni görevler yüklediği ülkemizde, gazeteleri ve konferansları ne zamandır kuramsal sorunlara ilişkin açıklamalar doldurmakta. Düşünceler, örneğin gerçekçiliğin ne olduğu ve ne olmadığı tartışmalarının kızgın potasında yoğruluyor. Yazın ve resim sanatının ürünleri çoğu kez haklı olarak, kimi zaman da haksız yere «biçimci» suçlamasıyla karşılaşıyor. Yeni bir içeriğin yeni biçimi oluşturduğu ve eski biçimin «biçimciliğe» dönüştüğü, başka deyişle içerikten yoksun kaldığı ya da böyle bir etki bıraktığı her dönemin başında, bu tür tartışmalara rastlanmıştır. Yaşlı Vasari, daha düne değin Cimabue'nun en büyük olduğunu, kendi döneminde ise Giotto adının dillerden düşmediğini yazdığında, dile getirmek istediği gerçek buydu. Ve bu, Rönesans gerçekçiliğinin de başlangıcıydı.

Kökleri gerçeklikte olan yazar, yaşamın belli nedenlerden ötürü kendisini tedirgin eden ve somut biçimde

kavrayabildiği alanını yaratısına konu alır. Kendine yakın bulduğu konuyu, yeteneğinden, karakterinden ve benzer nedenlerden ötürü seçer. Ancak kanımca yazarın işe başlamazdan önce, «tipik» niteliğini taşımalarını sağlamak için ne gibi kişileri betimlemek zorunda olduğu ve bu kişilerin, gerçek bir «çatışma»ya varabilmek için, nasıl bir yol tutmaları gerektiği üzerinde düşünmesi, doğru bir tutum olmaz. Çünkü böyle yapan yazar, düşünceyi gerçekten önce görecek, önce «tipik» olanı saptayıp, bunu dile getirecek kişiyi ancak ondan sonra aramaya girişecektir.

Şimdi bana, bütün bunların Tolstoy Arşivi'ndeki çalışmamla ne ilgisinin olduğunu soracaksın.

Kavramlar ve sorunlar üzerine yapılan bir sürü uzun tartışmanın ardından, Tolstoy'un, bu büyük gerçekçi yazarın romanını nasıl yazmış olduğunu yerinde araştırmak istedim. Doğunun ve batının tüm okuyan insanları için *Savaş ve Barış* romanı, kültürümüzün onsuz edilemeyen bir parçasıdır. Pek çok konuda görüşlerimiz ayrı olabilir. Ama çarlık döneminde bir Rus'un, Yasnaya Polyana adlı yurtluğunda, o tarihten elli yıl önce, Napoleon zamanında geçmiş olaylar üzerine yazdığı bu romanın, hepimizin ortak varlığı olan dünya kültürünün bir parçası olduğundan kuşku duyulamaz.

Aslında önce Yasnaya Polyana'ya gitmekti niyetim. Ama bu yolculuğu şiddetli soğuk yüzünden erteledik.

Tolstoy Arşivi'nin bağlı olduğu akademi, soğuk ve kapalı havalarda bile insanın içini açan o eski caddelerden birinde. İnsanın içini açan dedim, çünkü bir bölümü eski soyluların saraylarından oluşan yapılar, güneşin değişik tonları gibi sarı ya da toprak rengi. Akademi binası, 19. yüzyılın başında, karısı Dekabrist* Trubetskoy'un kızkar-

* Dekabristler: Rusça Aralık ayı demek olan «dekabr» sözcüğünden gelir ve «Aralıkçılar» demektir. Tarihte 26.12.1825 günü Petersburg'da, bir anayasanın yürürlüğe girmesini isteyen subaylarca gerçekleştirilen ayaklanmaya katılanları göstermek için kullanılır. Plansız başlayan bu ayaklanma çabuk bastırılmış, başlatanlardan beş kişi asılmış, geriisi de Sibirya'ya sürülerek ancak 1856 yılında affedilmişlerdir. — (Ç.N.)

deşi olan ve Puşkin'le akrabalığı bulunan C.P. Potyumkin'e aitmiş. Puşkin, sık sık buranın konuğu olurmuş. Bugün Sovyet Yazarlar Birliği'ne ait olan ev, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında Kont Rostov'un evi olarak anlatılmıştır. Kont'un çocukları bu evde türlü yaramazlıklar yaparlar, oynarlar ve dans ederler.

Arşiv'de otuz yıldır çalışanlar arasında kadınlar da var; örneğin Tolstoy'un sekreteri Gussev'in karısı da bunlardan biri. Hükümet, romanla ilintisi bulunan her el yazısını, her belgeyi burada toplamış. Bu arşiv çalışmasına Ekim Devrimi'nden hemen sonra başlanmış ve çalışmalar iç savaşın bitiminden sonra sistemli biçimde sürdürülmüş. Tolstoy'un yapıtlarının tümü, yazarın doğum yıldönümünde Devlet tarafından yayımlanmış.

Arşiv müdürüne çıktığımda, biraz tedirgindim. Bu tedirginliğinin başlıca nedeni, müdür *neyi görmek istediğim* gibi açık seçik bir soru yönelttiğinde, ona aynı açıklıkta bir yanıt verebilecek durumda olmayışımdı. Biraz önce sana anlattıklarım, gözüme, bana eşlik eden kişinin — bu kişinin çok özenli ve sabırlı oluşuna karşın — müdüre çeviremeyeceği kerte bulanık ve karışık görünüyordu. Öte yandan azıcık Rusçamla söyleyebileceğim tümcelerden birini söylemek, «Romanlar yazıyorum ve Tolstoy'dan çok şey öğrenmek istiyorum,» demek de pek çocukça, pek kendini bilmez bir davranış gibi geliyordu bana.

İsteğim üzerine *Savaş ve Barış*'ın elde bulunan tüm ön çalışmalarını bir araya getirdiler. Belgeler arasında *Rus Postası* gazetesinin romanın birinci bölümünü içeren sayıları da vardı. Birinci bölüm, bu gazetede önce *Binsekizyüzbeş Yılı* başlığıyla yayımlanmıştı.

Gazetenin *Savaş ve Barış*'ın başladığı sayısında, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sı da sürmektedir. Aralarında bir karşılaştırma yapmanın güçlüğüne karşın, bu iki yapıtın ortak bir noktası vardır. Rasnolnikof'un beyninde takılı kalmış kimi düşünceler, yaklaşık elli yıl önceki savaşın kalıntılarıdır sanki. Raskolnikof'ta, «her şeyi yapabilece-

ği» düşüncesi, bir saplantıdır. Bu saplantının etkisiyle yıkar ve yıkılır. Tolstoy'da saldırı savaşı, somut bir gerçek olarak vardır. Ama Tolstoy, bu savaştaki insanların iç dünyalarında yaşadıklarını da eşzamanlı olarak sergiler; bu insanlar, düşüncelerin bulaşıcılığı karşısında bağışıklık kazanmış olmaktan uzaktır. Prens Andrey, önceleri ün ve güç özleminin esrikliği içersindedir. Tek istediği «Arcole Köprüsündeki Bonaparte gibi» bayrağı sallayabilmektir.

Eleştirel gerçekçilik akımının tüm yazarları bu konunun etkisinde kalmışlardır. Stendhal, Balzac ve ötekilerin tümü, Napoleon'un güç ve iktidar düşüncesinin gençlik üzerindeki etkisini, yaşadıkları çağın en önemli konularından biri sayıp, bu konuyu türlü biçimlerde işlemişlerdir. Zamanımızda da faşistlerle militaristleri sömürgen ve savaş düşkünü olarak canlandıran, bunların yarar peşinde koşmalarını, saldırılarını, savaş serüvenlerini sergileyen romanlar vardır — ama bunların, insanın iç dünyasının derinliklerine inişlerinin, insanoğlunun başını döndürmelerinin, onu paramparça edip felce uğratışlarının konu alındığı, ender görülmektedir.

Tolstoy'a gelince, o, kendi döneminde düşmanın her iki saldırısını, hem Rus topraklarına, hem de Rus insanının iç dünyasına yönelen saldırısını betimler; düşmanın gerek savaşta uğradığı yenilgiyi, gerekse düşüncelerinin nasıl aşıldığını anlatır. Bu arada tüm halkını betimler; o, halkın ülkesini kurtaracak gücü nasıl bulabildiğini anlamamızı sağlayabilecek biçimde yapar bunu. Rus insanını birey olarak öyle canlandırır ki, bu insanlardan her birinin ülkesinin kurtuluşuna özel katkısını günümüzde de kavrayabilme olanağını buluruz.

Tolstoy'un yapıtında tarihsel olayın akışı ile, bir bireyin yazgısının kesişme noktaları, başlangıçtan bu yana izlediğimiz, varlığı kesinlikle gerekli yolların kesişme noktalarıymış izlenimini uyandırır. Ama neden bir başka dönemi değil de, bu dönemi seçmiştir Tolstoy? Neden o kişileri ve o çatışmaları yazmayı yeğlemiştir?

Baştan saptanmış, bir kurgunun yörüngesine oturtulmuş hiçbir şey yoktu. Olamazdı da; çünkü *Savaş ve Barış*'ın oluşum tarihi, savaş ve barışla değil, bununla ilintisi bulunmayan bir roman taslağıyla başlar. Tolstoy, büyük bir olasılıkla 1860 Kasımında *Dekabristler* adlı bir roman yazmaya başladı. (Tamamlanmadan kalan bu romanın yazılan bölümü birkaç dile çevrilmiş olup, Almancası da 1924'te Eugen Diederich Yayınevi'nce yayımlanmıştır; bu çeviri de Tolstoy Arşivi'nde bulunmaktadır.) Bu eser tamamlanabilseydi, neredeyse *güncel* denebilecek bir yapı taşıyacaktı; romanın giriş bölümü, Tolstoy'un da katılmış olduğu Sıvastopol olaylarıyla, Kırım Savaşını izleyen dönemi işler.

«İki kez büyük heyecan yaşadık. İlk kez I. Napoleon'u yendiğimizde, ikinci kez ise III. Napoleon'a yenildiğimizde.»

Roman, yetişkin iki çocuklarıyla birlikte evli bir çifti taşıyan bir arabanın, uzun bir yolculuktan sonra bir konaklama yerine varmasıyla başlar. Çar II. Aleksandr, onyıllar süren bir sürgünden sonra Dekabristlerden hayatta kalanların dönmelerine izin vermiştir.

Dekabristler'in bu metninde, Nataşa adlı bir kız da vardır. Bu Nataşa sosyete yaşamına karışır, nişanlanır. Daha sonra gelen Pierre adında biri, Nataşa'ya âşık olur. Bunun üzerine eski nişanlı, nişanı bozar. Nataşa, Pierre ile evlendikten bir yıl sonra kocasıyla birlikte Sibirya'ya gidecektir.

Nataşa ile Pierre'i, *Savaş ve Barış*'tan tanıyorsun. O romanın sonunda okuyucu, çıktığı bir yolculuktan sonra karısıyla çocuklarına dönen Pierre'in yeniden Dekabristlerle ilinti kurduğu sonucuna varır.

Sen de bilirsin; ressam, bir insan figürünün kesin çizgilerini bulana dek taslak üzerine taslak yapar; bunun gibi, Nataşa da sevimliliği ve karmaşık ruhsal yapısıyla daha en eski metinlerde belirir ve sonunda çok açık çizgilerle ortaya çıkar.

Tolstoy, önceleri bu roman parçasından tek satır yayımlamadı. 1861'de Londra'ya gittiğinde, Herzen'den Dekabristlerin yaşamlarına ilişkin çok şey öğrendi. Aynı zamanda da Londra'da çıkan *Kutup Yıldızı* adlı almanakta, Dekabristlere ilişkin bir takım ayrıntılar okudu. *Önlerinde parlak bir gelecek uzanan genç, zengin ve mutlu insanları, acıları ve özverileri üstlenmeye hazır konuma getiren, neydi?* Tolstoy'un yanıtını aradığı en önemli soru, buydu.

1856'da Sibirya'dan dönebilen Dekabristler, onlar sürgündeyken çiftliklerinde ve saraylarında rahat bir yaşam sürdürmüş olan yaşıtlarından çok daha canlı ve dinçtiler. Tolstoy, kendini kahramanlarının yerine koymak istediğinde, bunların sürgünden dönüşlerinin geçmiş zamanın olaylarıyla, 1825 yılındaki Dekabristler Ayaklanması'yla bağıntılı olduğunu saptadı. Ancak bu insanlar, daha o zaman çoluk çocuk sahibi olduklarından, Tolstoy onların gelişmelerini bütünüyle kavrayabilmek için gençlik yıllarına dek indi; böylece de 1812 yılma gelmiş oldu.

Napoleon Savaşları dönemini inceleyebilmek için, tasarladığı roman üzerindeki çalışmalarına ara verdi.

Yeniden çalışmaya koyulduğunda, kahramanlarının üzerine çok sayıda kişinin gölgesi düştü. Bunların kimi «tarihe geçmiş, kimi toplumsal alanda ad yapmış, kimi de tümüyle kurgu ürünü kişilerdi.»

«Böylece içimde birçok okuyucuya tuhaf gelebilecek bir duyguyla, işe üçüncü kez baştan başladım. Bu, kolay kolay anlatamayacağım bir çekingenlik duygusuydu. Bonaparte'ın Fransa'sına karşı giriştiğimiz savaşta kazandığımız yengiyi, aynı zamanda uğradığımız başarısızlıkları da anlatmaksızın yazmaktan utanıyordum. 1812 yılı üzerine aşırı bir vatanseverliğin etkisiyle kaleme alınmış yapıtları okuyup da, içinden bunları inandırıcılıktan ve içtenlikten yoksun bulmamış, bir tedirginliğe kapılmamış olan var mıdır?»

Bugün — Tolstoy'un dönemindekilerle karşılaştırılamayacak denli dar kapsamlı, ama bizim için çok büyük

önem taşıyan durumlarla yüzyüze geldiğimizde — Tolstoy'un o zamanlar kendine yönelttiği bir soru üzerine biz de düşünmek gereğini duyuyoruz: «Sözü edilen tedirginlik duygusuyla, içtenlikten ve inandırıcılıktan yoksunluğa ilişkin izlenim», neden sık sık uyanır okurda? Okurun bir başarıya ilişkin betimlemeden etkilenebilmesi için, iyi ve kötü yanlarıyla, inişleri ve çıkışlarıyla bu başarıya uzanan süreci yaşaması zorunludur; sorunun yanıtı, budur.

Son zamanlarda İlya Ehrenburg'un bir yazısı* üzerine bizde epey tartışıldı. Bu yazısında Ehrenburg, yazarın konusunu gerek seçerken, gerekse biçimlerken, olabildiğince özgür davranmasından yana çıkıyor. Duyduğuma göre, bu önemli yazı üzerine sizde de çeşitli tartışmalar yapılıyormuş. Bizde, bazıları, Ehrenburg'un «sezgi»den, dahası «içten geliş»ten ya da «kendiliğindenlik»ten yana çıkmasından korkuyorlar (ama Ehrenburg'un böyle bir tutum izlemesini umutla bekleyenler de var.) Bu kişilere göre böyle bir tutum, toplumsal bir görevi temel alarak tasarlanan çalışmanın yetersiz kalmasına yol açar. Bana sorarsan, gerek «sezgi», gerekse «toplumsal görev» karşısında duyulan korku, çok yanlış tasarımlardan kaynaklanıyor.

Daha önce de söylediğim gibi, yazar, yaşadığı zaman ve toplumda, kendi yapısına, bilgilerine, karakterine ve düşlerine uygun olan konuyu seçer. Bir sanatçıysa eğer, bundan başkaca bir seçim ne yapabilir, ne de yapmalıdır.

Örneğin bizim devletimiz kalkıp da sanatçıya bir görev — diyelim sendika sorunlarıyla, bir fabrikayla, işçi ve köylü fakültesiyle ya da hasatla ilgili bir konu — verirse, o zaman sanatçı kendi yapısına uygun düşmeyen bir görevi salt dış nedenlerin etkisiyle yerine getirmeye çalıştığı sürece, bir sanat yapıtı yaratmayı başaramayacaktır. Gerçi birtakım olguları öğrenecek ve bunları toplumcu gerçekçilik akımının kavramları doğrultusunda bir kurgu-

* İlya Ehrenburg: Über die Arbeit des Schriftstellers (Yazarın Çalışması Üzerine), Berlin/DDR. 1954.

ya oturtacaktır; ama yaptığı karşısında duygusuz kalacak, bu da yazılanlardan okurun da etkilenmemesine yol açacaktır.

Şimdi şöyle sorabilirsin bana: Peki ama yazar, kendisine verilen konuya o zamana dek tümüyle yabancı idiyse, o zaman ne olacak? Böyle sorarsan, haklısın derim. Çünkü böyle bir konuyla yazar, ancak o konu kendisine görev olarak verildikten sonra tanışır. Belki daha önce kentlerin dışına hiç çıkmamıştır. Hiç yurtdışına gitmemiştir. Şimdi Varşova'ya, dahası Çin'e bile gidebilir. Daha önce hiç fabrika görmemiştir, vb. Görevin verilmesinden sonra ise gerçekliğin yeni bir parçasıyla yüzyüze gelir. Kafasında yeni tasarımlar oluşur. Böyle bir durumda yazar, kitabını yalnızca dış nedenlerin etkisiyle, salt bir görevi yerine getirmek için değil, üstlendiği görev ona kendi yeteneklerine ve özyapısına uygun düşen bir konuyu tanıma olanağını sağladığı için kaleme alır. Çünkü gerek görev, gerekse sezgi sözcükleriyle belirtilenlerin birbirinden ayrılabilmesi olanaksızdır. Bunlar içiçedir.

Tolstoy, Rus halkının kurtuluş savaşını canlandırma kararı üzerine şöyle yazar: «Eğer zaferimiz bir rastlantı değil de, Rus halkının ve Rus ordusunun özünden, özyapısından temellenen bir olgu idiyse, o zaman bu özyapının özellikle başarısızlık ve yenilgi dönemlerinde daha açık ortaya çıkması gerekiyordu. Ben de 1805'ten 1856 yılına dek uzanan bir süreç içersinde, kahramanlarıma çok sayıda olay ve durum yaşatıyorum.»

Savaş ve Barış'ın ilk yarısında, Napoleon ordusunun batıdan doğuya akışını yaşarız. Prens Andrey, Napoleon'un Viyana'yı aldığını duyduğunda: «Ne mutlu bir insan», diye düşünür. İç dünyasında olağanüstü başarıların, ün ve zafer kazanmanın özlemini çekmektedir. Austerlitz savaş alanından geri çekilirken, bayrağı kapar; Napoleon'un Arcole Köprüsü'ndeki zaferini kendisinin de yaşayacağı anın gelip çattığına inanmaktadır çünkü —ama kendine geldiğinde ağır yaralanmış, yerde yatmaktadır. Zafer ve ün

yerine, yıldızlarla kaplı gökyüzünü yaşar, ve ilk kez bilincine varır bu güzelliğin. Andrey'in Napoleon'a duyduğu hayranlık, düşmanın «insanın iç dünyasına zorla girmesi»nden başka bir şey değildir. İnsanoğlu anlamsız bir soylular çevresinde ve buyurgan bir yönetim altında kendini bomboş ve yalnız duyumsadığı ölçüde, Napoleon'un böyle bir iç saldırıyı gerçekleştirmesi ve kendini büyük Fransız Devrimi'nin mirasçısı diye tanıtması kolaylaşmış oluyordu.

Prens Andrey adını taşıyan bu roman kahramanı, nasıl doğdu?

Tolstoy, 1865 yılında bu konuda şöyle yazar Bayan Wolkonskaya'ya: «Çalışmaya başladığımda, pırıl pırıl Rus gençliğinin Austerlitz Savaşı'nda nasıl kırıldığını anlatmak istiyordum. Romanımın tasarladığım ilk şekli için ise yalnızca yaşlı Bolkonski ile kızı bana gerekliydi. Ancak bir romanda içerikle ilintileri bulunmayan kişileri betimlemek iyi bir şey olmadığından, genç adamı yaşlı Bolkonski'nin oğlu yaptım. Bunu yaptıktan sonra da ona ilgi duydum ve romanda ona bir rol verdim. Kahramanım, Austerlitz'de öldürücü bir yara aldı. Ama bağışladım onu. Savaşta şehit düşürecek yerde, ağır yaralamakla yetindim.»

Demek ki, *Savaş ve Barış*'ın son metninden çıkarılması düşünülemeyecek olan Prens Andrey, ilk iki metinde yoktur. Bu taslaklarda yalnızca babası ve kızkardeşiyle karşılaşırız. Bu tipler yaratılırken, Tolstoy'un Yasnaya Polyana'da yaşayan yakınları ve komşuları örnek alınmıştır. Bu kişilerin ve bu arada sonunda Nataşa ile evlenecek olan şişman Pierre'in örnek alındığı portreler, Yasnaya Polyana'da asılıdır. Gerçekten özgün olan, ya da öyle olduğu sanılan örneklerle, bu örneklerin romanda işlenişine ilişkin olarak Tolstoy, Lisa Bolkonskaya tipinde kendisini bulan, Tolstoy'dan da genç prense kimin modellik ettiğini soran hanıma verdiği yanıtta, bir yazarın kahramanlarını ne yaşayan kişilerden, ne de tarihten kopya etmek zorunda olduğunu, bu kahramanları tümüyle özgür bir tutumla oluşturabileceğini söyler.

Savaş ve Barış'ın eski metinlerinden birinde, Natașa ile Pierre'in evlenmelerinden sonra Prens Andrey, her ikisiyle de barışıp Batı Avrupa'daki orduya döner. Bu metinde Prens Andrey, Borodino Savaşı'ndan da ağır yaralı, ama sağ kurtulur. Tolstoy, bu metni *Mutlu Son* başlığı altında yayımlamıştır.

Yazarların çoğu kez değişik gelişme olasılıkları bulduklarını biliyoruz. Örneğin Goethe, *Clavigo*'da bilinen trajik sondan başka, bir de iyimser bir çözüm kaleme almıştır. Tolstoy'a gelince, bu yazar, toplumsal açıdan nelerin en büyük olasılık olarak nitelendirilebileceği, ayrıca kendisinin, ama yalnızca kendisinin anlayıp betimleyebileceklerinin ne olduğu üzerinde aylarca, yıllarca düşünmüştür.

«Geçen her saat, zamanımdan ve gücümden de bir şeyler alıp götürüyordu ve ben, yaşamın belli yanları açısından insanlar için önemli olanı kimsenin benden daha iyi anlatamayacağını biliyordum. Evet, yalnızca ben yapabilirdim bunu; çünkü başkalarına önemsiz görünenin önemini, kişiliğime özgü özelliklerden, gelişmemden, karakterimden ötürü yalnızca ben kavrayabiliyordum... İşte bu yüzden sonunda tüm kaygıları bir yana bıraktım...»

Savaş ve Barış romanına başlandığından ilk kez Tolstoy'un karısı, 1863 şubatında kendi kızkardeşine yazdığı mektupta söz eder.

Tolstoy ise, şöyle yazar 1863 Kasımında: «Zorlu bir ön çalışmanın içindeyim; daha sonra ekeceğim tarlayı sürüyorum.»

«Savaş ve Barış» üzerinde çalıştığı sürece güncesine hemen hemen hiçbir şey yazmaz; romanın konusu, yazarı tümüyle tutsak etmiştir. Tüm kaygıları ve soruları, mektup ve notlarından yansır.

Aralık ayında şöyle yazar: «Uzun bir roman yazıyorum; bitirebilmem, uzun yaşayabilmeme bağlı.»

Bir yıl sonra ise şu satırları kaleme alır: «Bu sabah yazı yazdırdım. Ama iyi değildi yazdırdıklarım, içimde

coşku yoktu. Yazarlık uğraşını coşkudan yoksun sürdürebilmek ise olanaksız bir şey.»

«Sıkıntılıyım, çünkü yazmaya başladıktan sonra coşkumu yitirmeye başlıyorum.»

«Her gün yazmak, kesinlikle şart; bu, çalışmanın başarısından çok, el alışkanlığını yitirmemek için gerekli.»

«İki gün boyunca yazdım, yazdıklarımda düzeltmeler yaptım. Ama çaydan sonra artık çalışamadım... Goethe'nin *Faust*'unu okudum.»

«Hep yanlış notadan korkan bir kemancı ya da şarkıcı nasıl dinleyicilerini heyecanlandıramazsa, kanıtlanmamış ya da o güne dek henüz söylenmemiş bir şeye ilişkin tavır almaktan korkan yazar da yeni düşünceler ve yeni duygular dile getiremez.»

Tolstoy, daha başlangıçtan çeşitli eksik ve aksaklıkların bilincindeydi. Büyük romanında boşlukların, eksik yanların bulunduğunu biliyordu. Kendisi için henüz aydınlığa kavuşmamış bir şeyi betimlemek, içinden gelmiyordu. Gerçekliğin kimi bölümlerinin canlandırılışı, kendi bilgileri, yaşamı ve yeteneği ile örtüşmüyordu.

«Memurların, tüccarların, öğrencilerin, çeşitli kategorilerdeki köylülerin yaşamları dolaysız değildi benim için; başka deyişle, bu insanları tam olarak tanıdığımı söyleyebilecek durumda değildim.»

Gelgelelim bir bütün olarak yarattığı, o denli güçlüdür ki, okur neyin eksik olduğunun bilincine ancak sonradan varabilir.

Tolstoy'un kendisi, en önemli eleştiri olarak şunu ileri sürer: «Okurlar, şu soruyla beni suçlayabilirler. Bu yapıtta toprağa bağlı köleliğin oynadığı rol nedir?

Romanda baş rol, ulusal kurtuluş savaşına düşer. Bu savaş, bütün sınıfları ve bütün güçleri birleştirir. Kendini âdeta tanrılaştıran, ün ve iktidardan başı dönen Napoleon, kitlelerin önemini ve gücünü hiçbir zaman anlayamamıştır.

Moskova'ya yaptığım son gezide bana *Haiti* adlı bir

tiyatro oyunu verdiler (bu konuda bir başka mektupta, daha ayrıntılı yazacağım). Napoleon'un, imparatorluğunun öteki ucunda uğradığı yenilgi. Napoleon, o küçük adadaki bir avuç insanın ne denli güçlü bir direnme istenci taşıdığını anlayamamıştı. Bu konuya verdiğim önemi biliyorsun. Ama buna karşın *Haiti* üzerine yazmanın yeri, burası değil. Yalnız şunu belirteyim ki, Napoleon'un Haiti, İspanya ve Rusya'da uğradığı yenilgileri bir dizi olarak düşünürken, bu yenilgilerin her birinin ötekilerle karşılaştırılması olanaksız değişik boyutlar taşıdığını göz önünde bulundurmak gerekir.

Şöyle sorar Tolstoy: Bir tarihçi ile, tarihsel konuları işleyen sanatçıyı birbirinden ayıran, nedir?

«Tarihçi açısından tek tek kişiler, tarihsel olaylara katılmalarındaki paylarıyla, bu olaylarla bağıntıları ölçüsünde önem kazanırlar. Yazar için ise, insanları yalnızca bu bağıntı açısından göstermek yanlış olur. — Tarihçi bakımından kahramanın işlevi, herhangi bir ereğe varmaktır. Sanatçıya gelince, onun bu tür kahramanları olmamalıdır ve olamaz. Canlandırılan kişiler tüm düşünceleriyle yaşamın tüm alanlarına açılmalı, birer kahraman değil, birer insan olmalıdırlar.»

Romanındaki kişilerin seçimine ilişkin olarak da şöyle der Tolstoy: «Napoleon ve Aleksandr üstüne yazmayacağım: istediğim, en iyi koşullar içersindeki özgür insanlar, bağımsız insanlar üstüne yazmak. Bir anılar zinciriyle, Çariçe Katerina'ya, Çar I. Aleksandr'a vb. ilişkin anılarla henüz günümüze bağlı olan bir dönemi, dedelerimizin Fransızca konuştukları, Rousseau'yu okudukları, menuett dansını yaptıkları bir dönemi yazmayı amaçlıyorum.»

İçeriğin taşıdığı güç, ele alınan geniş zaman parçasıyla bağıntılıdır: Tolstoy'un çağdaşı ve çiftlik komşusu yaşlı Kont Bolkonski, Çariçe Katerina dönemindeki günleri anımsar. Kitabın sonunda ise okur, Pierre'in, sürgünden dönüşlerine Tolstoy'un da tanık olduğu Dekabristlere katıldığını anlar.

Gelgelelim bu konuyu, ilk tasarıda romanın başlangıç noktası olarak saptanan zamanda sona ermesini sağlayacak bir dirençle ve o yoğunluk düzeyinde işlemek, tek bir sanatçının gücünü aşan bir işti.

«Eserimin kapsamını şimdilik ben de bilmiyorum. Ama ilk başta saptadığım ereğe, bu arada edindiğim tüm yeni bakış açılarıyla birlikte ulaşabilmem, en iyi koşullar altında bile olanaksız.»

Tolstoy, romanın tamamlanışından uzun süre sonra, 1877 yılında eski konusu olan *Dekabristlere* bir kez daha döner. Ama bu kez konuyu bambaşka bir yaklaşımla ele alır; metin, 1817 yılında, başka deyişle savaşın bitiminden hemen sonra, bir çiftlik sahibi ile çalıştırdığı köylüler arasındaki bir davayla başlar. Tolstoy, bu konu üzerinde iki yıl çalışmış, ama metin tamamlanamadan kalmıştır.

Fransız yazın tarihçileri gibi, Tolstoy da roman anlayışı açısından batı ile Rusya arasında sık sık ortaya çıkan ayrımı saptamıştı: Fransa'daki eleştirel gerçekçilerin romanlarının çoğunda tek bir temel düşünce, örneğin bir tutku ya da bir karakter egemendir. Daha sonra kitapta kişiler ve olaylar, bu temel düşünceye bağımlı kılınır.

«Rusya'daki sanat anlayışı ise bu çerçeveye sığmamakta, bundan ötürü de kendine yeni bir çerçeve aramaktadır. Bu yapıt, ne bir roman, ne de bir uzun öyküdür. Peki ama neden? Olaydan temellenen şey, örneğin ölüm ya da evlilik, kendi başına bir çözüm niteliğini taşımamaktadır. Temel düşünce, bu olgu içersinde biçimlendirilmiş ya da açıklanmış olmayıp, bu kez yepyeni bir bağlantı noktasına götürür.»

Tolstoy, baskı başladıktan sonra da el yazısı metinde gerek içerik, gerekse biçem ve başkaca ayrıntılar açısından değişiklikler yapmıştır. *Rus Postası*'nın redaktörüne şöyle yazar: «Baskıya hemen başlarsanız, iyi olur. Çünkü metin bende kaldığı sürece değişiklikler yapmadan, orasını burasını kurcalamadan edemiyorum.»

Bu el yazısı metinlere bakıldığında, redaktöre acıma-

mak olanaksızdır. Redaktör, bütün bu değişikliklerin, yazıp bozmaların gerekli olup olmadığını sorduğunda, Tolstoy, çalışmaya yetkinliğini asıl bu yazıp bozmaların kazandırdığı yanıtını verir.

Yazar, «yapılan güç işe uygun ücret» olarak, *Rus Postası*'ndaki tefrika karşılığında, basılı forma başına üç yüz ruble ister. Sonunda on forma için iki bin ruble alır.

1865 Nisanına dek, tasarlanan romanın sekizinci bölümü de tamamlanmıştı. Tolstoy, bu noktada tefrika yayınını durdurdu ve romanı tümüyle bitirdikten sonra toptan yayınlanmaya karar verdi.

«Çok sevdiğim yazar Ostrovski, bir defasmda çok doğru bir söz söylemişti bana. Bir komedi yazmıştım; Ostrovski'ye, bu oyunun Moskova'daki tiyatrolardan birinde en yakın zamanda sahnelenebilmesi için ne yapmak gerektiğini sorduğumda, şu yanıtı verdi: 'Aceleniz nedir? Bırakın önümüzdeki yıl oynansın.' Ben: 'Komedim çok güncel, önümüzdeki yıl oynanırsa, o denli başarılı olmaz,' dedim. Bu sözüm üzerine Ostrovski, şöyle karşılık verdi: 'İnsanların çabuk akıllanmalarından korkuyorsunuz herhalde.'

Romanın açısından ise böyle bir korkum yok.»

Romanın adı, ancak yayımlanmasından bir yıl önce kondu. Kitap, 1868/69'da altı cilt olarak çıktı. Tolstoy yaşarken on iki baskısı yapıldı. İlk baskılar beş bin ile altı bin, son baskı ise on beş bin ile on altı bin arasındaydı. Tolstoy, yeni baskılardan önce sık sık değişiklikler yaptı. Yaşadıkları dönemde Fransızca konuşmuş kişilere ait Fransızca konuşmaları Rusçaya aktardı. (Bir sonraki baskıda ise bunların yerine yine Fransızca metinleri koydu.) Bölümlere başlık yerine numara kondu. Bazı baskılarda, daha önce romandaki olaylarla karışmış olarak verilen, tarihe ve felsefe konularına ilişkin düşünceler, ayrı baskı olarak yayımlandı.

Resimlemeye ilişkin tasarılar konusunda ressamlarla olan yazışmalarında, Tolstoy'un oldukça ayrıntıya indiği görülür.

Sevgili Jorge, hiçbir zaman günce tutmam. Bu nedenle size şimdi Moskova'daki zamanımı nasıl geçirdiğimi anlatırken, belli bir noktaya kadar kendime karşı da bir kez daha hesap vermiş oluyorum.

Tolstoy Arşivi'ne gidip, zamanımın ve bilgilerimin azlığına karşın, Savaş ve Barış'a ait en önemli ön çalışmaların gösterilmesini istediğimde, amaçladığım neydi?

Tolstoy'un konusunu, kahramanlarını ve olaylarını nasıl bulmuş olduğunu öğrenmekti amacım. Bu araştırmayı yaparken Tolstoy'un, konusuna ve konuyla bağıntılı karakterlere olabildiğince yaklaşmak gereksinimiyle, nasıl yüzyılın giderek daha derinliklerine indiğini ve sonunda, kesin ve kaçınılmaz biçimde, Napoleon Savaşları dönemine tutsak düşüp kaldığını saptadım. Tolstoy'un tarihsel, yarı kurgusal ve tümüyle kurgu ürünü olan tüm kahramanları, kendi çatışmaları içersinde, taşıdıkları özelliklerin tümünü ve konunun çatısı altında her yönde geliştirme olanağını bulabilmişlerdir. Ve aynı konu, Tolstoy'un kendi yeteneklerine de uygun düşmektedir.

Sezgiye gelince — araştırma, düşünme ve değiştirme evrelerine neyin öncülük ettiğini, ancak sonradan saptayabiliyoruz —, Tolstoy'un, dehasına uygun düşen besini sağlayan konunun egemenliği altına girmesi, bir *sezgi* işidir.

Yazarın uzun ve tedirgin bir arayışın ardından eski tasarıları bir yana atıp, bu çalışmaya girmesi ve yaptığını Rus halkınca kendisine verilen, bu halkın kurtuluş savaşını sonraki tüm kuşakların ve zamanların yaşayabileceği biçimde canlandırmaya ilişkin bir görev sayması ise, çabanın *görev* yanını oluşturur.

Demek ki, ne *yalnızca* sezgi, ne de *yalnızca* görev söz konusudur burada. Olay, ikisinin birlikteliğidir.

Bir defasında bize, canlandırdığın kişilerin yazgılarının senin için ancak çalışman ilerledikçe açığa kavuştuğunu anlatmıştın. Ehrenburg da, Aleksi Tolstoy için buna benzer bir şey söylüyor. Başka yazarlar için ise — örne-

ğin benim için — olayın önemli bir bölümü daha başta saptanmıştır. Bazen, büyük bir olasılıkla sende ve bende, iki çalışma yöntemine karma olarak rastlanır.

Tolstoy'un notları okunduğunda yazarın, çalışmasının o anda içinde bulunduğu evreye göre, bu tutumlardan birini ya da ötekini haklı bulduğu görülür. Bir sanatçının çalışmasında neyin yalnızca yaşamına, deneyimlerine ve yeteneklerine bağımlı olduğu, önceden saptanamaz.

Bugüne değin hiçbirimiz, sanatsal yaratmanın önemli sorunlarını gereğince tartışmadık. Yazarın çalışmasında — yazarın gerek konusu, gerekse çevre ile bağıntısı açısından — neyin yasalara bağlanabileceği, neyin ise yazarın karakterine, yeteneklerine vb. bağımlı olduğu konusu da bunlardan biri.

Böyle tartışmalarda en iyisi, çıkış noktası olarak insanların — dünya görüşleri, milliyetleri, dilleri bakımından birbirlerinden ne denli ayrılırlarsa ayrılsınlar — değeri ve önemi konusunda görüş birliğine vardıkları yapıtları, hepimize ortak kültürün bir parçası saydıkları yapıtları almaktır. İşte o zaman bu yapıtların nasıl oluştukları, etkilerinin nereden temellendiği ve bu etkiye nasıl ulaşılabildiği sorulabilir.

Sevgili Jorge, Tolstoy Arşivi'nde çıkardığım notların yalnızca bir bölümü olan bu notlar, senin için bir mektubun yerini tutabilir mi, bilmiyorum. Ama senden istediğim, bu notları çıkarırken kafamda doğan sorulara ilişkin olarak ne düşündüğünü bana bildirmen.

Seni ve Celia'yı kucaklarım.

Anna

1954

PRENS ANDREY VE RASKOLNIKOV*

(*Suç ve Ceza* ve *Savaş ve Barış* romanlarında Napoleon'un askeri ve ideolojik saldırısı)

Zaman zaman gazetelerde Nasyonal Sosyalistlerin, yenilgileri kesinleştikten sonra da, gençliğe çekici gelebilecek bir *yasadışılık* içersinde parti düzenlerini nasıl gizliden gizliye koruyacaklarına, ilkelerini de yaymayı sürdüreceklerine ilişkin sözde haberler çıkıyor; bu haberlerde Nasyonal Sosyalistler, yasaklanmış bir tarikatın üyelerine dönüşen yandaşlarını hiç utanmadan katakomblarda gibli toplanan ilk Hıristiyanlarla karşılaştırıyorlar. Naziler, sahtekâr tutumlarıyla tarihin akışı boyunca halkın gözünde değer ve saygı kazanmış kavramlardan yararlanmasını her zaman bildiler. Sosyalizm, kitleler için bir değer kavramı olduğundan, kurnaz Nasyonal Sosyalistler, sosyalizmin hedeflerinin tam karşıtını içermesine karşın

* Yüzyılımızın en büyük kadın yazarlarından Anna Seghers, 1944 yılında Meksika'da kaleme aldığı bu denemesinde Napoleon'dan kaynaklanan iktidar ve büyüklük tutkusunun Suç ve Ceza'da Raskolnikov, Savaş ve Barış'ta ise Prens Andrey tiplerinde — farklı biçimlerde — nasıl işlendiğini göstermektedir. Deneme, hem Tolstoy ile Dostoyevski arasında bir karşılaştırma yapılması, hem de bu iki yazarın eserleriyle karşı çıktıkları tutkuların Hitler Almanya'sındaki uzantılarını sergilemesi açısından ilginçtir. — (Ç.N.)

kendilerini birer sosyalist olarak vaftiz ettiler. Nazilerin, bu türden sahte ve belki de abartılı gazete haberlerinde ima edildiği gibi, *katakomblar* sözcüğünün tarihteki ünlü Hıristiyan avını anımsatması nedeniyle, gençliği *katakomblar*daki gizli yaşamdan söz ederek aldatmağa kalkışmaları yine de olası; oysa kendilerini bu sözlerle kurtarmaya çalışan Nasyonal Sosyalistlerin egemenliğine, ilk Hıristiyanların tüm insanların eşit oldukları ilkesi denli ters düşen bir şey yoktur. Naziler o dönemde yaşasaydılar, katakomblaın kökünü kurutmakta Neron'a büyük bir olasılıkla yardım ederlerdi. Geleneksel silâhlarla ve kalemiyle düşmana karşı savaşan antifaşist yazar, Naziler tahtlarından indirilmiş bile olsalar, düşüncelere yerleşmeyi sürdürmek için yollar aradıkları sürece, savaşının düşmanın askeri alanda yenilmesiyle bitmeyeceğini bilmek zorundadır. Savaşta düşmanı küçümsemek bize ne denli pahalıya patlarsa faşist düşünce biçimlerinin — ellerinde silâh, faşizmle çarpışan yürekli insanlara bile — bulaşabilme olasılığını önemsememek de hepimize o denli pahalıya patlayabilir.

Savaşın bize yüklediği görevlerin bu bölümünün üstesinden gereğince gelebilmek amacıyla en iyi yazarların bize bırakmış oldukları mirası elden geçirdiğimizde, uluslara saldıran zorbayı betimlemenin iki biçimiyle karşılaşırız: doğrudan betimleme, göze görünen olguyu, askeri saldırıyı dile getirir: görünüşte dolaylı niteliğini taşıyan ikinci betimleme biçimi ise bulanık olan, daha ağır gerçekleşen etkiyi, askeri alanda yenilgiye uğratılan düşmanla ideolojik açıdan bağlı kalmayı konu alır. Saptanan, şudur: burjuva romanının parlak döneminde Balcaz'la Stendhal, Tolstoy'la Dostoyevski — her biri kendilerine özgü biçimde —, çağlarının akıl erdirilmesi en güç olgusuyla, Napoleon'la ilgilenmişlerdir. İlk bakışta ne denli tuhaf gelirse gelsin, biçemleri ve uydukları sanat yasaları açısından birbirine neredeyse karşıt düşen iki Rus romanında, *Suç ve Ceza* ile *Savaş ve Barış*'ta aynı konuya, Napoleon'a değinilir. *Savaş ve Barış*, Rusya'nın Napoleon ordusunun saldırısına uğrayışını ve saldırının her Rus insanı üzerin-

de yarattığı etkiyi görkemli biçimde dile getirir. *Suç ve Ceza*'nın konusu ile Rodion Raskolnikov'un hastalığıdır; tarihsel gerçeğin akışının çok uzağında bulunan Raskolnikov'a, Napoleon'un çoktan unutulmuş saldırısının gençliğin düşünce dünyasında alevlendirmiş olduğu üstün insan ve «her şeyi yapma hakkı» ideolojisi bulaşmıştır. Burada amacımız, yaşamının değişik dönemlerinde ve çeşitli ülkelerde ayrı işlevleri temsil eden Napoleon'un tarih açısından değerlendirilmesi değildir; hele sanat düzeyinde karşılaştırmalar ve değerlendirmeler yapmak hiç değildir. Aynı ulusun iki yazarından biri asıl düşmanın nasıl yenilgiye uğratıldığını, öteki ise bu düşmanın iktidar savaşından kaynaklanan ideolojinin sonunda nasıl çürütüldüğünü birbirlerinden o denli farklı biçimde betimlemişlerdir ki, insan bunların ortak noktalarını saptarken güçlük çeker.

Tolstoy, romanının tarihi temellerini oluştururken komşu çiftlik sahiplerinin ailelerinde kuşaktan kuşağa anlatılan ve büyük savaşın anısını canlandırabilecek ne varsa, tümünün peşini kovalamıştır. Çoktan geçmişe karışmış savaştan hiç söz etmeyen Dostoyevski ise gerçek, tarihi bağlamlarla asla ilgilenmez. Buna karşın çoktan efsaneleşmiş, ama zafer parıltıları kafaların içinde hâlâ hortlak gibi dolaşan Napoleon savaşları olmaksızın Raskolnikov'u düşünebilmek, olanaksızdır. Her şeyini yitirmiş bir kuşak, dolaylı yollardan kendini hâlâ bir efsanenin, bir zamanlar yetenekli olanın en küçük rütbeden generalliğe yükselebildiği efsanesinin büyüsüne kaptırmaktadır. (Burada amaçlanan, bu efsaneye ilişkin bir yargıya varılması, ya da Fransız Devrimi'ni boğan, sonradan da savaşların'n uyandırdığı ulusal bilinç karşısında yıkılan Napoleon'un «askerin sırt çantasında saklı mareşallik asası» efsanesinde, boğulan eşitlik ve kardeşlik devriminin bir öğesini ayakta tutmuş olup olmadığı sorusunun yanıtını bulmak değildir.) Sonraki kuşaklarda yetişen Raskolnikov'lar, dâhi için yasak diye bir şeyin olamayacağına inandırmışlardır kendilerini. Napoleon, tüm engelleri acımasız-

ca ortadan kaldırabildiği için büyüklüğe ermiş, basit bir teğmenken imparator olabilmiştir. Tüm savaş alanlarının ölülerle kaplanması pahasına da olsa, Avrupa'yı eline geçirmiştir.

Raskolnikov, anlamsız ve bir dâhiye yakışmayan vicdan azaplarını duymaksızın yaşlı tefeci kadını, bu sefil, iğrenç ve kimseye yararı dokunmayan varlığı öldürdüğü takdirde, kendisinin de servet ve güce ulaşabileceğine inanmıştır. Bugün Hitler gençliğinden biri için «aşağı ırktan», nefret edilesi bir yaratık neyse, Raskolnikov için de yaşlı tefeci kadın aşağı yukarı odur; bir bittir yalnızca. Ama pis bir fahişe olarak kara yazgısının ve değersizliğinin yükü altında, kendisiyle «aşağı ırk» arasında tehlikeli bir yakınlık bulan Sonya, Raskolnikov'a dersini verir: Hiçbir insan, bit değildir.

Sonunda Raskolnikov'un maskesini düşüren hasmı, yani sorgu yargıcı, somut kanıtlardan değil, Raskolnikov'un bir öğrenci gazetesinde yazdığı bir makaleden yola çıkar. Kuşkulandığı Raskolnikov'la bir konuşma fırsatı yaratarak, ona yasak tanımayan üstün insanın tanımına ilişkin sorular sorar. *Üstün insanın* ne demek olduğunu şimdi anladığını, ama bir insanın kendi kendisinin üstün insan olup olmadığını nasıl kesinlikle saptayabileceğini bilmediğini söyler. Raskolnikov, önce üstün insanın yolunu açabilmesi için gerekli olan her eylemi soğukkanlılıkla tasarlayıp gerçekleştirebilme yeteneğinin, sonradan da bu zorunlu eylemden ötürü pişmanlık duymamanın, Napoleon'luğun, Hitler sözlüğündeki adıyla *üstün ırkın* belirleyici özelliği olduğuna inanır. Raskolnikov'un yıkıldığı nokta, işte bu noktadır. Pişmanlık duyduğu için yıkılır; çünkü pişmanlık, onun üstün insan değil, salt insan olduğunu, hak ve haksızlık kavramını tanıyan insanlardan biri olduğunu kanıtlar.

Lenin'in Rusların en önemli kitabı diye nitelendirdiği *Savaş ve Barış* romanında, bir adamın tutulduğu gizli Napoleon hayranlığı hastalığından kesin kurtuluşuna ait

bir yer vardır. Prens Andrey, Napoleon'a karşı savaşan yürekli bir Rus subayı olmasına karşın, iktidar hayranlığı bir yolla ona da bulaşıp iliklerine işlemiştir. Ama Borodino savaş alanında, inleyenlerin ve ölülerin arasında, kanlar içinde yerde yatarken, bakışları o dokunulması ve bozulabilmesi olanaksız, yıldızlar içindeki gökyüzüne takılır: yaralı olarak yerde yattığı içindir ki bu gökyüzünü, kendini beğenmişlerin ve ayakta kalanların hiçbir zaman göremedikleri bir parlaklık ve arınmışlık içersinde görür. Ve işte o zaman yeryüzünün geçici iktidarını ele geçirmeğe çalışan sözde büyüklükle hiçbir ilgisi bulunmayan büyüklüğün ve sonrasızlığın anlamını kavrar. Rus edebiyatının tarihinde bu bölüm, «salt şiiri en katıksız biçimde sergileyen» bölüm sayılmaktadır. Böyle sayılmasının bir nedeni de, insanoğlunun iç dünyasında var olan, ethik ve estetik *doğru*ya yönelik istemleri aynı zamanda karşılamasıdır. Dostoyevski, böyle bir bölümü kaleme alacak bir yazar değildi. Ayrıca, bu konuyu ele almanın yeri burası değildir. Buna karşılık Raskolnikov'un taşıdığı öldürücü bir hastalıktan, iktidar çılgınlığından nasıl iyileştiğini irdelemenin yeri, burasıdır. Raskolnikov, öldürücü ideolojisinden bir savaş alanında, vurulup kanlar içinde yere düştükten sonra değil, her türlü somut bağlamdan uzakta, pis bir odada, daha önce *üstün insan*a layık olmadığına inandığı zavallı bir kızın etkisiyle yaptığından pişmanlık duyduğu anda kurtulur. Kız, öldürülen tefeci kadının kız kardeşi ile, yani Raskolnikov'un salt rastlantı sonucu tefeci kadınla birlikte öldürmek zorunda kaldığı kızla arkadaştır. Bu son cinayet, öngörülmemiştir. Hiçbir kuramla açıklanabilmesi olanağı da yoktur; çünkü rastlantı ürünü olan ikinci kurban bir bit, bir «aşağı insan» değildir.

İktidar ve büyüklük ideolojisi ile savaşım, her iki yazarda Hıristiyanlıktan kaynaklanan düşüncelere dayanır. Çokları, kendilerini dinin bağlarından sıyırdılar; bunu dinin ethik istemlerini geçersiz saydıkları için değil, kendilerini yeni, çağa uyan, daha geniş kapsamlı ethik istemlere bağlı duydukları için yaptılar. Faşist ideoloji ise insa-

na ve insan yaşamına ilişkin her türlü ethik değerlendirmenin o denli gerisinde kaldı ki, günümüzde faşizmin geri düzeyinin üstünde kalanların tümü, dinsel nitelikte olan ve olmayan tüm bağlar, hangi nedenden kaynaklanırsa kaynaklansın, ethik istemleri tanıdıkları ölçüde kendilerini faşizm karşısında birleşmiş sayıyor.

Suç ve Ceza'da, «yasak yoktur» ilkesi gerek Napoleon'un dünyayı ele geçirmeğe yönelik görkemli girişimlerinin, gerekse yoksul üniversite öğrencisi Raskolnikov'un kendisini zengin olmaktan alıkoyabilecek tüm çekinme duygularını — ki bu duyguları besleseydi, Napoleon da zaferlerini kazanamayacaktı — silkip atmaya yönelik anlamsız girişimlerinin üzerinde, belirleyici bir başlık niteliğiyle yer alır. Anavatanın uğradığı saldırı *Savaş ve Barış*'ta insan öbeklerinin özel yaşamlarından geçer; bu insanların alışılagelmiş günlük yazgıları, ulusun ve anavatanın bir defaya özgü yazgısıyla kesişir. Saldırı, herkesi ortak bir acıyı çekmeğe ve ortak bir direnişi gerçekleştirmeye zorlar — Raskolnikov'a gelince o, olaysız ve tarihsiz bir zamanda yaşar. Kendi özel yaşamında küçücük ve her türlü bağlamdan yoksun bir finali oynar. Düşleri, bir tür iktidar ve zafer mikrobu olarak Raskolnikov'un düşünce ve davranışlarını zehirlemiştir.

Goethe *Genç Werther'in Acıları*'nı yazdığında, istenci dışında bir kendini öldürme salgınının doğumuna yol açmıştı. Dostoyevski, Raskolnikov'u *ad absurdum*'a götürür. *Suç ve Ceza*'yı Almancaya çeviren Moeller van den Bruck, gerek önsözünde, gerekse başkaca yazılarında «yasak yoktur» ilkesini yeniden işledi. «Üçüncü Reich» kavramına yaygınlık kazandırdığı gibi, Hitler ideolojisinin kök salmasında da yardımcı oldu.

Ülkeler ve uluslar, günümüzde Hitler'in suçuna gırtlaklarına dek batmış durumdalar. Kefaretin nasıl gerçekleşeceği ise henüz karanlık Alman gençliğine *suç ve ceza bilinci*nin nasıl kazandırılabileceği, belki de kuşağımızın en güç sorusudur.

GEORG LUKACS

Georg Lukács beni çok etkilemişti — hem de onunla tanışmadan ya da yazdıklarını okumamdan çok önce. Ayrıca o zamanlar genç bir insan olarak kitaplarını okusaydım bile herhalde hiç anlamazdım. Lukács'a beni ilk çeken şey, adının çevresinde oluşmuş bir tür efsaneydi. Ona ilişkin tasarımım, beyaz terörden kaçabilmiş Macar göçmenlerinin anlattıklarıyla çizilmişti. Bugün kendime bunun nasıl bir tasarım olduğunu sorduğumda, yürekli ve akıllı bir adamı yansıtan bir tasarım olduğunu biliyorum. Bu iki nitelik beraberdi, her biri çok yüksek ölçüdeydi; yalnızca biri için geçerli değildi bu durum, ikisi birbirine bağlıydı — efsaneyi oluşturan hammadde, buydu.

Bir aydındı Lukács. Bizim düşünce dünyamızı fizik varlığını ortaya koyarak, tutkuyla savunan biri. Macar Kızıl Ordusunun komiseri olarak toplantı salonunda ve kâğıt üstünde savunan biri. Üstünde onun sözcüklerinin bulunduğu kâğıt parçası, aynı zamanda bir kefalet demekti: Burada yazılı olan, savunulur. — Ve bu kefalet, Macar Devriminin yenilgisinden sonra, beyaz terörün ve genç Sovyet Devletine karşı savaşların açıldığı dönemlerde elden ele dolaştı. Özellikle Almanya'da, belli bir aydınlar çevresinde, profesörlerle öğrenciler arasında nük-

teli, kimi zaman gerçekten çekici, ama hiçbir ağırlığı bulunmayan, bulanık bir mistisizmden gerçek tinsel değerlere ihanete dek varan açıklamaların yapıldığı bir dönemdi bu.

Lukács'ın makalelerinden ve kitaplarından fışkıran çekici güç, başka türlü bir kaynaktan gelmeydi; güçlükle ve ağır ağır okuyabilmemize, felsefe düzeyinde düşünebilme konusunda eğitilmemiş ya da yeteneksiz oluşumuza, ona itiraz etmemize, Lukács'ın kendisinin de yanlışlar yapmasına karşın, bu böyleydi. Çünkü bu adamın bize göstermek istediği şeyin devrimci gelişimi içersindeki gerçeklik olduğunu duyumsuyorduk.

Lukács'la tanıştığımdan bu yana, onunla tartışabileyim diye ben okurken içeri girsin istiyorum. Ona ilişkin kulak dolgunluğum şimdi artık dostluğa ve sevgiye dönüştü; ama yazdıklarını okurken karşımda bu denli somutlaştırabildiğim bir yazar daha hemen hemen tanımıyorum; bu somutlaştırmanın nedeni de, onunla tartışmak için duyduğum o şiddetli istek.

Marksizmi kendi uğraşımıza, sanata uygulamanın ne demek olduğunu doğru olarak ilk kez Nasyonal Sosyalizm döneminin çoraklığında ve tinsel açlık atmosferinde anlamaya başladık. Lukács'ın bize hangi kaynağı göstermekte direndiğini de o zaman anladık; bu kaynak, ulusların o büyük klasik kültürleriydi.

Kendim de çoktandır yazıyor olmama karşın, ilk kez o zaman ve özellikle sürgünlüğün güç, sonunda da tehlikeli günlerinde, arkadaşlarım ve yardımcılarım olan eski ve yeni kitaplara bu denli etkileme gücünü verenin ne olduğu üzerinde esaslı biçimde düşünmeye başladım. Lukács'ın saptamalarını, Şolohof'un ya da Balzac'ın romanlarıyla karşılaştırdım. Kendimi bu kitaplar yazılırken izlenmiş olan *yöntem* konusunda aydınlattım. (Günümüzde gençler, çoğu kez yazmaya ve incelemeye başlamalarından önce, daha okulda, eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçiliğin kavramlarını bilinçlerine yerleştiriyorlar.)

Karışık, dahası bana düşman bir çevrede, Lukács'ın kendine seçmiş olduğu hedefi anladım: Lessing nasıl kendi döneminde, Otuz Yıl Savaşları'nı izleyen o yıpratıcı küçük devletler sisteminin egemen olduğu dönemde Alman sanatını derebeylik anlayışından arındırmak istediyse, bizim sanatımızın da «akla aykırılıktan», faşizmden, faşizmin yandaşlarından, düşünceye ve yaratma sürecine yerleşmiş tohumlarından kurtarılması gerekiyordu. Hararetle ve karşısındakine aman vermeden katıldığı tüm tartışmalarda Lukács'ın isteği bu oldu. Ona karşı çıkıldığı yerde bile — bu satırları yazarken bile Lukács'ı gözümde o denli canlandırabiliyorum ki, içimde onunla hemen tartışma isteği uyanıyor —, doğru olan şey, daha öncesine oranla çok daha açık biçimde belirginleşir.

Savaştan sonra Lukács ile Wroclaw'da düzenlenen Barış İçin Aydınlar Kongresi'nde yeniden karşılaştım. Gözleri dikkatli bir parıltıyla yine üstümüze dikilmişti. Avrupa daha arkada bıraktığımız dünya savaşının yıkımından kurtulamamıştı ve Hitler'in halefleri, yeni bir dünya savaşını hazırlamaya başlamışlardı bile. Onların yarattığı, içinde faşizmin her tohumunun ve her kalıntısının yeniden gelişebileceği iklimde, Wroclaw'da toplanan aydınlar, deneyimlerinin sonuçlarını derlediler; gereksindikleri şey açıklık, bilgi ve inandırma gücüydü.

O günden bu yana Lukács'la barış kongrelerine giderken, uçaklarda ya da trenlerde sık sık karşılaşıyoruz. Hemen son görüşmemizde tüketemediğimiz, bu kez de tüketmemizin olanaksız olduğu bir konu üzerinde tartışmaya başlıyoruz. Üstünde hâlâ, daha kendisini görmezden önce onu tanımama neden olan efsaneden kalmış bir şeyler var. Bu efsaneyi anlatmış olanlar, kurtuluştan, aklın yengisinden sonra ülkelerine döndüler; Lukács da orada dipdiri, güç dolu, savaşım atmosferinde, efsane olmaktan tümüyle uzak, tepeden tırnağa bir gerçekçi olarak öğretiyor, yazıyor.

1955

BRECHT

Brecht bir defasında bana, hiçbir tümceyi savruk yazmamamı söylemişti. Ona göre, her tümcenin hesabını verebilmekle yükümlüydüm. Yalnızca anlamın değil, her sözcüğün ve her virgülün hesabını verebilmeliydim. Hiçbir tümce bir daha, bir daha sınanmadan bırakılmamalıydı.

Doğru. Yazdığım her şeyde Brecht'in öğüdünü düşünüyorum. Ama bu öğüdü her zaman tutmuyorum. Şimdi, bu tümceleri yazarken bile tutuyor değilim. Ama Brecht, onun üzerine neden bu denli kısa ve çabuk yazdığımı anlayabilecek tek kişiydi. İki çalışma arasında onun hakkında yazmak zorunda olduğumu anlardı. Yaşam çok yoğun biçimde doludur, tümcesini hep sevdi.

Ama benim: Brecht bu konuda yazmalıydı, diye düşünmediğim tek bir gün ya da ister büyük, ister küçük olsun, karşılaşmadığım tek bir olay yok. Geride bıraktıkları ne denli çok olursa olsun, Brecht'in mezarının üstüne sürekli yağan, artık onun betimleyemeyeceği gerçeklik yüzünden hüzün duyuyorum. Akıl danışmak istiyorum ona, ama artık yanıt vermiyor; ona hayranlık duymak istiyorum, artık sevinmiyor; onunla birlikte sövüp saymak istiyorum, artık kızmıyor; tuhaf bir şey göstermek istiyorum, artık şaşırmıyor; neşeli bir şeyler anlatmak is-

tiyorum, artık gülmüyor. Tümüyle bizden biriydi Brecht. Beyinlerden yıkıntıları temizleyerek, yeni bir şeyler kurarak, tümüyle bizden olan biri. Bir defasında bana şöyle dediğini de anımsıyorum: «Bahçeye girmek istediğinizde evin çevresini dolanmayın; çalışıyor olsam bile odamdan geçilmesi beni rahatsız etmez.»

Kimse, onun kadar alçakgönüllü olamaz.

WEIMAR SÖYLEVİ*

Sevgili Dostlar,

Bu birlikteliği büyük bir sevinçle bekledik. Dünyanın her yanındaki pek çok ülkeden gelen yazarların bu buluşmasından kalıcı bir şeylerin, somut bir şeylerin doğacağını umuyoruz. Öyle ki, toplantıya katılanlardan her biri onu vatanına götürecek ve başkalarıyla paylaşacak.

Hasımlarımız girişimlerini özellikle bu kalıcı olanın bozduğunu bildiklerinden, bu buluşmamızın salt bir gösteri olarak kalması umudundalar.

Oysa buluşma yerimiz, burada hem büyük yazar ve ozanlar yaşamış, yapıtlarını vermiş oldukları için, hem de Buchenwald Kampı bir zamanlar burada bulunduğu için, Alman tarihinin aynı zamanda hem en parlak, hem de en karanlık yeri olan bu yerin kendisi bile, salt gösteriler için aşırı ciddi kaçan bir yer; içinde yaşadığımız zaman parçası da boş sözlere yer veremeyecek kadar ciddi bir zaman parçası. Bu ciddiyeti milyonlarca, dahası milyarlarca insan artık anladı bile. Vietnam'da, Santo Domingo'da dünya alevler içinde.

* 14 - 22 Mayıs 1965 tarihinde Weimar ve Berlin'de toplanan Uluslararası Yazarlar Kongresi'nde yapılan konuşma.

Bugünleri bizlerle birlikte kutlayan yazarlar için Hitler faşizminden kurtuluş, büyük ve dönüm noktası niteliğinde bir sonuçtu; yazarlar bu zafer sayesinde ruhsal ve fizik bakımdan artık özgür olduklarını anladılar.

Burada bazıları var ki, bu savaşta yaşamlarını ortaya koydular. Bizler burada, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde bulunanlar için onlara teşekkür etmenin en iyi yolu, onların uğruna düşünülebilecek her türlü özveride bulundukları düşünceyi gerçekleştirmektir. — Yine burada bazıları var ki toplama kamplarında, hapisane hücrelerinde, ya da yalnızlık içersinde ve dünyayla ilintileri kesilmiş olarak saklandıkları yerlerde, göç ettikleri ülkelerde kurtuluşu beklediler. — Burada bulunan bazıları, çoğunlukla en gençleri, son savaşta kimin tarafından kime karşı ve neden kötüye kullanılmış olduklarını anlamayı ancak çok sonra öğrenebildiler. Bu bilgi, onlara gökten inmedi. Kültür işleriyle görevli subaylar savaş sonrası döneminde gece gündüz onlarla çalıştılar, kitapları, tiyatro oyunlarını, gerek zamanımızda, gerekse geçmişte dile getirilmiş en insanca düşünceleri onlara tanıttılar. Alman anti faşistleri de bu subaylara destek oldular ve onların başladıklarını sürdürdüler. Bunların tümünü temsilen, geçen hafta ölen Erich Wendt'in adını anmak isterim. Kültür Bakanı, cenaze töreninde yaptığı konuşmada onun için şöyle dedi: «Manevi yıkıntıların yerine o, yeni bir şeyler koydu.» O zamanlar öğrenci olanlar, şimdi devleti yeniden kuruyorlar. Bunu neden yaptıklarını da biliyorlar.

Kurtuluş gerçekleşmeseydi, o zaman cehennemin bir bölmesinde olacaktık; Dante'nin değil, ama Bert Brecht'in tanımlamış olduğu bir cehennemde: Yitik yazarlar bölmesinde; yalnızca Hitler'in yaktığı, unutulmuş yapıtların dumanıyla değil, yazılmamış ve hemen hemen hiç düşünülmemiş yapıtların dalgalanan sisleriyle çevrili olacaktık.

Bu noktada insanın aklına ister istemez şu soru takılıyor: Geçmiş onyıllarda, savaşa kadar olan dönemde, sa-

vaşın atlatılmasında, savaştan sonra bize hangi kitaplar ve hangi yazarlar yardımcı oldular?

Sizden, burada alacağım zaman içersinde kendimden çok söz edeceğim için özür dilerim. Bizler burada yazarız, hepimiz. Ve ben geçmişi kendim nasıl duymuş ve görmüşsem, öyle anlatmak istiyorum.

Ama ben her zaman yalnızca bir durak, bir geçiş noktası olarak kaldım. Çünkü benim elime geçmezden önce çoğu kez çevrilmiş olan bütün kitapların, tiyatro oyunlarının, şiirlerin ardında ve özellikle önünde, zaman, coğrafya ve politika açısından geniş etkinlik alanları uzanmaktaydı.

Çokları kitabın etkisinin son derece sınırlı olduğunu söylerler. Örneğin eski biçimiyle romanın bugün bir anlam taşımadığı ileri sürülür. Hâlâ taşıyorsa bile, bu anlamın içeriği gerçeklikle ilgilenmek değildir, derler.

Geçmiş yıllarda kitaplar, en ağır ve karanlık dönemlerde bile bize yardım etmiş olduklarına göre, tehdit altındaki dünyamızı korumamız için bugün öncelikle yardım etmektedirler. Neden «bugün öncelikle»? İnsanların büyük bir bölümünde, tümünde değil, ama büyük bir bölümünde özel bir bilinç, anti faşist bir bilinç yeşermiş olduğu için; bunda yazarların da payı var. Onlar, çalışmalarıyla bu bilincin oluşmasına yardım ettiler. İşte şimdi yazdığımız kitaplar, ister Aldridge ya da Granin'in bir romanı, ister Brecht'in bir şiiri olsun, bu bilinç düzeyindeki insanlara seslenmekte.

Aynı kitap bana her zaman yardım edebilmiş değil. Çok özel bir kitabın ardında gidilecek yolun göründüğü kapıya açan bir anahtar işlevini yerine getirdiği, çok ender oldu.

Kimi zaman kitabın yardımını gördüm, çünkü o kitap kargaşa doğuran ya da görünüşte ışıksız bir gerçekliğin, yazarın bazı dostların yapabildiğinden daha derinlerine inmek yürekliliğini gösterdiği bir gerçekliğin ortasında beni yalnız bırakmadı. Bazen de bir kitap beni karga-

şadan çekip fırtınalı, ama açık ve seçik bir dünyaya, benimkinden tümüyle ayrı bir dünyaya soktu.

Ehrenburg, işgal döneminde karanlık bir delikte saklanan bir Sovyet kızını anlatır. Kız, *Anna Karenina*'yı üç kez tekrar ettiği için bu duruma dayanabilmiştir. «Peki ama, karanlık değil miydi saklandığın yer?» — «Ben, Anna Karenina'yı düşüncelerimde tekrar ettim.»

Fakat sayısı hiç kuşkusuz az olan bazı kitaplar benim için aynı zamanda her şey demekti; karanlıkta bana gelme yürekliliğini gösteriyorlardı ve yeni, daha iyi bir gerçekliğe götüren kapının da anahtarıydılar. —

Hitler Almanyası'ndan çıktığımda önce İsviçre'ye geldim. Zürich yakınlarında kendimi ansızın, birkaç dostun, Alman yazarı Georg Büchner için dikmiş oldukları anıtın önünde buldum. Büchner, geçen yüzyılın otuzlu yıllarında Hessen'deki köylü ayaklanmalarından sonra kaçmış ve Zürich'te ölmüştü. Yabancı ülkelerde Büchner çok tanınmış değildir. Yazın alanındaki ilk denemeleri yabancı dile geçirildiğinde, gereğince seslenemiyor. Büchner'in özellikle *Lenz* adlı öyküsü, biz Birinci Dünya Savaşı sonrası gençlerine — örneğin Brecht'e ya da bana — modern Alman yazınının bir tür öncüsü olarak gözükmüştü.

Büchner, anlamsız savaşlar ve başarıya ulaşamayan ayaklanmalar yüzünden yıkılıp giden, dünyanın değişimlerini ve hele değişmiş bir dünyayı yaşama olanağını bulamayan genç yazarlardan biriydi.

Ya bir kaçak olarak Fransa'ya geldiğimde, kafamda nasıl bir kitaplık vardı?

Eski ve yeni Rus yazarları, Tolstoy, Dostoyevski, Gogol vb.; Sovyet yazarlarından ise Gladkov'un *Çimento*'su, Fadayev'in *Ondokuzlar*'ı, Tretyakov, Babel'den *Budjonny*'nin *Süvari Ordusu*. Gorki, bizler için hem eski, hem de yeni yazarlardandı. Sonra Fedin'in *Kentler ve Yılları*. Ve *Ve Durgun Akardı Don*'un ilk iki cildi Ehrenburg'un *Soluk Almadan*'ı. Daha birçokları. Tümü birarada, *eskiye, eskimişe* karşı bir devrim, bir öfke niteliğindeydi.

İskandinav yazarlarından örneğin Nexö ve Hamsun'u tanıyorduk. Nexö, son nefesine değin bizler için yazdı ve yaşadı. Hamsun ise Hitler'in Narvik çıkartmasından sonra bir Quisling* olunca, Norveçliler onun kitaplarını evinin bahçesine fırlattılar.

Amerikan yazınından Dreiser ve Sinclair Lewis'i, Hemingway'i ve Dos Passos'u tanıyorduk. Onları okuduğumuz sıralarda yöntemlere ilişkin tartışmayla henüz pek ilgilenmiyorduk.

Latin Amerikalı yazarlar üzerine o sıralarda henüz hiçbir şey bilmiyordum.

Beni kendi yazınımız olan Alman yazını, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki çokyönlü genç yazın heyecanlandırıyordu. Zweig, Remarque, Brecht, Renn, Becher, Kisch, Weiskopf — bunlardan her biri tek tek yaşantılarımı hedef alıyor ve hedefi de buluyordu. Görünüşte geleneğe bağlı olmayan, devrimle eşanlamlı bir gerçekliğe katı biçimde bağlı bir yeni yazın, oluşma sürecindeydi; faşizm, bu yazının soluğunu salt görünüşte kesmedi. Marchwitza, Bredel, Petersen, Lorbeer, Maria Leitner.—

Ama ben Heine'nin düzyazılarından ve özellikle Büchner ve Kleist'tan da çok şey öğrendim. Söyledikleri, bana çakıl taşları gibi açık ve pürüzsüz görünüyordu.

Kendi heyecanımızla ölçtüğümüzde, Büchner'in *Lenz*'i ile Kafka'nın *Şato*'su arasında büyük bir ayrım bulunmadığını anlıyorum. İkisi de hayran olunacak, tüm fazlalıklardan arınmış bir Almancayla karanlık bir dönemi betimliyorlardı.

Kafka adı geçince, hemen eklemek istediğim bir şey var: Bugün Kafka üstüne kaleme alınan en azından tek tük açıklamalarda benim de bağlamı içersinde okumaktan ya da kendim yazmaktan hoşlanacağım örnekler var.

---

* Norveçli politikacı Vidkun Quisling (1887 1945). 1933'te Norveç'te faşist partiyi kurmuş, 1940'ta Hitlerin Norveç'i işgalini hazırlamış sonra da Hitler tarafından başbakan atanmıştı. Savaştan sonra kurşuna dizilen Quisling'in adı, düşmanla işbirliği yapanları göstermek için kullanılan bir simge oldu. (Ç.N.)

Bizler daha o zamanlar Gogol ve E.T.A. Hoffman'la olan bağıntıyı duyumsamıştık. Yetişkinler için acımasız masallar.

Konuk olarak bulunduğumuz Fransa'da güç kaynaklarım Stendhal, Balzac, Flaubert ve Barbusse'tü. Bir defasında Wanda Wasilewska, şöyle demişti: İnsan bir ülkeyi yazarlarının kişiliğine göre tasarımlıyor.

Otuz yıl öncesi, Paris Yazarlar Kongresi'nde, bugün olduğumun yarısı kadar bilgili ve yarısı kadar da bilgisizdim. Geçmiş yılların olaylarını yara almadan arkalarında bırakabilen, tutkularını arı tutabilen ve böylece de değinmiş olan gerçekliğin karşısına hep yeni bir şevkle çıkabilen insanların sayısı çok az. Paris Kongresi sırasında orada ortaya koyduğumuz düşüncelerin varlığını sürdürebilmesi, dahası kökleşebilmesi için daha ne kadar gücü gereksineceğimizi henüz kestiremiyorduk.

Dünyanın her yanından gelen ve çoğunlukla yalnız adlarını bildiğimiz sanatçılarla beraber olmak, bizi heyecanlandırmıştı. O zamanlar belli bir noktayı ilk kez tümüyle kavramıştık: Bütün bu insanların neden gelmiş olduklarını. Neye karşı çıktığımızı. Başlarımızın üstünde bir yumruk gibi sıkılmaya başlayan tehlikeyi.

O zamana değin bir ara dönem sandığımız, pek yakında dönmeyi umduğumuz, sallantıda bir konumda yaşamıştık. Yurdumuzda kitapların yakılmış olması, yalnızca Thaelmann'ın değil, ama Komünizme daha çok uzak sayılabilecek Ossietzky'nin de toplama kampında bulunması — bütün bu tehlike işaretlerini henüz anlamamış mıydık acaba? Şimdi, faşizmi savaş çıkarmasına meydan bırakmadan durdurabilmek için bütün namuslu insanların güçlerinin gerekli olduğunu biliyorduk.

Kongrenin gücü bunu önlemeye yetmedi. Ama o güç, tümümüzün yapıtlarını anti faşist cephenin bir öğesine dönüştürdü.

Sanat, bize sürgünde, savaşta ya da hapishane hücresinde dayanabilmemiz, hatta olup bitenleri anlayabilmemiz için yardımcı oldu mu?

Birkaç hafta önce Pablo Neruda, *salt sanata* ilişkin olarak sık sık sorulan soruya, her zaman Mallarmé'nin şiirinden yana olduğunu belirttikten sonra, şöyle yanıt verdi: «Ama bizim içine soğuğun, karın ve yakıcı güneşin girdiği Amerika evlerimiz bir başka şiiri de gereksiniyor.»

Bu yakıcı güneşin altında, İspanya Savaşında, büyük dünya savaşının bu uvertüründe Neruda, Uluslararası Tugayların ilerleyişi üzerine şiir yazdı:

Kastilya'nın başakları, yıldızlar sonsuzlaştırsın adlarını
Ölümlü ruhlarda bu yeryüzünün inancını yeniden
dirilttiğiniz için.

Kimileri bir yazarın yaratısını uzun zamandır tanır ve ancak ondan sonra o yazara insan olarak rastlar. Kimileri ise önce bütün bir yaşama damgasını vurmuş olan adı bulur, ondan sonra o adı yapıtlarında arar.

Garcia Lorca, faşistler tarafından kurşuna dizildi. Daha sonra Antonio Machado kampta öldü. Bazılarımız neyi yitirmiş olduklarını ancak sonradan anlayabildiler. Ve Rafael Alberti'nin şiirlerinden de kimin kurtulabilmiş olduğunu öğrendik.

Almanların işgali altındaki Paris'te beni aradıklarında ve içinde bulunduğum gerçek labirent giderek daralırken, yazın düzeyinde oluşturulmuş bir labirenti, örneğin Kafka'nın labirentini daha az gereksinir oldum.

Yazarın gücü çok şeye yetebilir; öğüt vermeden başlayıp, yaşamın aydınlık kılınmasına değin uzanabilir. Bu güç, insana yardım edebilir. Aynı güç, çok kişinin yaşamına umut getirebilir ve onların yıkılış karşısında direnmelerini sağlayabilir.

Fransa'nın biraz önce sözünü ettiğim işgal döneminde, kanımca içinde bu ikisinin de, yani hem umudun hem de öğüdün bulunduğu bir şiir yazıldı. Aragon'un *Gül ile Muhabbetçiçeği* adlı şiiri, salt sanat ile politik sanat ara-

sındaki tüm çekişmeleri ortadan kaldırır. Hem salt sanattır bu şiir, hem de politiktir.

İkisi de seviyordu askerlerin güzel tutsağını
Tanrıya inanan da, inanmayan da.

Çokları anlamışlardı: Aragon'un belirtmek istediği, Nazi birliklerinin işgali altındaki Fransa'ydı, ve şairin çağrısını da kavramışlardı: Ortak düşmana karşı herkes elele vermeliydi.

Kaçışım sırasında, ancak sonradan, kitapların yardımıyla tam olarak anlayabildiğim bir dünyayla yüz yüze geldim. Antil Adalarında, Fransız Devriminin köleleri özgür kıldığını doğru dürüst öğrenmemiş, ya da hiç anlamamış bir halkla karşılaştım. Devrimden sonra Napoleon'un yakıp yıktığı Santo Domingo, büyük yeteneklerle dolu bu genç ve güçlü devlet, bugün bu kez de Amerika Birleşik Devletleri'nin tehdidi altında. Zalim Trujillo Ailesinin yıkılışından sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nin kıyıları önünde yeni bir Küba kurulmasın diye. Santo Domingo halkı Küba'dan ve Afrika ile Asya'daki ilerleyen devletlerden hiçbir ders almasın diye. Antil Adaları, iç ve dış gerici güçlere karşı savaşan, genç yaşlarında ölen büyük yazar ve şairler de yetiştirdi. Bunlardan yalnızca Roumain'i anmak istiyorum; Alexis ise korkarım daha Haiti hapishanesindeyken öldü.

Bitkiler, bir başka bitkinin dalının eklenmesiyle değişime uğratılabilir. Biyologlar bu olayı aşılamak diye adlandırırlar. İspanyol dili yazınlarının kimi dalları da aradan geçen zaman içersinde benim yazılarıma aşı oldu. Bugün hiçbirimizin kültürünü pekçok dalla aşılanmaksızın düşünebilme olanağı yoktur.

Örneğin Walt Whitman, Şili'de Neruda'yı, Sovyetler Birliği'nde de Mayakovski'yi etkiledi. Bugün de buradaki bazı genç şairleri etkiliyor.

Amerika topraklarına ayak bastığımızda, Hitler Almanyası'nın Sovyetler Birliği'ne saldırdığını öğrendik.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, okula gittiğimiz sıralarda, çevremizde kimse savaşın çıkmasını olası görmemişti. İkinci Dünya Savaşı'nın çıkmasından bir yıl önce de Chamberlain, Münih Antlaşmasından rahatlayarak dönmüş: Size barışı getiriyorum, demişti.

Kısa süre sonra dünya savaşı, Pearl Harbour'dan Wladiwostok'a kadar yayıldı. Savaşı örten giz perdesi, bu savaşın başlangıcında önünden geçtiğimiz Cebelütarık'taki sis perdesinden daha kalındı.

Sanırım okuduğumuz ilk Sovyet savaş romanları, Wanda Wasilewska'nın *Gökkuşağı* ve Simonov'un *Gündüzler ve Geceler*'i oldu.

O günlerde bizim dilimizde ancak katillerin ağzına yakışan emirler veriliyordu; Alman insanlarında tüm insan değerlerinin öldürülüşüne tanık oluyorduk — eğer bizlere kendi deneyimlerimiz, eğer bizlere ve herkese Bredel'in *Sınav* ve Langhoff'un *Bataklık Askerleri* gibi kitapları faşizmin nasıl kendi halkına da saldırdığını göstermemiş olsaydı, herhalde çaresiz kalacaktık.

Bu parçalanma, şimdi burada, önünüzde gördüğünüz parçalanma, Weimar ve Buchenwald, nasıl gerçekleşebildi?

Bugün bir başka soru bizi sıkıştırıyor: Bu parçalanma nasıl tüm zamanlar için olanaksız kılınabilir?

Jean Richard Bloch, o iyi yürekli ve onurlu insan, Fransa'ya varışımızda şöyle demişti bize: «Belki de bizim sizde neler olup bittiğini güçlükle anlayabilmemizin sorulusu yine sizsiniz. Bizde Fransa'da, Rusya'da, İngiltere'de, Amerika'da yaşamın anlaşılmasına yardımcı olan büyük toplumsal romanlar, sizin Alman edebiyatında eksik.»

Bloch haklı mıydı o zaman? Bugün de haklı mı? Bugün ikiye bölünmüş Almanya'da, bizde, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde ya da öte yanda, Federal Almanya'da, tipik sayılabilecek toplumsal çatışkılara ve geçerli bakış açılarına sahip romanlar var mı?

Gerek burada, gerekse öteki tarafta yetenekli yazarlar

var. Antik çağdan Rönesansa, Rönesanstan günümüze her sanat dönemi yeni bir gerçekliğin, bir dış ve bir iç gerçekliğin bulunmasıyla başlar. Burada, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde bizimkisi tümüyle yepyeni bir gerçeklik. Bu gerçeklik, ilk kez Alman yazarlarınca anlatılıyor. Bu, yeni ve sürekli değişen bir gerçeklik. Dahası, yazarın kendisi gibi, sürekli değişmek yükümü altında bulunan bir gerçeklik. Önceleri çok sayıda betimlemenin ders kitabı izlenimini uyandırmış olması, yazarın kendisinin iyi tanıdığı duyguları ve olayları kendiliğinden anlaşılır saymış olması, doğal bir durum.

Son yıllarda bizde, ilk dönemin yanlışlarından arınmış kitaplar yazıldı. Bunları okuyan, bizde nelerin olup bittiğini anlıyor. Yazarların gerçekçiliği, toplumcu gerçekçiliği — çoğu zaman yanlış anlaşılarak anlatılan, bu yüzden de hakkında bir sürü saçmalığın söylendiği toplumcu gerçekçiliği — neden gerçekliği anlatmanın en iyi yöntemi saydıklarını anlıyor.

Batı Almanya'da, aşırı öğretici izlenimi uyandırma korkusuyla, dil ve olaylar çoğu kez şifreye dönüştürülüyor, bu nedenle de okuma konusunda deneyimi bulunmayan insan, sonuçları çıkarmakta güçlük çekiyor. Devrimden önce Çin'deki yazı diline benzer bir durum. Barış isteği hiç kuşkusuz Böll'ün kitaplarında ve daha başka çok sayıda kitapta dile geliyor. Ve bu istek, okumayı bilen herkesi etkiliyor.

Savaş anıları ise şifreli değil. Onların amacı, anlaşılmak.

Şimdi şöyle diyeceksiniz: Onların sanatla ilintisi nedir? Kim kalkar da generalleri yazar yerine koyar?

Ama ilgili makamlarda bulunanlar, bu sanatdışı sanatı halka iletmekten hoşlanıyorlar. Buna karşılık örneğin Böll'ünkiler gibi barıştan yana kitaplar, ancak belli bir çevreye girebiliyor.

Bana sık sık savaştan sonra neden Rhein'daki memleketime değil de, Almanya'nın o zamanlar Sovyet böl-

gesi olan bu bölümüne yerleştiğimi sorarlar. Ben de şöyle yanıtlarım: Bir yazarın uyandırmak istediği yankıyı burada uyandırabildiğim için. Burada yazılı söz ile yaşam arasında çok yakın bir bağ bulunduğu için. Uğruna yaşadığım şeyleri burada dile getirebildiğim için.

Kurtuluşumuzdan bu yana bizi yanıltmalarına hiç olanak tanımadan çocukları barış ve tüm uluslarla dostluk yönünde eğitiyoruz. Bu arada çokları yetiştiler, şimdi kendileri öğretmenlik yapıyorlar. Faşizmin yokedilmesi uğruna bu kadar kurban verilmeseydi, okullar, meslek okulları, yüksek okullar, kitaplıklar, yayınevleri ve tiyatrolar kurulamazdı. Gücümüz boşuna harcanmış olurdu.

Tasarılarımız tümüyle başarıya ulaştı mı? Hayır. Yakınlarda Leipzig'te bir konuk Afrikalı üniversite öğrencilerine, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde halklara ve ırklara ilişkin tüm önyargıların ortadan kalkıp kalkmadığını sordu. Öğrencilerden biri şöyle karşılık verdi: «Daha önyargılar var. Ama bize karşı olan, bu devlete de karşı demektir.»

Bir işletmede yaptığım bir konuşmadan sonra, dinleyicilere içlerinden hiç bir kitaptan, bir şiirden ya da bir tiyatro oyunundan köklü biçimde, yaşamında değişiklik yaratacak ölçüde etkilenen oldu mu, olduysa hangi yapıttan diye sordum. İçlerinden biri: «*Bilge Nathan*» diye yanıtladı; bana anlattığına göre, yıkılmış Berlin'e geri döndüğünde, Rusların hemen bir tiyatro açmış olduklarını görmüştü. Tiyatroda bu oyun oynanmaktaydı. «Bunun üzerine düşünmeye başladım.»

Bir genç kız ise şöyle karşılık verdi. «Makarenko. Onu okumazdan önce öğretmenlerimi çekemezdim. Biri gizli bir Naziydi, bir başkası da çanak yalayıcının biri. Ancak kitabı okuduktan sonradır ki ilk kez bir öğretmenin nasıl olması gerektiğini anladım. Kendim de böyle bir öğretmen olmaya karar verdim.»

Zamanım olsaydı, daha pek çok örnek verebilirdim.

Goethe ve Schiller'in döneminde görev yerine gitmek üzere Thüringen'den geçen genç bir öğretmen, güncesine

yolunun üstündeki tüm köylerde rastladığı yoksulluğun, bilgisizliğin ve kör inançların büyüklüğü karşısında, Almanya'nın en büyük düşünürlerinin yalnızca birkaç saat uzaklıkta yaşadıklarına inanmanın neredeyse olanaksız olduğunu yazmıştır.

O zamanlar küçük, ama ünlü Weimar Sarayındaki klasik kültürün, yani madalyonun öteki yüzü işte buydu.

Bugün aynı genç öğretmen yolculuğu boyunca köylerde on yıllık ilkokul zorunluluğunu ve büyük kent çocuklarını bizim istediğimiz, gereksindiğimiz biçimde eğitmekte yardımcı olan ders kitaplarının aynını bulacaktı. Artık madalyonun öteki yüzü diye bir şey yok. Eğitim, bir küre gibi. Herkes aynı sorunları duyumsuyor. —

Federal Almanya'da yaşayanların çoğunu, güzel köylerini ve tarlalarını yeni bir savaşın yakıp yıkabileceği düşüncesi dehşete düşürürdü. Peki ya bilgisizlik? Ya kör inançlar? Geleneksel kurumların bunlara gereksinimleri vardır.

Roger Martin du Gard, *Thibault* romanında en büyük oğulu Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra gaz zehirlenmesi nedeniyle ağır ağır ölüme götürür; Yazar Kim'in *Hiroşima* romanında ise genç bir erkek, derisindeki mavi lekeleri, atomla gelen ölümün bu öncülerini görünce kara kara düşünmeye başlar.

Atomla gelen ölüm tek tek kurbanlarla doymaz; tek bir kentin halkıyla da doymaz: Bu ölüm artık ülkeleri ve halkları yutacaktır. Bu ölümün işini kolaylaştırmak için doğuya doğru rampalar diktiler; asıl hedef olmayan kaç milyon insanın da öleceği, bu ölümün umurunda bile değildir. Bu ölüm, yeryüzünün zehirlenmiş bir bölümünün korkunç çoraklığı ile de ilgilenmez; hele başlangıçta sessiz, atomdan sonra ise hâlâ hayatta kalmış olanların duyumsayacakları korkunç suçla hiç ilgilenmez.

Onun için suçun ağırlığı altında ezilmezden önce, uğraşımızın sorumluluğunun ağırlığını duyalım.

Yerküremiz, gemiler ve uçaklar için varlığı gerekli en-

lemlerden ve boylamlardan örülü bir ağla kaplı. Barış için ise iyi niyetli insanlardan, yazanlardan ve okuyanlardan örülü bir ağın varlığı gerekli. Bu ağın üstünde Horn Burnu'ndaki Neruda, belki bir noktadır; İzlanda'da Laxness belki bir başka noktadır. Ya da belki Moskova'daki Fedin, Londra'daki Aldridge. Bu tür canlı enlem ve boylam dereceleriyle, bunların kitaplarından etkilenen insanlar, parçalanması olanaksız bir ağ oluştururlar.

Yazarlar arasında pek çok görüş ayrılığı olmuştur, bugün de var. Yazarların uğraşı söz olduğu için, birini ötekinden neyin ayırdığı yüksek sesle belirginleşir. Bu, kaçınılmaz bir sonuçtur. Bizi birleştiren şey karşısında dilsiz kalmak, tehlike karşısında susmak, artık olanaksız.

1965

RESİMLEŞEN ZAMAN

Meksika Freskleri

Eğer bir Hitler kalkıp da Meksika'da her türlü özgür kültür mirasını, daha iyi bir geleceğe ilişkin her türlü işareti silmek isteseydi, o zaman burada, Berlin'de olduğu gibi, kitaplar yakılmazdı; o zaman Meksikalı resimlerin geçen yirmi yıl boyunca bakanlıkların, okulların ve kentteki konutların duvarlarına yapmış oldukları tüm resimlerin kazınması gerekirdi. Çünkü bizim ülkemizde kitapların anlattığını bu freskler Mesika halkı üzerine ve tüm halk için dile getirmekte. Burada bir bildiri, elden ele dolaşır; insanlar bir afişin önüne yığılırlar; bir gazetenin başında kafa kafaya verirler ya da bir kitap üzerine tartışırlar. Meksika'da ise insanlar caddeden resmî bir binanın geniş avlusuna girerler ve büyük ressamlarının duvarlara yapmış oldukları duvar resimlerini izlerler. Küçük eyalet başkentlerinde ya da uzak tarım okullarında, bir pazar günü ya da resmî bir işle ilgilenirlerken, bilgiye ve renklere duydukları susamışlığı bir *izleme* edimiyle dindirmek için birkaç dakika için merdivenlerden yukarı çıkarlar. Böyle freskler zamanla yalnızca Meksika kentinde ya da ülkenin büyük kentlerinde çoğalmakla kalmamıştır; bunlara daha uzak bölgelerde, çoğu kez örneğin Chapala Gölü'nün yöreleri gibi

beklenmedik ve güç ulaşılabilen yerlerde de rastlanabilir; buralarda bir eyalet memuru ya da bir vali, bir hastanenin birkaç duvarını, üstüne resim yapılması için ayırmıştır.

Fresklerin oluştuğu dönemde Meksika halkının büyük çoğunluğu okuma-yazma bilmiyordu. Okuma ve yazma, son iki cumhurbaşkanının çabalarıyla gerçi kitlelere daha çok inmiştir ama henüz doğal olmaktan epey uzaktır. Ama bu, hiçbir zaman bir kitabı ya da gazeteyi anlayamamasının bu halkı kültürden uzaklaştırdığı anlamını taşımaz. Meksika halkının kökü derinlere uzanan sanat yeteneğini, biçimlere ve renklere ilişkin anlayışını, bu yaşamın içeriklerini harfler içersinde donmuş düşünceler olmaktan uzak biçimlerle dile getirmeye ilişkin tükenmez içgüdülerini, göze görünen jestlerden, biçimlerden ve renk tonlarından yola çıkarak insanın iç dünyasının en derininde yatan yerlere varmalarını sağlayan insan tanıma yeteneklerini, bir Avrupalı, ancak yeniden *Eski Dünya*'ya, bütün bu sayılanların bireylerde sönmüş ya da alfabeyle takas edilmiş gibi göründüğü o dünyaya adım attığında, neredeyse acıyla anlar.

Eğer fresklerin Meksika için ne anlama geldiği öğrenilmeye çalışılacaksa, o zaman bu durumun bilinmesi gerekir. Yalnız Meksika için değil, ama sonradan giderek tüm dünya için. Çünkü büyük bir olasılıkla Rönesans'tan bu yana (ortaçağın ardından Rönesans da eğitimde bir tür dönüşüm anlamını taşıyordu) aynı zamanda hem kitlelere bu denli derin kök salmış, hem de en ender rastlanan, en kültürlü insanlarda yerleşmiş bir sanat akımı daha görülmemiştir. Bu kökleşme o ölçüdedir ki, sözü edilen akımın halkın en değerli özünü duru ve dengeli biçimler içersinde betimleyen en üstün ürünleri karşısında, o boşa dönen çarkı andıran tartışmalı soru, eğilim sanatı mı, yoksa salt sanat mı sorusu suskunluğa gömülür. Sanatçılar, soylu yetenekleri için bu yeetneğe layık olan içeriği aramışlardır.

Bu içerik, Meksika halkının henüz fırtınalı bir oluşma sürecinde bulunan, bu konumuyla ülkenin yer sarsın-

tılarının eşliğinde ansızın yükseklikleri ve derinlikleri beklenmedik patlamalarla değiştiren, yarı sönmüş ya da çoktan söndüğü sanılan yanardağlarını andıran tarihidir. Meksika'da kitle devinimlerinde, insanların bireysel devinimlerinde bir ulusun, bir devletin nasıl doğduğunu izleyebilme olanağı hâlâ vardır. Bu ülkede henüz hiçbir sayfa kapanmış değildir. Meksikalılar 1810 yılında, yaklaşık üçyüzyıllık İspanyol sömürge egemenliğinin ardından kendilerini ezenleri başlarından attılar. O zamanlar bir köy papazının İspanyollara karşı ilk ayaklanmaya çağrı için çalmış olduğu küçük çan, bugün bir simge olarak Meksika'daki Cumhurbaşkanlığı Sarayı'nda asılıdır ve her yıl ulusal bayram gününde çalınır. Ülke dış bağımsızlığına kavuşmasından bu yana durup dinlenmeksizin, gerileme ve ilerlemelerle, derin sarsıntılarla ve uyanışlarla iç yaşamına bir düzen vermek için savaşım yürütmektedir. Ülkenin tarihi, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa'nın da soluğunu kesmiş olan olaylarla karışmıştır. İki Okyanustan gelmişler, Meksika'nın doğu ve batı kıyılarına çıkmışlardı. Özgün toprakları hâlâ el değmemiş olarak, sanki uçuşan kumlar gibi dışardan gelme, çok çeşitli kesitlerin altında yatmaktaydı. İspanyolların kıyıya çıktıkları zaman buldukları, geçmişi yüzyıllar öncesine uzanan, bozulmamış toprak. Bugün bile ücra mısır tarlalarında insanı şaşırtan gömütlere, ok ve mızrak uçlarına, her türlü seramik eşyaya ve terrakotta figürlere rastlayabilmek olasıdır. Meksika kentinin yakınlarında, *Cortez öncesi* dönemden kalma ve *Teotihuacán* adını taşıyan, geçmişi yüzyıllara dayanan kutsal topraklarda güneş ve ay piramitleri bulunmaktadır. Uzak vadilerde şaşkın bakışlarımızın önünde tapmak kalıntıları, duvar resmi izleri, mozayikler ve kabartmalarıyla Mısır'ı anımsatan piramitler yükselir. Ve bütün bunlar, her yerde olduğu gibi haktanırlarla haktanımazların, sömürülenlerle sömürenlerin üzerinde yükselmekle kalmayıp, aşağılarda tropik iklimlerin, yükseklerde ise dağların arılığıyla renkleri ve biçimleri aynı anda daha canlı kılarken, her şeyden önce sanatçılar için parlarmış gibi görü-

nen bir güneşin eşsiz ışığına boğulmuştur. Bu, ancak dünyanın büyük sanatçılar yetiştirmiş ender yerlerinde, Hollanda'da, Venedik'te, İspanya'da, belki de Çin'de bulunabilen, insanları resim ve heykel yapmaya iten bir ışıktır. 1920 yılında bir grup ressam, resmi yapıların duvarlarına ülkenin tarihini resimlemek için bir araya gelirler. Cömert bir bakan onlara gereken mekânı verir. Bu grupta, yaratılarını bugüne değin sürdüren ve vatanlarının sınırlarının dışında da iyi tanınan birkaç ressam da vardır. Diego Rivera, Orozco, Siqueiros, sonra bir badanacı ve duvarcının oğlu olan, bu nedenle de yeteneğini en yararlı pratik bilgilerle donatmış Xavier Guerrero bu grubun üyeleridirler. Fransız ressam Charlot, dostlarındaki tutkuların ve ülke renklerinin çekiciliğinden kendini kurtaramayarak Meksika'da kalır. İskelelerin üstünde resim yaparlarken, neyin resmini yaptıklarını ve nasıl yapmaları gerektiğini tartışırlar. Fresklerin içeriğini ve yüzeylerdeki sırların tekniğini tartışırlar. Yarı sömürge olan ülkenin toplumsal sorunlarını, o andaki politikayı ve yağlarla reçinelerin dayanıklılığını tartışırlar. İlk fresk akımının yansımaları Eğitim Bakanlığının *patio*sunda, yani iç bahçenin sütunlu koridorlarında görülür. Bunlar, sanat tarihçileri için çeşitli bakımlardan tartışmalı, buna karşılık bugün bile birkaç dakika için caddeden iç bahçeye gelen ve büyük bir olasılıkla biz öldükten çok sonra da gelecek insanlar için her zaman tartışmasız bir gerçeklik olan yeteneklerin, çok genç ve gözlerini budaktan sakınmayan yeteneklerin yürekli denemeleridir. Bu fresklerde, Avrupa *kilise resini sanatına* ilişkin en ilginç anılarla, yine bunlar kadar yürekli olan erken Rönesans dönemi ressamlarının anıları ülkenin gerçekliğiyle karışarak kutsal bir altın renkli ışığın aydınlattığı kahverengi yerli yüzlerini yaratmıştır. *Guadelupe Bakiresi* Meksika'nın çıplak dağlarında ilk kez bir yerli çiftçiye göründüğünde, yerlilerde böyle bir izlenim yaratmış olmalıdır; o dönemde Meksika'nın ilk başpiskoposu, emrindeki acımasız İspanyol askerlerini dizginlemek için şöyle demiştir: «Bakire, ilk kez beyaz ırktan olmayan bir

adama göründü.» Diego Rivera, yaptığı çok sayıdaki freskler arasında Cuernavaca'daki *Cortez Evi*'nin büyük cumbasının duvarlarını da resimlerle süsledi. Artık her yıl, her ay, her gün erkeklerden, kadınlardan ve çocuklardan oluşma bir yerli kalabalığını, büyük, yuvarlak hasır şapkaları, beyaz ya da kahverengi pamuklu gömlekleriyle erkekleri, bebeklerini ve göğüslerini ustaca sardıkları *rebozonun* —bir tür *şalın*— içine saklamış kadınları bu cumbanın duvarlarındaki resimlerde izleyebilmek olasıdır. Hepsi de şöyle der gibidirler: Burada Cortez'in askerleriyle nasıl ormana daldığını görüyorsunuz; burada, biz köylülerin o zamanlar İspanyol gözcülerin kamçıları altında nasıl köleler gibi çalışmış olduğumuzu görüyorsunuz. Burada, kadınlarımızın papazlara nasıl yemiş ve kıymetli taşlar getirdiklerini görüyorsunuz; burada, sizleri nasıl özgürlüğünüze kavuşturmuş olduğumuzu görüyorsunuz. Bütün izleyiciler, büyük köylü lideri Zapata'nın (Lenin'le mektuplaşmış olan Zapata'nın) resmi önünde belki ötekilere oranla bir an daha suskun kalırlar. Ama resimde bu mektuplaşmanın izi yoktur. Beyaz pamuklu gömlek giymiş bir köylü durmaktadır karşımızda, ve aynen onu izleyen köylü gibi gülümsemektedir. Bir eliyle atını tutar; bu at, onun gibi bembeyazdır, yuvarlak gözleri de onunkiler gibi pırıl pırıldır. Bu resim, biraz daha uzun izlenmeye değer; bu resim, sessiz izlenmeye ve bakan erkeğin karısına bir şey açıklamasına gerek kalmamasına, yalnızca gülümsemekle yetinmesine de değer; erkek belki olsa olsa Zapata'nın atının, dışarda, aşağıda bir ağaca bağlanmış onu bekleyen kendi atına benzediğini söyleyecektir, o kadar. Bu resim, *eğilimli sanat* ya da *salt sanat* konusuna ilişkin tüm dipsiz tartışmaların noktalandığı yerdir. Resim, zamanı, o denli arı, ve beceriksizlikle lekelenmiş olmaktan o denli uzak yansıtır ki, böylesi ancak salt sanat olabilir.

Orozco, Guadalajara'da, Jalisco eyaletinin başkentinde birkaç yapının duvarlarını süslemiştir. Onun freskleri Rivera'nınkilere oranla biraz daha karmaşıktır. Rivera, okumayı bilmese de bakmasını bilen herkesin anlayabileceği

bir dille konuşurken, Orozco cesur, neredeyse çılgın renkler fırlatır önümüze; bunlar sanki bir orgdan çıkma gibidir. Bugüne değin hepimiz, kırmızı bir kumaşın ne demek olduğunu bir boğa kadar iyi anladığımıza inanmışızdır. Ama insan, ancak merdivende, Orozco'nun kırmızı bayrağının önünde durduğunda, kırmızının ne denli olağanüstü bir kırmızı olduğunun bilincine varır.

Burada rastgele birkaç örnek seçmekle yetindim ve bunu büyük bir korkuyla yaptım; çünkü anlatmanın en zorlaştığı yer, *görme* ediminin yerini tutmak zorunda kaldığı yerdir. Bu satırları asla okumayacak olan herkesten af dilerim. Burada oturup, dostlarımın hiçbir zaman okumayacakları bir şeyler yazmam, çok tuhaf. Fresklerinde ve öteki duvar resimlerinde halkını anlatmış olan Siqueiros'tan af diliyorum. Beceriksizliğim yüzünden burada kendilerine yer veremediğim pek çok kişiden af diliyorum. Tıpkı algılamadığımız ya da yeterince anlamadığımız her şey için her yerde ve her zaman af dilemek zorunda kalışımız gibi. Aradan geçen zaman içersinde Guerrero, Şili'de yeni yapılan bir okul binasını resimlerle süsledi; Şili bir yer sarsıntısı yüzünden çok büyük zararlara uğradığında bu okul, Meksika Hükümeti'nin Şili Hükümeti'ne bir armağanı oldu. Meksika kentinin yakınında, Petregal adını taşıyan, şimdi yeşillikler içindeki bir volkanik vadide Rivera, bir avuç işçiyle birlikte geçen yüzyıllarda İtalyan sanatçılarının denemeleriyle olgunlaşmış bir edimi, zanaat ile sanat arasındaki yoğun alış-verişi gerçekleştirerek, siyah, beyaz ve gri renkli lav taşlarından bir bina yapıyor. Pervazların ve Cortez öncesi döneme ait koleksiyonların sergileneceği rafların bile kara lav taşlarından yapılmış olduğu bina, sanki şeytanın katedraliymiş gibi bir izlenim bırakıyor. Güçlü güneş ışığının altında bir ışık şatosu gibi, meleksi bir görünümle uzanmak yerine, bir yanardağ kalesi ya da şeytanın şatosu gibi tuhaf bir koyulukta, ama kuvvetli olmaktan çok insanı davet eden bir üslupla duruyor. Kullanılan yapı malzemesi, fresklerle karşıtlık oluşturuyor. Bundan ötürü, Rivera, tavanlarda aynı lav taşların-

dan — ülkede alışılagelmiş — desenlerin, yani yılanların, bitkilerin ve özellikle ölü kafalarının kullanıldığı bir mozayik oluşturmuş. Çünkü ölüm, bu ülke halkının tasarımında büyük bir rol oynar. Bu ölümün gerek *Kutsal Kitap*'taki ölümle, gerekse Avrupa'daki bizim eski halk masallarımızda bulunan, insanın tüylerini ürperten ölümle bir ilintisi yoktur. Bu daha Aztekler zamanında, Cortez'den önceki dönemde Meksika'da bir söylenceye dönüşmüş olan, bildiklerimizden çok daha eski, *ölümsüz bir ölüm*dür. Biz Avrupalılar için hiçbir zaman tümüyle duyumsanamayacak ya da açıklanamayacak bir ölüm. Bu *ölüm*, Meksika'nın Daumier'si sayılan Posada'nın grafiklerinde sever, dans eder ve politika yapar. 1 Kasım'daki dini bayramda çocuklar, bu ölümü simgeleyen şekerleri, ta kırmızı celatin kâğıdından yapılma gözlerine varana değin yalarlar. Bu, korkutucu olmaktan çok, insanı yatıştıran bir ölümdür. Diego Rivera'nın Petregal'de yapmakta olduğu şeytanın kilisesinin büyük duvar ve tavan mozayiklerinden bize bakan, işte bu ölümdür.

Meksikalı fresk ressamlarının kendi halklarının sanatına ve dünya sanatına olan katkıları, ancak dünyayı ve bu dünyada yaşayan bir halkı devinime geçiren düşünceler — onları *kendi halkları ve dünya için* dile getirebilme yeteneğindeki — sanatçıları sardığı zaman gerçekleştirilebilecek olan katkılardır; bu içerikler kendilerine uyan biçimleri bulabildikleri içindir ki, *freskler*, aynı zamanda *«kitleleri etkileyen maddi bir güce dönüşmektedir.»*

LUKACS'IN GERÇEKÇİLİK TARTIŞMASINDAKİ BOŞLUK

(Georg Lukacs'a Mektup - I)

Sevgili Georg Lukacs!

Son tartışma akşamınızı yaşadığımız masa — sanıyorum Friedrichstrasse'de bir lokalde toplanmıştık — aradan geçen zaman içersinde çok büyük bir masa olup çıktı. Oturduğun yer, benden çok uzak. Buna karşın böyle bir tartışma akşamında ne yapılırsa, bu mektupta ona benzer bir şey yapmak istiyorum. Amacım bir makale yazmak değil; yalnızca düşüncelerini anlayamadığım noktalarda birkaç soru sormak istiyorum.

Son yıllarda yazarlar için olağanüstü önem taşıyan çeşitli konular üzerinde çalıştın; büyük bir olasılıkla bunlar, konuların en önemlileriydi. Benim ve bizim düşüncelerimizi, sen olmasaydın belki de yalnız başlarına varamayacakları noktalara yönelttin. Bazı sorular konusunda bizi aydınlattın. Bir çelişkinin varolduğu yerde, bu çelişki güçlü ve dolaysızdır, bu nedenle de çalışmalarımız açısından yararlı ve aydınlatıcıdır.

Yönteme, gerçekçiliğe ilişkin son çalışman sırasında da çok şey aydınlığa kavuştu. Açıklamalarını, en son ve konuyu bağlayan açıklamaların da dahil olmak üzere, burada bu konunun bir yazarda uyandırması gereken tüm

ilgiyle okudum. Bu çalışmayla yine pek çok şeyin aydınlanmasına karşın, önemli noktalarda *önemli* bir itirazımın bulunmamasına karşın (çeşitli itirazlarım mektubun akışı içersinde belirginleşecek), *gerçekçilik tartışması*nın noktalandığı dergiyi kapattığımda kesinlikle tatmin olmuş değildim. Bütün hafta boyunca bu tedirginliğin kaynağı nedir, diye sordum kendi kendime, çünkü dediğim gibi: Bu uzun ve yoğun tartışmanın şimdi içimde bıraktığı belli bir boşluğun nedeni, yalnızca kendi itirazlarım olamaz. Yani kanımca bu boşluk *söylenmiş* olandan değil, *söylenmemiş* olandan, belki de senin henüz söylememiş olduğundan kaynaklanıyor.

Alman yazın tarihinin belki de sizin tartışmanızın eksik bıraktığı bazı yönleri dile getiren bir bölümünden söz etmek istiyorum. Bilindiği gibi Goethe, özellikle yaşamının belli bir döneminde genç yazarlar kuşağının üyelerine ve olgularına ilişkin çok küçümseyici açıklamalar yapmıştır. Onun «klasik açıdan eşit sağlık düzeyinde, romantik açıdan da eşit hastalıklı» biçimindeki en sert karşılaştırmasını ve *Zorlama Yetenekler* üzerine vb. küçük çalışmalarını bilirsin. Goethe, gerek Kleist'ı; gerekse, başkaca çok sayıda yazarı soğuk karşılamıştır. Buna karşılık Zacharias Werner adında birine, bugün artık kimsenin tanımadığı birine son derece yakınlık göstermiş, onu olanca gücüyle desteklemiştir; — Zacharias Werner ortalama düzeyde, dar görüşlü bir insandı, ama yöntem konularında Goethe ile aynı görüşleri paylaşıyordu. Sık rastlanan bir durumdur: Derin bir dünya görüşüne sahip olan dâhi insanlar, yalnızca bu dünya görüşü doğrultusunda düşünebilirler ve farklı olanlardan çok, kendileriyle uyum gösteren, ortalama kişileri anlayabilirler. Gelgelelim burada söz konusu olan, bir yanda Goethe'dir, öte yanda ise Kleist'tır; başka deyişle bütün bir yazarlar kuşağıdır. Hem de nasıl bir kuşak: Kleist 1811'de kendini öldürür, Lenz 1792'de delirerek ölür, Hölderlin 1843'te son nefesini verir, ama 1804'ten beri akıl hastasıdır. Bürger 1794'te akıl hastası olarak ölür, Günderode yaşamına kendi eliy-

le son verir *vb.*. Öte yanda ise Goethe uzun yaşar, çok ileri bir yaşa ulaşır, yapıtını, ulusunu hayrete düşürmüş ve düşürmekte olan yaratısını, bu ulus için gizemli, derinliği ve genişliğiyle, yoğunluğu ve bütünlüğüyle neredeyse akıl almaz nitelikteki yapıtını tamamlar; insanı insana özgü tüm olasılıklarla sergileyen bir yapıttır bu. Öznel yönden ise bu yapıt, ancak yaratıcısının o günkü topluma çok güçlü biçimde sırtını dayaması pahasına yaratılabilmiştir; herhangi bir başkaldırı, bu yapıtı büyük bir olasılıkla tehlikeye sokabilirdi. Goethe, her türlü çözülmeye son derece karşıydı — burada, Goethe'nin hastalığını doğru sezdiği bir yazar kuşağının uyumsuzluğu söz konusudur (Gorki'nin *Deliliğin Toplumsal Anlamı Üzerine*'sine bak, Goethe'nin arkadaşı *Schiller'de ölümün çözülüşü*ne bak, başkaca örneklere bak.) 1830'da August Goethe'nin öldüğünü eklemeyi unuttum: Babası, onun özgürlük savaşlarına katılmasına izin vermemişti. İstemişti ki — «dünyasal varoluşu yine öyle sürdürülsün.» Burada belki Goethe'nin zamanında Sachsen-Weimar'da dolaşan bir rahip adayının mektubuna da değinmek gerekir; mektubunda Alman dilinin konuşulduğu hiçbir yerde burada olduğu kadar pisliğe, bilgisizliğe ve kör inançlara rastlamadığını belirten rahip adayı, başkentinde ulusun en ünlü ve en parlak kafalarının yaşadığı küçük bir ülke bakımından bu durumu şaşırtıcı bulur. Bu konular üzerinde, buradan yola çıkıp *miras* sorununu ele almak için değil, başka bir bağlamda duruyorum; bundan daha sonra söz edeceğim.

Önce Kleist'a ve dolayısıyla Zacharias Werner'e dönelim. Goethe için Kleist'taki ve daha çoklarındaki özgül sanatsal öğe, gerçek bir bireşime götürür gibi görünmediğinde, ikinci planda kalıyordu. Sözünü ettiğim olayda ise bu, hiç olmazsa yöntemsel öğe aracılığıyla bir yere vardırılan bir adamın yararına gerçekleşmişti. Bu konuda doğal olarak daha bir düzine başka örnek gösterilebilir. Şimdi bu özgül sanat öğesinin ne anlama geldiği sorusu atılacaktır ortaya. Bununla şimdi yetenek, beceri, deha

ve bunların ne olduğu gibi konulara geçmeyi amaçlamıyorum; belirtmek istediğim, özgül sanatsal süreç, belki de en güzel Tolstoy'un anlattığı, ama büyük bir olasılıkla bu süreci doğru gözlemleyebilmiş olanların tümünce anlatılan süreç. Tolstoy, güncesinde bu yaratma sürecinin iki aşamalı olduğunu söyler. İlk aşamada sanatçı, gerçekliği, görünüşte bilinç düzeyinde olmaksızın, doğrudan algılar; sanki ondan önce aynı şeyi gören olmamış gibi, yepyeni algılar; çoktan bilincine varılmış olan, yine bilinçdışı konuma dönüşür; ikinci aşamada ise bu bilinçdışı konumu yine bilinçle algılama söz konusudur.

Senin de bildiğin bütün bu söylenenler, genelde senin söylediklerine de uygun düşüyor, böyle olması da doğal. Şimdi gerçekçilik tartışmasının ana bölümleri bu yöntem üzerine bir tartışma olduğu için, özellikle sanat yoluyla yaratmanın ikinci aşamasına ilişkin; yani söz konusu olan soru şu: Gerçekliğin bu bilinçdışı algılanışının toplumsal nitelikte ve geleceğe yönelik bir sanat yapıtına dönüşebilmesi için yapılması gereken nedir? Şimdi ortaya, acaba yöntem üzerine eğilme, sanat yoluyla yaratmanın ilk aşamasından bu ölçüde çözülmüş konumda *gerçekleşebilir mi* sorusu çıkıyor. Beni sakın yanlış anlama: *Yöntemin* de, tıpkı o ilk aşama gibi, *özgül sanatsal bir şey olduğu*nu ne denli iyi bildiğini biliyorum. Gelgelelim gerçeklik karşısındaki ilk tepki aşaması olan bu birinci aşamayı geride bırakmak ne denli önemli ise, bu ilk tepkinin sanat yoluyla yaratmanın ön koşulu, temel koşulu olduğunu; nasıl yöntemsiz bir bireşime varılamazsa, bu koşul olmaksızın bir bireşime varılamayacağını asla unutmamak da o denli önemlidir. Belki bu sana, içinde bu noktaya özellikle değinme isteğini uyandırmayacak kadar kendiliğinden anlaşılabilir göründü. Ama ne yazık ki hiçbir şey, kendiliğinden anlaşılamaz. Son beş yılda bana sık sık gelen yoldaşlar oldu; aralarında yetenekliler, az yetenekliler ve yeteneksizler vardı; gerçekçilik yöntemine tümüyle egemendiler, birer tanımlayıcı değil, yaratıcıydılar, en azından böyle olduklarına inanıyorlardı. *Büyücü Çırağı'*

nın başına gelenler, bu dostların yaptıklarıyla karşılaştırıldığında hiç kalır. Bu dostlar, dünyayı sihrinden tümüyle yoksun kılmayı becermişlerdi. Sözü edilen ilk tepki (Tolstoy bu tepkiye ilişkin olarak, gerçekliğin bir kez daha taptaze ve bilinçdışı insanı etkilemesi gerektiğini, insanın onu bir kat daha bilinçli olarak yaratabilmesinin ancak böyle mümkün olabileceğini söyler) bu dostlarda tümüyle gözden yitip gitmişti, ya da hiç yoktu. Okurun da okuma ediminin ardından duyumsamasının olanaksız olduğu, yaşanmamış bir dünyayı anlatıyorlardı. İşçi sınıfının yaşamından alınma görkemli anları, dahası kendilerinin de paylaşmış oldukları anları yapay bir olay örgüsünün içine tıkmaya çalışıyorlardı — olgunluk düzeyleri, *gerçek bir olay örgüsü* bulmalarına elverişli değildi; böylece kendileri açısından *yaratmak ya da tanımlamak* ikilemini çözmüş olduklarına inanıyorlardı. Aralarında yetenekli insanlar da vardı; yapılabilen tek şey, onları önce temel yaşantılarına geri döndürmek oldu. Çünkü insan ne denli bilinçli yaşarsa, toplumsal bağlamlar konusunda ne denli net bilgilenirse, Tolstoy'un *yeniden bilinçdışı kılmak* diye adlandırdığı aşamayı gerçekleştirmekte de, genelde, o denli güçlük çeker. Ama bunu bir kez başardığında, *gerçekleştirdiği*, çektiği güçlük ölçüsünde üretken olur. Şimdi bana yanlış anlamalardan, dahası başarılamamış romanlardan hiç sorumlu olmadığını söyleyeceksin. Benim de bu konuya değinmemin tek nedeni, *yanlışlığın* sanatsal sürecin çok daha erken bir noktasında başlamasına karşın, şimdilerde çok sık *yöntemin* ortaya atılır oluşu.

Şimdi yine Kleist'a dönelim. Doğal olarak onun kuşağı bizimkiyle karşılaştırılamaz. Bu iki kuşak arasında düşünülebilecek tek ortak nokta, belki de *ilk aşamada* bir saplanıp kalıştır. İçinde yaşadığı zamanın ve toplumun gerçeği, o kuşak üzerinde ağır tempoyla gelişen, kalıcı bir etki değil, bir tür şok etkisi yarattı. Bir sanatçının bu ilk dolaysız etkiyi aşmamasının, aşamayıp boğuşmasının ya da aşmak istemeyip onu durağan kılmasının pek çok nedenleri, öznel nedenleri bulunabilir; ama öznel olması-

na karşın bunlar, doğal olarak her zaman sanatçının toplumsal konumundan kaynaklanır. Dün olduğu gibi bugün de bir sanatçının gerçeğin üstüne gitmekte duraksamasının çok değişik nedenleri olabilir. Salt yetersizlik (örneğin kendini bir *izmle* örtmeye çalışan yetersizlik) ya da, başka nedenler arasında, *yörüngeden ayrılma korkusu* gibi. Bu, gerçekliği çok saptırıcı bir etki yaratır. O zaman sanatçı, serinkanlılığın ve sorumluluğun gerek kendisi, gerekse eylemde bulunan herkes için gerekli olduğunu unutmuş olur. Ama yönteme gelinmezden önce, dolaysızlığın aşılması söz konusu edilmezden önce, ilk aşamaya, yani dolaylı aşamaya eğilmek gereklidir. Burada da yanlış anlaşılmamı önlemek için bir noktayı belirteyim: Bu dediğimle söylemek istediğim şey, kesinlikle bir «gökten inmenin», bir tür sihirli esinlenmenin vurgulanması değil; gerçekte *ne, kimin üzerinde etki yaratır*, bunun önemli olduğunu belirtmek istiyorum.

Demek ki senin anlattığın o çifte görev, dolaysızlığın gücü ölçüsünde (çünkü o zaman bu dolaysızlığı aşmak da aynı derecede güçleşir, ama edim de o denli değer kazanır), gerçekliğin sanatçıyı etkileyişindeki doğallık ve güçlülük ölçüsünde güçleşir. Bunalımlara, savaşlara vb. özgü bu gerçekliğin önce üstlenilebilmesi, onunla karşı karşıya gelmekten çekinilmemesi, sonra da biçimlendirilmesi gerekir. Adları sanatçıya çıkmış sayısız insanlar bu gerçekliğin karşısına ya hiç çıkmazlar, ya da ancak görünüşte çıkarlar. Sanat tarihinde böyle bunalımlı dönemler eskiden beri ani biçem kopukluklarıyla, deneylerle, karmaşık biçimlerle belirlenir; daha sonra tarihçi, hangi yolun gidilebilir konuma geldiğini saptar. Bununla, yanlışlıkların ve boşa dönüşlerin kesinlikle olması gerektiğini söylemek istiyor değilim. Yalnızca bazı deneylerin boşa dönüş olduğundan kuşku duyuyorum. Antik dünya yıkıldığında, Avrupa'daki Hıristiyan kültürünün henüz gelişmeye başladığı yüzyıllarda, gerçekliğe egemen olabilme yolunda sayısız deneyler yapılmıştı. Ama bize daha yakın bir zaman parçasında, ortaçağın sonlarında da aynı du-

ruma rastlandı; birey, mihraplarda orayı yaptıran olarak, ya da mezarlarda vb. kendini betimledi. Sonunda tamamlanmış diye nitelendirilebilecek ilk portreler ortaya çıktı; bunlar epey tartışma götüren deneyler olmakla birlikte, yine de Rembrandt'ın öncüleriydiler. Antik sanatın, ortaçağ sanatının yükseliş döneminin bakış açısından ise bundan sonra gelen, tam bir çöküş oldu. En iyi olasılıkla absürd ya da deneysel diye nitelendirilebilecek bir olgu. Ama bu, yine de yeni bir şeylerin başlangıcıydı. Şimdi buna karşılık sen, son incelemene de başlık yaptığın gibi, hep gerçekçiliğin söz konusu olduğunu ileri süreceksin. Burada birkaç soru sormak istiyorum. *Gerçekçilikten ne anladığını bir kez daha tam olarak belirt.* Benimkisi, gereksiz bir istek değil. Sizin tartışmanızda tüm terimler çok farklı ve çoğu kez de kesin olmaktan uzak biçimde kullanılıyor. Örneğin birbirine karışanlar arasında şu da var: *Bugünün* gerçekliği mi, yoksa *genelde* gerçeklik mi, yani belli bir zamanda, her dönemde erişilebilecek en yüksek düzeydeki gerçeklik. Bizim için gerçekliklerini yitirmiş bir sürü dinsel tasarım, kendi döneminde hiç kuşkusuz gerçekliğe doğru atılmış bir adımdı. Günümüzde herhangi bir sanatçı hâlâ ya da yine böyle geçersiz bir çıkış noktasından işe başlarsa — sonuçta suç yöntemde midir, yoksa yanlışlık yaratma sürecinin daha erken bir noktasında mı aranmak gerekir? Ve Almanya'dan gelen bazı metinlerden gördüğüm kadarıyla, böyle *yanlışlar* özellikle şu sıralarda sık yapılıyor; çünkü Hitler faşizmi bir ölçüde barbar kültüre geri döndü, böylece de insanlık tarihinin çoktan aşılmış dönemleri bu kültürle karşılaştırıldığında, görünüşte gerçeklikle dolu ve yeni izlenimini bırakıyor. Beni anlamanı çok isterim. Kavramlar tartışma sırasında kullanıldıkları anlamlarıyla alındığı takdirde, örneğin Gotik dönemde de bir gerçekçi, bir doğalcı vb. akımın bulunduğu söylenebilir. Gerçekçilik kavramını tartışma sırasında her zaman değil, ama çoğunlukla kullanıldığı şekilde alırsan, o zaman sanatta gerçekçilikten uzak dönemlerin bulunmuş olduğu kuşku-

suzdur. Antik sanatın yüzyıllar süren akışı boyunca, çeşitli biçem dönemleri sırasında sanatçılar tüm olası yöntemleri uyguladılar. Yontular vazolardaki resimlerle tamamlandığı takdirde, Antik çağda ne gibi olanakların denenmiş olduğu da anlaşılır. Myron'un atletinin yaratılmasından önceki antik sanat, özü açısından daha sonrasından kısmen farklıydı. Bildiğin gibi, her kuşağın sevdiği antik çağ, farklı bir antik çağdır. Goethe'nin ve Winckelmann'ın antik çağları ile örneğin benim kuşağımın en sevdiği antik çağ arasındaki ayrılıklar, roman sanatı ile gotik sanat arasındaki ayrılıklar kadar büyüktür. Ve her dönemde bazı yöntemler bir çözüm bulmaya çalışmıştır. (Ayrıca, yöntem ile biçem arasındaki ilişki konusunda da yazmak yararlı olurdu.) Şu anda yalnızca değinip geçmeme, acele ve kesinlikten uzak biçimde dile getirmeme karşın, sorularımın amacını ve gerçekçilik tartışmasının neresinde bir boşluk olduğunu sanırım anlıyorsundur. Şimdi özelliği yine en belirgin biçimde güzel sanatlar alanında belirginleşen bir noktayı daha belirtmek istiyorum. Başka pek çoklarının yapmış olabilecekleri gibi, ben de çok sayıda sanatçıyı, onların toplumsal yaşamlarını yakından tanıyana dek asla gerçekçi saymadım. İtalyan resim sanatının Almanya'da bir sürü idealist, ama kupkuru öğrencileri oldu. Oysa insanın ancak İtalya'da öğrenebileceği bir nokta var: Bu İtalyan ressamları aslında gerçekçiydiler ve idealistlikle hiçbir ilintileri yoktu; ülkelerinin renkleri ve yaşamın bütünlüğü, onların yansıttığı gibiydi. Ya da tersini alalım. Greco'nun zamanımız ressamları üzerinde bazı etkileri oldu. Ama birçokları üzerinde gerçekçi değilmiş gibi bir etki yaratan bu ressamın ne denli gerçekçi olduğunu ancak geçen yaz, İspanya'ya yaşamımda ilk kez ayak bastığımda anladım. Renkleri birer düş değil, ülkesinin renkleriydi. Ölçüleri insanlarının ölçüleriyle uyum içersindeydi; bütün bunları görmek yürekliliğini yalnızca Greco göstermişti. İnsanın gençliğinde devrimci, fantastik vb. olarak duyumsadığı ressamları çoğu kez, yıllar sonra tekrar gördüğünde daha ölçü-

lü, daha ılımlı, eskiye oranla daha gerçek diye algılaması da bu bağlama giren bir olgudur. Paris'teki Dünya Fuarı'nın Fransız sanatı sergisinde büyük Fransız izlenimcilerinin çok kısa sürede nasıl birer klasik sanatçı olup çıktıkları, Rembrandt ve Tizian gibi bu sanatçıların da kendi zamanlarının ve Fransız toplumunun gerçeğini tüm zamanlar ve toplumlar için saptamış oldukları, yalnızca benim öznel izlenimim değildi. Görünüşte rastlantısal nitelikteki öğelerin bir araya getirilmesi, ancak sonradan tipik olanın belirgin kılınması niteliğiyle, sınıfın çehresindeki önemli öğeler niteliğiyle ortaya çıktı. Ama izleyici, bir yüzde daha başkaca şeyleri önemli olarak algılamaya alışkındı. Çünkü bugünün insanı, tersini yapacak yerde, çoğu kez gerçeği yansıya uydurmaktadır. «Tablo gibi bir güneş doğuşu», «sanki Rembrandt'ın elinden çıkma bir yüz».

Sen, *afiş - montaj - fıkrası*'nda bir kuraldışı durum bulunduğunu belirtmiştin. Durum ise bir başka kuraldışılığı, yani Marc'ın konumunu saptar (Marc, çok belirleyici bir tutum olarak, mavi atlarda masalsı öğeyi vurgular; masal, fıkranın bir tür karşıtı değil midir?). Başlangıçta, katıksız tek bir dışavurumcu var mıdır, diye soruyorsun. O zaman ben de tersine sana, içinde bir gerçekçilik tözü, yani gerçekliği bilinç yoluyla algılatmaya yönelik bir eğilim bulunmayan herhangi gerçek bir sanat yapıtı var mıdır, diye sormak isterim. Ama bu noktada büyük bir tehlike yatıyor — bu mektupta değil, seninle benim aramdaki bir konuşmada da değil, ama sanatçı ve özgül sanatsal nitelik taşıyan için bir tehlike söz konusu. Yalnızca çok büyük bir sanatçı, gerçekliğin yeni bir parçasının bilincine tümüyle varılmasını sağlayabilir; başkaları ise bu parçayı yalnızca görürler, ama onun bilincine varılmasını ya sağlayamazlar, ya da bunu ancak büyük güçlüklerden sonra başarabilirler. Öte yandan çok büyük sanatçılar da bu bilinçlendirmeyi belli bir zaman ve belli bir toplum açısından her zaman başaramazlar. Rembrandt, *Gece Devriyesi*'nin ardından alay konusu oldu ve yıkıma

uğradı. Ve bütün büyük bireşimlere gerek tek tek sanatçılar, gerekse bir sanatçı kuşağının bütünü açısından yeni gerçekliğe, deneylere vb. ilişkin dökümler öncülük etmiştir. En gerçekçi sanatçının bile kendine özgü *soyut dönemleri* vardır ve olmak zorundadır.

Yöntemlerin eleştirisi sırasında elde edilen önemli noktaların, eğer doğru iseler, *eleştirinin yöntemi* için, başka deyişle antifaşist yazarların eğitimi için de geçerli olması gerekir. Bütünlük, dolaysızlığın aşılması, toplumsal bağlamların derinliğine bilinmesi gibi tüm önemli noktalar geçerliliklerini korurlar. Eleştirmenin, dahası öğreticinin nesnesi, sanatçı ve yapıtıdır, öznel bileşke ile nesnel bileşkenin eşsiz ve kendine özgü biçimde, toplumsal bağlamda birbirine kenetlenmesidir, nesnenin özneye ve sonra yeniden nesneye dönüştüğü noktadır. Sözü geçen bütün önemli noktalar eleştiri yöntemine uygulandığı takdirde, o zaman eleştiriden yaratma sürecinin bütünlüğüne bugüne kadar olduğundan farklı biçimde girmesini, tek tek çalışmaları belli bir yazarın yaratısının bütünü içersinde bir düzene bağlamasını, sanat karşısında doğrudan tepki gösterebilecek konumda bulunmasını, ama bir sanat yapıtını etiketlemek yerine iletebilmesi, bir eleştirinin montajı olmak yerine eleştirinin kendisi olabilmesi için ani bir yargıya varmamasını beklemek gerekir. İşte ancak o zaman bizim eleştiri alanımızda varolan, kısmen her türlü dolaysız sanatsal duygunun perdelenmesinden, kısmen de dolaysız bir izlenimi aşma yeteneksizliğinden kaynaklanan yanlış yargıların önüne geçilebilir. Birkaç örnek vermek istersek; o zaman Glaeser'inki gibi bir roman bir Halk Cephesi epik biçimine örnek diye övülmez, artık Brentano'nun Glaeser'den esinlendiği ileri sürülmez; bunun yerine ciddi bir yapıtı olan *Chindler* daha ciddi biçimde sınanır. O zaman Marchwitza'nın *Kumiaklar*'da çok yeni bir şey denemiş olduğu görülür ve ona yardım edilir. Vicki Baum, daha Hitler faşizminden önce de bayağı iyi şeyler yazmıştı. Örneğin on yıl kadar önce kaleme almış olduğu *Hollywood* romanında bayağı güç-

lü sayılabilecek bir gerçekçi yan vardı; *Berliner Illustrierte*'nin eski bir okuru olarak bunu içtenlikle belirtmem gerekir. Ama Döblin'den bir iki sütunda üstünkörü söz edilirken, Baum bir sürü sütunda esaslı biçimde ele alınacak olursa, o zaman bence orantı, gerçekçiliğin en önemli öğelerinden biri olan orantı kötü kurulmuş demektir.

Şimdi Lukacs, izninle doğrudan sana döneceğim. Son yıllarda çok şey öğrendim. Ama sen yalnızca benim ve yakın dostlarımız için yazmıyorsun; yalnızca bir yazın tarihçisi olarak da yazıyor değilsin; son çözümlemede sen bir öğretici olarak yazmaktasın ve bütün antifaşist yazarlara sesleniyorsun. Belli yazar grupları üzerine yargıya vardığında, onların yalnızca çekici deneyler yapabileceklerini söylersen, onları Alman yazınını biçim oyunlarıyla dolu bir sahneye çevirmekle suçlarsan, bu dolaysız bir yargı olabilir. Bu yargının haklı olduğunu varsaysak bile, bu biçimiyle bir öğretim edimi bağlamında, bir yardım niteliğiyle doğru olup olmadığını sormak gerekir.

Başkalarının faturaları zavallı Dos Passos'a ödetiliyorsa eğer, en azından onun çağımızın yazınını büyük konularla zenginleştirmiş olduğunun yadsınmaması gerekir. Parça parça konular mı diyorsun? Peki; ama bunlar, örneğin New York'ta doklardan atılan, ev sahibi kadın tarafından evlerinden atılan ve yatacak yer bile bulamamayan işsiz âşıkların öyküsü gibi parçalar. Ya da başlı başına bir yazın sayabileceğimiz, *Meçhul Askerin Cenazesi* gibi parçalar.

«Dos Passos'lara» karşı, örnek diye gösterdiğin Romain Rolland ve Thomas Mann, hiç kuşkusuz büyük yazarlar, öncü olan yazarlar. Ama bunların, senin seslendiğin yazarların çoğunun yaşadığı zamandan farklı bir zamanda gelişmiş oldukları olgusunu da bir yana bırakalım; Shakespeare, Homeros, Cervantes dirilseydiler bile kendi temel yaşantılarının dolaysızlığını yeni yazarlara armağan edemezlerdi. Yapabilecekleri tek şey, temel yaşantılarının hangi yöntemin aracılığıyla sonrasız sanat yapıtlarına dönüştüğünü onlara göstermek olurdu. Gerçekçiliğin yönte-

miyle, diye yanıtlıyorsun, ama ben de diyorum ki, o sözü edilen çifte görevin yerine getirilmesiyle.

Ama antifaşist yazarlardan yalnızca senin dile getirmiş olduğun çifte görev beklenmiyor, üçlü bir görev bekleniyor; gerek fizik düzeyde, gerekse entellektüel düzeyde mutlak anlamda bir işlerlik, başka deyişle yapıtın gerçekliğe dönüştürülmesi bekleniyor. Eğer tek tek kişiler antifaşist yazarlar bu denli güçlü bir bireşimi yaratmayı başarabilirlerse, o zaman her şey başarılmış demektir. Böyle bir kilit noktasında bulunan yazarlar, en coşkulu ve en temelli eğitimi, en dikkatli ve ayrımlaşmış eleştiriyi gereksinirler. Ayrıca yazarlar duyarlı, alımlamaya açık insanlardır. Uğraşlarının bir bölümü de zaten bu duyarlılıktan, alımlama gücünden temellenir.

İnsanoğlunun her eyleminde olduğu gibi, bir sanat yapıtının yaratılmasında da belirleyici olan, gerçekliğe yönelinmesidir ve bu konuda, senin de belirttiğin gibi, durmak diye bir şey söz konusu olamaz. Ama senin *çöküş* diye gördüğün bana daha çok bir *döküm* gibi geliyor; senin bir *biçim deneyi* gözüyle baktığın şeyi de ben yeni bir *içeriğin yoğun düzeyde denenmesi*, kaçınılmaz bir deney sayıyorum.

Sevgili Lukács, bu yazdığım bir mektup yalnızca. İçinde salt birkaç izlenim, okuma sırasında edindiğim, aniden gelmiş, bir biçime sokulmamış izlenimler var. Bazıları yanlış, bazıları da önemsiz olabilir. Ama yazmamın hoşuna gideceğini düşünüyorum. Eğer yanıt vermek istersen, şunu düşünmek zorundasın: Siz tartışıyorsunuz, benim elimde ise burada yalnızca tartışmanın basılı sonucu var.

28 Haziran 1938

Selamlar
Anna Seghers

GERÇEKÇİLİĞİN SEÇENEĞİ: ÇOKYÖNLÜ BİR ANTİFAŞİST SANAT

(Georg Lukacs'a Mektup - II)

Sevgili Georg Lukács!

Temmuzda gönderdiğin mektuba o sıralarda hemen karşılık veremedim. İkinci mektubu yazmak, bana birincisinden güç geldi. Sonra araya akla gelebilecek türlü şey girdi. Gerçekçilik tartışması kesildi, biz de bu tartışmayı unuttuk. Hava saldırılarına karşı pencerelerimizin camları maviye boyandı, yangın bombalarına karşı da evlerimize kum taşındı. Sonra savaş alarmı yeniden kaldırıldı, sürülen koruyucu boyalar kazındı ve Hanns Eisler, *Neue Weltbühne*'de geçen yaz kendisine yöneltilen *Alman halkının klasiklerini parçaladığı ve montaj yoluyla kullandığı* yolundaki suçlamalara eski şiddetiyle yanıt verdi.

Eğer bu arada dirençli ve dayanıklı olduğu anlaşılan bir şey var idiyse, o da gerçekçilik tartışması oldu. Bu, ortada en önemliyle ilgili bir tartışmanın söz konusu olduğunu gösterir. En önemlinin her zaman ortaya çıkmaması, kimi zaman ikinci derecedeki sorularla körelmesi, durumda bir değişiklik yaratmaz.

Şimdi mektubunu yanıtlamaya çalışacağım. Bunu yapmak bana güç geliyor; bunun birinci nedeni, şimdi

mektup yazmanın insana — bu yılın her ayında olduğu gibi — güç geldiği bir ayda bulunmamız, ikinci nedeni de mektubunun benim için aslında yalnızca kısmen bir yanıt mektubu niteliğini taşıması. Gerçi bazı sorulara eğilmişsin, ama bunu yanıt vermekten çok, gerekçeleri alıp değiştirerek yapmışsın. Ama bunun önemi yok, ben şimdi sayfa sayfa senin mektubuna bağlı kalmak istiyorum.

Eleştiriyle ilgili her şeyin dışlanmasını istiyorsun. Oysa bak, bu bile benim için güç. Çünkü mektubumda özellikle eleştiriye ilişkin bu bölüm benim için çok önemliydi. Yani eleştiri sanatının da senin sanat yapıtlarının bağımlı olmasını istediğin yöntemlere ve yasalara bağlı olmasının gerekip gerekmediği sorusu. Ama sen, eleştiriyi etkileyemeyeceğini söylüyorsun; o zaman bunun anlamı ayrı yürümek, ama birlikte vurmaktır. Birlikte vurmak her zaman iyi sonuç verdi mi, bilemiyorum. Yıllar boyunca yazarlar çoğu kez darbelerden ve sevecen davranışlardan oluşma karmakarışık bir yağmurun altında kaldılar — dozu ayarlanabilseydi, böyle bir yağmurun herhangi bir zararı olmazdı. Bazıları darbe bile yemedi, — bu konuda senin hiç kuşkusuz bir suçun yok. Yanlış anlaşılmalar da senin suçun değil. Niyetin elbet sihirli bir süpürge sağlamak değildi. Büyücünün kusuru da süpürgenin kendisine değil, ortada bırakılmasına ilişkindi. Bizim olayımızda da kusur, belki yöntemin ölçüt yapılmasından kaynaklandı. Böylece kendi başına yöntemin bir yerlere götürebileceği varsayımı oluştu. Bu yanılgının yerine, yalnızca dolaysızlıkla her şeye erişilebileceği yolundaki öteki yanılgıyı geçirmeyi istemiş de değilim.

Çünkü mektubunda dolaysızlığa ilişkin olarak çizilen yoldan yalnız büyük bir memnuniyetle gitmek istemekle kalmıyorum, bu yolu çok da güzel buluyorum. Yalnızca «ahlaki - entellektüel çalışma» karşısında durakhyorum; itiraz ettiğimden değil, belli türde bir yanlış anlama karşısında duyduğum korkudan ötürü yapıyorum bunu. Kendi kişiliklerini neredeyse umutsuzca işleyen, ahlaki ve en-

tellektüel açıdan gerçek anlamda «güreşen», ama buna karşın gerçek dolaysızlığa erişebilme, derinliklerine inebilme konusunda tam bir başarısızlığa uğramış yeterince insan tanıyoruz, buna karşılık bazı François Villon'lar, bazı Verlaine'ler... Dolaysızlık gerçekleşemedi, çünkü bu kendi üzerinde çalışma, kendi kendisiyle boğuşma, gerçekte yalnızca *kendine yönelik*, yalnızca görünüşte bir çaba harcayıştı ve başka hiçbir şeyle ilintili değildi. Burada dolaysızlığa yeni bir övgü düzme peşinde değilim. Sen haklısın. İki dolaysızlık üzerine senin mektubunda söylemiş olduklarından daha iyisini söyleyebilmek olanaksız.

Daha sonra, dünyanın sanatçı tarafından tümüyle alınlanmasının nasıl gerçekleşmesi gerektiğine kanıt olarak Gorki'den bir alıntı vermişsin. Lukács, sevgili Lukács, bana kızma ama, ne denli görkemli olursa olsun, hemen her alıntının kullanılışında yine de sihirli süpürgeyi çağrıştıran bir şey yok mudur? Yani, bilge ve bilgili bir insanın belli bir kapının anahtarını nihayet bulmuş olması nedeniyle, artık tüm benzer kapıların açılabileceği yolunda bir yanılgıya düşme olasılığı yok mudur?

Savaşta ve savaştan hemen sonra, yetiştiğimiz yıllarda, nasıl *aynalar* vardı elimizde? Bu aynalar ya yabancı temel yaşantılardan, o sıralarda kendi yaşantılarımızın baskısı yüzünden uyum sağlayamadığımız temel yaşantılardan oluşma, artık geçmiş bir dünyayı yansıtmaktaydılar, ya da toplumu çarpıtarak şaşırtmacalı aynalar gibi yansıtıyorlardı. (Sanatta *yansıtma*nın olmamasına karşın bu sözcüğü kullanıyorum.) Almanya'da bir Barbusse'ümüz, bir Romain Rolland'ımız yoktu. Neden olmadığını bugün aşağı yukarı açıklayabiliyoruz. Ama bizim için kendi dünyamızın herhangi bir parçasını doğru yansıtan küçük ayna parçaları, görünüşteki tüm aynalardan daha iyiydi. Kırılmış bir şeyi dile getirmesine karşın burada yine parça sözcüğünü kullanıyorum, oysa bir şeyin kırıldığı doğru değil. Çünkü söz konusu olan, yeni bir şeyin kırılması değildi, tersine başlayan bir şeyler vardı ve bu ge-

lişme şimdi de daha son bulmuş değil: Yeni temel yaşantıların biçimlenmesi, çağımızın sanatının gelişmesi. Açıklığı sağlayabilmek için yine sanat tarihinden bir örnek göstermek istiyorum. Geç antik dönemde *aynanın sır tabakası* kimi zaman *silinmişti* ve *kırıklar* bulunabiliyordu; ama Hıristiyanlığın ilk dönemlerinin sanatının ilk anlatım biçimleri artık yalnızca büyük antik sanatın parçaları değildi; bunlar aynı zamanda öz bakımından da farklıydı. Bizimkisi gibi, sanatta bir *geçiş dönemi* söz konusu olduğunda, tarihte buna koşut zamanları, *geçmişte kalmış geçiş dönemleri*ni gözden geçirmekte yarar vardır; sanatçıları böyle başlangıçlara bağlamak için değil, ama böyle yapmak gelişme ve başlangıçtaki güçlükler konusunda bir başka duygu kazandırdığı için. Sanat yapıtında sanatçının bir konuyla olan ilişkisi gizlidir. İşte eleştiri bu noktada gerçeklik uğruna çabanın nerede başladığını bulmak ve yazarı oraya yöneltmek zorundadır.

Şimdi mektubunun en önemli yeri geliyor. Lessing'e atıfta bulunmuşsun.

Lessing, can düşmanı olarak derebeyliği görürdü. Lessing nasıl derebeyliğe ve onun sanata yansımalarına karşı savaştıysa, biz de — diyorsun — *çöküşe* (Dekadens) karşı savaşmalıyız.

Bizim can düşmanımız faşizmdir. Ona karşı tüm fizik ve akıl güçlerimizle savaşıyoruz. Derebeylik nasıl Lessing'in düşmanı idiyse, faşizm de bizim öyle düşmanımız. Lessing'in sarayla ve derebeylik sanatıyla savaştığı gibi, biz de faşizmin sanattaki yansımalarıyla boğuşuyoruz. Ama bu savaş, çöküş karşısındaki savaşla *eşit tutulabilir mi?*

«*Çöküş*e daha yeterince ve yeterli isabet eden darbeler indirilmedi» diye yazmışsın. Kimin için bu darbeler? Faşist yazarlar, savaş ozanları, kan ve toprak birliği gevezeleri için mi? Marinetti ve d'Annunzio için mi? Onların yumuşakbaşlı Alman meslektaşları için mi? Bunlara ne denli darbe indirilse azdır. Biz ise onlara ilk gerçek darbeleri henüz indirmiş de değiliz.

Ama senin sözünü ettiğin kavga, bir başka ortamda geçiyor. Senin de söylediğin gibi, söz konusu olan, yalnızca kalıntılar, bulaşmalar, aşılamamışlıklar. Böyle bulaşmalar, bu türden aşılamamış kalıntılar hiç kuşkusuz yazarlarımızın çoğunu az çok etkiledi. Ama bu yüzden onları hemen çöküş yazarları diye mi adlandıracağız? Onlara bunu aşmaları için yardım edersen, o zaman bu çöküşe karşı bir savaş, bir «boğuşma» olmaz. Ve burada insan bir darbenin öneminin olmadığını da söyleyemez. Bu noktada çok tartmak gerek; insanın gelecekteki şöhreti lekelenmesin diye, ya da yanlış yargılar karşısında duyulan korkudan ötürü değil, ama bu arada canlı, yeni olan bir şey de zarar görmesin diye.

Çünkü, yine Lessing'de kalırsak, sanat alanında derebeyliğe karşı yürüttüğü cesur savaş, onu *Götz von Berlichingen*'i yerin dibine batırmaktan alıkoymadı. *Götz*'ü içi boş bir balon diye nitelendiren Lessing, bu oyunun büyük bir vatandaşının yapıtı olduğunu göremedi.

Goethe, buna karşın Goethe oldu; ama bir yazar, eleştirmenlere karşın kendisi olmamalıdır. Lessing, sanat alanında derebeylikle savaş sorununu belli yöntem tasarımları ve sorularıyla birleştirmişti. Daha sonra Goethe de kendi üslubunda Lessing kadar katı biri olup çıktı - Kleist örneğini beğenmezsen eğer, Hölderlin'i ya da Goethe'nin hışmına uğrayan bir başkasını seçebilirsin. Ayrıca Goethe *Kırık Testi*'yi iki bölüme ayırıp araya bir pandomim koyduysa, bunu hiç kuşkusuz Kleist'ı gerici saydığı için yapmadı.

Haklı olarak, yazın alanında faşizmle savaşın ancak zehri tümüyle temizlenmiş, tüm mikroplardan arınmış kafalarla yürütülebileceğinden hareket ediyorsun. Bizim alanımızda bu savaşla belli yöntem soruları arasında yoğun bir bağ kuruyorsun.

İşte bu noktada, senin çabanla yer kazanılan yerde bir başka bakımdan bir daralma olmasından korkuyorum: Edebiyatın içerikten yana zenginliğinde ve renkliliğinde bir sınırlanmışlıktan korkuyorum. Bir seçenek karşısında

kalınmasından korkuyorum; oysa sorun, birini ya da ötekini seçmek değil; burada bir derleyip toparlama, antifaşist ve yazar olarak gerekli niteliğe sahip herkesin katkıda bulunabileceği güçlü, çokyönlü bir antifaşist sanat söz konusu.

Eğer insanlara gerçekliğin yolunu tutmaları konusunda yardım etmek istiyorsak, o zaman yardımı da buna göre ayarlamak gerekir. Bu gerçekçilik tartışmasının bütününde yazardan beklenilen gerçeklik yönü tutuldu mu, bilemiyorum.

Benimkisi gibi bir mektupta karşı sorular ve itirazlar en coşkulu biçimde dile getirilir, çünkü insan en önemli sorularda uyuşmaları çok doğal sayarak bir yana bırakır.

Bu kez de komik bir şey söyleyeyim. Meslektaşlarımızın ve dostlarımızın çoğunun bu tür tartışmaları çok tuhaf duygularla okuduklarını ve dinlediklerini fark ediyorum. Heyecan ve merakla kimin kimi yeneceğine bakıyorlar. Birinin mutlaka savaş alanında kalması gerektiğini, yoksa oyunun bir değerinin olmayacağını düşünüyorlar. Oysa çıkış noktasıyla hedefin ortak olduğu ve eşit düzeyde gerçekleşen bir tartışmada yenik düşen tek şey, belirsizlik olur. Bu mektupta yine benim için yeterince aydınlığa kavuşmamış bazı şeyleri belirtmeye çalıştım. Bunlara birkaç sayfada yanıt verilemeyeceğini, bir sürü çalışmayı gereksindiklerini biliyorum. Bir mektuplaşmada konuşmak yerine yazmak zorunda kalışıma bu denli üzüldüğüm, ender olmuştur.

Şubat 1939

Çok selamlar, sevgili Lukács
Anna Seghers

GELENEK TARTIŞMASI GEREKSİZDİR

CHRISTA WOLF İLE KONUŞMA

WOLF: Bayan Seghers, bazı sorularımı, özellikle kendi çalışma biçiminize, yönteminize ilişkin bazı sorularımı yanıtlamayı kabul ettiğiniz için çok teşekkür ederim. Kısa süre önce bizde yayımlanan bir toplumcu yazın sözlüğünde, 1944'te Meksika'da tamamlamış olduğunuz — benim de en güzel öykülerinizden biri saydığım — Ölü Kızların Gezisi *(Ausflug der toten Maedchen) başlıklı öykünüzün adının hiç geçmediği dikkatimi çekti. Acaba bunun nedeni, bu yazın parçasının, yazın yalnızca konuya göre değerlendirildiği sürece, belli bir kategoriye sokulmasının çok güç oluşu mudur, bilemiyorum. Ama ne olursa olsun, dikkati çeken nokta, çalışmalarınız içersinde yalnızca bu öykünün doğrudan biyografik çizgiler taşıması. Yaratınızda biyografi öğesi normal olarak rol oynamaz mı, yoksa bu rol yalnızca dolaylı mıdır?*

SEGHERS: Bana aynı anda çok şey sordunuz. Dostlarım ve aynı zamanda ben de bu *Ölü Kızların Gezisi* öyküsünü çok severiz. Daha da ileri giderek açıkça belirtmem gerekir ki, genelde yazdıklarımla çok doğrudan bir ilişkimin bulunmamasına karşın, bu öyküyü çok benimseyebiliyorum. Ve arkadaşlarımın da bu öyküden hoşlan-

dıklarını söylediğimde, bununla her iki Almanya'da ve başka ülkelerde de yaşayan insanları belirtmek istiyorum. Yani memleketim olan Ren Bölgesi'nde yaşayan ve bu öyküyü hemen anlamış olan insanlar; sonra Sovyetler Birliği'nde, çok uzakta bulunan ve çok farklı şeyler yaşamış olan insanlar... Sözünü ettiğiniz sözlüğe gelince: Bu öykünün toplumcu yazın sözlüğüne hiç alınmamış olduğunu bilmiyordum. Çünkü hiç bakmadım o sözlüğe, şimdi sizin sayenizde öğrendim; ama şimdi durum beni ilgilendiriyor ve o sözlükte çalışmalarım üzerine neler olduğuna bakacağım.

Biyografi konusundaki sorulara gelince: Bir yazarın yaşantıları ve görüşleri sanırım en açık biçimde yaratısından çıkar; özgül bir biyografinin varlığı şart değildir. Korkarım kötü bir şey yapmış oldum böyle söylemekle, çünkü siz biyografi öğesiyle ilgileniyorsunuz, ve hemen şunu da ekleyeyim ki, ben de çok sayıda biyografik çalışma kaleme aldım bugüne değin, ama otobiyografik bir çalışma yazmış değilim.

WOLF: Haklısınız: Biyografik öğe beni ilgilendiriyor. Ama tek başına değil, sanat çalışmasına dönüştürüldüğü ölçüde ilgilendiriyor; o çok karmaşık süreç, yani öz yaşantının kitaplara, örneğin sizin kitaplarınıza nasıl yansıdığı... Bu bağlamda hemen öteki sorumu sormak istiyorum: Yazmaya ne zaman başladınız? Anımsayabildiğiniz belli bir itici güç var mıydı?

SEGHERS: Küçükken, henüz çok küçük bir çocukken, okula gitmezden önce ve ilkokulun birinci sınıfında sık sık hastalanırdım; bu arada okumayı, onun sayesinde de yazmayı epey erken öğrendim. Ve sonra, özellikle yalnız olduğum ve kendime bir dünya yaratmak istediğim için, türlü küçük öyküler kurdum; bunları kendi kendi-

me anlatırdım, ve kimi zaman çıkartmaların altına iki üç tümce yazdığım da olurdu.

WOLF: Peki ya sonra yayımlanan ilk çalışmalar?

SEGHERS: Yazılı çalışmalarım doğal olarak çok, çok sonra yayımlandı; ondan önce hiç kuşkusuz kimi yanlışlar yaptım, korkunç yanlışlar değildi, şimdi anımsamıyorum artık tam olarak. Ama sonra, sonunda, hiç kuşkusuz bazı öyküleri dostlara okuyup onlarla konuştuktan, sevindikten, hararetli tartışmalara girdikten sonra, ilk çalışmalarım yayımlandı. Sanırım o zamanki *Frankfurter Zeitung*'da.

WOLF: Bu büyük bir olasılıkla yirmili yılların ortalarına doğruydu. Dostoyevski üstüne kaleme aldığınız denemenizde başka yazınlara, örneğin sizin ve arkadaşlarınızın üniversite yıllarında Dostoyevski yüzünden kapıldığınız coşkuya ilişkin izlenimlerinizi çok ayrıntılı yazmışsınız. Bu coşkunun kaynağı neydi?

SEGHERS: Sanırım bunu denememde tam olarak anlattım. Kitaplarda, yaşamda henüz tanımadığımız bir gerçeklikle karşılaşmıştık. Bizim için bu coşku verici, devrimci nitelikte bir gerçeklikti. Şu anda o sıralarda yakın olan, zaman açısından yakın olan politik devrimden söz etmiyorum; insanoğlunun yazgısının devrimci bir tutumla gözler önüne serilmesinden, devinime geçirilmesinden, yani küçük burjuva tutumundan tümüyle uzak bir tutumdan söz ediyorum

WOLF: Başka kitaplardan konuştuğumuza göre, şunu sorayım: Bu yüzyılın başka yazarlarının genelde üzerinizdeki etkileri konusunda neler söyleyebilirsiniz? Son zamanlarda sık sık gelenek *konusunda ya da insanın kendini kendilerine karşı borçlu saydığı örnekler konusunda tartışmalara ve kavgalara tanık oluyoruz...*

SEGHERS: Önce *gelenek* kavramını alalım. Bence bu noktada gerçek bir tartışma olamaz, çünkü bugün yaratılanların tümünün biraz da daha önce yaratılmış olanlardan temellendiği açık bir gerçek. Bir köylü, tarlasını ancak geçmişi yüzyıllara dayanan deneyimlerin yardımıyla sürebilir ve bu deneyimleri bir traktör bile gereksiz kılamaz; tam tersine. Deneyimler kesinlikle gereklidir. Siz de daha şimdi «borçlu saymak» tan söz etmediniz mi? — Dünya yazınının birçok yapıtları, yani yalnız Alman yazınının değil, dünya yazınının yapıtları ve dünya yazını içersinde de Alman yazarları beni etkilediler. Bazılarından bir şeyler öğrendim, bazılarını belki doğrudan ya da dolaylı olarak özümsedim, kimi zaman güçlü, kimi zaman zayıf oldu bu özümseme. Ama bu tür etkiler olmasaydı, o zamanlar nasıl yaşardım ve yazardım, bunu düşünemiyorum.

Görüyorsunuz ya, bu soruyu tam olarak yanıtlayabilmek güç benim için. Ama yine de bunu gereğince yapmaya çalışacağım. Birbirinden çok farklı kişiler önemliydi benim için, ve tekrar belirtmem gerekir ki bu önemin ölçüsü ve nedenleri de çok değişikti: Örneğin özellikle ve yalnız başlarına olmamak üzere, Proust da, Kafka da önemliydiler; sonra Balzac ve Stendhal, ama yalnız onlar da değil. Onlar, çok şeyler öğrendiğim dünyanın birer parçasıydılar. Ve sonra, benim için hiç kuşkusuz Dos Passos da tek değildi, asıl Dreiser vardı, asıl Jack London vardı; Kafka'nın yanı sıra Theodor Fontane de önemliydi. Bütün bunları okumak istedim, bütün bunların varlık nedeni, çevremi saran dünyayı olabildiğince anlayabilmemi sağlamaktı. Ve sonra *doğru saydıklarımla* bana *doğru değil gibi görünenler* arasında, önemli saydıklarımla önemsiz olduklarını

düşündüklerim arasında seçim yaptım. İşte o zamanlar böyleydi benim için durum.

WOLF: Ben bu soruyu bir kez daha, ama Alman yazınıyla bağıntılı olarak değiştirip sormak istiyorum, bunu yapmamın nedenine gelince: Sizin Alman yazınından belli adları ya özellikle sevdiğiniz, ya da başka nedenlerden ötürü bu adlardan sık sık söz ettiğiniz gibi bir izlenimim var: örneğin 1935 Paris Kültürü Savunma Kongresi'nde bu adları çok açık biçimde vurguladınız. «Vatan sevgisi» üzerine yaptığınız konuşmada ve daha sonra Meksika'da, sürgündeyken yazdığınız makalelerde Hölderlin, Büchner, Günderode, Kleist, Lenz ve Bürger'den söz ettiniz; Lessing ve Schiller üzerine denemeler yazdınız.

SEGHERS: Paris Kongresi'nde bu yazarlardan özellikle söz ettim, çünkü bu kadar çok sayıda yetenekli Alman yazarının geçmişte genç yaşta ve umutsuzluk içersinde yıkılıp gitmiş olmasını bir rastlantı olarak görmüyordum, bugün de öyle görmüyorum.

WOLF: Burada Tolstoy'a ait denemenizde söylediğiniz bir şeyle bağlantı kurmak istiyorum; bu denemeyi çok kısa bir süre önce yeniden okudum, ve bugüne değin bizim gerçekçilik tartışmalarımızda neden hemen hiç rol oynamamış olduğunu anlayamadan okudum (bu düşüncem, Dostoyevski ve Schiller'e ilişkin gözlemleriniz için de geçerli). Şöyle diyorsunuz o denemede: Dış dünyadaki olaylar, uzun ve karmaşık bir süreç sonucunda Tolstoy'un yaratısına dönüşür. Bu, herhalde her yazar ve her yapıt için geçerli. Beni ilgilendiren nokta, Grubetsch, Kiremitçiler, Santa Barbara'lı Balıkçıların Ayaklanması *gibi ilk öykülerinizin, yani yirmili yıllardaki öykülerinizin ortamlarını nasıl yakaladığınız. Bu işçi evlerinin arka avlularını, zenaatçi ortamını, bu balıkçıları ve böyle bir Kuzey Denizi adasını nereden tanıyordunuz?*

SEGHERS: Daha önce sizinle yapmış olduğumuz konuşmalardan benim küçük bir-kentte, ya da küçükçe diyebileceğimiz bir kentte büyümüş olduğumu biliyorsunuz; yani kesinlikle bir büyük kent insanı sayılmam. Böylece de birçok yeri daha küçüklüğümde tanımış oldum. Aslında hiçbir zaman gerçek anlamda belli ortama bağlı biri olmadım. Daha gençliğimde beni ilgilendiren her şeye çok dikkatle baktım.

WOLF: Ve bir defasında da eski Kuzey Denizi hayranlığınızı anlatmıştınız. Bu durum, yani Kuzey Denizi'ni çok erken yıllarınızda tanımış olmanız, Santa Barbara'lı Balıkçılar *açısından rol oynadı mı?*

SEGHERS: Denizi her zaman çok sevdim, bugün de çok severim. Özellikle bu sevginin büyük rolü oldu mu, bunu size tam olarak söyleyemem. Çoğu kez, deniz üzerine yazmadım; çünkü gerçekliğin benimsediğim, sevdiğim, ama yeterince tanımadığım bölümleri üzerine çok yazmaktan hoşlanmam; bildiğiniz gibi, denizci değilim. Hemen bütün öykülerimde ve bütün romanlarımda bir nehir, belli bir rol oynar.

WOLF: Yine Tolstoy'da, ya da sizin Tolstoy'a ilişkin yorumunuzda kalıyorum: Sanatsal yaratma sürecinden söz ettiğinizde, sık sık bu sürecin üç aşamasını alıntılarsınız: İnsanın gerçekliği önce taptaze ve dolaysız yaşaması, daha sonra belli bağlamlar çiersinde bu gerçekliğin bilincine varmaya çalışması, en sonunda da, eğer yetenek ve koşullar bunun için elverişliyse, düşünme sonucu ortaya çıkan sonuçların neredeyse bir ikinci doğaya dönüştüğü üçüncü aşamaya varması. Şimdi siz diyorsunuz ki, bizde ve her yerde, ikinci aşamada başlayan ve orada kalıp son bulan sanatçılar var. Bununla ne söylemek istiyorsunuz ve sizce bu durum neden ileri geliyor?

SEGHERS: Aslında siz yanıtı biraz önce kendiniz söylediniz: Biz bunu Tolstoy'dan daha iyi

açıklayamayız; yapabileceğimiz, olsa olsa bunu uygulamaktır. Demek istediğim şu: Yazarlarımızın çoğu — bizde, Alman Demokratik Cumhuriyeti'ndeki birçok genç yazar, bu arada hiç kuşkusuz yaşlıları da — yanlış anlaşılmış bir tarafı tutma merakından ötürü önce gerçekliğin her parçacığının bilincine varıyorlar. İnsanda, herhangi bir şeyin bu yazarlarda taze ve dolaysız bir etki yaratabileceği gibi bir izlenim hiçbir zaman uyanamıyor. Ayrıca hani o Tolstoy'un dediği şeyin, gerekli olan şeyin, önemli bilgilerin bir yazarların ikinci doğasına dönüşmesinin gerçekleştiği izlenimi de hiçbir zaman doğmuyor. Bu yazarların çalışmaları, sanki yazma eylemi boyunca sürekli olarak ve binbir zahmetle her ayrıntıyı toplumsal bağıntılarıyla birlikte bilinç yoluyla algılatmak zorundaymışlar gibi bir etki yaratıyor. Oysa eğer gerçekten sanatçı olmak istiyorlarsa ve yetişkin kişiler iseler, bu evreyi artık arkalarında bırakmış olmaları gerekir. Bu evre kendileri için artık çok doğal bir şey sayılmalıdır.

WOLF: Şimdi bizde en büyük başarıyı kazanmış olan, başarısını da sürdüren bir kitabınıza, Yedinci Çarmıh *(Das siebte Kreuz) adlı kitabınıza değinmek istiyorum; bu kitabı Paris'te, artık Almanya'da kalmanızın olanaksız olduğu bir dönemde yazmıştınız; ama kitabın temelini Alman halkının günlük yaşamının eksiksiz bir betimlemesi ve günlük yaşamına dalmış olan bu halkla, saklanmak ve kendini kurtarmak zorunda olan devrimci arasındaki gerilim oluşturur. Siz o sırada Almanya'da değildiniz. Bu kitabınızın yazgısı nasıl oldu? Nasıl oluştu? Gereksindiğiniz malzemeyi nasıl buldunuz? İlk metinlerin yazgısı ne oldu?*

SEGHERS: Çok sayıda olay, aralarında kamplardan kaçanların da bulunduğu göçmenler tarafından dileğim üzerine bana hep anla-

tıldı, eksiksiz anlatıldı ve betimlendi. İlk metni düzelttiğim sırada İkinci Dünya Savaşı da başlamıştı. Düzeltmeyi bitirdiğimde beni korkunç üzen bir şey oldu ve birkaç kopya kayboldu. Hattâ bir süre bütün metnin kaybolmuş olduğunu sandım. Ama bir şans eseri olarak, bunu hemen belirtiyorum, en azından benim şansıma, bir kopya o sıralarda Amerika Birleşik Devletleri'nde olan Franz Weiskopf'un eline vardı. Romanı çevirmek isteyen bir Fransız dost, yanındaki metinle birlikte Maginot Hattı'ndaydı. Bir kız arkadaşıma vermiş olduğum bir başka kopya ise bir hava saldırısında yıkılan evle birlikte yok olup gitti. Ve nihayet ben de bir kopyayı Almanlar Paris'e girmezden hemen önce yakmak zorunda kaldım. İşte böyleydi durum o zamanlar.

WOLF: Kitap önce Amerika Birleşik Devletleri'nde yayımlandı, değil mi?

SEGHERS: Evet, biraz önce açıkladığım nedenlerden ötürü.

WOLF: Ve orada büyük başarı kazandı, değil mi?

SEGHERS: Bana söylendiğine göre bu başarıya Amerika Birleşik Devletleri'nde biraz da insanların ilk kez duraklamaları neden olmuş; oradaki insanlar, Hitler'in yabancı halklara saldırmadan, önce kendi halkının en değerli kesimini yok etmiş olduğunu ilk kez anladılar. Kısa bir süre sonra bu kitap Meksika'da Almanca yayımlandı.

WOLF: Freies Deutschland *(Özgür Almanya) Yayınevi'nde, değil mi?*

SEGHERS: Evet. Ve şöyle oldu o zamanlar: Tek kelime Almanca bilmeyen İspanyol dizgici-

ler kitabı doğru dizebilsin diye bizim çocuklar her sözcüğü hecelere ayırmak zorunda kaldılar.

WOLF: Dikkatimi çeken bir nokta var: Siz her zaman, hattâ örneğin Paris'te olduğu gibi, en büyük tehlikelerle karşı karşıya bulunduğunuz dönemlerde bile masallara, destanlara ve bunların konularına döndünüz. Bu konulara ve motiflere nasıl geldiniz?

SEGHERS: Bazı konulara nasıl gelmiş olduğumu ben de bilmiyorum; herhalde kafamdan bulmuş olacağım; bazılarını ise varolan masallar ve destanlardan zaten biliyordum. Arada şu ya da bu motifi aldığım oldu, örneğin *Argonotların Gemisi, Jason'un Destanı* gibi.

WOLF: Peki ya Haydut Woynok — *onun için herhangi bir motif var mıydı?*

SEGHERS: Hayır. Eğer Profesör Freud'u mezarından kalkmaya razı edebilirseniz, belki o bulabilirdi — ben bilmiyorum — Çağrışımlar... Ama içtenlikle bilebildiğim kadarıyla, o öyküyü ben uydurdum, hem de çok uzun zaman önce. İçimde sanki bu öyküyü hep bilmişim, tanımışım gibi bir duygu var. Küçük bir çocukken, bana masal anlatabilecek kimsem yoktu, böyle masallar anlatabilen biri kesinlikle yoktu. Ben kendi kendime masallar anlatmak zorundaydım.

WOLF: Beni ilgilendiren bir nokta da, doğrudan malzeme araştırması yaptığınız kitaplarınız var mı, varsa bunlar hangileri? Örneğin aklıma Şubattan Geçen Yol *(Der Weg durch den Februar) geliyor.*

SEGHERS: Yaptım hiç kuşkusuz, hem de nasıl bir araştırma yaptım, bilseniz! Ama o sözünü ettiğiniz, bir anlatı değil, hemen hemen *Koloman Wallisch'in Son Yolu* (Der letzte Weg des Koloman Wallisch) gibi bir röportaj; konusu açı-

sından bu da *Şubat*'a aittir. O sıralarda Avusturya'ya gittim, darbeden, Dollfuss darbesinden hemen sonra, ve mahkemelere girip davaları izledim.

WOLF: Bu söylediğiniz 1934'teydi. Daha önce ise siz Almanya'dan ayrılmazdan önce çıkan son kitabınız Yoldaşlar (Die Gefaehrten) *yayımlandı. Bu konuları, orada anlattığınız öyküleri nasıl buldunuz?*

SEGHERS: Arkadaş olduğum birçok üniversite öğrencisi, kitapta rol oynayan ülkelerden gelmeydi; bugün bu ülkelerin çoğu halk cumhuriyetleri oldu. Ve bu öğrencilerin anlattıklarının tümü benim gibi genç birinin üstünde çok büyük etki bıraktı.

WOLF: Bir defasında, Borinage'ı görmüş olduğunuzu, madencilere ilişkin bir roman olan Kurtarma'*daki ortamın Borinage'dan kaynaklanan izlenimlerden etkilendiğini söylemiştiniz. O koşullara ilişkin bilinçli bir inceleme mi yapmıştınız?*

SEGHERS: Evet. İstediğimi doğru anlatabilmek ve doğru anlaşılabilmek için sanırım bu konuda daha kesin bir şeyler söylemem gerekiyor. Sizin biraz da abartmaya kaçarak inceleme diye adlandırdığınız çalışmalar, örneğin Borinage'dakiler gibileri, kitabı daha önce planlamış olduğum için gerçekleşti; konuyu zaten biliyordum, yani yaklaşık konuyu, işsizliği konu alan bir roman söz konusuydu. Bu insanlar yerin altında kahramanlığın doruğuna vardıktan sonra maden kapandı, onlar da işsiz kaldılar. Kendi kendime, içlerindeki o büyük yeteneklerle daha sonra nasıl yaşadıklarını sordum. Ama ülkemden ayrılmış olduğum için, bir Alman madenine giremezdim; ayrıca bu maden Ruhr Bölgesinde değil, büyük bir olasılıkla Doğu sınırında ola-

caktı; benim için ise ancak Borinage, Charleroi ve girebileceğim bu tür yerler söz konusu olabilirdi.

Sonra bir şey daha var: Düşlem ne denli gerekliyse, çok titiz, çok disiplinli bir çalışmanın da o ölçüde gerekli olduğuna inanıyorum. Tarihi konuların söz konusu olduğu çoğu durumlarda titiz bir kronolojik ön çalışmanın yapılması şarttır. Şöyle bir örnek vereyim: Bir konuşma ekim ayında gerçekleşir; ekim ayında neler olduğunu biliriz; ama bu konuşmayla eşzamanlı olarak bahçelerde çiçekler açmamalıdır. O zaman demek ki çok titiz bir kronolojik çalışma yapmak zorundayım.

WOLF: Genelde büyük romanlarınız için, örneğin Ölüler Genç Kalır *gibi romanlarınız için, romanı bir ağ gibi saran karmaşık olayları, göz önünde bulundurabilmek amacıyla önceden bir şema yapar mısınız? Böyle durumlarda kronolojik mi yazarsınız, yoksa daha küçük çaptaki çalışmalarda gerçekleştirdiğinizden çok farklı bir çalışma mı gerçekleştirirsiniz? Kahramanların yazgısı daha başlangıçtan gözlerinizin önünde midir, yoksa bu yazgı yazma sırasında, tıpkı olayın sonu gibi, değişime mi uğrar?*

SEGHERS: Sanırım sorunuzun çatısı altında aslında iki soru birbirine karışmış durumda. Önce: Kişilerin yazgısı belli midir, yoksa yazma sırasında değişir mi? Sanıyorum ikisi de olur bunların. Benim için önemli olan bir şey, sanırım baştan sona geçerli kalır. Ama özellikle bundan ötürü, bu insanları okurun gözünde ya da kendi gözümde açığa kavuşturmak istediğim için, bazı şeyleri de değiştirmek zorunda kalırım, özellikle bir yazgının, bir karakterin sözünü ettiğim geçerliliği koruyabilmesi için.

Bir de bana, bunu örneğin *Ölüler Genç Kalır*

gibi büyük bir romanda kronolojik olarak saptayıp saptamadığımı sordunuz. Yazarken, örneğin Almanya'da iki savaş arasında nelerin olup bittiğine bakarım; sonra aynı süre içersinde kendi insanlarımın başlarına nelerin geldiğini, onların olup bitenler karşısında nasıl bir tutum aldıklarını, neler yaptıklarını gözümde canlandırırım.

WOLF: Yönteminiz nasıldır: Birinci bölümden başlayıp, sırayla son bölüme kadar mı yazarsınız, yoksa sonraki birkaç bölümü yazıp yine önceye döner misiniz?

SEGHERS: Sanırım bir yapıyı oluşturur gibi yazarım. Ne demek istiyorum bununla? Önce binanın temelini yaparım. Diyelim belirginleştirmek, açığa kavuşturmak istediğim birkaç kişi var. O zaman çoğunlukla önce bu insanların karakterini, davranış biçimlerini, önemli anlardaki tutumlarını sergileyen birkaç sahneyi birer deneme niteliğinde olmak üzere kaleme alırım. Böyle sahnelerden çokça yazıp da, konunun üstesinden geldiğim duygusuna kapılınca, doğru betimleyebileceğimi duyumsayınca, o zaman doğal olarak her şeyi baştan sona düzenli olarak yazmam gerekir.

WOLF: Yazarken kurduğunuz olayların sonradan sanki «gerçekmiş» gibi ortaya çıktığına tanık oldunuz mu hiç?

SEGHERS: Bakın, bu romanı, *Ölüler Genç Kalır*'ı yazdıktan bir süre sonra bir mektup aldım. Okuyunca tüylerim diken diken oldu. Tanıdığım, ama sonradan nereye gittiğini bilmediğim bir kadın, bana hiç kuşkusuz kocasıyla oğlunun yazgılarını düşünmüş olduğumu yazıyordu. Kocası, Alman Komünist Partisi'nin tanınmış görevlilerinden biriydi ve Hitler yönetiminin daha ilk zaman-

larında Grunewald'da öldürülmüştü. Çocuklarımın okuluna gitmiş olan, sonradan ne olduğunu hiç bilmediğim oğlu da babasınınkine benzer bir biçimde öldürülmüştü. Ve kadın bana romanda büyük bir olasılıkla kocasını ve oğlunu anlattığımı yazıyordu. Ama ben bu olanları bilmiyordum bile, ilk kez onun mektubundan öğrenmiştim.

WOLF: Büyük romanlarınızdaki belli roman kişilerini sürekli olarak ya öykülerinizde bir sona götürüyorsunuz, ya da, örneğin Son, Sabotajcılar *veya* Margarete Wolf'un Kırk Yılı*'nda olduğu gibi, sürdürüyorsunuz.* Karar *adlı kitabınızın kişileri için de böyle bir şeyi yapmayı düşünüyor musunuz?*

SEGHERS: Evet, üzerine yazdığım kişilere giderek birlikte yaşadığım insanlar kadar alışıyorum, bu yüzden de onlarla kalma gereksinimini duyuyorum. Kitabı bitirdikten sonra da, onların yaşamlarının nasıl devam ettiğini gözümde canlandırıyorum. *Karar* (Die Entscheidung) adlı roman bakımından da durum aynı. Ama bu roman birkaç öyküye, tek tek birkaç yazgıya dağılarak son bulmayacak; daha önce de söylediğim gibi, ikinci bir bölüm yazılacak; bu bölümde doğal olarak ilk bölümde bir rol oynamış insanların tümü bulunmayacak; ama kimi zaman bana ne oldukları sorulan, benim de kendi kendime sorduğum birkaç önemli kişi, yaşamlarının daha sonraki bölümüyle de sergilenecek.

WOLF: En çok hangi koşullar altında çalışmayı seversiniz? Nerede ve ne zaman yazarsınız? Her gün düzenli olarak ve belli bir programı tamamlamak amacıyla mı çalışırsınız?

SEGHERS: En çok bir gemide ya da tıklım tıklım dolu bir kahvede yazmayı severim; bildiğiniz gibi, bunlar Berlin'de bulunmayan iki ola-

nak. Neden böyle çalışmayı sevdiğime gelince, çevremde çok sayıda insan oluyor, yalnız kalmıyorum, ama bu insanlar da beni rahat bırakıyorlar, benimle ilgilenmiyorlar. Eğer burada, Berlin'de rahat olabilseydim —ama her hafta, her gün beni uğraştıran yeni ve gereksiz sorunlar çıktığından, ne yazık ki rahat değilim—, o zaman olması gerektiği gibi, yani kesinlikle her gün birkaç saat çalışırdım. Bence bu, benim için gerekli, yazan her insan için gerekli, çünkü insan her meslekte konusuyla ve yetenekleriyle bağıntısını yitirmemek zorundadır. Bazen, doktorları bir ameliyatın ortasında, ya da metal işçilerini, yüksek fırının başındaki bir insanı dışarı çağırsalardı, bu insanlar ne derlerdi diye sorarım kendi kendime! Bu insanlar işlerinin ortasında herhangi bir yere, nedenini bilemediğim bir telefona gitmek zorunda kalsalar örneğin!

WOLF: Hiç kuşkusuz kimse haksız olduğunuzu söyleyemez, ama telefon bundan sonra da çalmaya devam edecek... Bir defasında şöyle demiştiniz: «Anlatılabilir konuma gelen şey, aşılmıştır.» Hangi anlamda «aşılmış»? Herhalde bunun zaman açısından uzaklıkla bir ilgisi yok; büyük bir olasılıkla sorun karşısındaki bir iç tutumla ilgili «aşma» söz konusu.

SEGHERS: İnsan doğru yazınca, ne kalıcılığı ne de geçiciliği düşünüyor, bunları kesinlikle umursamıyor, yalnızca doğru, duru ve güzel bir anlatımı gerçekleştirmeye çalışıyor. Bugün artık şövalyeler yok, ama Don Quichote hiçbir zaman ayrıntılar içersinde boğulup gitmemiştir; tam tersine, yeldeğirmeni başlangıçta bir yeldeğirmeninden başka bir şey değilken, dev bir simgeye dönüşmüştür. Cervantes sonrasızlığı düşünmüş müdür, bilmiyorum. Şimdi tatilde — insan tatilde okumaya zaman buluyor — yazar Babel'in yaşlı

Tolstoy'a ilişkin anılarını okudum. Bu anılarda şöyle yazmış Babel: Tolstoy bir romanında, herhangi bir yere gitmek için bir araba çağırtan bir beyefendiyi yazdığında, o zaman yalnızca: «Arabacı, Tverskaya'ya, yirmi kopek!» tümcesi o denli yüklüdür ki, insanın tüyleri ürperir; insan çok önemli bir şeyin olacağını duyumsar. Nereden gelir bu duygu? Sanıyorum bunun nedeni, bu büyük yazarın okuru hiçbir zaman yanıltmamış olmasıdır; gerçekten de Tolstoy'un romanları hep olağanüstü bir sonuca götürür, gerek kişisel, gerekse toplumsal bakımdan olağanüstü bir sona, işte nedeni bu.

WOLF: Şu sıralarda Zayıfların Gücü *(Die Kraft der Schwachen) başlığı altında toplanan öyküler üzerinde çalışıyorsunuz. Bu öykülerin konu açısından bir odak noktası var mı?*

SEGHERS: Odak noktası yok, ama bir bağlam, konu açısından bir bağlam var. Bu öykülerin kişileri bir sürü tanınmamış, yalın insan; kişilerin yüceltilmesi diye bir şeyin izi bile yok; tümüyle sessiz sedasız, önemli işler yapan kişiler. Eğer ben onlar üzerine yazmasaydım, kimse onlar hakkında herhangi bir şey öğrenemeyecekti.

WOLF: Bir defasında ikibin yıldan bu yana sanat alanında çok az temel konu çıktığını, değişimlerin ise çokyönlü olduğunu *söylemiştiniz. İşlenmeye değer bulduğunuz bu temel konularda yeni ve bizim toplumumuz açısından belirleyici değişimler saptayabiliyor musunuz?*

SEGHERS: Evet, konu olarak görüyorum. İnsanın insanla ilişkisi, insan emeği. Öyle sanıyorum ki daha işin başındayız.

1965





Faşistlerin kitap yakışı



Kitaplarla



1964'te Şolohov'la



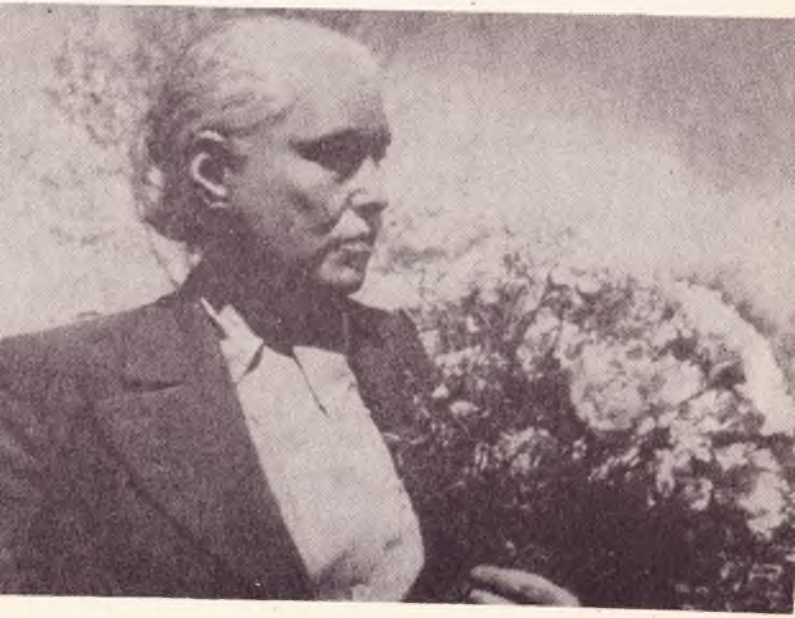
Yedinci Haç *adlı filmden*



Yedinci Haç *adlı filmden*



Çalışırken



Çiçeklerle



2. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde Willi Bredel'le



Moskova'da delege yazarlarla



A. Fadejew, G. Eisler ve Prof. Friedrich'le





Çocuklarla



Nâzım Hikmet ve Kurt Stern'le

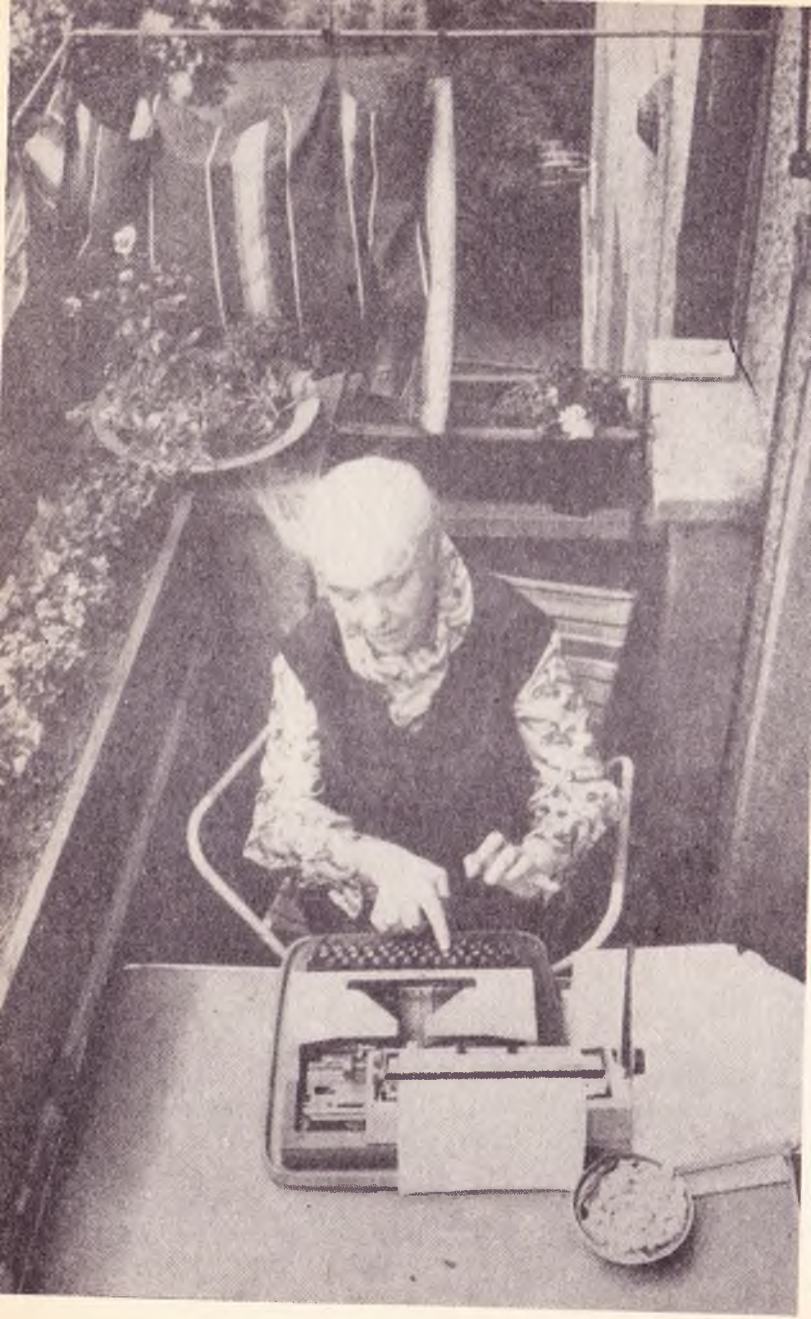






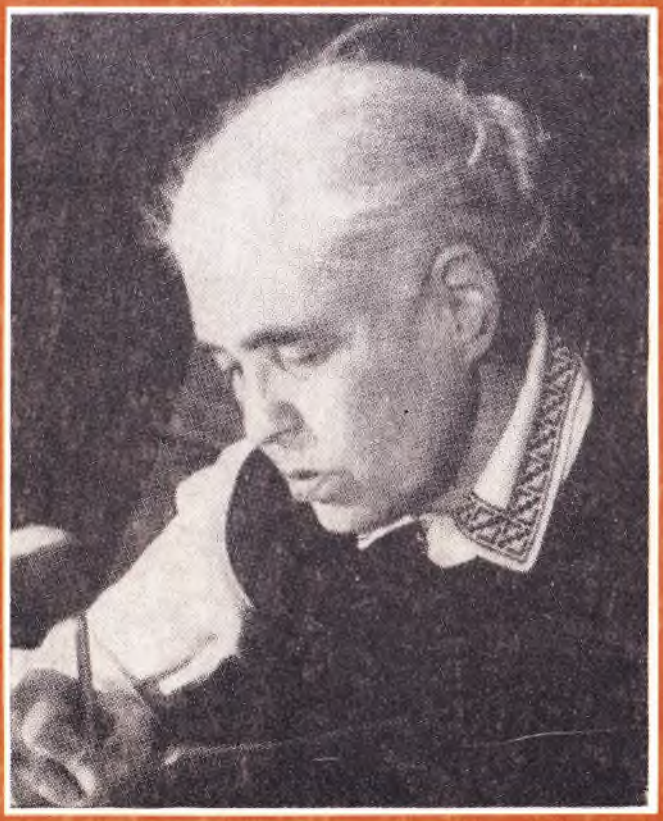
İşçilerle konuşurken





Çalışırken





275 TL