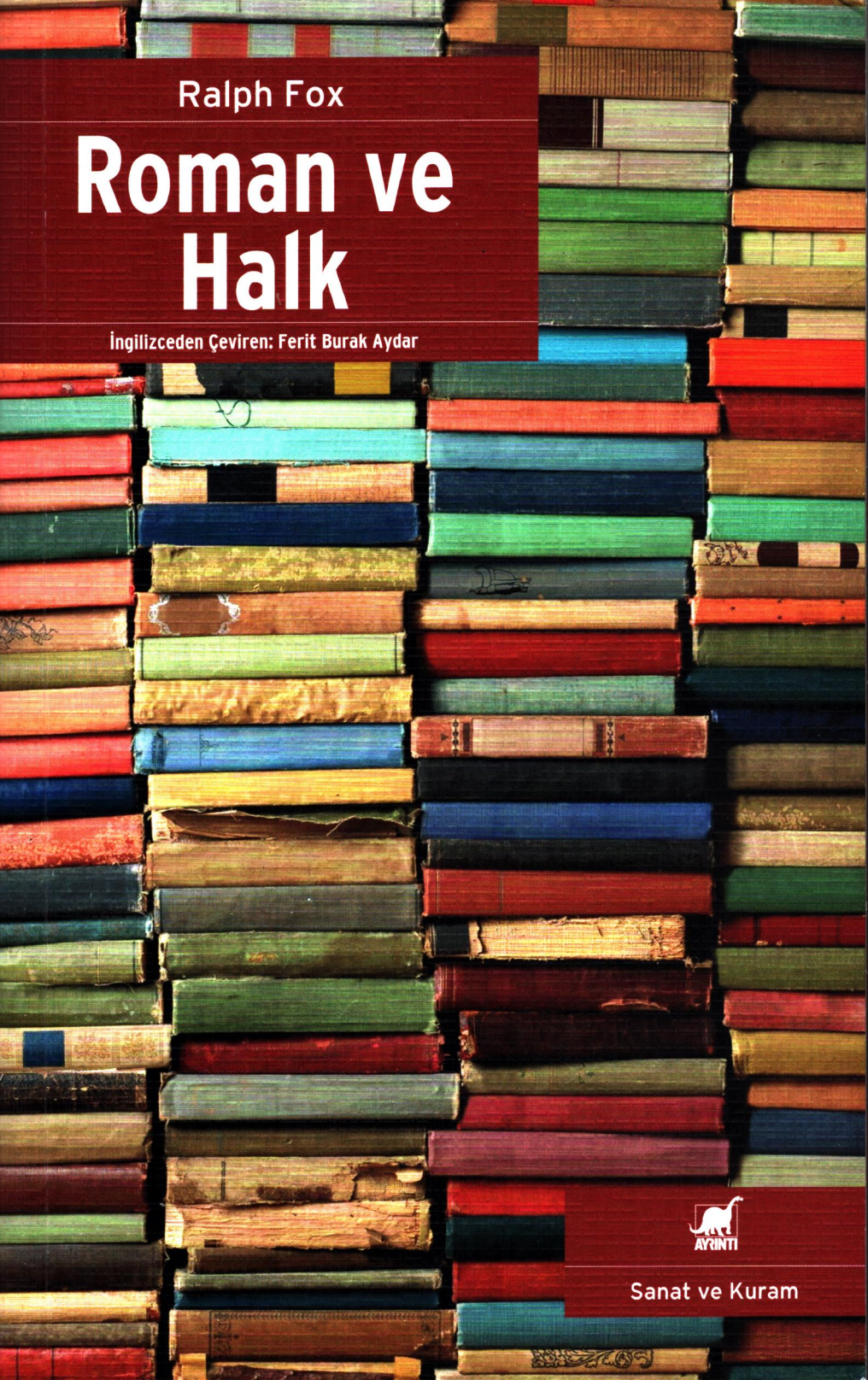

Ralph Fox
Roman ve Halk
İngilizceden Çeviren: Ferit Burak Aydar
AYRINTI
Sanat ve Kuram

RALPH FOX: Lenin ve Cengiz Han biyografileri ile de tanınan İngiliz gazeteci, romancı ve tarihçi Ralph Winston Fox, 30 Mart 1900 yılında Halifax-İngiltere'de doğdu. İngiltere'de İspanya İç Savaşı'ndaki Milliyetçilere karşı savaşan ve İspanya'da öldürülecek olan Büyük Britanya Komünist Partisi'nin en bilinen üyelerinden biriydi.

Orta sınıf bir ailede dünyaya gelen Fox, subaylar alayına atanan Oxford Üniversitesi'nin modern diller bölümünde okudu. Teğmen olarak görevlendirildiğinde savaş sona ermişti. 1920'de ilk kez Sovyet Rusya'ya gitti. Bu seyahat Sovyetler Birliği ile İngiltere arasında mekik dokumalarının ilk adımı olarak değerlendirilebilir. Yazarlık hayatı boyunca İngiltere ve Sovyetler Birliği'nde birçok yayında yazıları ve makaleleri yayımlandı. Asya tipi üretim tarzı, Marksist edebiyat teorisi gibi farklı konulardaki çalışmalarıyla geniş bir ilgi alanına sahipti. Fox, 1932'de bir kez daha İngiltere'ye döndü ve *Daily Worker*'da köşe yazarı olarak çalıştı ve komünist basın için broşür ve kitaplar kaleme aldı. 1936'da İspanya İç Savaşı'nda faşizme karşı savaşmak için Paris'teki Fransız Komünist Partisi aracılığıyla Uluslararası Tugaylara katıldı. Fox, katıldığı ilk operasyonlardan birinde cepheye gönderildi. Aralık 1936'nın sonlarında Jaén şehrindeki Lopera Muharebesi'nde öldü.

Ralph Fox'un yayımlanmış eserleri: *People of the Steppes*, Londra: Constable, 1925; *A Defence of Communism: In Reply to H.J. Laski*, Londra: Communist Party of Great Britain, 1927; *Storming Heaven*, Londra: Constable, 1928; *The Colonial Policy of British Imperialism*, Londra: Martin Lawrence, 1933; *Lenin*, Londra: Victor Gollancz, 1933; *The Class Struggle in Britain*, 2 Bölüm. New York: International Publishers, 1933; *The Colonial Policy of British Imperialism*, New York: International Publishers, 1934; *Communism*, Londra: John Lane, 1935; *Genghis Khan*, New York: Harcourt Brace and Company, 1936 (Cengiz Han, İstanbul: Elips Yayınları, 2006); *France Faces the Future*, New York: International Publishers, 1936; *The Novel and the People*, Londra: Lawrence & Wishart, 1937 (*Roman ve Halk*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2019) (ölümünden sonra yayımlandı); *This Was Their Youth*, Londra: Secker & Warburg, 1937. (ölümünden sonra yayımlandı); *Marx, Engels and Lenin on Ireland*, New York: International Publishers, 1940 (ölümünden sonra yayımlandı).

RALPH FOX

Roman ve Halk

Ralph Fox

Ayrıntı: *1341*
Sanat ve Kuram Dizisi: 65

Roman ve Halk
Ralph Fox

Kitabın Orijinal Adı
The Novel and The People

İngilizceden Çeviren
Ferit Burak Aydar

Yayıma Hazırlayan
Doğuş Sarpkaya

Bu çevirinin Türkçe Yayım Hakları
Ayrıntı Yayınları'na Aittir.

Kapak Fotoğrafı
İdeabug/E+/Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Esin Tapan Yetiş

Baskı ve Cilt
Ali Laçin - Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu - İstanbul - Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 33160

Birinci Basım: Ekim *2019*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-402-1
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Roman ve Halk

Ralph Fox

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Danto

PERFORMATİF ESTETİK
Erika Fischer-Lichte

TANGO BÖYLE BİR ŞEY!
Yeşim Narter

SANAT İÇGÜDÜSÜ
Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi
Denis Dutton

"BENLİK" ÜZERİNE DENEMELER
Virginia Woolf

ANDY WARHOL
Arthur C. Danto

KAFKA
Boyun Eğmeyen Hayalperest
Michael Löwy

GÖZÜNÜ AÇIK TUTMAK
Sanat Üzerine Denemeler
Julian Barnes

KÜRT EDEBİYATININ ANATOMİSİ
Clémence Scalbert Yücel

TİYATRO TARİHİ
Der. David Wiles & Christine Dymkowski

İlk kez 1937'de yayımlandı

İçindekiler

1. Giriş 11
2. Marksizm ve Edebiyat 19
3. Hakikat ve Gerçeklik 26
4. Roman ve Gerçeklik 33
5. Epik Olarak Roman 43
6. Victoria Çağı'ndaki Geri Adım 53
7. Prometheusçular 63
8. Kahramanın Ölümü 75
9. Sosyalist Gerçekçilik 86
10. Yaşayan İnsan 94
11. Kayıp Düzyazı Sanatı 107
12. Kültürel Miras 116

1
Giriş

Elinizdeki denemenin sanatla yaşam arasındaki uçsuz bucaksız ilişkiler ağını tümüyle ele almak gibi bir iddiası yoktur. İngiliz romanının hali pürmelâlini incelemek, roman türünün bir zamanlar fevkalade güvenle yaslandığı temele kertik koyan fikir buhranını anlamaya çalışmak ve bu suretle geleceğinin ne olduğunu görmek gibi daha mütevazı bir amacı vardır.

Bu noktada belki şunu söyleyebilirim; bugün çok çalkantılı bir dönemden geçiyor olmasına karşın, şahsen ben roman türünün bir geleceği olduğuna, evet, inanıyorum. Roman, medeniyetimizin büyük halk sanatı, atalarımızın ürettiği epik ve *chanson de geste**

* *Chanson de geste*: İlk örnekleri on ikinci yüzyılın başlarında görülen Fransız kahramanlık türküleri. (ç.n.)

türünün varisi olup, bugünden sonra da yaşamaya devam edecektir. Ne çare ki hayat demek değişim demektir. En azından sanat söz konusu olduğunda her zaman iyiye doğru bir değişim değilse de her halükarda değişim vardır. Nitekim bu kitabın konusunu da romanın canlılığını devam ettirmek için yaşamak zorunda olduğu değişimler oluşturmaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca sürekli yeni sanat türleri ortaya çıkmıştır (sözgelimi sinema) fakat şu âna dek hiçbir sanat türü tümüyle yok olup gitmemiştir. İnsan, bilincinin tüm uzantılarına, içinde yaşadığı gerçek dünyaya karşı duyarlılığını artıracak olan her şeye dört kolla sarılmak gibi bir özelliğe sahiptir. Roman da yeni bir sanat türüdür. Kökenlerinin çok eskiye dayandığı doğrudur. Trimalchio'nun "Şölen"ine, "Daphnis ile Chloe"ye ve belki daha da gerilere, Herodotus'a kadar uzanır. Fakat kendi kuralları olan, genel kabul ve takdir gören, kerameti kendinden menkul bir sanat türü olarak roman bizim medeniyetimizin bir yaratısıdır; roman, her şeyden önce, matbaanın bir ürünüdür.

Hiç şüphe yok ki roman, edebiyatın yalnızca bir parçasını oluşturur fakat aynısı bir bakıma tiyatro için de geçerlidir ve hiç kimse bunu gerekçe göstererek, tiyatronun başlı başına bir sanat türü olarak saygınlığını teslim etmekten geri durmayacaktır. Roman sadece kurmaca düzyazı değildir; roman, insan hayatının düzyazısıdır, insanı bütünlüğü içinde ele alıp ona bir ifade kazandırmak için adım atan ilk sanat türüdür. Bay E.M. Forster, romanı diğer sanat türlerinden ayırt eden en önemli özellik olarak, romanın gizli hayatı görünür kılabildiğine dikkat çekmiştir. Dolayısıyla romanın sunduğu gerçeklik anlayışı şiirin, tiyatronun, sinemanın, resmin ya da müziğin sunduğu gerçeklik anlayışından farklıdır.

Bütün bu sanat türleri, romanın uzanabileceğinin ötesindeki gerçeklik veçhelerini dile getirebilir. Fakat hiçbiri bireyin (erkek, kadın ya da çocuk) tüm hayatını bu denli tatmin edici şekilde dile getiremez. Bunun nedenlerini, niçinlerini ileride ele alacağım. Şimdilik yalnızca bu olguyu belirtmekle ve okurdan bir süreliğine kabul etmesini rica etmekle yetinmeliyim.

Roman sanatında gerçekten de üzerine kitaplar yazmayı ya da kendisini yanlış ve tehlikeli bir yola sokacak birini gördüğümüzde dikkat çekmek için yaptığımız gibi vaveylalar koparmayı gerektirecek bir kriz var mı? Evet, meslek erbabı birçok kişi İngiliz romanının üzücü bir durumda bulunduğu ve aslına bakılacak olursa

yönünü ve amacını kaybettiği konusunda hemfikirdir. Her şeyden önce, temelinde geniş kitleler tarafından okunuyor olması yatan roman türü hızla okunmazlık uçurumuna doğru yol almaktadır.

Elbette bu durum okunmaya değer kitapların zar zor bulunduğu kütüphane rafları arasında oturma eylemi yapacağımız anlamına gelmiyor. Bugün her zamankinden daha çok roman okunuyor, fakat dert tam da okunmaz olanın okunuyor olmasıdır. Sonuçta paradoks dediğimiz kolay yutulur cinsten bir lokma olmadığından, bu durumu kendi gördüğüm açıdan açıklamaya çalışacağım.

Öncelikle, ortada bir nitelik krizi vardır. Kuşkusuz harikulade popüler romanlar üreten bu kadar çok yazarın olduğu başka bir dönem olmamıştır; bu popüler romanlar hayal gücümüze en harcıâlem yollardan seslenen, radyo kapalıyken (hatta bazen açıkken) ya da trende, deniz kenarında zevkle okuduğumuz ama yalnızca bir kez okuduğumuz ve bir daha kapağını açmaya bile tenezzül etmediğimiz eserlerdir, meğerki tuhaf bir tesadüf hâsıl olup da yarısına gelene kadar önceden okuduğumuzu unutmuş olmayalım. Bu tür romanlar, çok tesadüfi örnekler dışında, konumuzun dışında yer alıyor zira bunlar gerçekliği ele almıyorlar.

Hiç kuşkusuz, bu romanların yazarları da gerçek bir dünya resmetmeye çalışıyorlar; fakat eriştikleri gerçeklik oranı, yazarla uzaktan yakından bir ilgisi olmayan, kitaptan değil de okurdaki bir şeyden kaynaklı münferit tesadüfler dışında, bizi tüm duygularımız devrede, zihnen teyakkuz halinde, yaşadıklarımızı unutamayacağımız bir diyara götüren o şiddetli sarsıntıyı yaratmaktan acizdir.

Günümüzde roman eleştirmeni sıkıcı kitap sayfaları arasındaki yorucu yolculuğundan yalnızca yetişkinler arasındaki sinik ilişkileri ve ikinci sınıf duyguları görerek ayrılıyor. Birçok kitap eleştirmeninden daha dürüst olduğunu düşündüğüm Bay Cyril Connolly, çoğu zaman, incelediği kitapları okumayı midesinin kaldırmadığını söylüyor; ama neyse ki, yazdığı eğlenceli makaleler, kendisine hayatını idame ettireceği parayı kazandıran melankolik hammaddelerden ziyade bizzat Bay Connoly'nin kendisinden kaynaklı yaratılardır.

İşin tuhaf tarafı, kötü kitap bombardımanının arkasında okur kitlesindeki artış değil, yayıncıların gittikçe büyüyen okur kitlesine hizmet götürme tarzları yatıyor. Okur artık beğendiği kitabı almıyor, aksine dev yayıncılar kendisine neyi layık görürlerse onu sevmek zorunda kalıyor.

Çoğunlukla kendi matbaaları ve ciltevleri olan, dahası modern iş hayatının olmazsa olmaz koşulu diyebileceğimiz yüklü bir banka hesabına sahip olan bu büyük ve fevkalade akılcı temelde örgütlenmiş işletmeler, çarklarını döndürmelerini sağlayacak kitapları arıyorlar. Hep daha fazla kitaba sahip olmak zorundalar ve ilk tercihleri de çoğunlukla roman oluyor zira romancılara kurmaca dışı bir kitabın yazarına olduğu kadar çok para ödenmesi gerekmediğinden, romanlar daha ucuza üretilebiliyor. Ayrıca söz konusu roman, her açıdan özgünlükten azade olduğunu kanıtlayabilirse kendine hazır bir pazar bulması da garantidir.

Yayıncılar aralarındaki rekabet savaşının bir parçası olarak listelerinde hep daha fazla kitap bulundurmak zorundalar. Matbaalarını boş tutmamak ya da kendi matbaaları yoksa bu işi üzerine alan matbaayı memnun etmek için daha fazla kitap basmak zorundalar. Ne bastıklarının çok bir kıymeti yok. Değil mi ki aynı yazıyla aynı kâğıda basılacak, değil mi ki aynı bez ciltle aynı kılıfla kaplanacak ve aynı kitapçıya satılacak? O halde ne gam, kitap ister şaheser olmuş ister deli saçması! Her iki durumda da yayıncı tanıtım yazısında kitabının bir şaheser olduğunu buyuracak ve birçok eleştirmen de çok uzun zaman önce o meyus ayrım yapma görevinden el etek çekmiş olduğundan, o anki ruh haline ya da söz konusu yayıncıyla olan kişisel ilişkisine göre biçilen bu değeri üç aşağı beş yukarı kabul edecektir.

Günümüzde yazar (müellif), yayıncılar arasındaki bu büyük "kazanma oyununda" bir hiç derekesine düşmüş durumdadır. Kitapları satarsa önemli bir insan mertebesine yükseltilmekte ve bu da ona belirli bir bağımsızlık sağlamaktadır; fakat bu durumda bile oyunun yalnızca bir parçasıdır, tek fark işin reklâm kısmına transfer edilmiş olmasıdır. İşin ticari boyutu artık ona belirli bir hürmetle yaklaşacaktır fakat hürmet de işini bilene, para kazandırabilir bir kapıdır.

İşin reklam boyutu hakkında, çeşitli kitap aboneliği sistemleri hakkında, sırt sıvazlama hakkında, basını yönetme sanatı hakkında, radyo-televizyon yayıncılığının edebiyata "hizmetler"i hakkında pek çok şey söylenebilir fakat bu denemenin amaçları açısından bunlar çok az anlam ifade ediyor.

Okur ve yazar olarak bizi ilgilendiren şudur: Yayıncılık artık büyük iş dünyasının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Bu noktada salt yayıncıları suçlamak ahmaklık olur; sonuçta onlar da bu konuma,

eskilerin tabiriyle, "hayatın gerçekleri" tarafından itiliyorlar. Ama şunu eklemeden geçmez olmaz: Edebiyata ve özellikle de romana etkisi yürek parçalayıcıdır. Kitap sektörünün hedefleri arasında artık nitelik sorunu yoktur, onun yerini nicelik almıştır.

Fakat bunlardan bile daha önemli bir kriz vardır: Bizzat romancıların bakış açısındaki kriz. Kötü roman sağanağına ve verimsiz çalışmalara karşın, günümüzde üretim yapan iyi romancılar ve dürüst çalışanlar da bulunmaktadır. D. H. Lawrence çok yakın zaman önce öldü. James Joyce ve E.M. Forster hâlâ hayattalar. Ne kadar başarı elde ettiklerinin tartışılacağı yer burası olmasa da Rebecca West, Aldous Huxley ve sayıları bir elin parmaklarını ancak geçen diğer yazarlar hâlâ ciddiyetle ve titizlikle roman yazmayı sürdürüyorlar.

Günümüzde ciddi bir yazarın karşı karşıya bulunduğu zorluklar fevkalade büyüktür. Bir yazar kendi ülkesini diğer bütün sanatçılara kıyasla daha fazla ifade eder. Yazdığı romanlar başka dillere çevrilir ve bu suretle tüm dünyada okunur. Dün İngiltere yurtdışında Wells, Kipling, Galsworthy ve Conrad ile değerlendirilirdi. Bugünün İngiltere'si ise esasen Huxley ile ve de çeviri sonrası yeni yeni tanınmaya başlayan birkaç genç yazarla değerlendirilmektedir.

Bu nedenle bir romancı ülkesinin hem bugününe hem de geçmişine karşı özel bir sorumluluk taşır. Geçmişten aldığı miras önemlidir çünkü ülkesinin kültürel mirasının bugün anlam ifade eden parçalarının neler olduğunu gösterir. Keza bugün hakkında söyledikleri de önemlidir çünkü bir yazarın, zamanının ruhu açısından en hayati olguları ifade ettiği düşünülür. Bu noktada şöyle bir itiraz gelebilir: Bir romancı başka insanların eserini nasıl değerlendirdiğiyle ilgilenmez; ne miras aldığı, ne ifade ettiği kesinlikle kendi bileceği iştir.

Bu yalnızca kendisini ilgilendiren bir konu olsa bile, yine de hiçbir romancı dış dünyanın esere gösterdiği tepkilerden kendisini soyutlayamaz. Milliyetçiliğin dışlayıcı ve yıkıcı biçimler altında şirazesinden çıktığı bir dünyada, ciddi ve önemli bir yazarın milliyetçiliğe karşı alacağı tutum önemlidir. Bugün ciddi İngiliz yazarlarının hepsinin bunu kavradığını ve büyük çoğunluğunun bu sorunlarla çok ciddi olarak ilgilendiğini söyleyebiliriz.

Başka bir soru: Bir yazar dini uğruna ülkesinden feragat etmeli midir? Bay Evelyn Waugh bunu yaptı ama gide gele kendini başka bir ülkenin milliyetçi fikirlerinin koynunda buldu. Bugün

Roma Katolik Kilisesi, Almanya'nın ardından en saldırgan, dışlayıcı ve insanlıktan uzak devlet olan faşist İtalya'ya alttan alta destek veriyor. Yazar, D.H. Lawrence'ın kan ve ırk kültünden çıkan mantıksal sonuçları kabul etmeli midir acaba? Eğer öyleyse, kendisini Nazi kültürünün peşinde, ortaçağa ait işkence odalarını ve onun "manevi" savaş çığırtkanlığı yapan sloganlarını desteklerken bulacaktır.

Bay Waugh, bir Cizvit şehidi olan Edmund Campion'un hayatını kaleme almış ve bu sayede bir İngiliz yazarın kazanabileceği en önemli iki nişandan biri olan Hawthornden ödülüyle taltif edilmişti. Peki, bir Shakespeare ya da bir Marlowe acaba Campion'u şehit olarak görür müydü? Yoksa İngiltere'nin, ulusal varoluşu için, başka bir deyişle bizim ulusal kültürümüzü yaratmış koşullar için mücadele ettiği bir dönemde, Campion'un faaliyetlerini yine en iyi Shakespeare'in şu dizelerinin ifade ettiğini mi düşünürlerdi?

> Ömür boyu suç için yaşayıp sonra fazilet uğrunda ölen
> Zamanın soytarıları...

Açıkçası günümüz yazarlarının neyin gerçekten ulusal, neyin salt milliyetçi ya da ulusal değerlere aykırı olduğu konusunda net bir fikre sahip olmaları şarttır. Geçmiş, şimdiki zaman kadar önem arz eder. İleriye doğru yol alırken geçmişi de yanımızda taşımak zorundayız ve dolayısıyla bu yükün kaldıramayacağımız kadar ağır olmamasına dikkat etmeli, işimize yarayacak olanlar ile bize şimdilik destek değil, köstek olabilecek olanlar arasında bir ayrım yapmalıyız.

Bakış açısı krizi felsefeyle ve dolayısıyla da biçimle alakalı bir sorundur. I. Dünya Savaşı'ndan bu yana çoğu İngiliz yazarın bakış açısını, son Avrupalı liberal olan* Sigmund Freud derinden etkilemiştir. Freud'un geliştirdiği psikanaliz yöntemi bireyin ilahlaştırılması ve entelektüel anarşinin en uç noktasıdır. Hiç kuşku yok ki, son yirmi yıldır İngiliz romanını en çok Freud'un görüşleri etkilemiştir. Ayrıca bazı özgün eserlerin başarısında Freudcu yöntemin mümkün kıldığı birey analizinin çok büyük payı olsa da bu teori İngiliz romanını bir entelektüel iflasın eşiğine getirmiştir.

Günümüz yazarının zihnini kurcalayan son hususa ise ben "toplumsal sorun" adını veriyorum. Bir romancı, içinde yaşadığı

* Tabir Day Lewis'e aittir. (y.h.n.)

dünyanın sorunlarına kayıtsız kalabilir mi? Çalınan savaş tamtamlarına kulaklarını, ülkesinin durumuna gözlerini kapatabilir mi? Etrafındaki dehşeti ve kişisel açgözlülüğün kutsallığını korumaya baş koymuş bir devlet adına yaşam hakkının engellendiğini gördüğünde diline kilit vurabilir mi?

Her geçen gün daha çok romancı gözlerimizin, kulaklarımızın ve dillerimizin, aslında geleneksel olarak "sanat"ın alanına girdiği varsayılan manevi bir dünyanın edilgen hizmetkârları olmakla kalmayıp, beşeri dünyanın uyaranlarına yanıt veren duyu organları da olduğunu anlamaya başlıyor. İçinde yaşadığımız çağın, ne eksik ne fazla, insanlığın kaderinin belirlendiği bir çağ olduğunu anlıyor ve geleneksel olarak her zaman hümanizmleriyle gurur duymuş kişilerin insanlığın kaderi gibi bir derdinin olmayacağı önermesine şiddetle karşı çıkıyorlar.

Romancılar bugün medeniyetin geleceğine ilişkin iki önemli görüş olduğunun bilincindedir. Bu görüşlerden birisi medeniyetin milliyetçi diktatör devletlerde ifade bulan özel mülkiyet, savaş ve çılgın bencillik temelinde gelişmeye devam edeceğine inanıyor. Diğer görüş ise insanlığın savaşların kökünü kibrit suyu dökecek, milliyetçiliği hak ile yeksan edecek ve yerine bir dünya medeniyeti içinde ortak hareket eden sağlıklı ulusların özgür gelişimini koyacak olan toplumsal mülkiyet temelinde yeni değerler için kavga verdiğine inanıyor.

Birçok yazar, şu ya da bu şekilde, ikinci görüşe meyletmektedir. Bunların içerisinde diğerlerine göre daha ileri görüşlü olan bazıları bu tür bir medeniyetin esasen işçi sınıfının halihazırda yürüttüğü mücadelenin sonucunda doğacağını ve yine bu yeni medeniyetin temellerinin Sovyetler Birliği'nde şimdiden görülebileceğini düşünüyorlar. Bu kanı onları Marksizmle yani işçi sınıfının devrimci kesiminin ve 170 milyonluk nüfusa sahip büyük Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dünya görüşüyle ilgilenmeye sevk etmektedir.

Bu güne dek hep şu görüş hâkim oldu: İşçi sınıfı hareketi ve Rusya Devrimi kendi içinde iyi olabilir fakat Marksizm dediğimiz sonuçta "materyalist"* bir felsefe olduğundan sanatsal dışavuruma düşmandır. Bu görüş genellikle Marksizmin "sanatçıları dogmatik zincirlerle zapturapt altına aldığı" ifadesinde hayat bulmaktadır.

---

* *Materyalizm* hem felsefedeki maddeciliği hem de maddiyatçılığı anlatmaktadır. (ç.n.)

Bu görüşün artık eskisi kadar kararlılıkla dillendirilmediğini söyleyebiliriz. Bugün insanlar Marksizm hakkında daha çok bilgiye sahipler. Fakat yine de genel olarak kabul gördüğünü, hatta Marksistlere sempatiyle bakanlar arasında bile "sosyalist gerçekçilik" ya da "devrimci roman" gibi formüllerin yalnızca siyasal sloganlar olarak görülebileceğini savunan birçok insan bulunmaktadır.

Bu denemede, İngiliz romanının geleceğinin ve dolayısıyla İngiliz romancıların kafasını kurcalayan sorunların çözümünün tam da Marksizmden ve onun sanatsal formülü olan "sosyalist gerçekçilik"ten geçtiğini göstermeyi amaçlıyorum. Kanımca edebiyattaki sol güçleri birleştirecek ve yeniden canlandıracak olan da budur.

2
Marksizm ve Edebiyat

Marksizm materyalist bir felsefedir. Maddenin önceliğine ve dış dünyanın bizim dışımızda ve bizden bağımsız olarak var olduğuna inanır. Fakat Marksizm maddenin sürekli değiştiğini, kendine ait bir tarihi olduğunu da tanır ve hiçbir şeyi mutlak ve değişmez olarak almaz. On yedinci yüzyılın materyalizm anlayışıyla Marx ve Engels'in materyalizmi aynı olmasa da o dönemde çok az İngiliz yazar materyalist dünya görüşüyle ters düşerdi. Felsefi görüşlerini Rabelais ve Montaigne'den alan Shakespeare'e Marx'ın dünya görüşünde ters gelecek bir nokta olduğuna inanmıyorum. Keza on sekizinci yüzyılın büyük bir bölümünde önde gelen İngiliz yazarlarının çoğu materyalist dünya görüşünü sorgusuz kabul ederlerdi.

Oysa bugün durum böyle değil. Aslına bakacak olursak yüzyılı aşkın bir süredir değil. Bugün materyalizm ile tahayyülün halvet

olamayacağı iddia ediliyor zira bu birliktelikten yaratıcı bir şey değil, olsa olsa dehşetengiz bir hırgür doğarmış. Bu oldukça çarpık bir görüştür zira yaratıcı yazarlar ve özellikle de romancılar açısından materyalist dünya görüşünü benimsemek gayet doğaldır.

"Varlığımız bilincimizi belirler." Madde ile tin arasındaki nihai ilişkinin Marksist tanımı budur. Bir sanatçı bu görüşü bilinçli olarak benimsesin ya da benimsemesin, ürettiği yaratıcı eserin temelinde mutlaka bu görüş vardır. Zira hayal gücünün ürünü olan her yaratı, yaratıcının yaşadığı gerçek dünyanın bir yansımasıdır. Bu dünyayla olan bağlantısının ve bu dünyada karşılaştığı şeylere karşı duyduğu sevginin ya da nefretin bir sonucudur.

Işıklar ve renkler, biçimler ve şekiller, rüzgârın püfürtüsü, hayatın kokuları, insanlar da dahil olmak üzere hayvan hayatının fiziksel güzelliği ya da çirkinliği, bizzat yaratıcı insan da dahil olmak üzere yaşayan insanların eylemleri, düşünceleri, rüyaları, işte sanatın malzemesini oluşturan bunlardır.

Milton şiirin "duygulara hitap eden, basit ama tutkulu" olması gerektiğini savunuyordu. Duygulara hitap etmeyen, yani gerçek dünyanın algılanmasıyla ve duyulur nesnelerle ilgilenmeyen bir sanat, sanat olamaz, hatta sanatın gölgesi bile olamaz. Yaratma sürecinin özünde yaratıcı ile dış gerçeklik arasındaki mücadele, bu gerçekliğe hükmetme ve onu yeniden yaratma talebi vardır. "Ama iyi de" diye itirazda bulunanlar olacaktır, "Marksizm sanat eserlerinin salt ekonomik ihtiyaçların ve ekonomik süreçlerin bir yansıması olduğunu savunmuyor mu?"

Hayır, Marksizmin sanat anlayışı bu değildir. On dokuzuncu yüzyılın pozitivist okuluna mensup birtakım materyalistlerin bu görüşü savundukları doğrudur fakat bu görüşlerin Marx'ın diyalektik materyalizmiyle hiçbir ortak yönü yoktur. Marx, hayatın manevi süreçleri (ki bunlardan birisi de sanatsal yaratıdır) ile maddi altyapısı arasındaki ilişki üzerine görüşlerini *Ekonomi Politiğin Eleştirisi* adlı eserinin ünlü Önsöz'ünde tüm berraklığıyla dile getirmiştir. Bu paragrafı aynen aktarıyorum:

> Maddi varoluş araçlarının üretim tarzı, genel olarak* toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değildir; aksine, bilinçlerini belirleyen toplumsal varlıklarıdır.

* Fox'un alıntısında kaynak metnin aksine "genel olarak" yerine "tümüyle" kullanılır. (ç.n.)

Gelişmelerinin belli bir aşamasında, toplumun maddi üretici güçleri, o zamana kadar içinde hareket ettikleri mevcut üretim ilişkilerine ya da bunların hukuki ifadesinden başka bir şey olmayan mülkiyet ilişkilerine ters düşerler. Üretici güçlerin gelişme biçimleri olan bu ilişkiler, bu kez gelişimin önünde birer engel haline gelir. O zaman bir toplumsal devrimler çağı başlar. Ekonomik temeldeki değişmeyle beraber, tüm o muazzam üstyapı büyük ya da küçük bir hızla dönüşmeye başlar. Bu gibi dönüşümleri* incelerken doğa bilimlerinin kesinliğiyle saptanabilen ekonomik üretim koşullarındaki maddi dönüşüm ile hukuki, siyasi, dinî, sanatsal ya da felsefi, yani kısacası insanların bu çatışmanın bilincine vardıkları ve onu sonuna kadar götürdükleri ideolojik biçimler arasında mutlaka bir ayrım yapmak gerekir.

Demek ki Marx maddi yaşam tarzının son kertede düşünsel yaşamı belirlediğine kesinkes inanıyordu. Fakat bir güne bir gün bu ikisi arasındaki ilişkinin dolaysız, kolaylıkla gözlemlenebilir ve mekanik olarak gelişen bir ilişki olduğunu düşünmemişti. Eminim, Marx şöyle bir görüşü kendisine zül sayar ve kıs kıs gülerdi: Kapitalizm feodalizmin yerini aldığına göre, demek ki "feodal" sanatın yerini de doğrudan doğruya "kapitalist" sanat alacak ve böylece bütün büyük sanatçılar doğrudan doğruya bu yeni kapitalist sınıfın ihtiyaçlarını yansıtacaklardır. Keza ileride de göreceğimiz üzere Marx'ın şöyle bir görüşü de yoktu: Madem kapitalist üretim tarzı feodal üretim tarzından daha ileri bir aşamayı ifade eder, o halde kapitalist sanat feodal sanattan her zaman daha ileri bir seviyede olmalıdır ve aynı şekilde feodal sanat da Yunan ve Roma köleci devletlerinin ya da kadim Doğu krallıklarının sanatından daha ileride olacaktır. Bu tür kaba, dar kafalı görüşler Marksizmin ruhuna tamamen aykırıdır.

Marx'ın haklı olarak belirttiği üzere, toplumun maddi temelindeki değişiklikler iktisat tarihçileri tarafından doğa bilimlerine has kesinlikle saptanabilir (elbette bu, söz konusu değişikliklerin bilimsel olarak belirlendiği anlamına gelmiyor). Fakat toplumsal ve manevi üstyapıda ortaya çıkan değişikliklerin böyle bilimsel bir şekilde ölçülmesi mümkün değildir. Değişiklikler olur, insanlar bunun bilincine varırlar, zihinlerinde eskiyle yeni arasındaki çelişkinin mücadelesini "sonuna kadar götürürler" fakat bunu fevkalade eşitsiz bir şekilde, geçmişin türlü çeşitli mirasının ağırlığını

* Fox'un alıntısında kaynak metnin aksine "dönüşümleri" yerine "devrimleri" kullanılır. (ç.n.)

çoğunlukla belirsizce hissederek yaparlar, öyle ki zihinlerindeki değişiklikleri tüm çıplaklığıyla görmek ve göstermek kolay bir iş değildir.

Örneğin Napoléon Yasaları'nın, Fransız Devrimi'nin yarattığı toplumsal ve ekonomik değişikliklerin hukuki düzlemdeki ifadesi olduğu doğrudur. Fakat tek başına bunu bilmek Napoléon Yasaları'nı açıklamaya yetmez. Aynı zamanda Fransa'nın geçmiş tarihini ve bu ülkedeki sınıfların devrimden önceki ilişkilerini de bilmek gerekir. Keza bizatihi devrim sürecini, devrimin sınıfsal ilişkilerde ortaya çıkardığı değişiklikleri ve son olarak Napoléon'un askerî diktatörlüğünü de kavramak gerekir. Napoléon Yasaları ancak o zaman yeni burjuva toplumunun ve Napoléon döneminde başlayan Fransız sanayi devriminin hukuki ifadesi olarak doğru şekilde anlaşılabilir. Ayrıca hukuk, ideal üstyapının belki de en çabuk yanıt veren öğesi olduğundan, üretim tarzındaki değişikliklere bağlı olarak en kolay değişen de yine odur. Sanatla altyapı arasındaki ilişkiyse çok daha dolaylıdır, altyapıdaki değişikliklere çok daha zor karşılık verir.

Engels 1890 yılında Joseph Bloch'a yazdığı bir mektubunda bunun altını özellikle çizer:

> Materyalist tarih anlayışına göre, tarihte belirleyici etken, *son kertede*, gerçek hayatın üretimi ve yeniden üretimidir. Ne Marx ne de ben, hiçbir zaman bundan daha fazlasını ileri sürmedik. Dolayısıyla birisi bu önermenin kanına girip ekonomik etken *tek* belirleyicidir derse onu anlamsız, soyut ve saçma bir söz haline getirmiş olur. Ekonomik durum temeldir ama üstyapının çeşitli öğeleri–sınıf mücadelesinin siyasal biçimleri ve bunun sonuçları, yani başarılı bir çarpışmadan sonra, zaferi kazanan sınıfın oluşturduğu anayasalar vb. –hukuki biçimler– hatta bu fiilî mücadelelerin muhariplerin beyinlerindeki yansımaları, yani siyasi, hukuki, felsefi teoriler, dinî fikirler ve bunların birer dogma sistemi halindeki gelişimi –tüm bunlar da tarihsel mücadelelerin seyrine etki eder ve birçok durumda *biçimin* belirlenmesinde baskın rol oynarlar. Bütün bu öğeler arasında bir etkileşim vardır ve bu etkileşimde bütün sonsuz tesadüfler (yani aralarındaki iç bağlantı çok dolaylı ya da kanıtlanması olanaksız olduğundan yok sayıp göz ardı edilen şeyler ve olaylar) çokluğunun orta yerinde, ekonomik hareket sonunda kendisini zaruri olarak dayatır. Yoksa teorinin herhangi bir tarihsel döneme uygulanması, birinci dereceden basit bir denklemin çözümünden daha kolay olurdu.[1]

1. Bkz. Marx-Engels, *Din Üzerine* Çev. Kaya Güvenç, Sol Yayınları, Ankara, 2002, s. 257 (değiştirilmiş çeviri).

Dolayısıyla Marksizm her değişiklikteki nihai ve belirleyici etkenin ekonomik nedenler olduğunu söylemekle birlikte, "ideal" etkenlerin de tarihin akışını etkileyebildiğini, hatta değişikliğin alacağı *biçimin* (ama yalnızca biçimin) belirlenmesinde baskın çıkabileceğini reddetmez. Marksizmin sanatsal yaratı gibi manevi bir etkenin insan bilincindeki etkisine hak ettiği önemi vermediğini söylemek ya da Marx'ın sanat eserlerini maddi ve ekonomik sebeplerin dolaysız yansımaları olarak gördüğü gibi saçma bir iddiada bulunmak Marksizmi karikatürleştirmekten başka bir şey değildir. Marx'ın elbette böyle bir görüşü yoktu zira Marx bir sanat eserinin yaratılış sürecinde dinin, felsefenin ya da geleneğin çok önemli bir rol oynayabileceğini, hatta bunlardan birinin ya da diğer "ideal" etkenlerin söz konusu eserin *biçiminin* belirlenmesinde baskın çıkabileceğini çok iyi biliyordu. Ne var ki bir sanat eserinin oluşumunda rolü olan bütün öğeler arasında *son kertede* yalnızca ekonomik hareket kendisini zaruri olarak dayatır zira Marx ve Engels tarihsel değişiklikler için doğru kabul ettikleri önermenin estetik üretim için de doğru olduğunu düşünüyorlardı.

Marksizmin bireyin rolünü reddettiği, bireyi kendisini kaçınılmaz kaderine sürükleyen soyut ekonomik güçlerin esiri olarak gördüğü Marksizme karşı çıkmak adına çok sık dile getirilir. İnsanın kendisine dışsal bir kaderin elinde kaçınılmaz bir sona sürüklendiğini savunmanın, sanat eseri üretilmesini olanaksız kılıp kılmayacağı sorununu bir kenara bırakalım. Belki de Kalvencilik hiçbir zaman büyük bir sanat eseri üretmemiştir fakat kader ve alınyazısı fikri pekâlâ üretmiştir: Yunan tragedyaları ve Hardy'nin eserleri bunlardan yalnızca ikisidir. Yine de bu itirazda dile getirilen iddia gerçekten Marx'ın görüşünü temsil etseydi, geçerli olabilirdi; zira en azından, bu itirazın arkasında Batı dünyasının büyük sanatının hümanist geleneği vardır ve dolayısıyla her ne kadar vahim bir yanlış anlama üzerine kurulu olsa da saygıyı hak etmektedir.

Marksizm bireyin varlığını inkâr etmez; pervasız ekonomik güçlerin cenderesindeki kitleler diye bir terane tutturup gitmez. Doğru, bazı Marksist edebiyat eserleri, özellikle de bazı "proleter" romanları saf eleştirmenlere durumun tam da böyle olduğuna inanacakları şekilde koz veriyorlar fakat burada kusur belki de bizzat romancılardadır zira izleklerinin, yani doğayı değiştirerek ve yeni ekonomik güçler yaratarak kendisini de değiştiren insan

izleğinin büyüklüğüne erişmeyi başaramamışlardır. Marksist felsefenin merkezinde insan vardır zira maddi güçlerin insanı değiştirebileceğini iddia ederken, aynı zamanda üzerine basa basa şunu da söyler: Maddi güçleri değiştiren insanın ta kendisidir ve o bunu yaparken kendisini de değiştirir.

Marksist felsefenin merkezinde insan ve onun gelişimi vardır. İnsan nasıl değişir? Dış dünya ile olan ilişkileri nelerdir? Marksizmin kurucuları bu sorulara yanıt aramış ve bulmuşlardır. Burada Marksist felsefenin ana hatlarını ortaya koymak niyetinde değilim zira bu başka bir yerde ve daha başarılı bir şekilde yapıldı. Biz bir an durup, tarihin aktif öznesi olarak insanı, yani işbaşında ve hayatla boğuşan insanı ele alalım zira bu insan aynı anda hem sanatsal yaratıcıdır hem de sanatın nesnesidir. Nitekim Engels de bireyin tarihteki rolünü bu şekilde açıklamıştı:

> Tarih öyle bir tarzda gelişir ki nihai sonuç her zaman birçok bireysel istenç arasındaki çatışmadan doğar; bu bireysel istençlerden her birini ne ise o yapan şey de bir yığın somut yaşam koşuludur. Dolayısıyla birbiriyle kesişen sayısız güç, sonsuz bir kuvvetler paralelkenarı dizisi vardır ve bunlar ortaya bir bileşke çıkarırlar: Tarihsel olay. Bu bileşkenin kendisi de bir bütün olarak değerlendirildiğinde, *bilinçsiz* ve istemsiz işleyen bir gücün ürünü olarak görülebilir. Zira bir bireyin istencinin karşısına diğer insanların istenci dikilir ve böylece ortaya hiç kimsenin istemediği bir şey çıkar. Böylelikle tarih, günümüze dek doğal bir süreç gibi ilerler ve ayrıca esasen aynı hareket yasalarına tabidir. Ne var ki bireysel istençlerin –her birey fiziksel yapısının ve dış (son kertede ekonomik) koşulların (ya kendi kişisel koşulları ya da genel olarak toplumsal koşulların) kendisini ittiği şeyi ister– istediklerini elde edememeleri, ama hepsinin bir kolektif iradede, ortak bir bileşkede kaynaşmaları olgusundan, sıfıra eşit oldukları sonucu çıkarılmamalıdır. Tam tersine, her biri bileşkeye katkıda bulunur ve o ölçüde bileşkenin bir parçasıdır.[2]

Bu açıklama yalnızca tarihçi için değil, romancı için de geçerli bir formüldür. Zira romancının tek derdi, bireysel istencin hayat denen muharebe alanında diğer istençlerle çatışmasıdır ya da öyle olmalıdır. İsteklerinin hiçbir zaman tamamına ermiyor oluşu insanın kaderi olduğu gibi, aynı zamanda medar-ı iftiharıdır da zira insan bunları gerçekleştirme çabası içinde, ne kadar az, ne kadar

2. Bkz. Karl Marx-Friedrich Engels, *Seçme Yazışmalar - II* Çev. Yurdakul Fincancı, Sol Yayınları, Ankara, 1996, s. 235-6 (değiştirilmiş çeviri).

sınırlı bir derecede olursa olsun, hayatın kendisini değiştirir. İnsanın kaderinin Marksist formülü "X = 0" değildir, "tersine, her biri bileşkeye katkıda bulunur ve o ölçüde bileşkenin bir parçasıdır."

Gelgelelim istençlerin, isteklerin ve tutkuların çatışması soyut insanlar arasındaki bir çatışma değildir zira Engels insanın isteklerinin ve eylemlerinin kendi fiziksel yapısı ve nihayet ekonomik koşullar (ya kendi kişisel koşulları ya da genel olarak toplumsal koşullar) tarafından belirlendiğini özellikle vurgular. Kişinin toplumsal tarihindeki belirleyici unsur, yine son kertede, mensubu olduğu sınıf ve hem çelişkileri hem çatışmalarıyla o sınıfın psikolojisidir. Dolayısıyla her insanın, deyim yerindeyse, iki tarihi vardır zira o aynı anda hem toplumsal tarihi olan bir tipleme (ya da tür) hem de kişisel tarihi olan bir bireydir. Bu ikisi elbette bariz bir çatışma içinde de olabilir ama sonuçta bir bütündür; nihayetinde bireyin kişisel tarihi toplumsal tarihi tarafından koşullanır fakat bu durum sanat söz konusu olduğunda toplumsal tiplemenin bireysel kişiliğe baskın çıkacağı anlamına gelmez, gelmemelidir. Falstaff, Don Quijote, Tom Jones, Julien Sorel, Monsieur de Charlus, hepsi de birer tiplemedir fakat sahip oldukları toplumsal özelliklerle daima bireyi açığa çıkaran ve kişisel umutları, açlıkları, sevgileri, kıskançlıkları ve arzularıyla toplumsal arka planı ışıldatan tiplemelerdir.

Romancı bu bütünü görmediği müddetçe, bireyin kaderi hikâyesini kaleme alamaz. Nihai sonucun karakterlerinin bireysel çatışmalarından nasıl ortaya çıktığını ve yine bu kişilerin her birini, bir birey olarak ortaya çıkaran çeşitli koşulların ne olduğunu kavramak zorundadır. "Böylece ortaya hiç kimsenin istemediği bir şey çıkar." Bu söz bütün büyük sanat eserlerini ne kadar eksiksiz bir şekilde özetlemekte, hayatın örüntüsünü ne kadar güzel bir şekilde ifade etmektedir zira kimsenin istemediği olayın arkasında bir örüntü gerçekten de vardır. Marksizm yaratıcı sanatçıya bu örüntüyü ve her bireyin bu örüntü içerisinde işgal ettiği yeri nasıl ayırt edeceğini göstererek, gerçekliğin kapısına uyan anahtarı sunar. Aynı zamanda insana bilinçli bir şekilde bütün değerini teslim eder ve bu anlamıyla Marksizm en hümanist dünya görüşüdür.

3
Hakikat ve Gerçeklik

"Ben görünür dünyanın varlığını kabul eden bir insanım." Théophile Gautier kendi sanatçı kişiliğini Goncourt kardeşlere bu şekilde anlatmıştı. Fakat "görünür dünyanın" yerine "dünyanın" demiş olsaydı, bir yazar olarak kendi meziyetlerini ve kısıtlılıklarını belki bu kadar iyi anlatamayabilirdi ama sanatçı ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi ve kendisinin hakikate ilişkin yaklaşımını irdelemek adına çok iyi bir nirengi noktası sunmuş olacaktı. Vereceğim örnek ne kastettiğimi daha iyi anlatacaktır. André Gide bir edebi itirafı sırasında, toplumsal adaletsizliğin farkına ancak Fransız Kongo'suna 1925'te yaptığı seyahatinde mi vardığını ima eden bir eleştirmeni şu şekilde yanıtlamıştı:

Hayır, öyle değil. Eğer *Amyntas*'ı yazdığım dönemdeki (1893-96) yolculuk günlüğümü ve notlarımın tamamını, tıpkı Kongo yolculuğum için yaptığım üzere, olduğu gibi yayımlamış olsaydım veya daha net konuşmak gerekirse, eğer o dönemde aklımda olan her şeyi serbestçe yazmış olsaydım, bunların içerisinde, örneğin, Gafsa fosfatlarının sömürülmesi hikâyesinin nasıl başladığını ve her şeyden önce ve öte, küçük Arap çiftçilerin C— bank tarafından sinsi ve sistemli bir şekilde nasıl mülksüzleştirildiklerini de bulacaktınız ki bunların hiçbirisi kayıtsız olduğum konular değildi. Fakat sorun şu ki *benim işim* bu değildi. Kalemimi bu tür bayağı meselelerin emrine vermiş olmayı, bir sanatçı olarak kendime zül sayardım. Bu görev, bu tür meselelerde benden daha ehliyetli olan kişilerin işidir.

Aslında, André Gide o dönemde kendisi açısından dünyanın yalnızca öznel olarak var olduğu bir insandı. Fakat çok geçmeden, yani savaştan sonraki Kongo seyahatleri döneminde, Gide dünyayı salt kendi bilincinde var olduğu şekliyle değil de gerçeklikte var olduğu şekliyle algılamaya başlar. Fakat Kongo'da bile yaklaşımı hâlâ özneldi; muntazaman ve bütünü görmekten çok, hâlâ o hiddetli bireyin yaklaşımına sahipti. Kendi açıklaması sanırım çok daha ilgi çekicidir.

1890'ların Cezayir'inde sömürgelerdeki sömürüye ilk kez tanık olduğumda hâlâ "o saçma 'uzman', eğitimli insan, iktisatçı, yönetici (ya da savaştaki general) kültüne sahiptim; bunlara karşı bir güven besliyor ve itibar ediyordum. Benim sinirlerimi ayağa kaldıran görüntülerin, aynı şekilde onların da asabını bozması gerektiğini ve kötü muamele, irtikâp, adaletsizlik ve yanlışlıkların üzerine gitme ve düzeltme konusunda benden daha vasıflı olduklarını düşünüyordum. Dolayısıyla o dönemde hâlâ acınacak bir biçimde safdilliği elden bırakmıyordum. Mağdur haricinde 'yakalayın hırsızı' diye bağıran kimse olmadığında, onun da duyulamama riskinin olduğunu kavrayamamıştım. Kongo'ya gittiğimdeyse durum farklıydı. Burada soyulan kişinin çığlığını birilerinin duyabileceği gibi bir yanılsama içerisinde olmam mümkün değildi. Yola çıkmadan önce, beni gitmekten caydırmak için defalarca 'gitme oraya; oraya kimse zevk olsun diye gitmez,' denmişti. Yöneticiler, tüccarlar, misyonerler, Fransa'nın oradaki tek temsilcileri, hiçbirinin ağzını bıçak açmıyordu, ya görev icabı ya da çıkarları gereği adeta lâl olmuşlardı. Burada yalnızca ben konuşabiliyordum ve dolayısıyla konuşmak *zorundaydım*. Ülkemden ayrıldığımda anti-emperyalist falan değildim, keza şahit olduğum kötü muamelelere karşı duruşumun nedeni de anti-emperyalist olmam değildi. Fakat çok geçmeden bu somut kötü muameleleri içler acısı bir sistemin

bütünlüğü içinde değerlendirmeye başlayabildim ve anladım ki bu tür kötü muameleleri çıkarları böyle gerektirdiği için koruyan, kollayan, bunlardan nemalanan bir sistem tepeden tırnağa kötüdür."

André Gide bu itirafında, kendi sınırlı bilinciyle elde ettikleri (kendisinin "uzman" kültü) hariç herhangi bir doğruyu tanımaya meyilsiz öznel entelektüelden; dış dünyanın yalnızca var olduğunu değil (ki bunu zaten biliyordu), aynı zamanda anlaşılabilir de olduğunu ve bireysel bilincin özgürlüğünü elde etmesi için egemenlik altına da alınması gerektiğini kavrayarak kendi idealist bakış açısının tedricen çözülüşüne kadarki bütün gelişimini gözler önüne sermektedir. Öncesinde varlığın temel olgusu ve dünyayı yaratan faaliyet olarak gördüğü bilincin, aslında bütün insan faaliyetinin öznel yanından ibaret olduğunu, nesnellikten ayrı bir varlık olmak bir kenara, nesnel dünyanın insan zihninde yeniden şekillendirilmesi ve düşünce diline çevrilmesinden başka bir şey olmadığını kavramaya başlamıştı.

Sanki modern dünyada her geçen gün daha da büyüyen ve daha da ayrıntılı hale gelen uzmanlaşma ve işbölümü yazarın sesini boğmuş, gerçek dünyayı bütünsel olarak görmesini engellemiştir. "Benim işim yazı yazmak" sözü bunun en dar ifadesidir, sanki bu durum diğer işlere dair bilgi sahibi olunmasını dışlarmış gibi. Şiir sanatı, diye yüreğimize su serpiyor Bay Baldwin, özü itibariyle zararsız bir meslektir, yani şair eserlerinin "zararsız" niteliğini etkileyebilecek şeylere gözünü kapadığı müddetçe. Sanatçının işlevine ilişkin bu dar bakış açısı çok modern bir yaklaşımdır; on dokuzuncu yüzyılın ortalarından önce, dünya üzerindeki yazarların büyük çoğunluğu için hiçbir şekilde kabul edilebilir bir görüş değildi. İngiliz edebiyatının altın çağında, Marlowe'den Fielding'e kadar böyle bir şey bilinmiyordu bile.

Günümüzde edebiyatın devrimci görevi büyük geleneğini yeniden canlandırmak, öznelcilik ve dar uzmanlaşmanın zincirlerini kırmak ve yaratıcı yazarı, tek önemli görevi olan gerçekliğin ve hakikatin bilgisine ulaşmakla baş başa bırakmaktır. Sanat insanın gerçeklikle boğuşup, onu özümsemesini sağlayan araçlardan biridir. Yazar gerçekliğin akkor metalini kendi iç bilincinin ocağında döver, kendi amacına istinaden yeniden biçimlendirir ve Naomi Mitchison'dan bir tabiri aşırmak gerekirse, düşüncenin şiddetiyle deli gibi hizaya getirir. Tüm yaratı süreci, sanatçının tüm doğum

sancıları, gerçeklikle olan bu şiddetli çatışmasında dünyanın hakiki bir resmini çizme çabasındadır.

Muazzam bilgi beni bir Tanrı'ya dönüştürüyor,
İsimler, ameller, külrengi efsaneler, uğursuz hadiseler, isyanlar,
Hazretler, hükümran sesler, can çekişmeler,
Yaratışlar ve Helâklar, bir araya gelip
Beynimin geniş oyuklarında yerleşmiş
Ve ilahlaştırmış beni, sanki şen şakrak
Bir şarap içmişim veya
Eşsiz, ışıl ışıl bir iksir,
Ölümsüz olmuşum.*

Yaşadığı dönemde, Byron ve Shelley gibi devrimci oldukları açıkça bilinen yazarlara gösterilen tepkiden bile daha kepaze bir tavır sergileyen gerici eleştirmenlerin gözü dönmüş saldırılarının hedefi olan Keats, bu yarım kalan en büyük şiirinde tam da büyük yaratıcı yazarın devrimci mücadelesinin özünü anlatmaya çalışır. Zira gerçekten büyük bir yazar, kendi siyasal görüşleri ne olursa olsun, gerçeklikle korkunç ve devrimci bir savaşım içerisine girmek mecburiyetindedir; devrimci diyorum çünkü yazar gerçekliği değiştirmek için çabalamak zorundadır. Keats'in nazarında, yaşam her zaman cennet ile cehennem arasındaki bir muharebe, tahttan indirilen ve tahta çıkan tanrılar arasındaki bir çatışma ve insan ruhu için verilen bir kavgadır.

Marksizm bu muharebede yazara eşlik edebilir mi? *The Times Literary Supplement*'te yakın zaman önce yayımlanan bir makalede Amerikan devrimci edebiyatı ele alınıyor ve bu soruya yanıt aranıyordu. Bu yeni edebiyat, diyordu eleştirmenimiz,

> İnsan deneyimini tüm yönleriyle kucaklayacak ve onunla başa çıkacak seviyeye ulaşabilir mi? Elbette dogmacıların borusu öttüğü sürece hayır! Gerçek bir sanat eserinin amacı bütün biçimleri ve inançları kavrayan ve bu niteliğinden ötürü Marksizmin genel olarak pratikte gösterdiğinden bile fersah fersah daha özgürlükçü bir toplumsal felsefenin sınırları içine kendisini hapsedemeyecek bir anlayıştır. Sanat ile dogmacılık iki zıt kutuptur. ... Bir sanatçının aynı anda hem dürüst bir sanatçı hem de bir Marksist olmaması için hiçbir neden yoktur, yeter ki kendi Marksizm anlayışı, en derin bilgileriyle çatışmasın. Her insan eşyanın tabiatı gereği

* Şiiri çevirme nezaketini gösteren Murat Erşen'e müteşekkirim. (ç.n.)

ne bilmediğini bilmez ya da fark etmez; yapabileceği en iyi şey daima yeni bir aydınlanma için çabalamaktır. Yalnızca zihinsel bir mekanizma olarak da olsa bir tür biçim şarttır. Ve nesnel bir şekilde değerlendirdiğimizde, Marksizmin bu ikincil rolde –ikincil kaldığı sürece– benzer herhangi bir anlayış kadar başarılı bir işlev görmemesi için hiçbir neden yoktur.

The Times eleştirmeni, yaklaşım olarak Marksizme sempati duymaktadır ama Marksizmin gerçek manasını kavramayı başaramamıştır. Mesele Marksizmin teosofi ya da Freudculuk veyahut başka bir "izm" kadar uygun olup olmadığı değildir zira her yazarın mutlaka bir "itikat"ı vardır. Biçim zihinsel bir mekanizmadır ve Marksizm bu tali role pekâlâ uyabilir, diyor eleştirmenimiz. Bu argüman doğrusu bana okul müdürümüzü hatırlattı. Kendisi her konuşmasında, "zihin jimnastiği"nin rakipsiz bir biçimi olarak klasiklerin öğretilmesi gerektiğini (bizim ticari toplumumuzda bunu savunmak zorunluydu) savunurdu. Ve gerçekten de bize öğretildiği şekliyle klasikler bir tür zihin jimnastiğiydi, rakipsiz olup olmadıklarıysa elbette ayrı bir konudur. Fakat Erasmus'un klasik tedrisatın işlevine ilişkin bu tür bir yaklaşımı onaylayıp onaylamayacağı şüphelidir.

Gelgelelim asıl sorun tam da burada yatmaktadır zira Erasmus'un yaşadığı dönemde klasiklerin öğretilmesi, yaratıcı yazarın yaşamın hakikati için kavgasında esaslı bir silahtı. Ortaçağ dogmasının ve bilmesinlerciliğinin üstesinden gelebilmek için Yunan ve Roma şiiri ve düşüncesi gerekliydi. Mesele zihin jimnastiği değil, insan ruhunun efendisi olmaktı. Şimdi aynı durum Marksizm ve yaşadığımız dönem için geçerlidir. Günümüzde insan gelişiminin felsefesi, modern dünyada bile insan ruhunu cenderesine almayı başaran bilmesinlerciliğe ve eskimiş dogmalara karşı başarıyla savaşmamızı sağlayan tek dünya görüşü Marksizmdir. Marksizm olmadan yazarın ana kaygısı diye nitelendirdiğimiz bu temel hakikate herhangi bir yaklaşım mümkün değildir.

Burada mesele, sanatçı için zihinsel mekanizma gibi ikincil bir role uygun türlü çeşitli felsefe arasından özgür bir seçim yapmak değildir. Bizim dünyamız da tıpkı Erasmus'un dünyası gibi, tarihsel bir mücadeleyle ikiye bölünmüştür ve bu mücadelede Marksizm (yani eskinin yıkıntıları üzerinde yeni bir dünya inşa etme görevini üstlenmiş sınıfın bakış açısı), zamanında, feoda-

lizmin yerini alan dünyanın inşasında hümanizmin oynadığı rolü oynamaktadır.

Zihinsel bir mekanizma olarak biçim zaruridir. Fakat Marksizm biçimin de içeriğin de müstakil ve edilgen varlıklar olmadığında ısrar eder. Biçim, içerik tarafından üretilir, bununla özdeş ve birdir ve her ne kadar içerik baskın olsa da biçim de içerik üzerinde etkide bulunur ve asla edilgen kalmaz. Marksizm modern yazar için asla salt bir defile elbisesi olamaz. Marksizm yazarın yaşama bakış açısı, gerçeklik için bir mihenk taşıdır, ifade edilmeyi bekleyen o "en derin bilgi"yi disiplin altına alıp şekillendirmesini sağlar. Gerçekten de Marksizm yazarın gerçek dünyayı algılama ve bilme yoludur.

Elbette "gerçek bir sanat eserinin amacı bütün biçimleri ve inançları kavrayan ... bir anlayıştır" fakat anlayış körü körüne her şeyi kabul ederek ya da mevcut biçimler ve inançlar arasında bir seçim yaparak, edebi ya da felsefi eklektizme başvurarak elde edilemez.

Gerçekliği bilmek, anlamak için hakikate tekabül eden bir bilgi teorisine sahip olmak şarttır. Hakikat ise soyut ve hareketsiz değildir, biçimsel açıdan mantıksal ve soyut bir düşünce silsilesi yoluyla ya da –ismi lazım değil bir okulun iddia ettiği gibi– *sezgiyle* keşfedilemez.

Hakikate yalnızca pratik faaliyet aracılığıyla ulaşılabilir zira hakikat insanın kendi yoğun araştırmasının bir ifadesidir ve bu araştırma her şeyin ötesinde bir insan faaliyetidir, özelde de toplumsal ve üretken bir faaliyettir.

Elbette sanatçı yalnızca hakikatle ilgilenmelidir. "Hakikat" diye yazıyordu Lenin, "gerçeklik görüngüsünün *bütün* veçhelerinin *bütünselliğinden* ve onların (karşılıklı) *ilişkisinden* ortaya çıkar." Keza başka bir yerde de bütün sanatçılar açısından fevkalade önem arz eden şu satırları yazmıştı:

> Bilgi, düşüncenin nesnesine sınırsız ve sonsuz bir süreç olarak yaklaşımıdır. Doğanın insan düşüncesindeki *ifadesi* "ölü", "soyut" bir biçimde değil, *hareketsiz* olarak değil, çelişkisiz olarak değil, bilakis hareketin, çelişkilerin filizlenişinin ve çözülüşünün sonsuz süreci içinde anlaşılmalıdır.*

* Ralph Fox yukarıdaki pasajları Lenin tarafından Hegel'in *Mantık Bilimi* kitabına düşülen açıklayıcı notlardan ve muhtemelen, yine aynı eseri okuma sürecinde kale-

Bu tür bir felsefeyi kabul eden bir sanat, hakikaten bütün biçimleri ve inançları kavrayan bir anlayışa ulaşabilir. Bu, gerçekten de insani bir sanattır ve tam da bu nedenle Marksist yazarlar bugün yaratıcı işçiye gerçeklikle olan kıyasıya mücadelesini kazandıracak eksiksiz nesnelliğe yalnızca sosyalist bir sanatın, yani yeni bir gerçekçiliğin muktedir olduğunu savunmaktadır.

me alınan "Diyalektiğin Kısa Bir Özeti" adlı makalesinden aktarıyor. Bunlar "Felsefe Defterleri" başlığı altında Lenin'in "Toplu Eserleri"ne alınmıştır. (ç.n.)

4
Roman ve Gerçeklik

Epik ile roman arasında çok sık benzerlik kurulmuştur. Roman yaşadığımız modern, burjuva toplumun epik sanat biçimidir; bu toplumun gençlik çağında dört başı mamur bir edebiyat türü haline gelmiş, içinde bulunduğumuz dönemdeyse burjuva toplumunun çürüyüşünden etkilendiği gözükmektedir. Fielding "düzyazıyla yazılmış tarihsel kahramanlık şiiri" diye tanımladığı *Tom Jones* romanının önsözlerinde modern romanın epik kökenlere ve işleve sahip olduğunu söylemiştir fakat hiçbir eleştirmenin zevki çağdaş romanların büyük bir çoğunluğuna epik özellikler atfedebilecek kadar kötü olmasa gerek. Tabii ki burada bile *Ulysses* ve *Swann'ların Tarafı* gibi romanlarda belki de çağımızın *Henriade* ya da *Idylls of the King*'ini bulduğumuzu not düşmeden geçmek olmaz.

Hatta daha ileri gidip şunu da söyleyebiliriz: Roman yalnızca burjuva edebiyatının en tipik yaratısı değil, aynı zamanda en büyük yaratısıdır. Roman yeni bir sanat biçimidir. Rönesans ile başlayan modern medeniyetten önce, nüve halindeki örnekleri dışında, roman diye bir şey yoktu ve her yeni sanat biçimi gibi, insan bilincini genişletme ve derinleştirme amacına hizmet etmiştir. Eski toplumun ölümüyle birlikte epik de öldüğüne göre, roman da bizim medeniyetimizle birlikte ölecektir diyebilir miyiz? Unutmamak gerekir ki, epik *chanson de geste*'de yeniden doğmuştur ve bu tür onu ortaya çıkaran toplumla birlikte göçüp gidince, yine epik çizgisinde tasavvur edilmiş ama yeni insanın ihtiyaçlarını karşılayacak, arzularını ifade edecek ve çalkantılı dünyasını resmedecek şekilde tasarlanmış olan roman çıkagelmiştir. Buradan estetik doğamızın illa epik biçimiyle tatmin edilebildiği sonucu çıkabilir. Fakat çantasında renk ve ses teçhizatı bulunan, müzikten yararlanabilen yeni sinema (şimdiden modern tekniğin yaratısı olan ve gerçek müzikten niteliksel olarak farklılık gösteren kendi müziğine sahiptir), bu canlı, gençlik dolu sanat yeni çağın epiğini yaratamaz mı?

Bunu belli ölçüde başarabileceğini inkâr edilemez ama tümüyle başarılı olması kanaatimce pek mümkün değil. Zira roman her zaman için, insanın daha bütünlüklü bir resmini çizebilme, şu salt dramatik insandan, hareketli, eyleyen insandan farklı olarak bu önemli iç yaşamı gösterebilme (bu, sinemanın kapsamı dışındadır) üstünlüğüne sahip olacaktır. Hakikaten de sinemanın önündeki zorluk, roman türünü kaybettiği önemli özellikleri yeniden bularak (her şeyden de öte, eylem ihtiyacını kavramasını sağlayarak) rüştünü tekrardan ispat etmeye zorlayabilir. Detektif romanlarını popüler yapan suç ya da şiddet sevgisi değildir yalnızca. Edebiyatta eyleme duyulan, dramatik öğelere duyulan ihtiyaca, sinemanın beslediği, modern romanın ise yüz geri ettiği bu gerçek ihtiyaca tekabül etmektedir.

Epik, romanın hiçbir zaman yapamadığı ve yapamayacağı bir yolla toplumun eksiksiz bir ifadesiydi. Epik karakterleriyle içinde yaşadıkları toplum arasında bir denge vardı ki o dönemden beri bu denge kaybolmuştur. Gerçekten de *İlyada* kendi karakterlerinden birinin değil, daha ziyade bir toplumun tablosuydu; bu toplum bireyin kolektifle karşıtlık içinde olduğu hissinin, doğayla çatışma halinde olduğu hissinden daha fazla olmadığı bir toplumdu. Birey toplumunun bir parçasıdır ve zaman zaman neredeyse doğanın bir

parçasıdır ya da doğanın hükmü altındadır fakat asla onunla çatışma halinde ya da onun efendisi değildir. *Chanson de Roland* da iki toplum arasındaki (bu kez Hıristiyanlar ve Paganlar arasındaki) çatışmanın bir hikâyesidir. Burada karakterler (Charlemagne, Roland, Oliver, Ganelon, hain şövalye) birey değil, daha ziyade birer tiptir; bilgelik, cesaret, sadakat ve hıyaneti temsil ederler.

Kadın ve erkek bireylerin üzüntü ve sevinçleriyle, özel hayatla ilgilenen hikâye ya da öykü ancak Yunan-Roma medeniyetinin, Kelt topluluklarının eski toplumsal yaşamının dağılmasıyla birlikte ortaya çıkar. Kendi kendine yeterli toplumlar ortadan kalkmıştır ve öykü Daphnis ile Chloe'da olduğu gibi ya da Tristran ile Iseult'un hikâyesinde olduğu gibi şimdiden kozmopolit bir şeydir.

Roman bireyi ele alır; roman bireyin topluma karşı, doğaya karşı mücadelesinin epiğidir ve bu edebiyat türü ancak insan ile toplum arasındaki dengenin kaybolduğu, insanın diğer insanlarla ya da doğayla savaş içinde olduğu bir toplumda gelişebilir. Bu toplum kapitalist toplumdur. Dünyadaki gelmiş geçmiş en büyük iki hikâye *Odysseia* ile *Robinson Crusoe*'dur. Ama bunlar birbirinden ne kadar da farklıdır! Odysseus tarihi olmayan bir toplumda, mit ve gerçekliğin ayırt edilemez olduğu ve zamanın dehşet salmadığı bir toplumda yaşar. Denizde sürüklenip gitmiş Odysseus, kaderinin doğayı kontrol altında tutan tanrıların ellerinde olduğunu bilir zira fırtına Poseidon'un öfkesidir ve gemi kazası İthaka'ya yapılan uzun yolculukta yalnızca bir diğer sınamadır.

Robinson Crusoe'daysa işler böyle değildir. "Bir yandan feodal toplum biçiminin dağılmasının, öte yandan on altıncı yüzyıldan beri gelişmekte olan yeni üretici güçlerin ortak ürünü olan bu on sekizinci yüzyıl bireyi, varoluşu geçmişe ait olan bir ideal olarak görünür, tarihin bir sonucu değil, aksine başlangıç noktasıdır" der Marx. Odysseus'un kendi tarihi yoktur. Dünyanın çocukluk döneminde yaşamıştır ve onun tanıdıkları tanrılardır. Robinson ise geçmişi reddetmiş ve kendi tarihini yazmaya girişmiştir; doğaya, yani düşmanına hükmetmeye hazır olan yeni insandır o. Robinson'un dünyası gerçek bir dünyadır, maddi şeylerin değerini bilen canlı ve anlayışlı bir duyguyla tasvir edilir. Fırtına gemiyi ve içindeki yükleri tehlikeye atan bir dehşettir; insanlar korsan ya da isyancıdır, diğer insanlara karşı vahşi ya da acımasızdır fakat Crusoe'nun kendine olan inancı, naif iyimserliği, hem kaderini ve servetini tehlikeye atarak sergilediği ahmaklığı hem doğanın zalimliğini

hem de diğer insanların vahşi düşmanlığını yenmesini ve denizlerin ötesinde kafasındaki ideal koloniyi kurmasını sağlar.

Sürgündeki Rus soylusuna adadaki yaşamının hikâyesini anlatır: "Adadaki yaşayışımı, gerek kendimi gerekse buyruğum altındakileri nasıl yönettiğimi, tıpkı kitabımda yazdığım gibi, uzun uzadıya anlattım. Hepsi, özellikle prens, anlattıklarıma büyük ilgi duydular; prens bir iç çekerek yaşamanın gerçek büyüklüğünün kendi başımıza buyruk olmakta bulunduğunu söyledi."[1] Dolayısıyla kendi kendisinin efendisi olan Crusoe'nun uzun yolculuğu İthaka'ya dönüşüyle ve taliplerle olan savaşıyla, sabırlı Penelope ve bilge Telemakhos'un hüsnükabulüyle değil, Sibirya'ya yaptığı son yolculukla ve Elbe'ye geri dönüşüyle son bulur.

> Burada ortağımla ben gerek Çin gerekse samur, vb. gibi Sibirya mallarımız için çok iyi bir pazar bulduk; kazancımızı paylaştığımız zaman, çektiğimiz bunca zararlardan, yaptığımız harcamalardan sonra, benim payıma 3.475 İngiliz lirası, 17 şilin, 3 yeni düştü; yalnız bu arada Bengal'de aldığım altı yüz İngiliz lirası değerindeki elmasları da saydığımı belirtmeliyim.[2]

Robinson'un yaşamı, Odysseus'unki gibi ilginç bir seyahatin öyküsüdür ve yine tıpkı Odysseus'unki gibi, "bir köşeye çekilmenin, son günleri huzur içinde geçirmenin mutluluğu" ile noktalanır. Fakat Odysseus'un tüm ereği Troya'daki savaştan adadaki evine dönmektir, halbuki Robinson'un seyahatinde önemli olan eve yapılan seyahat değil, dışarıya yapılan seyahattir. O imparatorluk kurucusudur, doğaya meydan okuyan ve bu savaşını kazanan insandır. Onun mükâfatı son kuruşuna kadar hesaplanmıştır ve anasının ak sütü gibi helaldir.

Robinson Crusoe on sekizinci yüzyıl boyunca siyasal iktisat derslerinde temel alınan bir eser olmuştur. Gerçekten de bunun yankılarına John Stuart Mill'in eserlerinde hâlâ rastlanmaktadır. Türedi burjuvazi onda kendi şarkıcısını bulmuştu ve ne kendisi aylaktı ne de terennüm ettiği ezgi boş beleş bir şeydi. O insan yaşamındaki yeni bir çağın eşiğinde duruyordu; dünya bu iki yüzyıllık süreçte en tam dönüşümünü yaşayacak ve insan da eski şairlerin rüyalarını bizzat gerçekliğe dönüştürecekti: Havada uça-

1. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Çev. Akşit Göktürk, YKY, İstanbul, 2016, s. 614.
2. A.g.e., s. 630.

cak, dünyayı karış karış, fersah fersah dolaşacak ve denizlerin hem altının hem de üstünün efendisi olacaktı. İnsan bu düşlerini gerçekleştirirken kendisini de dönüştürdü, kadim ve soylu kültürleri yok etti, insan ile insan arasındaki ilişkiyi iki paralık etti, zihnin yaşantısını kömür ya da ayakkabı boyası satışından daha aşağı bir derekeye düşürdü ve insan yaşamındaki gerçek karakterlerin üstünü kalın bir ikiyüzlülük şalıyla örttü ki insanlar arasındaki ilişkilerde daha önce bunun bir benzeri görülmemişti.

Kapitalist toplum geliştikçe sanatçıyı, kendisinden önceki toplumsal sistemlerde olduğundan tamamıyla farklı bir konuma yerleştirmiştir. Başlangıç dönemlerinde, Rönesans'tan on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar, bu o kadar bariz değildi. Yazar insanı hâlâ olduğu haliyle görmek, onun bütünsel bir resmini çizmek ve hem bugünü hem de ortaçağı eleştirmek konusunda serbestti. Kısacası, bir yöntem olarak gerçekçiliği yaratmış ve roman türünün şahsında ona kusursuz biçimini vermiş olan kapitalizm; insanı sanatın merkezine koyan kapitalizm, nihayetinde, gerçekçiliğin serpilip gelişebileceği koşulları yok etmiş ve insanın sanat eserinde, özellikle de romanda, iğdiş edilmiş ya da saptırılmış bir halde gözükmesine izin vermiştir. Théophile Gautier bu durumu, 1857 yılında Flaubert'in yüz kızartıcı suç iddiasıyla yargılandığı davaya ilişkin konuşurken şöyle özetlemişti: "Gerçekten de yaptığım işten yüzüm kızarıyor! Kazanmam gereken çok mütevazı meblağlar karşılığında, ki bu parayı kazanamazsam açlıktan ölürüm, düşündüklerimin yalnızca yarısını veya çeyreğini söyleyebiliyorum... ama yine de yazdığım her cümlede mahkeme karşısına çıkartılma riskiyle karşı karşıyayım." *Jonathan Wild*'ın yayımlanmasından Flaubert'in yargılanmasına ve Gautier'in acı sözlerine kadar geçen süre hepi topu bir yüzyıldır ama ne yüzyıl!

Kapitalizmin ilerlemesi, özellikle de makineli sanayinin yerleşmesi ve bağımsız üreticilerin (köylü ya da zanaatçı) mülksüzleştirilmesi üzerinde yükselen insanın insan tarafından sömürüsünün artması ve toplumsal işbölümünün derinleşmesi, sanat açısından çifte sonuç yarattı. Bir yandan sanatta genel bir çürümeye yol açtı. Artık Rönesans döneminde, yani bireyin yaşam hakkını kazandığı feodalizmden kapitalizme geçiş döneminde verilen büyük eserlere emsal ya da Yunan ve Roma köleci toplumlarında veyahut Çin'deki Doğu feodalizminde yaratılan büyük sanat eserlerine eşdeğerde eserler üretilmez oldu. Diğer yandan da birey ile toplum

arasındaki görünürde çözülmez çelişkinin altında ezilen sanatçının yozlaşmasına yol açtı.

Marx ve Engels *Komünist Manifesto*'da kapitalizmin, kendisinden önceki toplumsal ilişkileri parçalayarak devrimci rol oynadığını anlatmış ve bu suretle kültürel hayattaki çöküşün gerçek nedenlerini gözler önüne sermişlerdi:

> Burjuvazi, üstünlüğü ele geçirdiği her yerde, bütün feodal, ataerkil, pastoral ilişkilere son verdi. İnsanı "doğal efendileri"ne bağlayan çok çeşitli feodal bağları acımasızca koparıp attı ve insan ile insan arasında, çıplak kişisel çıkardan, katı "nakit ödeme"den başka hiçbir bağ bırakmadı. Dinsel tutkuların, şövalyece coşkunun, filisten duygusallığın en ilahi vecdlerini, bencil hesapların buzlu sularında boğdu. Kişisel liyakatı mübadele değerine dönüştürdü ve yok edilemeyen sayısız ayrıcalıklı özgürlüğün yerine, o biricik insafsız özgürlüğü, yani ticaret özgürlüğünü koydu. Tek sözcükle, dinî ve siyasi yanılsamaların arkasına gizlenmiş sömürünün yerine çıplak, utanmaz, dolaysız ve vahşi sömürüyü koydu. Burjuvazi, şimdiye dek itibar gören ve huşu içinde bir saygıyla bakılan bütün mesleklerin halelerini söküp attı. Doktoru, avukatı, rahibi, şairi, bilimciyi kendi ücretli emekçileri haline getirdi.

Dolayısıyla kapitalizm milyonlarca küçük üreticiyi mülklerinden koparark, muazzam bir tesviye süreci yarattı. Nitekim bu tesviye süreci kültürel ilişkiler alanına da taşındı. Emek-gücü bir meta haline dönüşmüş olan birey, ahlaki ya da estetik bir değere sahip olmaktan çıkar ve meta mübadelesi her şeyi eşitlediğinden, sanat da bir metaya dönüşür ve tam zıddıyla ve uzlaşmaz karşıtıyla denk hale gelir. Sömürü biçimi olarak köleliğe ya da serfliğe dayalı olan antik ya da feodal toplumlarda kişisel ilişkiler daha dolaysızdı, insanın insana olan bağımlılığı daha doğrudan ve kişiseldi, işbölümü daha basitti ve birey kendi el zanaatı aracılığıyla kendisini dolaysız olarak ifade edebiliyordu. Bu tür toplumlarda sanat bugün neredeyse tamamen yitirdiğimiz bir tazeliğe ve canlılığa sahipti.

Ruskin ve William Morris bunu anlamışlardı fakat kapitalist toplumun temeli olan özel mülkiyetin devrimci yollarla yıkılmasını savunmak yerine; bir yanlış yapıp, yapay bir ortaçağcılığa dönerek bu tazeliğin yeniden kazanılabileceğini hayal etmişlerdi. Yine de Morris yaşamının son yıllarında Marx'ın etkisiyle, bu yanlışından dönmeye başlamıştı.

On dokuzuncu yüzyılın yaratıcı yazarları, insanlar arasındaki ilişkilerde sermaye temerküzünün bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni, gayri şahsi niteliği derinden hissediyorlardı. Keza kapitalist pazar yoluyla eserlerinde bir tesviye sürecinin yaşandığını da bir o kadar derinden hissediyorlardı. Para her şeyi birbirine eşit hale getirir: Bir Michelangelo'yu belirli miktarda yağa veya sabuna (tabii eğer servetini bu yararlı ve basit metalardan yapmış bir milyoner tarafından satın alınacaksa); Shakespeare'in bir oyununu bir miktar gübreye (tabii eğer Imperial Chemical Industries ortağı bir sanayicinin şemsiyesi altında West End'de sahneleniyorsa) eşitlemiştir. On dokuzuncu yüzyıl romancıları, bu tür basit eşitlemelere olan karşı çıkışlarını burjuvaziye müthiş bir nefret kusarak ifade etmişlerdi. Fakat bu nefret yeni toplumun birtakım olumlu yönlerini görmelerini de engellemişti.

Modern milyoner ve onun doruk noktasını temsil ettiği sınıftaki imgesi yalnızca bilimin gelişmesiyle mümkün olmuştur. Aynı şekilde o da dönüp bilimin gelişimine yardımcı olmuştur çünkü bilim kendisi açısından kârlıdır. Çağımızın gerçek şiiri ve zamanımızın gerçek kahramanları bilimin bu gelişiminde ve yeni dünyanın kâşiflerinin adanmış yaşamlarında, yani Faraday'de, Pasteur'de ve Curie'de saklıdır. Fakat yaşadığı dünya karşısında şaşkına dönen, Fransız Devrimi'nin büyük düşlerinin son kalıntılarının da 1848'de yok oluşuyla hayal kırıklığına uğrayan, işçi sınıfının arz-ı endam edişiyle korkuya kapılan on dokuzuncu yüzyıl romancısı bunu görmeyi başaramamıştır. Goncourt kardeşlerin 1857'de günlüklerine yazdıkları satırlar bunun tipik bir örneğidir:

> Hiçbir yüzyılda bu kadar çok kurusıkı atılmamıştır, bilim alanında bile. Yıllardır fizik ve kimyanın hacıyatmazları bize her sabah yeni bir mucize, yeni bir element, yeni bir metal vaat ediyorlar, bizi su içindeki bakır levhalarla ısıtma, bir şeylerle besleme veya öldürme ve hepimizi asırlık çınarlar haline getirme gibi naçiz görevler için kolları sıvıyorlar. Tüm bunlar desteksiz atmadan başka bir şey değil. Üstelik bu arada yaşamak gittikçe pahalılaşıyor, iki kat, üç kat, on kat daha zorlaşıyor, insanlar beslenmek için gerekli en temel maddelerden mahrumlar ya da bunlar kötüleşiyor, hatta savaştaki ölümler bile yerinde sayıyor (bu Sivastopol'de ayan beyan görüldü) ve iyi bir pazarlık her zaman için akla gelebilen en kötü pazarlıktır.

Bilimciler o günden beri ölümde büyük bir ilerleme katedebileceklerini kanıtladılar ve şu anda romancıları en çok etkileyen de maalesef işlerinin bu olumsuz yönü oluyor. Fakat hayatı dönüştürebilecek güç sıfatıyla bilim, bilimcilerin çalışmaları ve hayatı ile kapitalist toplumun bundan nemalanması arasındaki büyük çelişki – bütün bunlar nasıl Goncourt kardeşler tarafından görmezden gelindiyse, aynı şekilde bugün de romancılar tarafından kullanılacak malzeme olarak bir o kadar göz ardı edilmektedir.

Sanatçının on dokuzuncu yüzyıl boyunca, kendisine katiyen kabul edilemeyecek standartlar dayatan dünyayı reddetmek gibi beyhude bir çaba içinde olduğunu görüyoruz. Kimisi bunu fildişi kulesine çekilerek ve onun tepesinden *sanat için sanat* bayrağını dalgalandırarak yapıyordu. Bu tuhaf savaş çığlığı aslında, sanata –para hariç– hiçbir değer biçmeyen bir medeniyete karşı bir meydan okumadır. *Sanat için sanat* düsturu, *para için sanat* düsturuna verilmiş ümitsiz bir yanıttı; ümitsiz diyorum zira fildişi, istihkâm için hiç de iyi bir malzeme değildi.

Gerard de Nerval gibi kimi yazarlar kendilerini asacak kadar ileri giderken, diğerleriyse, ümitsizlikten, kendi eserlerini inkâr ediyorlardı. Burjuvaziye karşı büyük bir nefret duyan ve şiirde devrimci bir deneyci olan Paris Komünü'nün genç şairi Rimbaud, kendisini diri diri Habeşistan'a gömmüş, yabanıl bir sinizm içerisinde, üstelik tam da o nefret ettiği burjuvazinin bunlara açgözlüce saldırdığı bir dönemde, insan, silah ve Afrika'daki diğer bütün malların ticaretine bulaşmıştır.. Gauguin Polinezya'nın ilkel komünistleriyle yaşamak üzere Tahiti'de inzivaya çekilip ince sazlıktan örülü barakasını şaheserlerle donatırken, Cézanne bitirdiği tuvallerini bir kuyuya atıyor ve Van Gogh da delirip soluğu akıl hastanesinde alıyordu.

Fakat tam da bu dönemde arkadaşları ve savunucuları Émile Zola, bu anlaşılmaz ama samimi dâhi karanlıkta el yordamıyla çözüme yaklaşıyor, işçi sınıfının zor, acı ama tutkulu yaşamına yaklaştıkça içinde yeni bir ateşin varlığını hissediyordu. Seleflerinin yanlış teorilerinin ağırlığını omuzlarında taşıyan Zola başarısız oluyor ve bu görüşleri geliştirerek "doğalcılık" denen öldürücü ve mekanik doktrine ulaşıyordu. Fakat bu başarısızlıktan çıkartılacak birçok ders vardır.

Bu gizemi çok uzakta aramaya gerek yok. Marx ve Engels, büyük sanat eserlerinin yeşereceği toprağı kurutan kapitalizmin, aynı

zamanda sanatın daha önce insanlık tarihinde görülmedik doruklara ulaşmasını sağlayacak koşulları da yarattığını göstermişlerdir. Ne var ki kapitalizm kendi yarattığı bu koşullardan yararlanmaktan, bu yeni sanatı yaratmaktan acizdir. Kapitalizm tarihte ilk defa bir dünya sanatı ve dünya edebiyatı için gerekli koşulları yaratmıştır. Dünyanın dört bir köşesinde kendi suretlerini oluşturmuştur. Tekniği ve üretimi o denli geliştirmiştir ki "geri" ve "ileri" halklar ayrımının varlığını gereksiz kılmıştır. Sözü yine *Komünist Manifesto*'ya bırakıyorum:

> Üretimdeki sürekli devrimci dönüşüm, bütün toplumsal koşullarda kesintisiz sarsıntı, bitmek bilmez bir belirsizlik ve hareketlilik burjuva çağını kendisinden önce gelen sistemlerin hepsinden ayırt eder. Bütün durağan, donmuş ilişkiler beraberlerinde getirdikleri eski ve saygıdeğer önyargılar ve görüşler ile birlikte ortadan kalkıyor, yeni oluşmuş her şey daha kemikleşemeden köhneleşiyor. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan ne varsa lanetleniyor ve insan, kendi gerçek yaşam koşullarına ve diğer insanlarla olan ilişkilerine nihayet ayık kafa ile bakmak zorunda kalıyor.
>
> Ürünleri için sürekli genişleyen bir pazar ihtiyacı, burjuvaziyi yeryüzünün dört bir tarafına yayılmaya itiyor. Burjuvazi her yerde tutunmak, her yere yerleşmek, her yerde bağlantılar kurmak zorundadır.
>
> Burjuvazi dünya pazarını sömürmek suretiyle, her ülkenin üretimine ve tüketimine kozmopolit bir nitelik kazandırdı. Gericileri derin kedere boğarak, sanayinin ayakları altından üzerinde yükseldiği ulusal temeli çekip aldı. Eskiden kalma bütün ulusal sanayiler yıkıldı ve bugün bile hâlâ yıkılmaya devam ediyor. Bunlar, kurulmaları bütün medeni uluslar için bir ölüm kalım meselesi haline gelen yeni sanayiler tarafından, artık yerli hammaddeleri değil, en ücra bölgelerden getirilen hammaddeleri işleyen sanayiler, ürünleri yalnızca ülke içinde değil, yeryüzünün her kesiminde tüketilen sanayiler tarafından yerlerinden ediliyor. O ülkenin kendi üretimiyle karşılanan eski ihtiyaçların yerini, karşılanmaları uzak ülkelerin ve iklimlerin ürünlerini gerektiren yeni ihtiyaçlar alıyor. Eski yerel ve ulusal kapalılığın ve kendi kendine yeterliliğin yerini, ulusların çok yönlü ilişkileri, çok yönlü karşılıklı bağımlılığı alıyor. Nitekim maddi üretimde olan, zihinsel üretimde de oluyor. Tek tek ulusların zihinsel yaratıları, ortak mülk haline geliyor. Ulusal tek yanlılık ve dar kafalılık giderek imkânsız hale geliyor ve sayısız ulusal ve yerel edebiyattan ortaya bir dünya edebiyatı çıkıyor.[3]

3. K. Marx-F. Engels, *Komünist Manifesto*, Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 1993, s. 120-21 (değiştirilmiş çeviri).

Fakat bu dünya edebiyatı bugün için, doğal büyümesi tam da kendisini dünyaya getirmiş kapitalist üretim koşulları tarafından engellenen güçsüz bir çocuk durumundadır. Irksal ve ulusal nefretler, sınıf düşmanlığı, zayıf ulusların ulusal gelişimlerinin güçlüler tarafından zor yoluyla önlenmesi, hatta cinsiyet önyargıları ve cinsiyet çatışmaları, kır ile kent arasındaki karşıtlık, kitlesel meta üretiminin bir sonucu olan kafa emeği ile kol emeği arasındaki gittikçe büyüyen uçurum – kapitalist toplumun çelişkilerinden kaynaklanan bütün bu şeyler dünya edebiyatının gelişimine vurulmuş prangalardır. Dolayısıyla romancıların karşılaştığı güçlüklerin çözümü, epik gerçeklik niteliğini tekrardan sanatsal biçimine kavuşturabilecek yegâne çözüm, günümüz toplumunun hakikatini tanıyan devrimci bir çözümdür.

5
Epik Olarak Roman

Bu denemenin ana savunusu burjuva ya da kapitalist medeniyetin dünya yaratıcı ya da muhayyel kültürüne verdiği en önemli hediyenin roman olduğudur. Roman onun büyük macerası, insanı keşfedişidir. Denilebilir ki kapitalizm bize sinemayı da kazandırmıştır ve bu yerinde bir itirazdır fakat yalnızca teknik anlamıyla böyledir zira kapitalizm şu âna dek sinemayı bir sanat türü olarak geliştirmeyi başaramamıştır. Tiyatro, müzik, resim, heykel gibi sanatların hepsi iyi veya kötü modern toplum tarafından geliştirilmiştir fakat bu sanatların hepsi zaten uzun (neredeyse medeniyet kadar uzun) bir gelişme döneminden geçmişlerdi ve bunların temel sorunları çözülmüştü. Roman söz konusu olduğundaysa, yalnızca tek bir sorun geçmişte çözülmüştü, o da en basitiydi: Hikâye anlatma sorunu.

Yine de romancı işe tamamen sıfırdan başlamamıştır. Elbette bizim bugün bile faydalanabildiğimiz belli bir deneyim biriktirmişlerdi. Ortaçağ'ın sonlarına doğru yaklaştıkça ticaretle uğraşan İtalyan ve İngiliz toplumları modern anlamıyla ilk hikâye anlatıcılarını ortaya çıkardılar. Bu hikâyelerde yer alan erkek ve kadın karakterlerin, bir şeyi nasıl yaptıkları ne yaptıkları kadar önem kazanmaya başlamıştı. Chaucer ve Boccaccio bir romancının en önemli özelliğinin ne olduğunu gösteren ilk yazarlar oldular: Erkek ve kadınlar hakkında duyulan merak. Aynı duyguyu biraz Malory'de de bulabiliriz ama Malory, Chaucer'dan neredeyse bir yüzyıl sonra yazıyordu ve her ne kadar meramını düzyazıyla anlatmış olsa da şairin epey gerisinde kaldığı hissine kapılmamak mümkün değildir. Doğrudur, çöküşün getirdiği bir anarşi toplumunun içinde yaşıyordu fakat emin olun, Paston mektuplarında Malory'de olduğundan çok daha hakiki İngilizler (ve bazen daha iyi bir düzyazı) bulursunuz.

Malory'nin şövalyeleri ve hanımefendileri, onun Yuvarlak Masası ve gizemli Grael'i, cinayetleri ve çapkınlıkları burjuva edebiyatının en zehirli biçimi olan Romantizmin bütün unsurlarını içinde barındırır. Scott veya Chateaubriand ne kadar Ortaçağ'a aitse, benim gözümde Malory de o kadar aittir. Malory de öyküsünü Scott kadar iyi anlatır ve sunduğu duygular nadiren Chateaubriand'ınki kadar mide bulandırıcıdır ama yine de Malory ilk büyük kaçışçıdır: Hem korkutucu hem de tiksindirici gelen bugünden kaçarak idealize edilmiş bir geçmişe sığınmaya çalışmıştır. Gerçekçiliği terk etmiştir, daha doğrusu gerçekçilik onun için hiçbir zaman var olmamıştır demek daha doğru olur; eğer Malory *Canterbury Hikâyeleri*'ni sanki Chaucer hiç yaşamamış gibi okusaydı, hiç şüphe yok ki kabul edilemez derecede kaba bulurdu. Bir anlamıyla, Euphues ve Arcadia onun romantik geleneğinin bir parçasıdır, tıpkı *Faery Queen* gibi. Bunlar şiir olarak veya hayal gücüne dayalı nazım olarak bir değere sahiptir fakat İngiliz kurmaca edebiyatında hayal gücünün gelişiminin önünü kesmişlerdir. Belki bu çok önemli değildi. Dramatik şiir o dönemde ulusal dehamızın en iyi özelliklerini bünyesinde toplamıştır ve Elizabeth dönemi, Euphues geleneğine meydan okurcasına, kimi meyhane öyküleri ve çapkın hikâyeleri üretmişse de roman gelişimine kayda değer bir katkıda bulunamamıştır.

Keza on yedinci yüzyıl da. Fakat bu noktada özellikle bir şeyin altını çizmemiz gerekiyor. H.G. Wells otobiyografisinde farkında olmadan çok önemli bir özeleştiri yapar: "Enikonu bir karakter tahlili" diye yazar, "yetişkin meşgalesidir, felsefi bir meşgaledir. Benim hayatım o denli uzatmalı ve kapsamlı bir gençlik çağı, dünyayla genel anlamıyla bir karşılaşma oldu ki karakter gözlemi hayatımda ancak son yıllarda önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Benim açımdan, öncelikle bir bütün olarak bireysel hayatların içinde yaşanacağı çerçeveyi yeniden oluşturmak gerekiyordu, ancak ondan sonra bireylerin bu çerçeveye uyum sağlama sorunları üzerine eğilebilirdim."

Roman yazmanın felsefi bir meşgale olduğu doğrudur. Dünyadaki büyük romanlar, *Don Quijote*, *Gargantua* ve *Pantagruel*, *Robinson Crusoe*, *Jonathan Wild*, *Kaderci Jacques*, *Kırmızı ve Siyah*, *Savaş ve Barış*, *Duygusal Eğitim*, *Uğultulu Tepeler*, *Tüm İnsanlar Gibi* [*The Way of All Flesh*] - bunların hepsi tam da arkalarını bu düşünceye yasladıkları, hayal gücü bakımından son derece kuvvetli oldukları ve dilerseniz, hayat üzerine yorumlardan esinlendikleri için büyük romanlardır. Birinci sınıf kurmacayı ikinci sınıf kurmacadan ayıran nitelik budur. Roman yazma konusunda başarısız filozofların olduğu doğrudur fakat karakterleri hakkında genelleme yapabilme yetisine sahip olmadan yazabilen tek bir romancı yoktur ve bu özellik de hayata felsefi yaklaşımın bir ürünüdür.

On yedinci yüzyılda hiç büyük roman yazılamamıştır fakat ertesi yüzyılın parlak başarılarını mümkün kılan filozoflar çıkmıştır. Nedense İngiliz kurmaca edebiyatında en üstün dönemin on sekizinci yüzyıl olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum, bunun nedeni de İngiliz felsefesindeki en üstün dönemi fevkalade yakından takip etmiş olmasıdır. İngiliz felsefesi ülkemizdeki burjuva devriminin bir ürünüydü ve son derece materyalistti. "Materyalizm Büyük Britanya'nın hakiki evladıdır" diye yazar Marx. "Maddenin düşünüp düşünemediğini soran İngiliz skolastik Duns Scotus'tan başkası değildi." İlk İngiliz idealisti olan Berkeley, Locke'un duyumcu felsefesini tersyüz etmekten başka bir şey yapmamıştır. Aynı şekilde Sterne'ün de tek yaptığı, Rabelais'ın materyalizmini ve Cervantes'in muhayyile gücünü duygusallaştırmak olmuştur.

Roman türünün gerçek kurucuları olan Rabelais ve Cervantes haleflerinden daha talihliydi zira müjdecisi oldukları yeni toplumun

içinde yaşamıyorlardı. Onlar geçiş dönemine aitti, ortaçağ feodalizmini parçalayan devrimci fırtınaların çocuklarıydı ve tarihteki en büyük yeni fikirler dalgasından, insanlık tarihindeki en heyecan verici yeniden doğuştan esinlenmişlerdi (bugün de böyle bir döneme girip girmediğimiz sorusunu bir kenara bırakıyorum).

Onların ürettikleri iki eser, içerdikleri yaşama coşkusu, muhayyile gücü ve dil zenginliği bakımından bugün bile aşılamamıştır. Bu eserler iki dünya arasında durur. Eski dünyanın kötülüklerini alay konusu edip yerden yere vurabilirler ama yeniyi de hiçbir şekilde sorgusuz sualsiz kabul etmemişlerdir. Aynısı Shakespeare için ve aslında Rönesans'ın bütün büyük isimleri için de geçerlidir. İnsanlık, bu isimlerin mutlu ama eleştirel gözlerinin önünde gelişmeye başladığını gördükleri cesur yeni dünya üzerinde kurulan egemenlikle elde ettiklerinin önemli bir kısmını kaybetmiştir.

Rabelais hayatın o dokunaklı, meraklı ve eğlenceli aracı olan insan vücudunun bağımsızlığını savunur ve bu vücudun içinde yer alan zihne savaş naraları attırır, hayatı yeniden keşfetmeye çalışan zihne "Ne istersen onu yap!" dedirtir. Rabelais düşüncede olduğu kadar dilde de şaşırtıcı bir devrim yapmıştır; Fransız dilinin tarihsel dilbilgisi üzerine yapılacak yetkin bir araştırma bunu gösterecektir. Burada da hatırda tutmamız gereken bir husus var: Dilin devrimci dönüşümünde yazarın büyük önemi. Fransızcaya Rönesans'tan sonraki en büyük yaşam aşısı, Fransız Devrimi'nin bir çocuğu olan Romantik harekettir. Aynısı az çok İngilizce için de geçerlidir.

Cervantes'in eserinin devrimci doğası aleni olmaktan ziyade zımnidir. Onun hayat görüşünün draması iki ana karakteri arasındaki ilişkide ve yine Quijote ve Sancho'nun dış dünya ile olan ilişkilerinde ifade bulur. Cervantes'in romanı bu sayede Rabelais'dan bir adım ileridedir fakat bu iki isim romancıların ihtiyaç duyacakları her silahı sağlamıştır. Rabelais mizah ve dilin şiirselliğini hediye ederken, Cervantes ironi ve hislerin şiirselliğini vermiştir. İkisi de evrensel dâhilerdi ve roman diye adlandırdığımız şu alacalı bulacalı kurmaca düzyazı türünde onların eserlerine eşdeğerde bir eser hâlâ daha üretilememiştir.

Şunu da belirtmekte yarar var, ikisi de romancı oldukları kadar aynı zamanda birer eylem adamıydı, ikisi de eziyet çekmişti ve ikisi de eğer Bay David Garnett ile konuşabilme fırsatına erişselerdi, "saf sanatçı" derken neyi kastettiğini anlamayacaklardı. En

sonunda bu garip ve çelişkili tabirin ne anlama geldiğini anlamayı başarsalar bile, ikisi de bu kavramı kendi meşrebince bağrına basacak ve ardından biri müstehcen ve mutlu, diğeri ağırbaşlı ve ironik şekilde, böyle tuhaf ve sapkın bir görüşten kendi bildiğini çıkaracaktı.

Dolayısıyla yeni toplumun epik yazarları olan romancıların faydalanabilecekleri büyük bir miras vardır. Peki, romancılar görevlerini nasıl ve ne kadar yerine getirdiler? Bizim kendi ülkemizde, kabaca yarım yüzyıl boyunca, bu görevi onurlu şekilde yerine getirdiler ama Fransız ve İspanyol devlerinin ulaştığı zirveye hiçbir zaman ulaşamadılar. Roman sonuçta bir silahtı ama siyasal bir broşür olmak gibi kaba bir anlamda değil, dünyaya geldiği ve ilk sağlıklı gelişimini gösterdiği dönemde burjuvazinin en iyi ve en yaratıcı temsilcilerinin yeni erkeği ve kadını ve de onların içinde yaşadıkları toplumu incelerken kullandıkları silah anlamında. On sekizinci yüzyıl yazarları hakkındaki en önemli gerçek budur. Onlar insanlardan kaçmamışlardı, tersine onlara inanıyor, insanın dünyayı egemenliği altına alabileceğine inanıyor ve aynı zamanda kendi kahramanlarının ziyadesiyle parçası oldukları bu dünyanın acımasızlığına ve adaletsizliğine de bir an olsun gözlerini kapamıyorlardı.

Fielding romanlarında "vaazlar" vermiş olmakla eleştirilmiştir fakat eğer vaazlar tümden çıkarılsaydı, toplumsal eleştiri yine aynı şekliyle hikâyenin içine gömülü halde kalacak ama biz İngilizcede yazılmış en iyi makalelerden bazılarını yitirmiş olacaktık. En iyisi denemeleri bir kenara koymak ve şu acı gerçeği kabul etmek: Fielding, Flaubert'ten ve Goncourt kardeşlerden (Henry James'ten bahsetmiyorum bile) önce yaşadığı için, gerçekten de, bir roman yazarken kibar edebiyat çevrelerinde uyulması gereken belirli kurallar olduğunu bilmiyordu. Fielding bir romancının görevinin, kendi gördüğü şekliyle hakikati anlatmak olduğunu anlayan ilk İngilizdi ve nitekim bunu da kendi meşrebince anlatmıştı. *Jonathan Wild*'da, öncesinde veya sonrasında anlatılmayan bir şekilde (öyle ki Swift'in kendisi bile bunu başaramamıştır), derinden hissettiği sert ve gaddar bir öfkeyle anlatır çünkü insan hayatının ayaklar altına alınmasının yarattığı bir insani öfkedir bu.

Fielding, özellikle de Bay David Garnett tarafından *The English Novelists* adlı çalışmasında, ıstıraba karşı gösterilen belirli bir gaddarlıkta ifade bulan hayal gücü yoksunluğuyla suçlanmıştır. İnsan

kalbindeki en mahrem kimi derinliklerin Fielding'in eserlerinde hiçbir ifade bulamadığı, kendisinin öznel olmaktan çok nesnel bir yazar olduğu doğrudur ve bu kısıtlılığı gözlemlerine kimi zaman bir engel teşkil etse de şunu söylemeden geçmek olmaz: Öznelciler, yani Richardson, Sterne ve Rousseau nesnel dünyayı reddederek çok daha fazla şey kaybettiler ve kendi görüş açılarını çok daha fazla kısıtlamış oldular.

Fakat romancı Fielding'e bir kınama babında gaddarlık suçlaması haksız olduğu kadar uygunsuzdur da. Kendisi kapitalizmin dünyayı fethe çıktığı gaddar bir dünyada yaşadı, o dönemde İngiliz toprak sahipleri köylüleri ezip soyunu kuruturken, İngiliz maceraperestler hem korkunç hem de (sözcüğün soyut anlamıyla) ahlaksız yollarla Hintlerin zenginliğini araklıyorlardı ve bu çalınan servet birikimi Sanayi Devrimi'nin gerçekleştirilmesini mümkün kılacak ülkede yapılıyordu. Biz İngilizlerin Cengiz Han'a karşılık Doğu'dan intikamı olan o tuhaf dâhi Warren Hastings, Fielding'in yaşadığı dönemde daha çocuk yaştaydı. Walpole olgunluk çağında Başbakan oldu. *Jonathan Wild*'ın ganimetin ve "şapkalar"ın adil paylaşımında büyük insanın payı üzerine olan bölümleri, yaşadığı yağmacı ve yozlaşmış toplumun hakiki bir yansımasıdır. Fielding'i gaddarlıkla suçlayacaksak, *Lady into Fox*'un yazarını da yaşadığı dönemin gerçek hayatına duyarsız kalmakla suçlayabiliriz.[1]

On sekizinci yüzyıl yazarlarında ilginç olduğu kadar önemli de bir düalizm vardır. Defoe, Fielding ve Smollett dünyanın salt nesnel bir resmini çizme derdindedir. Karakterlerinin "iç dünyası" yoktur ya da çok sınırlıdır ve bu yazarlar hislerin veya güdülerin çözümlemesini yapmaya vakit harcamazlar zira dertleri "neden"den ziyade "nasıl"ı betimlemektir. Bu durum "neden"i dışlamaz. Bilakis, bir karakterin neden tam da o şekilde davrandığı çoğu zaman yeterince açıktır zira eylem bizim bildiğimiz şekliyle karakterinden süzülüp gelir. Örneğin, Moll Flanders'ın soyduğu çocuğu öldürmekten vazgeçtiği o meşhur sahnede, Moll'un neden öldürmekten vazgeçtiği yeterince açıktır ve bizim bildiğimiz karakteriyle kusursuz bir uyum içindedir. Defoe için ilginç olan nokta Moll'un hırsızlıkla yetinmesi ve çocuk katili olmaktan son anda geri adım

1. Hatırlamakta yarar var, "gaddar" Fielding ülkemizin barbar hukuk sistemindeki en önemli reformlardan bazılarına ön ayak olmuştur. Ayrıca halkta korku ve nefretten ziyade saygı ve sevgi hisleri uyandıracak medeni bir polis gücü için bir taslak hazırlayan ilk isimdi.

atmasıdır. "Neden" olduğundansa bu daha ilginç görünmektedir. Gelgelelim Dostoyevski tamamıyla bu (görece) önemsiz hadisenin etrafında dönen, tamamıyla "neden"e odaklanmış bir roman yazabilirdi.

On sekizinci yüzyıl tamamen yeni bir roman türü doğurdu, yalnızca bireyin güdüleri ve duygularıyla ilgilenen, toplumun genel tablosunun neredeyse hiç dikkate alınmadığı bir roman türüydü bu. Robinson Crusoe bireyin en üstün olumlanmasıydı fakat o birey tamamıyla kendisinin dışında yaşayan, bir anlamıyla o yeni dünyanın tipik adamı olan ama diğer anlamıyla olmayan bir bireydi. Crusoe yalnızca kendisinin dünyayı fethedebileceğini keşfetti. Bireyin tek başına dünya demek *olduğunun* keşfedilmesi ise Sterne ve Rousseau'ya bırakıldı. Berkeley Locke'un ampirizmini baş aşağı çevirip kendi bilincimiz dışında hiçbir gerçeklik kabul etmeyen öznel idealist felsefesini ortaya attığında, aynısı felsefede de gerçekleşmişti. Dünyanın tablosunun çizilmesinde kalkış noktası olarak bireyin bilincinin alınması, kurmaca edebiyatta devrimci ve geniş kapsamlı etkileri olan bir fikirdi. En erken mantıksal sonucuna Restif de la Bretonne otobiyografik romanı *Monsieur Nicolas*'yı kendisine ithaf ettiğinde ulaştı fakat yeni yöntem kimi zaman gülünç olabilirken ve nihayetinde romanı yok etmiş olmakla birlikte, yüce de olabilirdi.

Gerçek şu ki ne Fielding'in ne de Richardson ve Sterne'ün gerçekliğe bakışı eksiksizdir. Nasıl duygu ve çözümlemenin dışarıda bırakılması, bireyin öznel yanının görülememesi romanı hayal gücü ve fanteziden mahrum bırakmışsa, bütün eylemin merkezine bireyin bilincinin oturtulması da romanın epik niteliğini yitirmesine yol açmıştır. Böylesi bir bölünmenin Cervantes'te bulunması düşünülemezdi. Bireyin toplumdan ayrılmasını tamamlayan, kapitalist toplumun tam olarak gelişmesiydi, tıpkı iki kuşak sonrasında toplumsal işbölümünün iyice derinleşip tamamlanmasıyla bizzat bireyin bölünmesinin ve atomlara ayrılmasının başlaması gibi.

Gelgelelim duyarlığı rahatsız edici şekilde keşfeden yeni okul, romanda gerçekleşecek bir devrimin habercisiydi. Richardson biraz gözü yaşlı ama tamamen doğru bir şekilde, insan kalbinin en mahrem hislerini açığa çıkardı. O da Fielding'in tutarlı bakış açısına sahip olsaydı ve gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı kalsaydı, dünyanın en büyük romancılarından birisi olmasının önüne hiçbir şey ge-

çemezdi. Bir yazar için açıkça sahip olmadığı özelliklere "keşke sahip olsaydı" demek beyhude bir çabadır fakat bu seferki hayıflanmamızın bir gerekçesi var zira Richardson'ın eksiklikleri haksız bir şekilde olmasa bile kaçınılmaz şekilde kendisini müzelik bir parça, yaşayan bir yazardan tarihsel ve edebi bir "etki" konumuna indirgemiştir.

Sterne gerçeklikten kopuşu daha da ilerilere taşımıştır. Richardson yalnızca karakterlerinin hisleriyle alakadar olmuştu fakat Fransa'dan ve onun yerel deneyiminden ödünç aldığı mektup biçiminde yazışına karşın, o dönemdeki hikâye anlatma tarzı geleneklerine bağlı kalmıştı. Sterne ise bunu tek vuruşla yerle bir etmişti. "Var olmak ya da var olmamak", pekâlâ *Tristram Shandy*'nin kahramanın kaderinin temel problemi diye adlandırılabilir ama kelimenin Hamlet'in aklının ucundan bile geçmeyecek denli gerçek anlamıyla ve bu metnin okurunu ilgilendirdiği sürece, Tristram Shandy'nin çok komik bir şekilde nakledilen doğumunun fiziksel sürecine eşlik eden karmaşıklıklarına karşın, sorunun gerektiğince çözülüp çözülmediğinden de kesin şekilde emin olamazdı. Bir romanın hikâye anlatması gerekli midir? Evet, diye yanıtlıyor görelilik okuluna mensup kimseler, okurun giriş, gelişme ve sonuç için ipuçları aradığı, sürekli olarak tongaya düşürülmeye çalışıldığı ama en sonunda da çözümün yazar tarafından veya bazı uç durumlarda yakın arkadaşları tarafından yazılan özel yorumlarla tamamen açıklandığı bir detektiflik hikâyesi olursa bir hikâye anlatabilir.

Sterne büyük romancılarda olan bütün ilahi yeteneklere sahipti: İroni, fantezi, müstehcenlikten duyulan haz, insanlık sevgisi, kısacası perilerin dâhilere doğumda getirdikleri her şeye sahipti, tek bir yetenek hariç, o da karakterlerini gerçek bir dünyada yaşayacakları şekilde düzenleme yeteneği. Kendisini İngiliz Rabelais olarak görmekten hoşlanırdı, Toby Amca ve Trim karakterlerini yaratırken Cervantes'i taklit etmişti ama o bir Rabelais değildi ve daha kesin olan bir şey varsa, Cervantes hiç değildi. Rabelais ve Cervantes yeni bir dünyanın kâşifleriydi, dünyayla hem savaşıyor hem sevişiyorlardı fakat Sterne kendisini aristokrat çevrelere beğendirmeye çalışan o çenebaz on sekizinci yüzyıl centilmeninden ötesi değildi. Kendisinin birkaç göbek uzaktan torunu olan Swann'dan hem çok daha eğlendiriciydi hem de çok daha fazla dehaya sahipti fakat iki kitabı da yaratan aynı dürtülerdi. Sterne

zamanı paramparça eden, romana göreliliği sokan ilk yazardı fakat bunu daha ileri (büyük) bir gerçeklik oluşturmak için değil, kendisi hakkında böyle daha rahat konuşabileceği için yapmıştı. Şimdi idealistler tutup, insanın kendisinden daha büyük ne gerçeklik olabilir ki diye soracaklardır. Elbette, senden hoşlanmayan ve senin aptal olduğunu düşünenlerin gerçekliği bu, Sterne'ü kendi kendini teşhirci bir müstehcenlik, Proust'u da sınıf atlama meraklısı kasıntı bir tip olarak görenlerin gerçekliği. Peki, onlar yanılıyor muydu? Evet, yanılıyorlardı, her ne kadar Sterne ve Proust can havliyle onların yanıldığını kanıtlamaya çalışarak, *yaratıcı* yazarlar olarak kendi değerlerine halel getirmiş olsalar da.

On sekizinci yüzyılın gerçek devrimcisi, gelmiş geçmiş en yaratıcı, hayal gücü kuvvetli düzyazı yazarlarından biri olsa da kelimenin gerçek anlamıyla bir romancı değildi. Rousseau on sekizinci yüzyıl Fransız materyalizminin beslediği bir yanılsamayla maluldü ve eğitimin insanı değiştirebileceğine inanıyordu. Elbette bu tamamıyla bir yanılsama değildir ve eğer insanın toplumsal çevresi olumlu olursa, doğru bile çıkabilir, yeter ki insan da faal bir şekilde kendisini değiştirmeye çalışsın. Rousseau'nun teorisi, onun insan karakterini olumlu anlamda değiştiren en güçlü tesirlerden birinin doğa olduğuna inanmasını sağlamıştı. Bu üzücü bir yanılsamaydı, ama bu yanılsama sayesinde Rousseau'nun edebiyata büyük bir hizmeti dokunmuş oldu zira doğayı sanatın içerisine yeniden soktu. O olmasaydı ne Egdon Heath'i ne Tolstoy'un orakçılarını ne de Conrad'ın Pasifik'ini biliyor olacaktık.

On sekizinci yüzyıl romanın altın çağıydı. Bu dönemde roman, hayal gücünün gerçekliği doğaüstü bir güçle nasıl değiştirebileceğini gösteren Cervantes ve Rabelais'ın üstün düşlemine sahip değildi fakat insandan yana korkusu yoktu ve hayat hakkındaki hakikatleri uzlaşmaz bir cesaretle dile getirebiliyordu. Ayrıca keskin bir zekâya ve mizah yetisine de sahipti ve bizi insanın dış dünyası olduğu kadar bir iç dünyası da olduğuna inandırmaya itiyordu. İnsan için doğayı keşfeden de oydu ve onu Fielding'in, Swift'in, Voltaire'in, Diderot'nun ve Rousseau'nun eserleri vasıtasıyla olanaklı dünyaların en iyisinde yaşamadığımızı düşünmeye sevk ediyordu. Bu hiç de zamansız değildi zira on sekizinci yüzyıl dünyası tarihteki gelmiş geçmiş en büyük devrimci altüst oluşla ölmek üzereydi. Fakat bu yüzyılın yapmayı başaramadığı bir şey vardı. Fielding'in insancı gerçekçiliğini Richardson'ın duyarlılığıy-

la, Sterne'ün ironik kıvrak zekâsıyla ve Rousseau'nun ateşli doğa sevgisiyle birleştiren bir roman üretmeyi başaramadı. Bu konuda on dokuzuncu yüzyıl da pek bir başarı kaydetti diyemeyiz, her ne kadar Balzac ve Tolstoy ile bu hedefe hiç olmadığı kadar yaklaşılmış olsa da. Gerçekten de bir bütün olarak alındığında, on dokuzuncu yüzyıl bir geri adımdı, öyle bir geri adım ki bugün panik içerisinde bir hezimetle noktalandı.

6
Victoria Çağı'ndaki Geri Adım

İngiltere'de romanın gelişimi on sekizinci yüzyılın ortalarına doğru birden durma noktasına geldi. Sanki yeni epik biçime doğal bir şekilde akan ülkenin deha pınarı, bir süreliğine başka bir yerde ve başka bir şekilde kendine mahreç bulmuş gibiydi. Goldsmith'in duygusallıkları ve Walpole'un yapay romantizmi Smollett, Fielding ve Sterne'ün başarılarına kıyasla acı verici bir gerilemeyi temsil eder. Yeni burjuvazide görülen türde yaşama tutkusu John Wesley'nin ön ayak olduğu dinî harekette ifade bulmaya çalışırken, ticari hayata atılan aristokrasi entelektüel ekmeğini Fransa'da ya da yüzyıl sonu şairlerinin ahlaki saadetinde arıyordu. Ulusal dehamızın çoğunun dikkati de, o da ülkemizin bahtı, Amerikan Devrimi'nin hayati döneminde ve sonrasında siyasete çevrilmişti.

Peki, ne olmuştu? Yüzyılın ilk yarısı tarihimizde sadece Elizabeth çağındakilerin aştığı bir edebi harekete tanıklık etmiş, ikinci yarısındaysa duraklama ve gerileme görülmüştü. On sekizinci yüzyılın başında insanı yeni burjuva toplumunun yarattığı şekliyle incelemekten korkulmuyordu. Bu şairler, hicivciler ve romancılar beşeri mahlûktan bilhassa memnun değillerdi ama onu aslına sadık şekilde, neyse o olarak kayda geçirmişlerdi. Ama şimdi insandan yana korku, neredeyse insandan duyulan bir nefret devreye girmişti. O artık acımasız, neşeli, kanlı canlı, mücadele eden ve beşeri bir mahlûk değildir. O kurtarılması gereken bir günahkârdır. Bu gözden düşmenin sırrı nerede saklıydı?

Bizatihi ülkenin gelişiminde, insan ile insan arasındaki, erkek ile kadın arasındaki ilişkileri zehirleyen paranın artan gücünde, zenginlikler ile yoksulluk arasındaki karşıtlıkta, köylülüğüm acımasızca mülksüzleştirilmesi ve eskinin pazar merkezlerinin ve kırsal yerleşimlerinin yerini alan yeni kentlerdeki korkunç, içler acısı yaşam tarzında saklıydı. Amerikan savaşı ülkeyi Alman kralı adına yönetip uçuruma sürükleyen yozlaşmış bir oligarşi tarafından yürütülmüş ve kaybedilmişti. Bu savaşın kayıplarını telafi etmek adına Hindistan yağmalanırken, Atlantik'in öte tarafında sekiz bin kilometre uzaktaki ilk demokratik cumhuriyetin kurulmasının dünya tarihini değiştirmiş olmasının önemini hiç kimse tam olarak idrak edememiş görünüyordu. Yani kimse derken, tanınmamış birkaç risale yazarı ve anasının gözü bir-iki siyasetçi hariç.

İngiliz romancılar insana yeniden bakıp İngiliz hayatının epiğini anlatmaya başladıklarında, dünyada o kadar çok şey değişmişti ki roman artık hiç de aynı şey değildi. Hem sanatçının vizyonu hem de alet körelmişti. Bu yeni sanayi çağının ilk büyük romancısı olan Scott bu dünyadan tamamen kaçıp ideal ve romantik bir şekilde tasavvur edilen geçmişe sığınmıştı. Scott bir anlamda devrimci bir yenilikçiydi zira insana bakmanın yetmediğini, onu tarihsel olarak incelemek de gerektiğini ilk kez açıkça ortaya koyan o olmuştu. İnsanın bugünü olduğu gibi dünü de olduğunu biliyordu ve onun şaşırtıcı ve mümbit dehası on sekizinci yüzyılın çıkarmayı başaramadığı bir sentez yaratmaya çalışmıştı. Buna göre, roman hayatın düzyazısını olduğu gibi nazımını da birleştirecek, Rousseau'nun doğa sevgisi Sterne'ün duyarlılığı ve Fielding'in katılığı ve zenginliğiyle bir araya getirilecekti.

Scott bunu başaramadı ama onunki şanlı bir başarısızlıktı ve sebepleri incelenmeye değer. Bugünlerde Scott'ı iyi uydurulmuş ama vıcık vıcık duygusal hikâyeler anlatan biri olarak küçümsemek âdettendir. Bay E.M. Forster onu tam da böyle biri olarak görür, oysa Balzac hiç de öyle düşünmüyordu. Balzac'ın gerçek ve büyük bir borç duyduğu yegâne romancı Scott'tır ve ülkemizin bugün yegâne önemli romancısı olan Mr. Forster'a saygımız sonsuz, ama ben Balzac'ın görüşünü tercih ederim.

Scott bu muazzam görevin altından neden kalkamadı? Çünkü görme yetisini bozan akıl sır ermez at gözlükleri vardı. Eğer bir modern eleştirmen burada araya girip kendisinin de tastamam böyle düşündüğünü söylerse, aynı at gözlüklerinin modern eleştirmenin de görme yetisini bozduğunu söylerim ama şu farkla: Scott at gözlükleri de olsa, bir dâhiydi. Onun karakterleri tarihin gerçek erkek ve kadınları değil, on dokuzuncu yüzyıl başı İngiltere'sinin üst orta sınıfına ve tüccarlaşmış aristokrasisine ait kendi idealleştirmeleriydi. Scott'ın karakterleri ile Fielding'in karakterleri arasındaki fark tam da bu gerçekte saklıdır: Onun erkek ve kadınları idealleştirmeyken, Fielding'inkiler tiplemedir.

Romancının halkını doğru şekilde görmesi imkânsız hale gelmişti. Bunu neredeyse başarmış olan Jane Austen bile her karakteriyle teslim bayrağı çeker. Eleştireldir, ironiktir, kişilerini doğru şekilde analiz eder, onların ve problemlerinin o toplumda çözüme ulaşamayacağını gösterir ve sonra uslu uslu teslim olur. Bu onların korunaklı kibar dünyasıdır, başka bir dışarı daha vardır fakat o asla ama asla tanınmamalıdır. Neredeyse denilebilir ki burada fiziksel açıdan değil ama manevi açıdan hadımlaştırılmış yazarlardan bahsediyoruz. Bunu yeni dünyanın, özellikle de Victoria çağının Püritenliğiyle açıklamak yeterli değildir zira eğer mümkün olsaydı büyük bir yazar bu Püritenliği yerle bir ederdi (Byron bunu bir kuşak önce şiirde yapmıştı). Sorun, yazarın kendisinin hayatı bu tarzda görmesiydi. İnsanı olduğu şekliyle görmekten acizdi, sadece yeni sanayi toplumuna uyduğu şekliyle görebiliyordu.

Thackeray yeni burjuvaziden nefret ediyordu ve nefretini açıkça, sert bir hicivle gösteriyordu. Onun kadar büyük olmayan başka birçok yazar için de aynısı geçerliydi ama onlar on sekizinci yüzyılın gösterdiği şekliyle insanı gerçek dünyayla ilişkisi içinde bütünlüklü olarak göstermeye bir daha cesaret edemediler. Mesele Victoria çağındakilerin cinsellikten korkmaları değildir. Hiç

alakası yok, onlar bu sorunda -her zaman çok hoş olmasa da- kendi meşreplerince yeterince dürüst davranabilmişlerdi. En kötüsü söz konusu olduğunda, Becky Sharp ile Restorasyon çağı komedyasının kadın kahramanları arasında çok da fark yoktur ama Becky Sharp'ın konuşma tarzı çok daha naziktir.

Sorun, Victoria çağı yazarlarının erkekler ile kadınlar arasındaki gerçek ilişkileri, toplumsal insan ile insan arasındaki gerçek ilişkilerin örtüsünü yırtıp atmadan ele alamıyor olmalarıydı. Bu dönem atölyelerin, açlığın kol gezdiği 1840'ların, Çartist grevlerinin, Newport ayaklanmasının ve 1688'den bu yana İngiliz tarihinde ilk kez ülkenin temel yasalarında bir değişikliğin silahlı güç tehdidi altında gerçekleştiği dönemdi. Bu, para ve başarıya tapınılan dönemdi, İngiltere'nin en güzel kırsal bölgelerindeki dönüm dönüm topraklar otlağa çevrilirken fabrikaların geliştiği dönemdi. Kamusal ve kişisel hayattaki doymak bilmez maddiyatçılığın en hastalıklı derecede ikiyüzlü bir idealizm kisvesi altında satıldığı dönemdi. Victoria çağında aile hakkındaki hakikati söylediğiniz takdirde, diğer veçheler hakkındaki hakikati söylemekten de kaçınamazdınız ki bu veçhelere Victoria çağının "iyilik" ve genel olarak dindarlık anlayışı da dahildi. Yüzyılın ilerleyen dönemlerinde Samuel Butler, Victoria çağının gerçekten büyük romanlarından birinde hakikati söylemişti. Kitabı ölümünün ardından yayınlandı ve ancak günümüzde hakkı teslim edildi.

Mesele Victoria çağındakilerin dürüst bir şekilde bakmamalarından ziyade bakamamalarıydı. Yaşadıkları çağın dayattığı sınırlamalardan ötürü onları suçlamak, çok somut başarıları göz ardı etmek kadar saçma olur. On sekizinci yüzyılın ortalarındaki ilk şanlı zaferinin ardından neredeyse ölüp gitmiş olan İngiliz romanını gerçekten de canlandırmışlardı. Dickens'ın şahsında romana epik niteliğini tam olarak geri kazandıran, mümbit beyni İngilizce konuşan dünyanın hayatında sonsuza dek yaşayacak hikâyeler, şiirler ve insanlar yaratmış bir dâhiye sahiplerdi. Karakterlerinden bazıları neredeyse efsaneye dönüşmüş, modern folklorumuzun parçası haline gelmiştir ve bir yazarın ulaşabileceği en üst mertebe de zaten budur. Yazar bunu ancak dehayla, insanlıkla ve hayatın şiirini hissederek yapabilir.

Ama bütün bunlara karşın, Dickens kendi çağının ustasıydı ve çağdaşlarından farkı yoktu. Onun fantezisi ve şiirsel çağrışım gücü ile sonsuz hadiseler yaratma, kişilerini her türlü sıradan ve çekici

insan zaaflarının yansımaları olarak resmetme yeteneği birleştiğinde, ona okur kitlesini kazandırmıştı. Çağına hiçbir zaman hükmetmemiş olsa da çağının adamıydı. Sanatçı olmadığı için (artık bu bağlamda bu ne demekse), yazar için değil okur için yazan bir yazar olduğu için saldırılara maruz kalmıştı. Kendisi kaybeder! Aynısı on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına damga vurmuş Balzac'a dışarıdan en fazla etki etmiş yazar olan Scott için de söylenir. Dickens belki de yüzyılın ikinci yarısına damga vuran Tolstoy'a ülke dışından etki etmiş en güçlü yazardı.

Scott neden Balzac'ın hâkim konumuna erişemedi ya da Dickens Tolstoy'un mertebesine ulaşamadı? Neden Dickens ve Scott'ın kahramanlarında hep bir şeyler eksiktir? Çünkü yaşadıkları toplumun yüzeydeki saygınlığının ötesine geçip insanın alttan alta yozlaşıyor olduğunu görememişlerdi. Bu süreci göremedikleri için, çağdaşlarının gerçek azametini, çağlarının kahraman karakterlerini de gerçekten görememişlerdi. Victoria çağındakiler muzaffer orta sınıfın standartlarının sığ olduğunun pekâlâ farkındaydı ve bu sığlığı sonrakiler gibi yerden yere vurabiliyorlardı ama derinden işleyen manevi yozlaşma süreçlerini göremiyorlardı. Kapitalist toplumun *adiliğini* göremiyorlardı.

Bir sonraki bölümde göreceğimiz üzere, on dokuzuncu yüzyılın Fransız gerçekçileri bu açıdan Britanyalı muadillerinden daha üstünlerdi. Açık seçik görmüşlerdi ama gerçekliğe hükmetme çabalarında, tek bir istisna (Balzac) haricinde, onlar da savaşlarını kaybetmişlerdi. Fransız romancıları yanlış değerleri olan Romantizme karşı tepkide burjuva toplumunu yerden yere vuran, uzlaşmaz bir eleştirel tutum takınmışlardı ve bu tutumu mümkün, hatta kaçınılmaz kılan da Fransa'da sınıf mücadelelerinin muazzam sertliği ve hiçbir yanılsamanın sürdürülmesine mahal vermemesiydi. Ne yazık ki bu eleştirel tutum sadece toplumsal anlamda değil, estetik anlamda da olumsuz bir tutum haline geldi. Sonunda daha derin bir gerçekçiliğe ulaşarak romanın kurtuluşuna giden bir adım değil, romanın daha da parçalanması ve nihayetinde gerçekçilikten uzaklaşması yönünde bir adım oldu.

İngiliz gerçekçileri topluma dair yanılsamalarından kurtulamadılar. Bu yanılsamaları romantizme, sözüm ona iffetli bakışlara sahip şu Victoria çağı fahişesiyle uzlaşmaya giderek korudular. On dokuzuncu yüzyıl romancılarının kaderinde tuhaf bir paradoks vardır. Selefleri dürüst bir şekilde yazmışlardı: Hayattaki fiziksel

şeyler konusunda, hukuk konusunda, ahlak konusunda, mülkiyet konusunda, aşk ve savaş konusunda dürüstlerdi. İnsan varoluşunun gerçekliklerine dair aydınlanmış ve "felsefi" bir görüşe sahip olma lüksünü kendi sınıf ayrıcalıklarından biri olarak gören son derece eğitimli bir avuç insan için yazmışlardı.

On dokuzuncu yüzyıl yazarları için ise durum farklıdır. Onlar *okur kitlesinin* elinde eziyet görecekti: Şu yarı eğitimli alt orta sınıf ya da kendi kendini eğitmiş işçi sınıfının oluşturduğu kalabalık kitle. Eğer orta sınıf mensubu terbiyeli bir insansanız, kitlelere söyleyemeyeceğiniz şeyler vardır. Geçen yıl cinsellik üzerine bir kitabın yazarına karşı açılan bir müstehcenlik davasına bakmış bir yargıç, seçilmiş bir okur kitlesi için aşkın hazlarını tasvir etmekte bir sakınca olmadığına ama belli şeyleri yazıp işçi sınıfından bütün kadınlar için erişilebilir hale getirdiğinizde, bunun tamamen farklı bir mesele haline geldiğine ve hem tenkit hem de ceza gerektirdiğine dikkat çekmişti. On dokuzuncu yüzyılda İngilizler bu zorluğu romans kisvesiyle aşmıştı. Fransızlar yazar olarak varlığını mümkün hale getiren ama (onların gözünde) sanatçı olarak vicdanlarını yok eden bu kitleye karşı aptalca bir nefrete sığınmışlardı. Özgül bir konumda olan Ruslar ise daha ziyade on sekizinci yüzyıldaki Fransızlara benzeseler de yola çıktıklarında arkalarında diğer iki ülkenin romanda gerçekleştirdiği ilerlemenin bütün üstünlüklerinden faydalanarak, çok daha iyi iş çıkardılar ve ne uzlaşmada bulunmak zorunda kaldılar ne de muharebe alanından sürüldüler.

Bu kitabın amaçlarından biri insanın ruhunu resmederken romancının karşılaştığı zorluklardan bazılarını göstermeye çalışmaktır. Kanımca bu ruhu yeterli şekilde resmetmenin tek yolu, bir sanat biçimi olarak romanın başarısının gerçek sırrı olan epik tarzdır. Rabelais ve Cervantes'ten bu yana epik tarz tedricen bir incelme ve aşınma sürecinden geçiyordu ve nihayet on dokuzuncu yüzyılın sonunda gelindiğinde geriye çok az şey kalmıştı ve epik tarzın romandaki değerli parçaları daha da azalmıştı. Neredeyse yazar kadar önemli bir kuvvet olarak okurun sahnede arz-ı endam etmesi sürecin sonunu getirdi. Elbette onu kurtarabilirdi de. Şiirsel epiği mümkün kılan epik şiir okuru ile dinlerçevresi arasındaki tam ahenkti ve şurası çok açık ki eğer yazar ile okur kitlesi arasında buna benzer bir ahenk sağlanabilmiş olsaydı, roman gerileyeceğine gelişebilirdi.

Dickens'a Küçük Nell'in hayatını bağışlaması için yalvaran okurları onu mektup yağmuruna tutmuştu. Hardy ise taciz edilmiş ve kovuşturma tehdidiyle karşılaşmıştı. Ciddi bir edebi bütünlüğün ve sanatsal cesaretin olduğu Kanal'ın öte tarafındaysa Flaubert, Goncourt kardeşler ve Zola, hepsi de yasal kovuşturmayla yüz yüze gelmişlerdi. Bunlar romanın karaya vurmasını kaçınılmaz hale getiren iki uçtu. "Toplum", yani egemen sınıf "kamu"nun (ya da okur kitlesinin) ahlaken yozlaşmasına izin veremezdi ama bizatihi o elinin altındaki muazzam kaynakların hepsini ahlaki ve manevi olarak yozlaştırıyordu. İngiliz romanının büyük geleneğini devam ettirecek yazar artık bir köşede oturarak ulusun yaşamını gözlemleyip duruma göre öfkeli, ironik, acıklı ya da gaddar olamaz. On sekizinci yüzyıl yazarının böyle bir üstünlüğü vardı: Az sayıdaki karakteri (varlıklı ve ayrıcalıklı kesim) haricinde kimsenin kitaplarını okuma şansı yoktu. Onlar hakkında dilediğiniz kadar hakikate sadık olabilirdiniz zira bu kesim kendisini toplumsal açıdan güvende hissediyordu ve insancıl edebiyat geleneğini romancının horgörüsüne kılını kıpırdatmadan katlanabilecek kadar özümsemişti.

Peki, Dickens'ta durum nasıldı? O ve Londra'sı yekvücuttu. Eğer Seven Dials'ın hayatını gerçekte olduğu gibi görebilseydi, tabloyu katlanılmaz derecede korkunç bulurdu, adı bir muharebe alanı olurdu, hatta bu görevi boyunu aşan bir görev olarak görebilir ve sevdiği şehirden nefretle, tiksintiyle uzaklaşabilirdi. Gerçekliği duygusallaştırmak gibi kolay olan yöntemi seçmişti. Fransa'daysa gerçekçilik ile romantizm arasındaki çatışma farklı bir çizgide çözüldü, görünüşte daha dürüst bir şekilde olsa da sonunda bu da meyve vermedi. Dolayısıyla ulvi üslupta son büyük İngiliz romancı olarak görülmeyi belli oranda hak eden Dickens, yine de zanaatının en yüksek standartlarında değerlendirildiğinde, başarısız oldu. Dickens'ta fantezi vardı ama şiirsellik yoktu; mizah vardı, ironi yoktu; duygu vardı, his yoktu; çağının bir tablosunu çizmişti ama çağının ifadesi olamamıştı; gerçeklikten taviz vermiş ama yeni bir romantizm yaratamamıştı.

Evrensel dehadan bir şekilde nasibini almış olan Dickens haricinde, Victoria çağında romanda uzmanlaşma arttıkça parçalanma da artar. Artık *Tom Jones*'un yerini mizah romanı, macera romanı, açık yol romanı, suç romanı ve sair almıştır. Cervantes hayal gücü ve şiirselliği mizah ve fanteziyle birleştirebilirken, bundan böyle

salt hayal gücüne dayalı ve şiirsel roman ya da salt mizahi ve fantastik roman vardır. Kuşkusuz, daha on sekizinci yüzyılda bariz olan hayata karşı öznel tutumu nesnel tutumdan nihayet ayırma girişimi günümüze, yani bireyin krizi dönemine kadar askıya alınmıştır. Gelgelelim bütüne bakıldığında, on dokuzuncu yüzyıl geleneksel biçimin parçalanma dönemidir. Mr. Forster'ın *Roman Sanatı* kitabında romana yaklaşımı bunun bir yansımasıdır zira romanı "hikâye" romanları, "fantezi" romanları, "kehanet" romanları diye ayırır. Bu bölme işi tamamen bilinçli yapılmamıştır ama yapılmıştır.

Aslında, bu yapay bölünmeyi yaratan ve dayatan on dokuzuncu yüzyıl koşullarıdır ve bizatihi romanın niteliğiyle bir alakası yoktur. Sorması ayıp, diye itiraz edilecektir, Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'i gibi su katılmadık bir "kehanet" romanında on dokuzuncu yüzyıl kapitalizminin koşulları neredediir? Bu kitap kesinlikle materyalist bakış açısıyla açıklanamaz, değil mi? Bu romanın on dokuzuncu yüzyılla ya da başka bir yüzyılla ne alakası var? *Uğultulu Tepeler* mekândan vareste, zamandan münezzehtir, ölümsüzdür, tarihöncesi çağlara aittir ve kitaba özünü veren tutku kadar saf, ilkel ve temeldir. *Uğultulu Tepeler* salt şiirsellik haline gelmiş romandır.

Uğultulu Tepeler kuşkusuz romanın şiire dönüşmüş halidir, insan dehasının yarattığı en olağanüstü kitaplardan biri olduğuna kuşku yoktur ama bu nitelikleri haiz olmasının sebebi tam da hayatın kendisinin Emily'ye çektirdiği devasız bir ıstırabın çığlığı olmasıdır. Bu kitabı West Riding'in bozkırlarındaki rüzgârlı bir kilise bölgesine hapsedilmiş, tutkulu ve uçsuz bucaksız bir hayal gücüne sahip bir kızın deneyimlediği şekliyle Victoria çağının ortalarındaki İngiltere hayatı üretmişti. Charlotte Brontë Rochester ile Jane Eyre'ın ulvi aşkında, keza *Vilette*'de Lucy Snowe'un yakıcı hikâyesinde bu kızların önü tıkalı, yalnız hayatlarını ifade etmişti. Emily ise bununla yetinemezdi. Onun aşkı galebe çalmalıydı ve bozkırdaki taştan çiftlik evinin dehşet dolu atmosferinde çalar da. Catherine ile Heathcliffe aşkın on dokuzuncu yüzyıldan intikamıdır.

> Parmaklarım dal yerine, soğuktan buz gibi olmuş minicik bir eli yakalamıştı. Bir karabasan görmüş gibi müthiş bir dehşete kapıldım. Kolumu geri çekmeye çalıştım, el, sıkıca yapışmış, bırakmıyordu. Alabildiğine

hüzünlü bir ses: "Beni içeri alın... Beni içeri alın!" diye yalvardı. Elimi kurtarmaya çalışarak: "Kimsin sen?" diye sordum. Ses titreyerek yanıtladı: "Catherine Linton'ım ben. ... Eve geldim. Kırda yolumu kaybetmiştim!" O konuşurken pencerede belli belirsiz bir çocuk yüzünün göründüğünü de fark ettim. Korku beni de acımasız biri yapmıştı; o yaratığı kovmak için boşuna uğraştığımı anlayınca bileğini kırık cama doğru çektim, kanlar fışkırıp çarşafı ıslatıncaya kadar camın üzerinde ileri geri sürttüm. O ise hâlâ: "İçeri gireyim!" diye yalvarıyor, elimi de bir türlü bırakmıyordu. Korkudan çıldırmış gibiydim. Nihayet: "Seni içeri nasıl alabilirim?" dedim. "Bunu yapmamı istiyorsan *beni* rahat bırak." Parmakları gevşedi, elimi hızla içeri çektim, kitapları telaşla pencerenin önüne üst üste dizdim, sonra da o acıklı yalvarışları duymamak için kulaklarımı tıkadım. On beş dakikadan fazla kulaklarım tıkalı kaldı, sonra yeniden dışarıyı dinleyince o acıklı inlemelerin sürdüğünü duydum. "Defol!" diye bağırdım. "Seni kesinlikle içeri almam, yirmi yıl yalvarsan da almam!" Dışarıdaki ses acıyla: "Zaten yirmi yıl oldu" diye yakındı. "Ben yirmi yıldır kayıp bir çocuğum."[1]

On dokuzuncu yüzyıl İngiliz edebiyatındaki en korkunç pasajdır bu ama ona bu kadar canlılık kazandıran yoğunluğuna karşın, mekândan vareste, zamandan münezzeh değildir. Zira ıstırap dolu sözleri Emily'den koparıp alan kendi çağıdır ve başka hiçbir çağ ona bu denli eziyet edip, bu inim inim inleten, korkunç, azap dolu kelimeleri böyle dehşetengiz bir kuvvete sahip vurgularla tutup çıkaramazdı. Bu kitaba, bir koronun grotesk ve ürkütücü yankısıyla, çağının müstehcen ahlakının argolu, neşesiz, nefretlik ve nefret dolu sembolü olan ırgat Joseph'in serzenişi sinmiştir, adeta bizatihi hapishane duvarları mahpusla alay edip onu hor görmek için dile gelmiştir.

Okuduğunuz yazar Haworth kilise bölgesinden en fazla on beş kilometre uzaklıkta, üç kız kardeşten bu yana temelde fazla değişmemiş, Bramwell ucubelerinin hâlâ hafızalarda olduğu bir toplumda doğup büyüdü ve Emily'nin romanında bu tuhaf tabiri kullanmayı sevenlerin kastettiği anlamda bir "saf şiirsellik" görmemektedir. *Uğultulu Tepeler* Victoria Çağı İngiltere'sinin bile bir insanda doğurup doğurabileceği insan ıstırabının en şiddetli ve korkutucu çığlığıdır.

Gerçekten de bu çağın en büyük üç romanı da bu tür ıstırap çığlıklarıydı. *Uğultulu Tepeler*, *Adsız Sansız bir Jude* ve *Tüm İnsan-*

1. Emily Brontë, *Uğultulu Tepeler*, Çev. Naciye Akseki Öncül, Can Yayınları, İstanbul: 2018, s. 26-7.

lar Gibi İngiliz dehasının kapitalist toplumda eksiksiz bir insan yaşamına erişmenin imkânsız olduğunu gösteren manifestolarıydı. Kadının erkeğe duyduğu aşk soğuk bozkırlarda acı çığlıklar atan kayıp bir çocuktur, bir adamın çocuklarına duyduğu sevgi onları Oxford'daki pansiyonda şu korkunç sona, çiftçinin domuzlarına layık gördüğü sona götürmüştür ve dürüstlük, zekâ ve saflık on dokuzuncu yüzyıl kahramanınıza olsa olsa hapishane yüzü gösterebilir ve oradan ancak Alethea Teyze'nin Kuzeybatı Demiryolları hisselerinden beklenmedik şekilde 70 bin sterlin hibe etmesiyle kurtarılıp özgürlüğüne kavuşabilir. Bu üç kitapla Dickens arasında epey bir mesafe vardır, bunlar gerçekten de Dickens'ın dünyasından farklı bir dünyaya aittir ve bir anlamda sadece güçlü fragmanlardır, kolu kanadı kırık abidelerdir. Gelgelelim romanın gerçek geleneğini bu eserler yaşatır ve geleceğin yazarı gerçekliği fethetme görevine, Dickens'ın savaş bayrağını indirip yerine duygusal uzlaşmanın masum beyaz bayrağını göndere çektiği sonu gelmez yaratıcı savaşa giriştiğinde bu eserlerin kendisine ilham verdiğini kabul edecektir.

7
Prometheusçular

Marx 1854'te *New York Tribune*'deki bir makalesini Victoria çağı gerçekçilerine atıfla bitiriyordu: "İngiltere'nin bugünkü parlak romancıları canlı ve belâgatli tasvirlerde bulunarak, dünya hakkında bütün siyasetçiler, gazeteciler ve ahlakçıların toplamından daha çok siyasal ve toplumsal hakikati ortaya sermiş, her türlü 'iş'i bayağı diye küçümseyen 'saygıdeğer' rantçılar ve devlet tahvilleri sahiplerinden başlayıp küçük esnaf ve avukat kâtiplerine kadar orta sınıfın bütün kesimlerini tasvir etmişlerdir. Bunlar Dickens, Thackeray, Charlotte Brontë ve Mrs. Gaskell tarafından nasıl tasvir edilmiştir? Kendini beğenmiş, iffetlilik taslayan, küçük zorbalıklar yapmaya meraklı, cahil cühela diye. Medeni dünya onların yargılarını bu sınıfa perçinlediği mahkûm edici bir epigramla pekiştir-

miştir: Toplumsal açıdan kendisinden yukarıda olanlara uşak, aşağıda olanlara despot."

Bu satırların New York gazetesinde yayınlanmasıyla hemen hemen aynı dönemde, fiziksel bir ıstırap içindeki Flaubert arkadaşı Louis Bouilhet'ye şunları yazıyordu: "Laksatifler, müshiller, türev ilaçlar, sülükler, ateş, ishal, üç gece üst üste uykusuzluk, burjuvaziye ölümüne sinir olma vs. vs. İşte benim bir haftam, azizim." İngiliz ve Fransız romanları aynı problemle karşı karşıyaydı: Kabul edemedikleri bir topluma sanatsal biçim ve ifade kazandırmak. İngiltere'de bunu ancak en sonda gerçeklikten bir tür taviz vererek başardılar ama Fransa'nın bütün tarihi bu tür bir tavizi imkânsız kılıyordu. Modern dünyada hiçbir ülke Fransa kadar korkunç mücadelelerden geçmemiştir; 1789'daki o büyük devrimi, Fransız ordularının 1814'teki nihai felakete kadar Avrupa'nın feodal devletleriyle karşılıklı olarak kapıştığı yirmi yıllık bir savaş dönemi takip etmiştir.

Napoléon son büyük dünya fatihiydi ama aynı zamanda ilk burjuva imparatordu. Fransa bu devasa savaş makinesini destekleyebildiyse, tek nedeni o yıllarda Fransa'nın rakibi İngiltere'ye yetişmeye, sanayisini geliştirmeye, büyük ölçekte elektrikli makineler kullanmaya, azat edilmiş köylülerinden büyük ve yeni bir iç pazar yaratmaya başlamış olmasıydı. Bu süreç Napoléon'un düşüşünden bir kuşak sonra tamamlandığında, tuhaf bir paradoks ortaya çıkmıştı: Tamamen yeni bir Fransa, yani son sözü paranın söylediği Fransa, bankerlerin, tüccarların ve sanayicilerin Fransa'sı; güya devrimin paramparça ettiği feodal aristokrasi tarafından yönetiliyordu. Ama eski yöneticilerin başta olduğu bu yeni Fransa'nın kahramanlık geleneği, bir yandan 1793'ün Jakobenleri, diğer yandan Napoléon'un askerleriyle, özünde, devrimci kaldı.

Yüzyılın büyük dâhisi Balzac, bilinçli bir şekilde, önüne bu toplumun "doğal" tarihi"ni yazma görevini koymuştu, üstelik Balzac'ın kendisi bir monarşist, lejitimist ve Katolik'ti. Onun İnsanlık Komedisi eseri, insan yaşamının bu ansiklopedik incelemesi çağının devrimci bir tablosuydu ama yazarının niyetinden ötürü değil, çağının iç yaşamının hakikate uygun şekilde tasvir edilmesinden ötürü böyleydi. Engels İngiliz romancı Margaret Harkness'a mektubunda Balzac'ın gerçekçi yönteminin *doğruluğunu* vurgulamıştır:

Geçmiş, bugünkü ve gelecek bütün Zolalar'dan daha büyük bir gerçekçilik ustası saydığım Balzac, İnsanlık Komedisi'nde 1815'ten sonra toparlanıp *la vieille politesse française*'i [eski Fransız zarafetini] yeniden canlandıran soylular toplumuna karşı yükselen burjuvazinin ilerici saldırılarını 1816'dan 1848'e dek, neredeyse yılı yılına, vakanüvis gibi betimleyerek, bize Fransız toplumunun harikulade düzeyde gerçekçi bir tarihini sunar. Balzac örnek saydığı bu toplumun, paralı kaba türedilerin bastırması karşısında nasıl giderek çöktüğünü ya da yıprandığını betimler; evlilikteki sadakatsizlikler kendisini kanıtlama aracından başka bir şey olmayan ve evlilikte ona verilen yere tam karşılık gelen *la grande dame*'ın [büyük hanımefendi] yerini, nasıl, kocasını para aşkı ve hoppalık için boynuzlayan burjuvanın aldığını anlatır ve bu merkezî resmin çevresinde Fransız toplumunun tam bir tarihini toparlar. Ekonomik ayrıntıları (örneğin devrimden sonra taşınmaz mülkiyetin ve kişisel mülkiyetin yeniden düzenlenmesi) bile eksik olmayan bu tarihten öğrendiklerim, o dönemin sözde tarihçilerinin, iktisatçılarının ve istatistikçilerinin hepsinden öğrendiklerimden daha çoktur. İyi ama Balzac siyasi açıdan bir lejitimistti; büyük eserleri, iyi toplumun kaçınılmaz çöküşüne bir ağıttır; gönlü, yok olmaya mahkûm bir sınıftan yanadır. Ama bütün bunlara karşın, en sert yergisini, en acıtıcı ironisini derinden hemhal olduğu gerçek erkekleri ve kadınları, yani soyluları eylemde gösterdiğinde sergiler. Ayrıca her zaman gizlenmemiş bir hayranlıkla bahsettiği insanlar, kendisinin en acımasız siyasi hasımlarıdır, Cloître-Saint-Méri'nin cumhuriyetçi kahramanları, o zaman (1830-1836) halk kitlelerinin gerçek temsilcileri olan kişilerdir. Dolayısıyla Balzac'ın kendi sınıf duygudaşlıklarına ve siyasi önyargılarına karşı gelmeye zorlanmış olmasını, gözdesi olan soyluların çöküşünün zorunluluğunu *görmüş* olmasını ve onları daha iyi bir kaderi hak etmeyen insanlar olarak betimlemesini, geleceğin gerçek insanlarını, o sırada, yalnızca onların bulunabilecekleri yerde görmüş olmasını – işte bunları, gerçekçiliğin en büyük zaferlerinden ve koca Balzac'ın en yüce özelliklerinden biri sayarım.

Bizzat Balzac İnsanlık Komedisi'ne yazdığı önsözde, insanı toplumun ürünü olarak gördüğünü, onu doğal çevresi içinde değerlendirdiğini ve hayvanlar âlemini inceleyen büyük doğa bilimcileri gibi bilimsel şekilde inceleme arzusunu aynı yoğunlukta duyduğunu açıklamıştı. Balzac'ın siyasi ve dinî görüşleri eski feodal Fransa'nın görüşleriydi ama insana karşı tutumu, bu insanlık komedisi anlayışı Fransız Devrimi'nin ürünüydü, Fransız toplumunun toplumsal prangalarını acımasızca parçalamış olan Jakobenlerin, Napoléon'un önderliğinde Avrupa'nın monarşilerine diz çöktüren

muharip askerlerin ürünüydü. Balzac gerçekten de Fransa'nın edebiyattaki Napoléon'uydu zira o edebiyattaki feodal fikirleri bu büyük askerin siyasetteki feodal sistemi parçaladığı kadar köklü bir şekilde parçalamıştı. Restorasyon dönemi Fransa'sında kapitalist toplumun, yeni kapitalist toplumsal ilişkilerin eleştirisi ortaçağdan kalma romantizm kisvesine bürünmüştü. Romantiklerin sanattaki aşırılıkları kadar çok olan kişisel hayatlarındaki aşırılıklar, hem şimdiki zamana karşı bir protestoydu hem de şimdiden bir kaçıştı. Balzac ise ne protesto etmişti ne de kaçmıştı. Romantiklerde olan hayal gücü, şiirsellik, hatta gizemcilik, hepsi Balzac'ta da vardı; ama o onların üzerine çıkmış ve şimdiki zamana olan gerçekçi saldırısıyla yeni bir edebiyata giden yolu göstermişti. Çağdaş hayatın gerçekliğini hayal gücüyle yaratıcı şekilde, neredeyse Rabelais ve Cervantes'in tasavvur ettiği ölçekte tasavvur edebiliyordu. Gelgelelim onun talihi yüzyılın ilk yarısında, yani devrimi ve Napoléon destanını yaratan muazzam ölçekte sökün etmiş ulusal enerjinin kuvveti ve ateşi 1830'larda ve 1840'ların başında edebiyat hareketlerinde hâlâ hissedilebiliyorken yaşamış olmasıydı.

Balzac'tan Flabubert'e uzanan uzun bir yol vardı zira Flaubert'in egemen duygusu burjuvaziye duyduğu nefret ve tiksintiydi. Nitekim mektuplarını "burjuvafobik" diye imzalardı ve bu nefret edip tiksindiği sınıfın hayatı üzerine olan tek bir roman için yıllarca süren yaratıcı mesaisinde fiziksel ve zihinsel olarak büyük acılar çekmişti. Balzac ise siyasi görüşlerinden, kralcığından ve Katolikliğinden bilinçli olarak gurur duyuyordu. Goncourt kardeşler günlüklerinde her türlü siyasetçinin iyi niyetinden duydukları hayal kırıklığı sonucunda vardıkları noktayı şöyle tarif ederler: "Her türlü inançtan tiksinti, her türlü iktidara hoşgörü, kendimi ve Flaubert'i de dahil ederek söylüyorum, bütün edebiyatçı arkadaşlarımda gördüğüm siyasi tutkulara umursamazlık. İnsan hiçbir dava için hayatından vazgeçmemeli, ne kadar antipati duyuyor olursa olsun her türlü hükümetle yaşamayı öğrenmeli ve sanattan başka hiçbir şeye inanmamalı, edebiyattan başka bir şeye iman etmemelidir."

O dönemden beri, Goncourt kardeşler kadar yetenekli olmayan ve adlarını Flaubert'le aynı nefeste zikretmenin bile yanlış olacağı o kadar çok yazar benzer bir bakış açısını savunmuştur (ve hâlâ da savunmaktadır) ki bu zahiri hayal kırıklığının ve hayattan kopuşun kökenini bulmaya çalışmak boşa olmayacaktır. "Zahiri" diyorum

çünkü en azından Flaubert örneğinde (o büyük bir yazardı) hayattan kopuş söz konusu değildi, bilakis alabildiğine nefret ettiği burjuva toplumuna karşı ölümüne bir kavga vermişti.

Goncourt kardeşler Balzac'ı bizzat tanıyorlardı, günlükleri bu hayat dolu ve Rabelaisci dâhi hakkında anekdotlarla doludur. Onlar gibi Flaubert de yaratıcı eserlerinde Balzac'la uyuşuyordu. O halde usta ile çömezleri arasındaki büyük fark, zamansal fark değil de onları bir uçurum gibi ayıran bakış açısı farkı nereden kaynaklanıyor? Devrimin ve onun kahramansı devamının yarattığı enerji Flaubert'in kuşağı ortaya çıktığında çoktan ölmüştü. Sınıfların kıyasıya mücadelesi ve kapitalist toplumun gerçek yağmacı niteliği o kadar açık hale gelmişti ki sadece tiksinti uyandırıyordu; oysa hâlâ bu toplumu inşa etmiş yaratıcı güçten ilham alan Balzac sadece anlayış peşindeydi.

1793'ün demokratik ve Jakoben idealleri on dokuzuncu yüzyılın liberal siyasetçilerinin ağzında dayanılmaz ve korkunç basmakalıplıklara dönüşmüştü. Kapitalizmin gerçek *tesviyeci* niteliği bariz hale geliyordu: İnsani değerleri reddi, insani ve beşeri olan her şeyi nakit hesabıyla değerlendirmesini ifade eden sayı felsefesi. Yozlaşmasını Balzac'ın ustaca resmettiği eski aristokrasi kendi eski benliğinin çürümüş bir gölgesinden, taşradaki kır evlerinin unutulmuş oturma odalarında söylenip homurdanan muzır bir hayaletten başka bir şey değildi ya da peşin paracı yeni soyluluktan ayırt edilemez durumdaydı. Flaubert ve dostları sadece ütopyacı biçimiyle bildikleri sosyalizmi, sözleri ve eylemleriyle büyük atalarına günbegün ihanet eden liberal siyasetçilerin en beter aşırılıkları kadar saçma ve gerçekdışı buluyorlardı. (Flaubert'in onları büyük ataları olarak gördüğü konusundaysa epey kanıt vardır; mesela "Marat adamım ya" diye yazar bir mektubunda.) Sosyalizm onların gerçekten midesini bulandıran bütün değerlerin genel olarak tesviye edilmesi sürecinin bir diğer biçiminden ibaretti ve eğitimsiz ayaktakımının duygusal olarak idealleştirildiğini zannettiklerinden, sosyalizmden daha da tiksinmişlerdi.

1848 dönemi birçok yanılsamanın sonunu getirdi. Bu acı deneyimden sonra güzel laflarla peynir gemisinin yürüyeceğine bir daha kim inanırdı ki? Lafebelerinin sözlerini ciddiye alan Paris işçilerinin elde silah özgürlük, eşitlik ve kardeşlik için savaştıkları Haziran günleri tehlike işaretiydi. Flaubert bir romancıydı, insanlığın toplumsal tarihini ve ekonomik mekanizmalarını inceleyen bir düşü-

nür değildi ve Haziran günleri, onun gözünde, boş sloganlarla oynaşmanın olsa olsa medeni toplumun varlığını tehdit eden karanlık güçleri uyandırmaya yarayacağının kanıtıydı. Akabinde kurulan aşağılık Louis Napoléon'un diktatörlüğü aşağılık adamların diktatörlüğünden, burjuvaların ve önceki yılların aptallıklarından beklenebilecek her şeyin ilahlaştırılmasından başka bir şey değildi. Dolayısıyla *Duygusal Eğitim* liberal burjuvazinin bütün o ince yanılsamalarının sonunun acı ve acımasız derecede ironik bir resmidir; o yanılsamalar 1848 Haziran'ının kızıl bayrağı ve tüfek atışlarıyla darmadağın olmuş ve sonsuza dek dağılmıştır. İmparatorluğun bayağılığından sonra bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktı ve bu aptal, hasis burjuvazinin elinde savaşlarla, dar kafalı milliyetçilikle ve hayvani açgözlülükle medeniyetin toplumsal olarak çürüyüp yok olacağı uzun bir sürecin bizi beklediği kesindi.

Flaubert'in sanatçının tanrı benzeri nesnelliği teorisi ile Balzac'ın toplumsal insanın doğal tarihi teorisi arasında büyük bir fark olmadığı düşünülebilir. Halbuki dünyalar kadar fark vardır. Balzac'ın bilimsel görüşleri muhtemelen naif ve yanlıştı ama hayat görüşü bakımından hakikaten gerçekçiydi. İnsan toplumuna tarihsel açıdan bakıyor, onu mücadele eden ve mücadeleleriyle değişen bir şey olarak görüyordu. Flaubert'teyse hayat donmuş ve durağan hale gelir. 1848'den sonra hayatı gelişimi içinde gözlemleyip ifade edemezsiniz çünkü bu gelişim çok acı vericiydi ve çelişkiler çok barizdi. Dolayısıyla hayat onun için donmuş bir göl haline gelmişti. "Bana güzel gözüken şey" diye yazıyordu metresine, "yapmak istediğim şey, hiçbir şey hakkında bir kitap, dış dünyayla hiçbir bağı olmayan bir kitap olacak, kendini ancak üslubunun iç kuvvetiyle destekleyecek, tıpkı dünyanın el üstünde tutulmadan havada kendi kendini desteklemesi gibi; bu kitabın neredeyse hiçbir konusu olmayacak ya da konu neredeyse görünmez olacak, tabii böyle bir şey mümkünse. En güzel kitaplar konusu en az olan kitaplardır. İfade düşünceye ne kadar yaklaşırsa, kelime ona ne kadar çok tutunursa ve sonra ortadan kaybolursa, o kadar güzeldir o."

Bu görüş bir kez kabul edildiğinde, hayatın bir dilimini alıp onu en ince ayrıntısına kadar ve nesnel şekilde tasvir eden yeni "gerçekçilik"e giden yol açılmış oluyordu. Ama hayat elbette sanatsal olarak bir dilimini asla alamayacağınız kadar kıpır kıpır olduğunu kanıtladı, böylece romancı dilimini seçme konusunda müşkülpesent hale gelmeye başladı; hayatın anatomisinden öyle

incelikli bir parçanın kesip koparılmasını talep eder oldu ki en sonunda bir banliyö sokağından ya da Mayfair partisinden daha ilginç bir şeyler tasvir edemez hale geldi. Bu teorinin görüş alanlarına dayattığı dar kafalılığa isyan eden diğerleriyse kendi bilinç akışlarının şiirsel tablosunu sunmak adına Freud ve Dostoyevski'den ilham aldılar. Böylece sonunda roman, iki eğilim halinde solup gitti ki bunların arasındaki karşıtlık bizim açımızdan ortaçağdaki âlimlerin kavgalarından daha önemli değildir.

Gelgelelim Flaubert dürüst bir adam ve büyük bir sanatçıydı. Halefleri çağlarının gerçekliğini özümseme görevinden kaçınmış ve bunun yerine "hayat dilimi"ni ya da öznel bilinç akışını koymakla yetinmiş olsalar da Flaubert böyle kolay teslim olmaya niyetli değildi. Mektupları kendisine tiksindirici gelmeye başlayan ama yine de özümsenmesi ve sanatsal biçime kavuşturulması gereken bir hayatla, bir gerçeklikle en ürkütücü mücadelelerden birinin itirafıdır. Burjuvaziye Flaubert kadar nefretle öfke kusan bir kişi daha görülmemiştir. "İnsanlığı kusmuğumla boğabilirim" diye yazar ve bütün insanlığı kastetmez; onun kastettiği on dokuzuncu yüzyılın, 1871 Paris Komünü'nden hemen sonraki kapitalist toplumudur.

Flaubert mektuplarında doğru ifadeyi bulma mücadelesini tasvir eder. *Madame Bovary*'deki meyhane sahnesini yazması iki ayını alır, oysa bu sahnenin romanda tuttuğu süre sadece üç saattir. Geçen ay sadece yirmi sayfa kadar yazdığından tekrar tekrar bahseder. Bunu sadece mükemmeliyetçiliğiyle, en uygun, en doğru kelimeyi bulmaya çalışmasıyla açıklayabilir miyiz? Kusursuz üsluptan daha aşağısının kesmediği bir sanatçı vicdanı mıdır bu? Hiç de değil. Flaubert üslup ve biçime en fazla dikkat gösterilen eserlerin çoğunlukla ikinci sınıf olduğunu bizzat söyler ve bir yerde de kusursuz üslup kıstasını bulmanın mümkün olduğundan şüphe duyduğunu açıkça ifade eder. Dünyadaki büyük yazarlardan bahsederken kıskançlık duyar:

> Onların üslup için çaba göstermelerine gerek yoktu, onlar bütün kusurlarına rağmen ve bu kusurlardan ötürü güçlüdür; ama biz tali yazarlar sadece icramızın kusursuzluğuyla ölçülürüz... Burada başka bir yerde söylemeye cesaret edemeyeceğim bir görüşü dile getirmek istiyorum: Çok büyükler çoğu zaman çok kötü yazarlar ve böylesi onlar için çok daha iyi. Biz biçim sanatını onlarda değil, Horace ve La Bruyère gibi ikinci sınıflarda aramalıyız.

Fakat Flaubert küçümsediği insanlar arasında kır evine kapanmış, fiziksel ve zihinsel bir ıstırap çekerek yaşadıysa bunun sebebi biçimsel kusursuzluk peşinde koşan ikinci sınıf bir sanatçı olması değildi. Hayır, Flaubert nefret ettiği bir dünyaya ve hayata sanatsal ifade kazandırmak için çabalayan büyük ve dürüst bir sanatçıydı ve onun bütün sanat teorisi bu mücadelede kendisine dayatılmış uzlaşmanın sonucuydu. "Sanat ile sanatçıyı kesinlikle birbirine karıştırmamak gerekir. Kırmızıyı, yeşili ya da sarıyı sevmiyorsa, o onun sorunu, yine de bütün renkler güzeldir ve onun görevi bu renkleri çizmektir. (...) Bizatihi yapraklara bakın; doğayı anlamak için doğa kadar serinkanlı olmak gerekir." Yine, amentüsünü özetleyen meşhur mektubunda: "Yazar, eserlerinde kâinattaki Tanrı gibi olmalıdır, her an her yerde hazır ve nazır olmalı ama hiçbir yerde görülmemelidir; sanat bir ikinci doğa olduğundan, bu doğanın yaratıcısı da benzer yöntemlerle hareket etmelidir; her bir atomda, her bir veçhede, saklı ve sonsuz bir hissizlik duyulmalıdır."

Flaubert kendi ilkelerini hayata geçirmeyi hiçbir şekilde başaramamıştı. Böyle bir tanrıda ne sevgi ne de nefret görülür. Flaubert'in bütün hayatı nefrete dayalıydı; çağına duyduğu kutsal nefret tek değer kıstası mülkiyet olan bir toplumun aldattığı, eziyet ettiği ve alçalttığı insana duyduğu bir tür tersyüz edilmiş sevgiydi. Bu topluma dair görüşünü en sonunda *Bilirbilmezler*'deki ironiyle ortaya koymuştu; bu roman, "toplumda saygın ve makbul bir insan olarak kabul görmek için mümkün olan her konuda söylemeniz gereken her şeyi alfabetik sırayla" bulabileceğiniz *Yerleşik Düşünceler Sözlüğü*'nden doğmuştu.

Tıpkı Dickens gibi Flaubert de bir zamanlar ortak mirasımız olarak görülen hümanizm standartlarının hızla inkârı haline gelen toplumun gerçek bir portresini sunma problemiyle yüzleşmiş büyük bir yazardı. Dickens kendi problemini duygusal romantizm uzlaşmacılığıyla çözmüştü. İngiltere koşulları bunu onun açısından kaçınılmaz hale getirmişti. 1848 Haziran'ının Fransa'sında, Üçüncü İmparatorluk Fransa'sında, Fransa-Prusya Savaşı ve Paris Komünü Fransa'sında yaşayan Flaubert ise başka bir yol tutturmak zorundaydı. Kendi mizacı, yani uzlaşma kabul etmez dürüstlüğü duygusallık yolunu tıkamakla kalmadı (onun kadar büyük olmayan biri için bunun ne kadar kolay olacağını Daudet bize gösterecekti), Fransız hayatının sert gerçekliği ona bu yolu ilelebet kapattı. Mücadeleden uzak durdu, sonsuz acı çekerek kendisine gerçekdışı bir

nesnellik yarattı ve salt biçimsel bir yaklaşım yoluyla hayatın belli veçhelerini yalıtmaya çalıştı. Hayatın bir tablosunu çizmeye çalışırken çağının bütün yazarlarından daha korkunç acılar çeken, çağının nabzını herkesten daha iyi tutan ama onu ifade edemeyen zavallı Flaubert'in, derin tutkulara ve yoğun nefrete sahip bu adamın kaderinde üzücü bir son varmış: Şu renksiz şey, "saf sanatçı"nın elit örneği haline gelmek gibi. Neden "saf sanatçı"ya "saf kadın"dan daha fazla ilgi duymamız gerektiği o çağın gizemlerinden biridir. Neden bir kadına değil de sadece bir sanatçıya? İkisi de ilgi çekicidir ve ikisi de acı çeker ama güzel olmak için değil.

Flaubert ile aynı yaratış sancılarını çeken, hükmetmeye ve zihninde yeniden tasarlamaya kararlı olduğu gerçekliği ifade edecek doğru kelimeleri bulmak adına haftalarca kendisine eziyet eden bir çağdaşı vardı. Bu diğer sanatçı çok daha büyük bir yoğunlukla yazmış ve yeniden yazmış, şekillendirmiş ve yeniden şekillendirmiş, sevmiş ve nefret etmişti ve nihayet dünyaya dehasının yarattığı güçlü fragmanları sunmayı başarmıştı. Bu kişinin adı Karl Marx'tı ve diğer bütün çağdaşlarını yerle bir eden problemi, yani on dokuzuncu yüzyıl dünyasını ve kapitalist toplumun tarihsel gelişimini tamamen anlama problemini başarıyla çözmüştü.

Flaubert, "Fikir, biçimden doğar" diyordu Gauiter'ye ve o da bu sözleri şu "nesnel" gerçekçilik okulunun duvarlara kazınmaya layık "üstün formülü" saymıştı. İçerik biçimi belirler, Marx'ın görüşüyse buydu ama bu ikisi arasında içsel (ya da karşılıklı) bir ilişki, bir birlik, kopmaz bir bağlantı vardır. Flaubert'in ideali "hiçbir şey hakkında" bir kitap, mantıksal olanın olgusal ve tarihsel olandan kopartıldığı salt biçimci bir eser yazmaktı. Edmond de Goncourt, Huysmans ve diğerlerinin geliştirdiği en uç biçimiyle bu anlayış nesneyi öznenin, yani romancının pasif malzemesine çeviren, akabinde romancıyı da salt bir fotoğrafçı derekesine düşüren saf öznelcilik haline geldi.

Marx'ın damadı ve Fransız gerçekçilerinin sıkı bir eleştirmeni olan Lafargue bu iki yöntem arasındaki karşıtlığı ortaya koymuştur:

> Marx sadece yüzeyi görmemiş, bilakis derine nüfuz ederek bütünü oluşturan parçaları karşılıklılığı ve etkileşimleri içinde incelemişti. Bu parçaların her birini birbirinden yalıtıp gelişim tarihlerinin izini sürmüştü. Bunun ardından o şeye ve çevresine yaklaşıp çevresinin o şey üzerindeki etkisini ve tersini gözlemlemişti. Ardından nesnenin doğuşuna, geçir-

diği değişikliklere, evrimlerine ve devrimlerine geri dönmüş ve en uçtaki faaliyetlerine dalmıştı. Önünde kendi içinde ve kendisi için var olan, çevresiyle hiçbir bağlantısı olmayan ayrı bir şey değil, bilakis karmaşık ve sonsuza dek hareket eden bütün bir dünya görmüştü. Marx o dünyadaki hayatı çeşitli ve sürekli değişen etki ve tepkileri içinde temsil etmek için uğraştı. Flaubert ve Goncourt kardeşler okulunun yazarlarıysa sanatçının gördüklerini yeniden üretmeye çalışırken karşılaştığı zorluklardan yakınıyorlar. Ama onlar sadece yüzeyi, sadece aldıkları izlenimi temsil etmeye çalışıyorlar. Onların edebi eserleri Marx'ınkilerin yanında çocuk oyuncağı kalır. Gerçeklik denen görüngüyü böyle derinden anlamak için sıra dışı derecede güçlü bir zihne ihtiyaç vardı ve gördüklerini ve söylemek istediklerini aktarmak için gerekli sanatın da aşağı kalır yanı yoktu.

Lafargue, Marx'ın yaratıcı yöntemini hakkıyla değerlendirir ve Flaubert'in yöntemindeki kusurları doğru şekilde ortaya koyar ama Flaubert'in de kalbinin en derinlerinde bu kusurlarının farkında olduğunu anlamaz. Keza Flaubert'i ve Goncourt kardeşleri sanatsal yöntemlerini benimsemeye iten güçleri de göremez. Günlükte bu son hususa ışık tutacak bazı ilginç malzemeler vardır. Edmond 1855'te şöyle yazar: "Her dört-beş yüzyılda bir dünyayı yeniden diriltmek için barbarlık zorunludur. Yoksa dünya medeniyetten ölür. Eskiden Avrupa'da hoş bir ülkenin yaşlı nüfusunu ne zaman hayırlı bir anemi kırıp geçirse, onların kalıntıları üzerinde Kuzey'den bir seksenin üstünde yeni bir kuşak o soyu yeniden diriltirdi. Avrupa'da artık barbarlar yok ve bu görevi işçiler yerine getirecek. Biz buna toplumsal devrim diyoruz."

Paris Komünü sırasında bu kehanetini hatırlamıştı: "Bugün yaşananlar" diye yazıyordu, "işçi sınıfı nüfusunun Fransa'yı tamamen fethetmesi ve soyluları, burjuvaları ve köylüleri kendi despotizmi altında köleleştirmesidir. Hükümet mülk sahibi sınıfların elinden kayıp gidiyor ve mülkü olmayanların eline geçiyor, toplumun bekasından yana maddi çıkarı olanların elinden çıkıp düzenden, istikrardan ve muhafazakârlıktan yana hiçbir çıkarı olmayanların eline geçiyor. Nihayetinde, belki de değişimin büyük yasası uyarınca, işçiler, yıllar önce söylediğim üzere, antikçağ toplumunda barbarların oynadığı role soyunuyorlar: Yıkımın ve parçalanmanın sarsıcı failleri."

Gerek Flaubert gerek Goncourt kardeşler işçi sınıfını salt yıkıcı bir failden daha ötesi olarak görmemişlerdi. Burjuva toplumu

konusunda hiçbir yanılsamaları yoktu, onun açgözlülüğünden, dar kafalı milliyetçiliğinden, hiçbir değere sahip olmayışından, insanı alçaltmasından ve genel olarak tesviye etmesinden nefret ediyorlardı ama bu topluma hiçbir alternatif göremiyorlardı ve eserlerinin temel kusuru da burada saklıdır. Flaubert'ten sonra eleştirel gerçekçilik daha fazla ilerleyemedi zira onun muazzam çabaları yöntemin barutunu tüketmişti. Ya romancılar toplumu Balzac'ın yaptığı gibi yeniden hareketliliği içinde görecek ya da kendi içine kapanarak tamamen öznel hale gelecek, zamanı ve uzamı inkâr edecek ve bütün epik yapıyı parçalayacaktır. Yüzyılı aşkın bir süredir büyüyen başka bir zorluk daha vardı ki şimdi gerilimi had safhaya çıkmıştı: Hayata dair bütünlüklü bir bakış açısının, insan karakterini ele alabilmenin zorluğu.

Rönesans'ın büyük romancıları bu zorluğu bilmezlerdi. Onlar için hümanizm fikirlerine yön vermiş ve eserlerine ilham olmuştu. Rönesans kendi büyük filozoflarını çıkardı ama döneminin başında değil sonunda: Spinoza, Descartes ve Bacon. Kuşkusuz, burada bile insan düşüncesindeki temel bölünme Descartes-Spinoza çatışmasında görülebilir ama on yedinci ve on sekizinci yüzyılda henüz her türlü felsefi birliği yok edecek kadar şiddetli değildi. Bir bütün olarak İngiliz ve Fransız gerçekçi romancılarının benzer hayat görüşleri vardı, sonuç olarak eserleri de eksiksiz ve güçlüydü. Gelgelelim kapitalist toplumsal sistemin bütün şiddetli çelişkilerinin açık hale geldiği, savaşların ve devrimlerin Avrupa'daki son feodal kaleleri yok ettiği ve modern ulusların ortaya çıktığı on dokuzuncu yüzyılda artık felsefi birlik diye bir şey yoktur. Kant ve Hegel idealizmi o kadar ileri taşımışlardır ki idealizm gerçekçi, materyalist felsefelere karşı geçici olarak üstünlüğü ele geçirmiştir. Bu yüzyıl bütünlüklü bir insan hayatı görüşünden yoksundur, dolayısıyla romancının tali, uzmanlaşmış bir tarzda, hayatın ya da bireyin bilincinin bazı parçalarını yalıtarak çalışması giderek kaçınılmaz hale gelir. Flaubert'in mektupları bu hisle dolup taşar ve filozofları, Kant'ın, Hegel'in, Descartes'in, Hume'un ve diğerlerinin eserlerini özümsemek için beyhude yere çabalamalarını anlatır. Flaubert her seferinde Spinoza'ya geri dönme isteği duyar, tıpkı Goncourt kardeşlerin Diderot'nun diyalektik düşüncesine dönmek isteği duymaları gibi. Ama sonunda, günümüz toplumunda gerçekleştirilmesi imkânsız bir şey olarak gördükleri için, felsefi temel arayışından vazgeçerler.

Flaubert ve okulunun trajedisi kendi yetersizliklerini her an ve yakından hissetmiş olmaları; geçmişin ustalarının, Rabelais, Cervantes, Diderot ve Balzac'ın muazzam üstünlüğünün fazlasıyla bilincinde olmalarıydı. Bu nedenle kimi zaman bunun nedenine neredeyse düşünmeden ulaşmışlardı ve Goncourt'ların günlüğünde Balzac üzerine bir paragraf doğruya o kadar yaklaşır ve bugün bir yazar için o kadar önemlidir ki bu bölümün ana fikrini kusursuz şekilde özetleyecektir:

> Balzac'ın *Köylüler*'ini bir kez daha okudum. Bu zamana dek Balzac'a devlet adamı diyen olmamıştır ama o muhtemelen çağımızın en büyük devlet adamıydı, hastalığımızın özüne inmeyi bir tek o başarmıştı, 1789'dan bu yana Fransa'nın parçalanmakta olduğunu, yasaların altındaki âdetleri, kelimelerin arkasındaki gerçekleri, zahiri düzenin altındaki dizginlerinden boşanan çıkarların anarşisini, istismarların yerini nüfuzun alışını, yasa önündeki eşitliğin hâkim önünde eşitsizlik tarafından yok edilişini, kısacası büyük adları büyük paralarla değiştiren ve markileri bankerlere dönüştüren 1789 programının büyük yalanını – ne eksik ne fazla, tüm bunları yukarıdan görebilen bir tek oydu. Ama bütün bunları gören bir romancıydı.

8
Kahramanın Ölümü

Bir romanın esas derdinin karakter yaratmak olduğunu vurgulamak gereksiz bir tekrara kaçmak gibi görünebilir. Ne yazık ki biçimsel anlamı saymazsak, bugün modern romancıların esas kaygısının artık bu olmadığını görüyoruz. Bugün romancılar insan karakteri haricinde neredeyse her şeyi dert ediniyorlar. Mr. Huxley gibi bazılarının derdi *Britannica Ansiklopedisi* ve kişinin şahsi tanıdıklarının nevi şahsına münhasır özellikleridir; D.H. Lawrence gibi diğerleri yazarın kendi ruh halinin son derece renkli tasvirleridir ya da H.G. Wells'in eserlerinin çoğunluğu gibi siyasal argümanlardır yahut Tom, Jane, Emily ve Harry'nin yüzlerce kitabı gibi ılımlı toplumsal hicivlerdir (toplumsal hiciv kuşkusuz romancı için meşru bir izlektir, gerçekten de dünyanın en büyük romanlarından

bazıları toplumsal hicvin ürünüdür ama hicivci bile, daha doğrusu hepsinden öte hicivci insan, karakterini eserinin merkezine koyma yükümlülüğünden muaf değildir).

Gelgelelim insan kişiliği günümüz romanında sırra kadem basmış ve yanında "kahraman"ı da götürmüştür. Kahramanın öldürülmesi süreci on dokuzuncu yüzyıl romanının gelişiminde kaçınılmazdı. Gerçekçiliğin çürüyüşü bunu dayattı. Flaubert *Madame Bovary*'yi yazarken esasen kadının kendisiyle ilgilenmişti ama yaratıcı yöntemi sayesinde enerjisini Emma'nın kişiliğine olduğu kadar Norman'ın kusursuz bir tür resmini çizmeye de ayırabildi. Fakat Edmond de Goncourt insanlar hakkında değil de daha ziyade bir sahne hakkında, bir hastane hakkında, fahişelik hakkında bir roman yazma üzerinden düşünmeye başlamıştı bile. Zola roman üzerine, para üzerine, fahişelik üzerine, Paris pazarları üzerine, alkolizm üzerine vb. romanlarla devam etti. Fransız gerçekçilerinin sadık çömezi Arnold Bennett babası ve onun gençliği hakkında enfes bir roman yazdı ve sonra, "bir ailenin tarihi"ni yazmak gibi ölümcül bir arzuya kapılınca devam niteliğindeki iki eserle ilk eserini mahvetti. Benzer şekilde, Potteries'den tanıdığı iki yaşlı hanımefendi hakkında savaş öncesi İngiltere'nin en iyi romanlarından birini yazdı ama ardından bir gazete sahibi, bir otel, fahişelik (evet, gerçekten de diğer onlarcası gibi!) ve sair hakkında yazacak derekeye düştü.

Goncourt kardeşler dikkatli sanatçılardı ve eserlerini bir açıdan hâlâ zevkle okumak mümkündür. Zola'da bir dâhinin sahip olduğu bütün dirimsellik ve yaratıcı güç vardı, romanları tam da içerdiği tutkudan ötürü hâlâ okunabilir romanlardır. Ama ne sanatçı olan ne de tutkusu veya dehası olan adamların binlerce "gerçekçi" incelemesinin hepsi de yayınlandıktan bir ay sonra okunmaz hale geliyor. Modern romancı kişilik yaratma, kahraman yaratma görevini terk edip, onun yerine sıradan koşullardaki sıradan insanı nakletmek gibi tali bir görevi koyunca hem gerçekçiliği hem de hayatın kendisini terk etmiştir. Bu sadece "nesnel" okulun kerameti kendinden menkul gerçekçileri için değil, aynı zamanda salt öznel psikolojik analiz romancıları için de geçerlidir. Gerçekten de bu öznel psikolojik analiz romancıları karakter yaratmayı saçmalık derekesine düşürmüş olmakla övünebilirler; gerçi ara ara muhteşem ve maharetli bir saçmalıktır bu zira James Joyce sıradan insanın tablosunu çizmeye o kadar kararlıdır ki Dublin'de bulup bulabile-

ceği en sıradan, "vasat" adamı alır ve onu, yani kahramanını, "sıradan" koşullarında resmetmek azmiyle klozetin üzerine tünemiş halde takdim eder..

Bu, fiilen, hümanizmin, edebiyattaki bütün Batı geleneğinin inkârıdır (hatta bir bütün olarak dünya edebiyatının bize sunduğu genel insan anlayışının inkârıdır zira Doğu'nun da kendi hümanizmi vardır). Yaratma problemine modern dünyanın yaklaşımı hayatın gerçeklikten yalıtılması ve nihayetinde olayların iç mantığının ve zamanının yok edilmesidir; böylece karakter ile dış dünyanın etkileşimi kaybolup gider. Bu yaklaşım, nihayetinde, insanın tarihsel niteliğini inkâr ederek yaratmayı öldürür. Gerçekten de burjuvazi artık insanı bir zaman dahilinde, dünyada eylemde bulunan insan olarak, dünyanın değiştirdiği ve dünyayı değiştiren insan olarak, aktif şekilde kendisini yaratan insan olarak, yani tarihsel insan olarak kabul edemez; çünkü bunu kabul etmek burjuva dünyanın lanetlenmesi, kapitalizmin ve onu halihazırda değiştirmekte olan toplumsal güçlerin tarihsel kaderinin tanınması anlamına gelecektir.

On dokuzuncu yüzyılın büyük dönemine ait romanlarda en sık rastladığımız kahraman toplumla çatışma içinde olan ve nihayetinde o toplumun hüsrana uğrattığı ya da dize getirdiği kahramandır. O, Stendhal'in yegâne kahramanıdır; Balzac tarafından sık sık sahnenin ortasına konur; hemen her Rus romanının ana figürüdür ve onu Pendennis'ten başlayıp Richard Feverel, Ernest Pontifex ve Jude'a kadar İngiltere'de de bulabilirsiniz. Bu uzlaşmaz, idealist, tutkulu ve mutsuz genç egoizmi din bellemiş olan topluma ayak uyduramayan bir bireycidir. Zira on dokuzuncu yüzyılın iki tür egoizmi kabul ettiği anlaşılıyor: Dinî ve din dışı. Dinî egoistlere o dünyada yer yoktu, sadece yeis, ikiyüzlülük, iradenin parçalanması ve nihayetinde imanın kaybedilmesi vardı.

Şunu rahatlıkla söylemek mümkün, bu genç kahraman birçok durumda sadece yazarın kendi gençliğinin ya da onun hümanizmini, kişisel mutluluğa, mülkiyete, cinsler arasındaki ilişkilere dair görüşlerini kabul etmeyen ve edemeyen bir toplumla kişisel mücadelesindeki bir safhanın hayal gücünde yeniden yaratılmasından başka bir şey değildi. Flaubert'in mektupları sanatçıyı her noktada cehaletten beslenen ve nakit paranın sağlam temeli üzerinde yükselen vasat saygınlık ideallerine uymaya zorlamış burjuva toplumuna duyduğu muazzam nefret ve horgörüyle doludur. Flaubert

ve çağdaşı aydınlar, ki aralarında on dokuzuncu yüzyılın en sağlam ve en dürüst simaları vardır, her türlü toplumsal kötülüğün kökeninde zorunlu eğitimin ve genel oy hakkının yattığını düşünüyorlardı. Onlar için zorunlu eğitim burjuva ideallerine ayak uydurmak demekti, genel oy hakkınıysa iktidardaki Küçük Napoléon'un burjuva diktatörlüğünü onaylayan halk oylamasıyla bir tutuyorlardı.

Yeknesaklığa karşı, on dokuzuncu yüzyılın kapitalist toplumunda hayatın adiliğine karşı tepki, romancının o yüzyılda insan hayatının en ilginç veçhelerinden bazılarını anlamasını ve özümsemesini engellemişti. İşçi sınıfını göz ardı etmiş olmaları doğaldı. Romancıların işçilerle hiçbir bağları yoktu, onlara tuhaf, akıl sır ermez bir dünyanın sakini diye tepeden bakıyorlardı ve ancak daha sonraları, Paris Komünü'nün ardından bu dünyayı araştırmak gibi zorlu bir göreve ciddi ciddi giriştiler. Edmond de Goncourt "alt seviye hayat"la ilgili bir romanın malzemelerini toplarken kendisini polis hafiyesi gibi hissettiğini ama "belki de ben köklü bir aileden gelen bir edebiyatçı, halk (ya da dilerseniz 'canaille' [ayaktakımı, namussuz]) ise seyyahların uzak diyarlarda binlerce cefaya katlanarak aradıkları 'egzotik' öğeden bir şeyler barındıran meçhul, keşfedilmemiş bir ülke" olduğu için, işçilere çekildiğini açıksözlülükle yazar. Birçok yazar açısından işçi sınıfının çekiciliği hâlâ "egzotiklik" düzeyindedir oysa bu tür bir bakış açısıyla insan kişiliği yaratmak imkânsızdır. Romancılar bir-iki nadir istisna haricinde (örneğin Mark Rutherford) işçi sınıfından ikna edici erkek veya kadınlar çizmeyi başaramamıştır ve "iki ulus" arasındaki bu bariyeri parçalamanın zorluğundan ötürü de bu göreve giriştikleri bile nadiren görülmüştür.

Ama daha da kayda değer olan husus, burjuva romancıların hayal gücüne dayalı edebiyattan iki tür insanı daha dışlamış olmalarıdır, oysa bu iki tür insan kapitalist toplumun tarihinde gerçekten belirleyici rol oynamıştır: Biri bilimci, diğeri de kapitalist "önder", yani modern hayatın milyoner hükümdarı.

Dünyanın en büyük bilimcileri olan Arşimed, Galileo, Newton, Lavosier, Darwin, Faraday, Pasteur ve Clerk Maxwell'den dördü İngiliz'dir ve bunlardan üçüyse on dokuzuncu yüzyılda yaşamıştır. On dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinin büyük fizik bilimcilerinden ilki olan Humphry Davy ile Southey, Coleridge, Wordsworth ve romancı Maria Edgeworth yakın dosttu. Kimyacı Dr. Joseph Priestley kadar ilginç bir İngiliz'i arasanız bulamazdınız ama ona duyulan

saygı bir biyografisinin yazılmasıyla olsun gösterilmemişti (muhtemelen ne Cizvit ne eksantrik bir tip ne de Tory olduğu için). On dokuzuncu yüzyılın gerçekten iyi romancılarının eserlerinde bilimin varlığının insanlık için umumi helâların varlığından daha önemli olduğunun kabul edildiğine dair bir şeyler aramak isterseniz yorulduğunuzla kalırsınız. İkisi de edebiyat alanından dışlanmıştır. Günümüzde bile bilim tamamen tanınırken ve tuvalet de edebiyatta saygıdeğer bir yere sahipken, bilimcinin sanatın bir konusu olarak en azından fahişeyle ve aktrisle eşit görülmeye hakkı olduğunu sadece birkaç tane ikinci sınıf yazar kabul etmektedir.

Bunu de Goncourt'un aktrisi, Zola'nın kesimhaneyi ya da Arnold Bennett'ın lüks oteli tanıdığı şekilde bilimcinin de sanatta bir "konu" olarak tanınması için bir çağrı olarak görmeyin. Bilimci bir konu değildir; bilimci, yaratıcı zihni büyük sanatçının zihnine yaklaşan bir insan tipidir, insan hayatının bir parçasıdır ve modern dünyada insan hayatının mümkün olan hiçbir tablosu bilimciyi yok sayarak çizilemez. Çağımızın gerçekten yaratıcı güçlerinden biri olan bu insan türünü romancıların yok saymasının iki nedeni vardır. Birincisi, bizzat romancılar bilim konusunda öyle cahildir, dar uzmanlaşmanın ve işbölümünün hüküm sürdüğü bu dünyada bilimsel yaratma alanından öyle kopuk ve uzaktır ki insan kişiliğinin bu can alıcı alanı onlar için bir kapalı kutu olarak kalmaktadır. İkinci neden ise bizatihi toplumsal hayatın koşullarının romancıyı bilimsel kişiliği araştırıp incelemekten alıkoymasıdır. Bilim, dünyamızın yaratıcılarından biridir ama diğer yandan bilim dünya tarafından köleleştirilip yozlaştırılmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda bilimciyi resmetmek için korkusuz bir gerçekçi olmak gerekirdi; hem dine ve cahillerin önyargılarına göğüs germeye hem de bilimin ticari emellere alet edilmesini ve toplumsal sistemin köklerini teşhir etmeye hazır ve istekli bir gerçekçi olmalıydı. Günümüzdeyse, daha da ileri gitmeye, bilimden yararlanarak bilimin yok edildiğini göstermeye hazır olmalıdır.

Romancının insan kişiliğinin bir gelişimini daha göz ardı ettiğini söylemiştim ki bu yüzyılda hiç de önemsiz sayılamayacak bir öğedir bu. Kurmacada on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın bütün büyük başarıları arasında büyük işadamının, yani demiryollarını yapan, çelik fabrikalarını kuran, Afrika'da yeraltından elmasların getirilmesini ve okyanusları birbirine bağlamak üzere bataklıklardan ve çöllerden kanallar geçirmeyi başaran adamın bir tablosunu

arayan boşa kürek çeker. Belki de burada esas suçlu on dokuzuncu yüzyıl romancıları değildir. 1870'den önce iş hayatında sözü geçen isim bankerdi ve Balzac onu aslına sadık şekilde resmetmiştir. İmalatçı ise henüz finans dünyasıyla ittifak kurup dünyaya hükmetmeye başlamamış görece küçük bir adamdı ve aslında bu küçük imalatçı ya da işadamı büyük gerçekçiler tarafından göz ardı edilmemiştir. On dokuzuncu yüzyılın son üçte birlik bölümünde ve günümüzdeyse durum farklıdır. Hani nerede Cecil Rhodes, nerede Rockefeller, nerede Krupp? Sadece Dreiser bu tür bir adamın kariyerini resmetmeye çalışmıştır ama genel olarak sanatçılar ondan İblis'ten kaçar gibi kaçmışlardır. Oysa İblis'e yaratıcı edebiyatta yer verilmemesi için hiçbir neden yoktur. Milton onu gayet makul bulmuştu. Ve eğer Edward Campion, şu Cizvit şehidi, yetenekli bir yazarın dikkatini celbetmeyi hak ediyorsa, "refah" tanrısının çöküşünün kapitalist şehidi olan Ivar Kruger neden hak etmesin?

Rönesans sanatçıları kötü adamı tasvir etmekten imtina etmemişlerdi. Shakespeare'e sorsalar, kötü adam olmadan hayatın eksik kalacağını söylerdi. Kötü adamın salt olumsuz olduğunu, hiçbir olumlu özelliği bulunmadığını ya da şerrin sembolik bir tecessümünden ibaret olduğunu düşünmek büyük haksızlık olur. Doğru, modern kapitalistleriniz Rönesans maceracılarına sadece yüzeysel olarak benziyorlar. Rönesans maceracıları şiddete, kana ve gaddarlığa bulaştıklarında bunu açıktan yaparlardı, oysa modern kapitalistler bunu karanlıkta yaparlar veya şiddeti ve gaddarlığı tümüyle adamlarına bırakırlar; Rönesans prensi sanki insan bedeninde yaşamı keşfediyormuş gibi vahşi bir deneysel tarzda azametli bir zamparayken, modern plütokratınız gizli sapıklıklara teşnedir ve onun sefahat âlemleri Borgia'nın şöleninden ziyade bir Folies Bergères revüsüne benzer.

Ama plütokratlar arasında da kayda değer adamlar vardır. Rhodes nahoş olduğu kadar kayda değer de bir adamdı. Northcliffe sadece deli değil, aynı zamanda bir dâhiydi. Bu adamları modern hayatın şiirselliğinden, yani modern fiziğin keşifleri sayesinde bir suikastçının kurşunuyla ölen bir kralın fotoğrafını daha ateş edilir edilmez size sunabilen modern gazeteyi mümkün kılmış olan maddenin fethinden ayıramazsınız. Büyük ulusların hareketleri, erkek ve kadınların güçlü davalar için ateşli fedakârlıkları da plütokratların hayatlarıyla iç içe geçmiştir.

Gelgelelim bunlara yaratıcı edebiyatta hiç yer verilmemiştir, yazar bunlardan imtina eder, bu tür bir kişiliği kurmacada yeniden yaratmayı bir kez denediğinde, sayfalarında korkunç kuvvetlerin at koşturmaya başlayacağından korkar. Bu yüzden Swann'ın sessiz dünyasını, bahçeleri, misafir odalarını, uzun sohbetleri ve incelikli his analizlerini, ten ve tinin daha incelikli sapıklıklarını almak yeğdir; bunlar, doğru, ulusların hayatlarını tekeline alan ve büyük medeniyetlerin kaderini elinde tutan milyonerlerinizin dünyasının yansımalarıdır ama öyle incelikli şekilde yalıtılmış yansımalardır, Swann'ı, Düşes'i ve Monsieur de Charlus'u yaratan gerçek dünyadan o kadar uzaktır ki bu dünyanın varlığını rahatlıkla göz ardı edebiliriz.

Dolayısıyla modern romanımızda hem kahraman hem de kötü adam ölmüştür. Kişilik artık sadece mikroskop camına yapıştırılan yanardöner parçalarda mevcuttur. Bu tür parçalar çoğu zaman fevkalade merak uyandırıcı, ilginç ya da güzeldir ama bunlar yaşayan erkek ve kadınlar değildir. Kişiliğin yok edilmesi ve yerine ortalama durumdaki ortalama bireyin ya da onun bilincinin bir kısmındaki mekanik olarak yalıtılmış bir kişilik veçhesinin geçmesiyle birlikte, romanın yapısı ve epik niteliği de yok olmuştur. İnsan artık diğer iradelerle ve kişiliklerle çatışma halinde olan bireysel irade değildir zira bugün bütün çatışmalar modern hayatı sarsan ve dönüştüren muazzam toplumsal çatışmaların gölgesinde kalmalıdır ve dolayısıyla çatışma da romandan kaybolup gider ve yerini öznel mücadeleler, cinsel entrikalar ya da soyut tartışmalar alır.

Rönesans'tan Kant'a, on altıncı yüzyıldan on sekizinci yüzyıla kadar (materyalizm ve idealizm şeklinde ayrışan eğilimlere karşın) belli bir başarıyla sürdürülen bütünlüklü bir felsefi bakış açısının yerini her türlü bütünlüklü dünya görüşünün tamamen çöküşü, felsefi eklektizm, Nietzsche ve Bergson'un istenç ve sezgiden dem vuran dekadan sözde felsefeleri, Freud'un erotik gizemciliği, muhtelif yeni Kantçı okulların öznel idealizmi ve nihayet insan aklının yadsınması, Rönesans'ın ve hümanizmin reddedilmesi almıştı; bunlar, bizatihi siyasal karşıdevrimin ümitsiz çırpınışlarının bir yansıması olan bu felsefi çürümenin kaçınılmaz sonucudur. Bizim medeniyetimiz Erasmus'la, Rabelais'la ve Montaigne'le başlar. Ortaçağcılığa, dinî ve erotik gizemciliği olan kan ve ırk öğretilerine, Spengler'a, Otman Spann'a, Freud'a ve diğerlerine geri dönüşle

son bulur. Bireyin bağımsızlığının ilk azametli beyanı günümüzde bireyciliğin kutsallığı adına bireyin ölümünün ilan edilmesinden başka bir şey değildir.

Bir dünya görüşünün, hayata dair bir anlayışın yokluğunda, insan kişiliğinin tam ve özgür bir ifade bulması mümkün değildir. Bu tür bir bakış açısına erişilmeden roman yeni bir hayata başlayamaz, hümanizm yeniden doğamaz. Bu bakış açısı bugün sanatta yeni sosyalist gerçekçiliği doğuracak olan diyalektik materyalizmin bakış açısı olabilir ancak. Marx ve Engels daha 1844'te yazdıkları *Kutsal Aile* adlı kitapta hümanizmin bugün sosyalizmden ayrı bir anlam taşımadığına dikkat çekmişlerdi.

> Eğer insan bütün bilgisini, algısını vb. duyular dünyasından, deneyimlerini de duyular dünyasından çıkartıyorsa, o zaman mesele ampirik dünyayı ondaki gerçekten insani öğeyi deneyimleyecek, kendisini bir insan olarak deneyimlemeye alışkın hale gelecek şekilde düzenlemektir. ... Fransız ve İngiliz sosyalizmi ile komünizmi hümanizm ile materyalizmin pratik alanındaki bu çakışmasını temsil ediyordu.

Bu satırları okuyan okurlardan en az birinin bu genellemelerin fazla genellemeci olduğunu söyleyerek itiraz edeceğine eminim. *Ulysses*'te ya da *Swann'ların Tarafı*'nda gerçekten yaratıcı yazı (bu en üstün anlamıyla, insan karakterinin muhayyel yaratımı olarak) yok mu? Wells ilk eserlerinde, tevazu gösterip reddetse de bize karakter sunmayı başarmadı mı? Veya Lawrence? Peki, ya Huxley?

Bloom karakterinde Joyce'un bir insan kişiliği sunduğu doğrudur. Ama Bloom *Ulysses*'teki yegâne karakterdir. Conrad'ın Marlowe'u ne kadar kanlı canlıysa, Daedalus da o kadardır, bir güne sığan bu uzun yolculukta karşılaşılan çeşitli Dublinliler sadece yazarın tanıdık çevresinden anılar, iyi tasvir, kurnaz analizdir, yaratılmış karakterler değildir. Bloom'un kendisine gelince, bu gerçekten bir insan tablosu mudur? Belki yüzde doksan bir insandır, yaratılmaktan ziyade fotoğrafı çekilmiş türde ama kesinlikle yazarın inanmamızı istediği insan, yani soyutlanıp yirminci yüzyılın bütün "yalın insanlar"ının sembolü haline getirilmiş insan değildir. Bouvard ile Pécuchet'nin de Fransız Bloomlarının gerçekçi bir fotoğrafı olması amaçlanmıştı ve neredeyse bundan daha fazlası olmayı başarırlar: Bugün adını çok sık duyduğumuz "küçük adam"ın neredeyse kahramansı bir yeniden yaratımı. Ama neredeyse! Flaubert modern psikolojinin insanın bilinçdışını keşfinden

haberdar değildi. Joyce ise haberdardı ama insan keşke olmasaydı diye düşünmeden edemiyor zira tümüyle yararına olduğu söylenemez. Sonuçta Flaubert Freud'un yeni keşfi açıklandığında göçmüş olsa da en azından Rabelais'yı okumuş, anlamış, zevkine varmıştır. Joyce ise Cizvitlerden nefret ediyordu, o kadar.

Keza Proust'un da Joyce'tan daha başarılı olduğunu söyleyemeyeceğim. Doğru, Proust erkekleri ve kadınları daha iyi anlar ama Paris salonlarındaki bu dünya bezgini, hayattan usanmış hayaletler yine de birer gölgeden ibarettir. Bazı eleştirmenler Proust'un hiç de romancı olmadığını, sadece bir denemeci, çağımızın Montaigne'i olduğunu iddia etmişlerdir. Eğer Montaigne ile karşılaştırmayı hoşgörürsek, bunda bir doğruluk payı vardır. Proust usta romancılar arasında yere sahip değildir çünkü en önemli vasıftan yoksundur: Hayatı yeterli yoğunlukta özümseyemediğinden, karakterleri kendilerine ait eksiksiz bir hayat, onlara istediğiniz soruyu sorup bir cevap alabileceğiniz bir hayata sahip değildir.

Wells, Lawrence ve Huxley ile seviye daha da düşer. Kipps, Mr. Polly ve diğerleri kendi yaratıcılarının idealleştirilmiş izdüşümlerinden çok da fazlası değildir ve onlarda görülen *pathos* onlardan ziyade yaratıcılarına aittir. Huxley'nin Wells'le çok ortak yönü olduğuna inanıyorum: Sadece karakterlerinden asla türetemeyecekleri, eserlerine canlılık katan şu fikirlere duyduğu aşk, bilime olan ilgi ve günümüz dünyasında hayatın katı gerçekleri konusunda tatmin edici bir sonuca ulaşmayı bir türlü beceremmek. Gerçekten de Wells eğer Bromley Gramer Okulu ve Güney Kensington yerine Eton ve Oxford'a gitseydi, Huxley olurdu.

Lawrence'ı da romancı saymak pek doğru olmaz zira *Oğullar ve Sevgililer* ve *Gökkuşağı*'yla parlak bir başlangıç yapmış olmasına karşın, hikâyelerinin ve öykülerinin çoğunu oluşturan o tuhaf, güzel ve gizemli mensur şiirler uğruna roman yazmayı tümden bırakmıştır. Burada kanlı canlı erkek ve kadınlar değil, sadece ruh halleri vardır. Örneğin *Gökkuşağı* ile devamı niteliğindeki içler acısı Âşık Kadınlar'ı kıyaslayın. Bu ikinci romandaki soyutlamaların ilk kitaptaki tutkulu kız kardeşlerle bir bağı olduğuna kim inanır? Ayrıca *Gökkuşağı*'ndaki aşk ve evlilik izleği, Tolstoy'un aynı konuyu Levin ile Kitty'nin evliliğinde ele alışıyla kıyaslandığında, ne kadar soluk, ne kadar cansız kalır! Lawrence'a *Gökkuşağı*'nı yazdıktan sonra ne olduysa olmuş, yaratıcılığını kaybetmiştir. Kanaatimce onun modern romancı açısından önemi ilkel olan

konusundaki kâhince saçmalıklarında değil, İngiliz kırsalını ve İngiliz toprağının güzelliğini takdir etmiş son yazar olmasında saklıdır. Gelgelelim bu toprağın özgür olmadığını, her bir İngiliz'in mirasının bir avuç cahil ve vicdansız toprak beyi tarafından hoyratça tahrip edilip mahvedildiğini görmedikten sonra, İngiliz kırsalı ve İngiliz toprakları hakkında tutkulu düşüncelere sahip olmak bile mümkün değildir. Hardy'de bunu görecek yetenek vardı ama Lawrence'ta yoktu, dolayısıyla Lawrence daha iyi bir İngilizceyle yazmış olmasına karşın, daha inandırıcı olan Hardy'nin İngiliz kırsalı tasavvurudur.

İnsana romanda ait olduğu yeri geri vermek, onu bütünlüğü içerisinde resmetmek, çağdaş insanın kişiliğinin her safhasını anlamak ve hayal gücüyle yeniden yaratmak İngiliz romancısının temel görevidir. İnsan bilinci kabına sığmıyor, kapitalist toplumun ona dayattığı bağlardan kurtulup özgürleşiyor, kara ve hava yoluyla hızlı iletişimin ilerlemesiyle, sinemanın, radyonun ve televizyonun gelişimiyle, aşağılayıcı ve yozlaştırıcı çalışmanın son bulacağı evlerde yaşama imkânıyla, modern hayatın ona sunduğu bütün o muhteşem fırsatlardan yararlanmak istiyor. Ama henüz bunları yapamıyor. Bugün yalnızca çok az insan, yani kapitalist dünyanın efendileri modern hayatın muhteşem yaratılarından faydalanabiliyor ve bu adamlar da bunlardan insan tininin daha da geliştirilmesi için değil, tümüyle yok edilmesi için faydalanıyorlar. Ama hemen hemen her erkekte ve kadında, İngiliz ve Fransız'ında olduğu gibi Hint ve Çinlisinde de, hayattan keyif almanın şu anda bile derinleştirilip artırılabileceği bilinci mevcuttur. Bu bilinç eyleme dönüştürülüyor, yeni bir dünya yaratma çabasına dönüştürülüyor. İnsan özgürleşmesinin yeni bir çağı başlıyor.

O halde şu soruyu sormak gerek: Kitaplarımızda ne tür erkek ve kadınları tasvir etmemiz gerekir? İnsanları eylem üstünde nasıl görmemiz gerekir? Kılavuz olarak kime dönebiliriz? Bugün yaratmakla mükellef olduğumuz yeni gerçekçilik burjuva gerçekçiliğin ortaya koyduğu görevi üstlenmelidir. Sadece eleştirel insanı ya da birey olarak uyum sağlayamadığı bir toplumla umutsuz bir savaş içine girmiş insanı değil; koşullarını değiştirmek, hayata hükmetmek için eyleme geçen insanı, tarihin seyriyle uyum içinde olan ve kendi kaderinin efendisi haline gelebilen insanı göstermelidir. Bu demektir ki kahramansı öğe ve onunla birlikte epik nitelik romana geri dönmelidir. Hazlitt, Shakespeare karakterlerinden bah-

sederken onları Chaucer'ın karakterleriyle karşılaştırır ve bize bir karşılaştırmanın seyri içinde, gerçekçi hayat görüşüne sahip bir romancının insanları nasıl resmetmesi gerektiğine dair net bir anlayış sunar.

> Chaucer'ın karakterleri birbirinden yeterince ayrıdır ama kendi içinde çok az çeşitlilik gösterir, benzer önermeler oldukları hissini uyandırırlar. Chaucer'ın karakterleri tutarlıdır ama tekbiçimdir; başından sonuna kadar onlara dair bir fikir edinmeyiz; bunlara farklı bir ışık tutulmaz ya da tali özellikleri yeni durumlarda gösterilmez; bunlar tasavvur edilemez derecede doğruluk ve kesinlik gibi ayırıcı özellikleri olan ama aynı değişmemiş havayı ve tutumu muhafaza eden portreler ya da fizyonomik çalışmalar gibidir. Shakespeare'in karakterleriyse tarihsel simalardır, aynı derecede doğru ve kesindir ama bize eylem üstünde gösterilir, başkalarıyla mücadelede bütün kaslar ve sinirler sergilenir, çarpışma ve çatışmanın bütün sonuçları gösterilir, her türlü ışık ve gölge sunulur. Chaucer'ın karakterleri anlatısal, Shakespeare'inkiler dramatik, Milton'ınkiler ise epiktir. Yani Chaucer sadece hikâyesinin istediği kadarını, belli bir amaç için gerekli olanını anlatmıştır. Karakterleri adına cevapları kendisi vermiştir. Shakespeare'deyse karakterler sahnede takdim edilir, onlara her türlü soru sorulabilir ve kendi adlarına cevaplamaya zorlanırlar. Chaucer'da karakterin özünün sabit olduğunu algılarız. Shakespeare'deyse öğelerinin sürekli bir araya geldiğini ve dağıldığını görürüz, bütün kütlede her bir parçacık kendisiyle temasa geçirilen diğer ilkelere münavebeli yakınlığı ya da karşıtlığı üzerinden fermantasyon halindedir. Deney yapılana kadar sonucu, karakterin yeni koşullarında gireceği yönü bilmeyiz.

Romanda tamamen ortadan kaybolmuş olan bu karakter anlayışı devrimci romancının geri getirmesi gereken anlayıştır. Gerçeklikten korkmamalı, eksiksiz insanı göstermekten imtina etmemelidir. Onun görevi burjuva romancıların yüz geri ettikleri görevdir: Hayal gücünden yararlanarak tipik adamı, çağımızın kahramanını yaratmak ve bu yolla, Stalin'in ifade ettiği şekliyle, "insan ruhunun mühendisi" haline gelmektir.

9
Sosyalist Gerçekçilik

Fielding roman teorisini ele alırken, her zaman romanın epik ve tarihsel niteliğini vurgulamıştı. İnsanı eylemde göstermediğiniz müddetçe asla eksiksiz gösteremezsiniz, diye ısrar etmişti. Romancı, diye yazar *Tom Jones*'un önsözlerinden birinde, salt bir vakanüvis değil, tarihçidir. Dolayısıyla romancının eseri, "yeni bir haber içerip içermediğinden bağımsız olarak hep aynı sayıda kelimeden oluşan bir gazete"ye benzememelidir. Vakanüvisin aksine romancı "ülkelerin tarihlerini yazanların değil, ülkelerin devrimlerini yazanların" yöntemini benimsemelidir.[1] Başka bir deyişle, değişimle, sebep-sonuç ilişkisiyle, kriz ve çatışmayla ilgilenmelidir, sadece tasvirle ya da öznel analizle değil.

1. Henry Fielding, *Tom Jones*, Çev. Minâ Urgan, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 66.

Başka bir bölümdeyse, romancının rolünü daha da kesin ifadelerle açıklar ve romancının "uzanabileceğimiz yakınlıkta olan ve bilebileceğimiz her şeye nüfuz etme ve onların özsel farklılıklarını ayırt etme" yetisine sahip olması gerektiğini söyler. Burada aranan özellikleri Fielding "yaratma yeteneği ile yargılama yeteneği" diye adlandırır ve hemen ardından, yaratma yeteneğinin sadece bir olay ya da durum yaratma yeteneği olmadığını söyler. "Biz yaratmayı ancak görebilmek ya da sezebilmek anlamında kullanıyoruz. Yani daha geniş anlamda her şeyin gerçek özünü çabucak ve akıllı biçimde kavrayabilmek anlamında kullanıyoruz. Yargılama yeteneğinden yoksun bir adamda, yaratma yeteneğinin bulunması pek olası değildir. Neden derseniz, iki şey arasındaki ayrımları görmeden, bu iki şeyin gerçek özünü kavramış sayılmamızın yolu yoktur. Ayrımları görebilmek ise, doğrudan doğruya yargılama yeteneğine bağlıdır."[2]

Bu mükemmel bir yaklaşımdır, hatta roman yazma süreci üzerine yazılmış en mükemmel satırlar arasındadır. Tevekkeli değil, Fielding *Tom Jones*'ta bu satırların yer aldığı bölümün başlığını "Bu tür öyküleri yazmaya yasal hakkı olanlar ve olmayanlar konusunda" koyar. Yasaya uyan romancının ya da Fielding'in verdiği adla tarihçinin diğer özellikleri öğrenme (ustaları olarak gördüğü epik şairler Homeros ve Milton için "çağlarının bütün bilgisini hatmetmişlerdi" der) ve akabinde, "her mertebeden ve her sınıftan insanla ilişki kurma" yeteneği olmalıdır.

Romancılar Fielding'in roman anlayışını yeniden kabul ettiklerinde, yeni bir gerçekçilik doğacak. Evet, yeni bir gerçekçilik zira günümüzde şeylerin özünü keşfetmenin, özsel farkları görme yeteneğinin, bütün insanlarla ilişki kurma yeteneğinin Fielding'in ya da Dickens'ın romanlarının ihya edilmesinden ibaret olamayacağı açıktır. Bugün asli farklara nüfuz etmek insan eylemlerinin devindirici güçleri olan çelişkilerin (hem insanın karakterindeki iç çelişkilerin hem de bunlara kopmaz şekilde bağlı olan dış çelişkilerin) açığa çıkarılması olmalıdır. İnsanlar arasındaki ilişkilerin Fielding'in zamanından bu yana nasıl değiştiğini anlayamadığımız müddetçe, bugün bütün insanlarla ilişki kuramayız.

Modern psikoloji kuşkusuz insan karakteri üzerine, özellikle de insandaki derin, bilinçdışı öğeler üzerine romancının dikkate al-

2. A.g.e., s. 471-2.

ması gereken bir yığın önemli malzeme toplamıştır. Ama buradan insan eylemlerini ya da duygu ve düşüncelerini tek başına psikolojik verilerin bir toplamının açıklayabileceği sonucu hiçbir şekilde çıkarılamaz. Freud'un, Havelock Ellis'in ya da Pavlov'un bütün eserlerini toplasanız, yine de romancının psikolog olma görevinden feragat etmesi kabul edilemez. Marksistler psikologların insan düşüncesinin bütün süreçlerini ya da insan psikesindeki değişiklikleri Oidipus kompleksi ya da psikanalizin cephaneliğindeki diğer birtakım sağlam kompleksler gibi salt öznel nedenlerle açıklama hakkını kesinlikle reddediyorlar. Fielding'in talep ettiği gibi insanın bireysel "devrimler"i içinde bir tablosunu sunmak, insan kişiliğine gerçekten nüfuz etmek ve böylece onu hayal gücünde yeniden yaratmak için Freud'un sunduğu salt biyolojik olan zihinsel yaşam anlayışıyla ya da Pavlov ile refleksologların salt mekanik görüşüyle sınırlı kalmamanız gerekir. Kuşkusuz modern psikologların insana dair bilgi dağarımıza muazzam katkıları olmuştur ve bugün onların katkılarını yok sayan bir romancı cahil olduğu kadar aptal da görünecektir ama psikologlar bireyi bir bütün olarak, bir toplumsal birey olarak görmeyi başaramamışlardır. Hayatla ilgili sundukları yanlış bakış açısı Proust ve Joyce'ta sanatın yegâne amacının insan kişiliğinin yaratılması değil, insan kişiliğinin çözülmesi ya da ayrıştırılması olduğu anlayışını doğurmuştur.

Psikanaliz kişiliğin gizli dehlizlerine cesaretle ve parlak bir şekilde dalmasına karşın bireyin toplumsal bütünün sadece bir parçası olduğunu ve bireyin psikesinin aygıtında bir prizmadan geçen ışık ışınları gibi çözülüp kırılan bu bütünün yasalarının, her bir bireyin doğasını değiştirip kontrol ettiğini hiçbir zaman anlamamıştır. Bugün insan toplumsal sistemimizin çöküşüne eşlik eden nesnel, dışsal dehşetlere karşı, faşizme karşı, savaşa, işsizliğe, tarımın yok edilmesine karşı, makinelerin egemenliğine karşı mücadele etmeye zorlanmaktadır ama aynı zamanda bütün bu şeylerin kendi zihnindeki öznel yansımalarına karşı da mücadele etmek zorundadır. Dünyayı değiştirmek, medeniyeti kurtarmak için mücadele etmek zorundadır ve aynı zamanda insanın zihnindeki kapitalist anarşiye karşı da mücadele etmek zorundadır.

İşte tarafların birbirini karşılıklı olarak etkilediği bu ikili mücadelede öznel gerçekçilik ile nesnel gerçekçilik arasındaki eski ve yapay bölünmenin sonu gelecektir. Artık o eski doğalcı gerçekçilik, sonsuz analiz ve sezgi romanları değil, ikisinin birbiriyle düzgün

bir ilişkiye kavuşacağı yeni bir gerçekçilik var olacaktır. Kuşkusuz, Zola ve Maupassant'ın varisleri olan modern gerçekçiler ustalarının yönteminin yetersiz olduğunu hissetmişlerdir. Ama dünyayı gerçekten anlayıp algılamalarını sağlayacak bir diyalektikten, bir felsefeden yoksun olmaları nedeniyle bu doğalcılığa cızırtılı, yapay bir sembolizm ekleme yoluna gitmişlerdir. Jules Romain'lerin ve Céline'lerin o sonsuz güçlü, ama tatmin edicilikten uzak eserlerinin en büyük kusuru budur.

Peki, bu birleştirmeyi yapmak, burjuva gerçekçiliğindeki o eski bölünmeyi sona erdirmek nasıl mümkün olacak? Öncelikle klasik İngiliz romanının temeli olan tarihsel anlayışı geri getirerek. Ama bunun salt olay örgüsü ve anlatı ihtiyacı anlamına gelmediğini vurgulayayım zira bizim ilgilendiğimiz yaşayan insandır, salt insanın var olduğu dış koşullar değildir. Bütün yeteneklerini ve enerjilerini bir grevi, toplumsal hareketi, sosyalizmin inşasını, devrimi ya da bir iç savaşı tasvir etmeye harcayan ama en önemli şeyin toplumsal arka plan değil, bizzat insanın bu arka plan dahilinde tam gelişimi olduğunu dikkate almayan birçok sosyalist romancının yanlışı buradadır. Epik insan kendisi ile pratik faaliyet sahası arasında artık hiçbir bölünmenin olmadığı insandır. O yaşar ve hayatı değiştirir. İnsan kendi kendisini yaratır.

Gerek Sovyet modelinin gerek Batı'daki devrimci yazarların romanlarının birkaç nadir istisna dışında bunu henüz tam manasıyla ifade etmeyi başaramamış olması en haklı özeleştiri olacaktır. İşte bahanelerin en iyilerinden bir demet. Bizatihi olaylar, Rusya İç Savaşı, sosyalist sanayinin inşası, köylünün yaşamındaki devrim, sömürüye karşı mücadele ve işçi sınıfının faşizme karşı savunma mücadelesi, bütün bu şeyler o kadar kahramansı, o kadar etkileyici gözükmektedir ki yazar bunları sadece kâğıda geçirmenin baş döndürücü bir etki yaratacağını hissetmektedir. Gerçekten de bu çoğu zaman duygusal açıdan en anlamlı şeydir ama yine de birinci sınıf gazeteciliğe ait bir duygusal anlamdır bu. Yazarlar bu suretle insana dair bilgimizi artırmazlar ya da bilincimizi ve duyarlılığımızı gerçekten genişletmezler.

Engels bu denemenin ikinci bölümünde aktardığım mektupta, tarihsel olay, diyor, 1+1=2 şeklinde basit bir işlem, doğrudan bir sebep-sonuç ilişkisi katiyen değildir. "Tarih öyle bir tarzda gelişir ki nihai sonuç her zaman birçok bireysel istenç arasındaki çatışmadan doğar; bu bireysel istençlerden her birini ne ise o yapan şey

de bir yığın somut yaşam koşuludur. Dolayısıyla birbiriyle kesişen sayısız güç, sonsuz sayıda kuvvetler paralelkenarı vardır ve bunlar ortaya bir bileşke çıkarırlar: Tarihsel olay."

Gerek Engels gerek Marx, Shakespeare'in insan kişiliğinin sunulması problemini üstün bir tarzda çözmüş yegâne yazar olduğunu düşünüyorlardı. Marksist bir yazarın insanı nasıl sunması gerektiğine dair kafalarındaki ideal Shakespeare'in karakterleridir: Onlar aynı anda hem bir tipleme hem de bir birey, hem kitlenin bir temsilcisi hem de tekil bir kişiliktir. Engels Lassalle'e yazdığı ve onun tarih oyunu *Franz von Eickingen*'i eleştirdiği ilginç mektuplarda, Lassalle'ın başlıca kusurunu Shakespeare'in gerçekçiliğindense Schiller'in dramatik yöntemini benimsemesi olarak görür. Engels şöyle yazar:

> Bugün ortalıkta görülen, açıkça küçük zekâ işine dayanan ve gitgide yoksullaşan eskileri taklit edebiyatının asli bir belirtisi olan *kötü* bireyselleştirmeye karşı çıkmakta sonuna kadar haklısınız. Ama bana kalırsa, bir kişilik sırf *ne* yaptığıyla değil, *nasıl* yaptığıyla da karakter haline getirilir; bu bakımdan, sanıyorum, tek tek karakterler daha karşıt bir biçimde birbirlerinden daha kesin çizgilerle ayrılmış olsalardı, oyununuzun fikirsel içeriğine zarar gelmiş olmazdı. *Eskilerin* karakter çizimi bugün için yeterli değil artık, onun için bence Shakespeare'in dram sanatının gelişim tarihindeki önemini biraz daha hesaba katmanızdan hiçbir zarar gelmezdi.[3]

Marx ve Engels, Shakespeare'in karakter anlayışına dair Hazlitt'in, "öğelerinin sürekli bir araya geldiğini ve dağıldığını görürüz, bütün kütlede her bir parçacık kendisiyle temasa geçirilen diğer ilkelere münavebeli yakınlığı ya da karşıtlığı üzerinden fermantasyon halindedir. Deney yapılana kadar sonucu, karakterin yeni koşullarında gireceği yönü bilmeyiz" şeklindeki değerlendirmesine kesinlikle katılırlardı. Tarihsel olayın ve bizzat karakterin iç mantığıyla da uyumlu olacak olan bu beklenmedik özelliği tam da Engels'in bireysel istençlerin çatışmasından çıkan, "hiç kimsenin istemediği bir şeydir" diye yazarken kastettiği şeydir.

Marksizmin gerçekçilik anlayışına dair buraya kadar söylediklerimden kolaylıkla anlaşılacağı üzere, devrimci ya da proleter edebiyatın kısmen gizlenmiş bir siyasal bildiri olduğuna dair yay-

3. Marx-Engels-Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, Çev. Aziz Çalışlar, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1996, s. 65-66 (değiştirilmiş çeviri).

gın kanı bir yanılsamadan ibarettir. Marx ve Engels hiçbir yazarın çağının sınıf mücadelelerine seyirci kalamayacağını, bütün yazarların, ama bilinçli ama bilinçsiz, bu mücadelelerde bir taraf olacağını ve eserlerinde bunu ifade edeceklerini kesinlikle düşünüyorlardı. Bu özellikle de dünya edebiyatının büyük yaratıcı dönemlerinde böyledir. Ama insanların canlı eylemlerini yazarların görüşüyle ikame eden yazı biçimini her zaman yerden yere vurmuşlardı. Engels daha 1851'de, *New York Tribune*'deki bir makalede Almanya'da 1830-1848 yılları arasındaki edebiyat hareketi hakkında son derece eleştirel sözler sarf eder:

> O dönem hemen her yazar tarafından kaba bir meşrutiyetçilik, hatta daha da kaba bir cumhuriyetçilik vaaz ediliyordu. Özellikle de ikinci sınıf bazı edebiyatçılarda, ürettikleri eserlerdeki zekâ yoksunluğunu, ilgi çekmesi kesin olan siyasal anıştırmalarla kapamak giderek huy haline geliyordu. Şiir, roman, eleştiri, dram, tüm edebi ürünler, "taraflılık" ya da "tezlilik" adı verilen şeyle, yani az çok çekingen bir muhalefet havasıyla dolup taşıyordu.[4]

Miss Harkness'a neredeyse kırk yıl sonra kaleme aldığı Balzac üzerine mektupta Engels daha da açık konuşur:

> Sizde, doğrudan bir sosyalist roman, biz Almanların "*Tendenzroman*" [Tezli roman] dediği, yazarların toplumsal ve siyasal görüşlerini yücelten türde bir roman yazmama hatası aramanın çok uzağındayım. Kastettiğim hiç mi hiç bu değil. Yazarın görüşleri ne ölçüde gizli kalırsa, sanat eseri için o kadar iyi olur. Benim sözünü ettiğim gerçekçilik, yazarın görüşlerine rağmen bile açığa çıkabilir.[5]

Gelgelelim Marx ve Engels bir sanat eserinin, yazarının dünya görüşüne uygunluk taşıması gerektiğini ısrarla vurguluyorlardı zira sadece bu bakış açısı esere sanatsal birlik sağlayabilirdi. Ama yazarın kendi görüşleri her köfteye maydanoz olmamalıdır. Bakış açısı vaaz edilen bir şey olmamalı, koşullardan ve bizzat karakterlerden kendi doğallığında çıkmalıdır. Bütün büyük sanat eserlerini şekillendirmiş ve Engels'in bir diğer sosyalist olma heveslisi

4. Friedrich Engels, *Almanya'da Devrim ve Karşı-Devrim*, Çev. Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara, 1992, s. 22-23 (değiştirilmiş çeviri).

5. Marx-Engels, *Seçme Yazışmalar, 2*, Çev. Yurdakul Fincancı, Sol Yayınları, Ankara, 1995, s. 216-19.

romancı Minna Kautsky'ye (Karl Kautsky'nin annesi) söylediği gibi hem Aiskhylos'ta hem Aristophanes'te, hem Dante'de hem Cervantes'te, hem çağdaş Rus romancılarında hem de "her biri taraflı olan muhteşem romanlar üretmiş" Norveçli romancılarda görülebilecek gerçek taraflılık (ya da tezlilik) budur. Engels şöyle der: "Ama bence bu taraflılık (ya da tezlilik) açıkça belirtilmeden, durumdan ve eylemin kendisinden çıkmalıdır ve yazar, anlatmakta olduğu toplumsal çatışmaların gelecekteki tarihsel çözümünü okura bir tepside sunmamalıdır."

Engels aynı mektubunda modern koşullarda yazarın kitlesinin çoğunlukla burjuvaziden geldiğine dikkat çekerek bu görüşünü daha da geliştirir:

> Bu nedenle, sosyalist tezli ya da tarafgir roman, bana göre, gerçek toplumsal ilişkileri tasvir ederek, bu ilişkilere dair göreli yanılsamaları dağıtarak, burjuva dünyasının iyimserliğini sarsarak, mevcut toplumsal düzenin ölümsüz olduğu inancına kuşku düşürerek, kendisi doğrudan çözüm sunmasa, hatta zaman zaman taraflardan birini ya da diğerini tutmasa da görevini tümüyle yerine getirmiş olur.[6]

Yazarın görevi vaaz vermek değil, hayatın gerçek, tarihsel bir tablosunu sunmaktır. Erkeklerin ve kadınların yerine cansız modelleri; kanlı canlı insanların yerine birtakım görüşleri; şüphelerinin, eski bağlılıklarının, geleneklerinin ve sadakatlerinin cenderesinde debelenen gerçek insanların yerine soyut "kahraman"ları ve "kötü adamlar"ı geçirmek çok kolaydır ama bunu yapmak roman yazmak değildir. Bir konuşmanın arkasındaki bütün yaşam süreçlerini anlayamadıktan sonra konuşmalar hiçbir anlam taşımaz. Kuşkusuz karakterlerin kendi siyasal görüşleri olabilir ve olmalıdır da yeter ki bunlar yazarın değil, bizzat karakterin görüşleri olsun. Bazı durumlarda bir karakterin görüşleri yazarın görüşleriyle örtüşse bile, bu görüşler karakterin sesinden dile getirilmelidir ve bu demektir ki karakterin kendi bireysel sesi, kendi kişisel tarihi olmalıdır.

Devrimci yazar partili yazardır, onun bakış açısı yeni bir toplumsal düzen yaratmak için mücadele eden sınıfın bakış açısıdır, dolayısıyla ondan hayal gücünü alabildiğine kullanmasını, yaratıcılığını sonuna kadar konuşturmasını beklemek için daha da çok

6. Marx-Engels, *Seçme Yazışmalar, 2*, s. 201-203 (değiştirilmiş çeviri).

neden vardır. Devrimci yazar parti görevini çürüme çağındaki burjuvazinin anarşist bireyciliğinden azade şekilde yeni bir edebiyat yaratarak yapar, bakış açısının ondan talep ettiği dünyanın gerçek tablosunu partinin güncel bir soruna dair sloganlarıyla ikame ederek değil. Onun bu tabloyu gerçek bir tablo kılabilmesinin yolu hakikaten Marksist olması, dört başı mamur bir felsefi bakış açısıyla donanmış bir diyalektikçi olmasıdır. Veya Fielding'in ifade edeceği şekliyle, çağının bilgi birikimini hatmetmek için sahici bir çaba harcamasıdır.

Bu tür bir sanatçı anlayışı, onun hayata dair algılayışından hiçbir şeyi dışlamadığını ima eder. Proleter edebiyatı hâlâ çok gençtir, Sovyetler Birliği dışında daha on yaşını devirmemiştir ve en azından kapitalist ülkelerde, sadece belli insanlarla ve bu insanların sınırlı veçheleriyle ilgilenme eğilimi gösterdiği için sık sık eleştirilmiştir. Grev önderi, kapitalist patron, yeni bir inanç peşindeki aydın – bunların ötesinde, denmektedir, yeni yazarlar fazla bir şey başaramamıştır ve bu karakterleri bile ete kemiğe bürünmüş olarak sadece belli bir ölçüde gösterebilmişlerdi. Bu eleştiri belli ölçüde haklıdır ama Malraux'nun epik öykülerini, Ralph Bates'in iki romanını, John dos Passos'un ve Erskine Caldwell'in eserlerini göz ardı eder. Ama devrimci romancının kapsamı dışına giren hiçbir insan karakteri, hiçbir duygu, hiçbir kişilik çatışması olamaz. Gerçekten de çağımızın kahramanını, modern hayatın eksiksiz tablosunu ancak o yaratabilir çünkü bu hayatın hakikatini yalnızca o algılayabilir. Evet, Marx ve Engels'in eleştiri konusu ettiği bu kusurlardan muaf olan birkaç devrimci roman vardır. Yeni edebiyatın görevlerini layıkıyla yerine getirebilmesi için yapması gereken daha birçok iş vardır ve büyük romanlara sahip olmak için öncelikle büyük romancılara sahip olmak gerektiği de her zaman doğruluğunu koruyacaktır. Diğer yandan, şüpheciler günümüz dünyasında fikirlerin kıyasıya muharebesinde, burjuvazinin en iyi yazarlarının çoğunun iyice sola kaymaya başladığını ve bu sayede devrimci olduğunu açıkça beyan eden yazarlarla temasa geçtiğini de hatırlasalar iyi ederler. Aradığımız deha mayalanmasının bu dirsek temasından doğacağını umut etmekte haklı olabiliriz zira buraya kadar söylenenlerden şu kadarı açık olsa gerek: Bir devrimci hem geçmişin mirasında canlı ve umut verici olan her şeyi kabul eder, hem de şimdiye ait olup da geleceğin inşasında kullanılabilecek hiçbir şeyi reddetmez.

10
Yaşayan İnsan

Yeni hayat tablonuzda ne tür bir insan göstereceksiniz? Okur bu noktada böyle bir soru sormaya yeltenebilir. Şu inatçı, huysuz, kavgacı ve ateşli varlığı kitabınızın sayfalarına nasıl taşıyacaksınız? Kendi içinde ve dış dünyada kavga halinde olan insanı, acı çeken insanı, âşık olan insanı, nefret eden insanı, mülkünü koruyan insanı, devrimci insanı, bunları ne yapacak, nereye oturtacaksınız?

Zor olmasına zor ama haklı sorular. Bu insanlardan birini, devrimci insanı, daha da özelde işçi sınıfı devrimcisi olan insanı deneyelim. Nihayetinde, her devrimci roman devrimcileri resmetmek, hatta işçi sınıfının hayatını resmetmek zorunda değildir ama bu tür romanlar nihayetinde bir tipleme ve bir birey olarak devrimcinin sanatsal resmini yaratabildikleri oranda başarılı ya da

başarısız olurlar. Kabul etmek gerekir ki bu zamana kadar başarılı olamadık. Devrim hakkında yazılan romanlarda inanılırlığı en az olan simalar devrimcilerdir. Bu tespit bu romanların en iyileri için, Şolohov, Malraux ya da Bates gibi isimlerin romanları için bile geçerlidir. Şolohov'un devrimci kahramanlarında enerji, kuvvet, irade gücü vardır, bunlar kanlı canlıdır, yaşayan karakterlerdir ve inandırıcıdır ama yine de köşeli karakterlerdir. Malraux ve Bates komünist olarak çoğu zaman ikna edici olsa da insan olarak nadiren ikna edici olan karakterler çizerler. Profesyonel devrimcinin (tüm yaşamını devrimci örgütlenmeye ve önderliğe adamış olan insanın) psikolojisi Malraux ya da Bates kahramanının psikolojisi değildir.

Elbette hayatını devrimci davanın hizmetine adamış birey anlamında devrimcinin kapitalist toplumun, daha özelde de on dokuzuncu yüzyılın yarattığı yeni bir karakter olduğunu hatırlamamız gerekiyor. O Victor Hugo'nun eserlerinde karşımıza çıkar; Flaubert onun varlığını kabul eder ama onu sadece en kötü biçimiyle, yani 1848'in alt orta sınıf siyasetçisi, başka bir deyişle Marx ve Engels'in 1848 devrimleri üzerine eserlerinde ölümcül bir hakikatle analiz ettikleri tipleme olarak görür; Meredith de tuhaf bir şekilde onun cazibesine kapılır ve *Vittoria* ile *Sandro Bellini*'de İtalyan milliyetçisi devrimcinin bir tablosunu sunmaya çalışır.

Rusya'daki anarşist harekete hem sempati hem de tiksinti duyan Dostoyevski ve Turgenyev şu acayip, mide bulandırıcı Neçayev figürünü, Bakunin'in dostu olan şu kötü cini alırlar ve bu imgeden yararlanarak *Ecinniler* ve *Duman* romanlarında on dokuzuncu yüzyıl ortasındaki Rus ilerici hareketinin tamamını haksız şekilde kötülemeye çalışırlar. Çok daha sonraları, bizim dönemimize gelindiğindeyse, Conrad *Batılı Gözler Altında* romanında Neçayev'i aynı amaçla kullanmıştır ama Conrad'ın büyük seleflerinden farklı bir siyasi amacı vardır.

Bütün bu romancıları ayırt eden bir şey vardır. Devrimcilerini küçük burjuvazinin içinden, geçen yüzyılın milliyetçi, demokrat ya da anarşist hareketlerinden seçerler. Onu eleştirel gözle çizerler, topluma karşı siyasal isyan halindeki bu bireyciyi kâh itici kâh belli özellikleri bakımından çekici bulurlar. Biz onları düşündüğümüzde kendileri de devrimci olan Marx ve Engels'in bu devrimci tiplemesine çok daha sert ama çok daha tatmin edici bir saldırıda bulunduklarını kabul etmemiz gerekir; daha tatmin edici diyoruz

çünkü onun günümüzün gerçek devrimcisiyle, kapitalist topluma karşı çıkan işçi sınıfı devrimcisiyle ilişkisini görmüşlerdi. Onlarınki olumsuz bir eleştiri değildi, tarihteki en büyük görev için insanlığı silahlandırmaya çalışan iki adamın aktif eleştirisiydi.

Gelgelelim işçi sınıfı devrimcisi yine de on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında yerini almıştır ve hakkını da yememek gerekir. Mark Rutherford'un *The Revolution in Tanner's Lane* romanının matbaacı kahramanı olan Zachariah Coleman ölümsüzlük yaratıcı bir dirimselliğe sahiptir. Bu romanın göze çarpan kusurları vardır, hatta olup olabilecek bütün kusurlara sahiptir ama karakter çiziminin samimiyeti ve kuvvetiyle (Zachariah, Jean Caillaud, iki Pauline) ve bu ateşli ama mutsuz demokratları kusursuz şekilde ifade eden ağırbaşlı düzyazısıyla ayakta durur.

Zachariah "doğuştan şairdi; özü itibariyle öyleydi zira onu harcıâlem olanın üzerine çıkaran her şeyi seviyordu. Isaiah, Milton, fırtına, evrim, büyük bir tutku – bunlarla kendini evinde gibi hissediyordu." Bakış açısının şiiri ile hayatının düzyazısı arasında hiçbir boşluk yoktur. Yoksulluk, ilk evliliğindeki mutsuzluk, baskıların acımasızlığı, hapishane, dinî şüpheler, bütün bunlar Zachariah'ta hayatı değiştirmek için engellenemez bir iradeye, bir süreliğine dünyevi tatminini Pauline ile ikinci evliliğinde bulan devrim şiirine dönüşür.

Yaşamında şiir ile düzyazının bu evliliği sayesinde kendi kendine sadık kalır ve böylece hayatının sonunda bu eski tüfek cumhuriyetçi Tanner's Lane'den radikal demirciye şunları söyleyebilir: "Ben ayaklanmaya inanıyorum. (...) Ayaklanma insanın doğruya olan inancını güçlendirir. (...) Ayaklanma başkalarına inancı da güçlendirir. Bir grup yoksul adam bir araya gelip işler artık öyle bir noktaya geldi ki ya düşmanlarımızı öldüreceğiz ya da kendimiz öleceğiz dediklerinde, dünya durur ve demek ki doğru ile yanlış arasında *bir* fark olması gerekir diye düşünür."

Long Acre ya da Shoe Lane'den bir devrimci matbaacı bugün kendisini farklı şekilde ifade ederdi ama eğer Zachariah Coleman ve onun gibi binlercesi yaşamamış olsaydı, bugün o da bambaşka biri olurdu. Coleman'ın yalınlığı, iyinin kötülüğe galebe çalacağına dair naif inancı kimi zaman bize hazin görünür, özellikle de çok kolay şekilde suiistimal edildiğini gördüğümüzde; ama onun metaneti, şiiri, sınıfına olan inancı yine de bugün bir devrimciye güç verebilecek bir kaynak mahiyetindedir. Roman boyunca Coleman'ın

inancı hiç değişmez ama kendisi değişir; yaşar, yenilir ama teslim olmaz ve karakteri hayatla kavgasında gelişir.

Gelgelelim Rutherford'unkinden daha başka ve daha büyük bir kitap yüzyılın gerçek devrimci epiğidir. Kuşkusuz, bu bir tarihsel romandır, konusu Flaman halkının İspanyol baskısına karşı kurtuluş savaşıdır ve zaman zaman belki de tarihten çok folklora daha yakın olduğu bile söylenebilir. Ama *Tyl Ulenspiegel*'in yazarı Charles de Coster, romanının bizim zamanımız için de devrimci bir roman olduğunun pekâlâ farkındaydı. Müteveffa Sir Edmund Gosse'nin İngiliz okurlarının hassasiyetlerine dikkat gösterdiği şu Giriş yazısında, Charles de Coster "Baykuş Camı"nın modern kullanımlarının altını çizer ve günümüzde savaşılıp dize getirilmesi gereken başka İspanyollar ve Engizisyoncular olduğunu söylemekte tereddüt etmez. Burada bir kez daha devrimin şiiri hayatın düzyazısıyla iç içe geçip kaynaşır, sadece şu var: de Coster'ın şiirinin ilhamı Zachariah Coleman'a ilham veren Eski Ahit'ten ziyade Flandra'nın folkloruydu.

De Coster gerçek anlamıyla bir modern epik yazmakla kalmamış, bizim şu Freud çömezlerinden hiçbirinin erişemediği bir sezgiye, çağının çok ötesinde bir psikolojik bilgiye sahip olduğunu da göstermişti. Sebepsiz de değil zira onun psikolojisi ders kitaplarından dolaylı olarak öğrenilmemişti, bizatihi hayatın gözlemlenmesinin sonucuydu. Dünyanın ve sıradan hayatın şiiri, sivri dilli mizah, ateşli cinsellik, sadık aşk, cesaret ve bağlılık ile zenginlerden ve güçlülerden duyulan nefretin, üçkâğıtçı ve ikiyüzlü dinden duyulan tiksintinin iç içe geçtiği bu kitapta insanın baskıya karşı isyanının bizatihi özü ifade edilir. Bu bir dünya kitabıdır. Tyl mezarından fırladığında, hapşırıp saçındaki toprağı temizlerken, sıradan insanın ikili değerlerinin olmadığı, sadece, özgür ve hayatının efendisi birey olarak kendisinin var olduğu bir dünya uğruna savaşmak için dirilişinin sembolüdür. Belediye başkanını ve meclis üyesini, Farisiler dünyasının şu alçak temsilcilerini korkutur ve Dilenci Ulenspiegel'in ölümünden ötürü Tanrı'yı öven din adamının boğazına sarılır.

"'Engizisyoncu!' dedi Tyl, 'sen beni uykumda canlı canlı yeryüzüne attın. Nele nerede? Onu da mı gömdün yoksa? Kimsin sen?'

Papaz bağırdı:

'Ulu Dilenci bu dünyaya geri döndü. Yüce Rab! Al canımı!'

Ve tazı gören bir geyik gibi kaçtı.

Nele, Ulenspiegel'e geldi.

'Öp beni sevgilim' dedi... 'Birisi,' dedi, 'ruh Ulenspiegel'i ve Flander Ana'nın kalbi Nele'yi gömebilir mi? O da uyuyabilsin, ama ölmesin. Hayır! Gel Nele.'

Ve onunla beraber, altıncı şarkısını söyleyerek gitti, ama sonuncusunu nerede söylediğini hiç kimse bilmedi."

Bu son şarkı hâlâ söylenmeyi bekliyor ama bunun ağırlığını biliyoruz.

"Ve hayal-i muhal dedi ki:

'Ateş, o biziz, mazideki gözyaşlarının intikamı, halkın dertleri; topraklarında insan avcılığı oyunu oynayan lordlardan intikam; amaçsız savaşlar için, hapishanelerde dökülen kanlar için, yakılan erkekler, diri diri gömülen kadınlar ve kızlar için intikam; prangaya vurulmuş ve kanayan geçmiş için intikam. Ateş, o biziz; biz ölülerin ruhlarıyız.'

Bu sözler üzerine Yedi (günah), tahta heykellere dönüştürüldü, Ulenspiegel bunları ateşe verdi ve böylece yanıp kül oldular, bir kan nehri aktı ve küllerden başka yedi şekil doğdu; bunlardan ilki dedi ki:

'Gurur adı verildi bana; Soylu Ruh'tur adım.' Diğerleri de aynı tarzda konuştu ve Ulenspigel ile Nele Tasarruf'tan Açgözlülük; Öfke'den Neşe, Pisboğazlık'tan İştah; Haset'ten Öykünme, Aylaklık'tan da şairlerin ve bilgelerin Hayallerinin doğduğunu gördüler. Şehvet ise adı Aşk olan güzel bir kadına dönüştürüldü.

Ve hayali-i muhaller onların etrafında mutlu mesut dans ettiler.

Ardından Ulenspiegel ile Nele saklanmış yüzlerce erkek ve kadın sesinin, kastanyeti andıran bir ezgiyle şarkı söyleyen sedalı, gülen sesleri işittiler:

Toprak ve denizde başkalaşmış biçimde
Bu yedisi birden hükümranlık kurduğunda,
İnsanlar, başınızı cesurca göğe kaldırın;
Altın Çağ başladı."

Bu iki kitap, *Revolution in Tanner's Lane* ve *Ulenspiegel* gücünü esasen ulusal ruhu, yani İngiltere ve Belçika halkının ruhunu özümsemiş olmalarından alırlar. Coleman İngiltere'nin yoksul halkının mücadelelerinin canıdır, kanıdır; doğrudan Ludd'cuların bağrından, on yedinci yüzyıl Püritenlerinin arasından çıkıp on sekizinci yüz-

yılın Wesleyan madencilerine ve ilk Çartistlere varır. O egemenlerimizin hiçbir zaman kabullenemediği türdeki militan Protestandır ve onun ateşli Protestanlığı bugün de modern işçi hareketinde devam ettirilir ama artık dini örtüsü kaldırılmıştır. Tly; Robin Hood ile Coleman'ın bir karışımıdır, o yeryüzü ve tindir, gürbüz Dilenci'dir ve insanın ruhunun Engizisyon'a cevabıdır. Damarlarımızdaki kan daha sıcak ve hareketli hale gelene kadar kanımızı kaynatacak olan folklor ürünü hayattır.

Günümüz yazarları sıradan insanı yazarken de Coster ya da "Mark Rutherford" kadar rahat hissetmez. Erkek ya da kadın işçi ona eziyettir. Bunun tek nedeni işçilerin dilsiz olmaları değildir. Birçoğu böyledir ama bir bütün olarak bakıldığında insanların genelinden daha dilsiz değillerdir. En bilinen örneği Hemingway olan bir Amerikalı yazar okulu gaddar ama basit ve dilsiz bir işçi tipi yaratmıştır. Bu işçinin yüreği nasır tutmuştur ve Hemingway'in dehası ondan tek heceli kelimelerle konuşan etkili birini yaratmıştır; bu şekilde, bir boksör, boğa güreşçisi, silahlı soyguncu, hızlı garson, seyis ya da asker olarak pek kıskanılamayacak kaderine şikâyet etmeden katlanır çünkü bilinçsizdir. Wyndham Lewis Amerikalı romancıların bu işçi tipine "dilsiz sığır" adını vermiştir. Bu tipleme gerçekten de hayatın onlara her daim layık gördüğü muamele ve yedirdiği kazıklar için çok pasif bir malzemedir.

Bunu işçilerin gerçeğe uygun bir tablosu olarak görebilir miyiz? Kuşkusuz hayır. Londra'da yetmişlerin ve seksenlerin yevmiyeli işçilerinin, bu en sefil insan türünün bile bu tabloya pek uyduğu söylenemez. Engels modern Amerikalı bireycilerinizde olduğu gibi bazı sosyalist romancılarda da yaygın olan bu eğilime, işçi sınıfını dilsiz ve direniş gösteremeyen bir kütle olarak resmetme eğilimine şiddetle karşı çıkmıştı. Daha önce de alıntı yaptığım Miss Harkness'a mektubunda bu tutumu yerden yere vurur:

> Gerçekçilik bana göre, ayrıntılarda doğruluğun yanı sıra, tipik koşullardaki tipik karakterlerin yeniden üretiminde de doğruluğu gerektirir. Şimdi, sizin karakterleriniz, kendi çapında yeterince tipik; ama içinde hareket ettikleri ve onları eyleme geçiren koşullar için aynısı söylenemez. *City Girl*'de [Miss Harkness'ın romanının başlığı] işçi sınıfı, kendine hayrı dokunmayan, hatta bunun için çaba göstermeyi bile istemeyen edilgen bir yığın olarak beliriyor. Onu uyuşuk sefaletinden çekip çıkarma girişimleri, tümüyle dışarıdan, yukarıdan geliyor. (Saint Simon'un sözleriyle, bu sınıf "la plus pauvre, la plus souffrante, la plus nombreuse"dir

[en yoksul, en çok acı çeken, en kalabalık], Robert Owen'ın sözleriyle en yoksul, en alçaltılmış sınıftır.) Şimdi bu 1800 ya da 1810'lar için, Saint-Simon veya Robert Owen zamanı için doğru bir tanım olsa bile, 1887 yılında, özellikle de yaklaşık elli yıldır militan proletaryanın mücadelelerinin çoğuna katılma şerefine nail olmuş ve işçi sınıfının kurtuluşu işçi sınıfının kendi eseri olmalıdır şiarını her zaman ilke edinmiş bir insana böyle görünemez. İşçi sınıfının kendisini çevreleyen baskıcı ortama devrimci direnişi, insan olma statüsünü kazanmak için –umutsuzca, yarı bilinçli ya da bilinçli– çabaları tarihe kayıtlıdır ve bu nedenle gerçekçilik alanında kendi yerini almayı talep edebilir.

Engels'in Miss Harkness'a eleştiri yöneltmesine yol açan işçi sınıfına ilişkin bu yanlış görüş günümüzde de aydınların ve özellikle de kurmaca yazarlarının büyük çoğunluğunca savunulmaktadır. Üstelik bu görüşe daha da bağlılar zira kitlesel üretimde ifadesini bulan aşırı makineleşmenin artması işçinin kişisel inisiyatifini yok etmiş, onu makinenin basit bir eklentisi haline getirmiştir; diğer yandan, faşizmin dehşeti karşısında, kabahati işçilerde arama eğilimindeler zira makine gibi itaat ederek bu tür bir kitlesel köleliği mümkün hale getirdiğini iddia ediyorlar. Bu bakımdan, şikâyetleri, (genel oy hakkı yoluyla) Louis Bonaparte'ın diktatörlüğünün yaratılmasına yardımcı olduğu için kitleleri suçlayan Flaubert'i hatırlatır.

İşçi sınıfının hayatı konusunda hiçbir şey hakikatten bu kadar uzak olamaz. Grev istatistiklerine ve grevlerin sebeplerine şöyle bir bakmak bile böyle bir yaklaşımın yanlışlığını kanıtlamak için yeterlidir. Aslında, insanlığı kitlesel halde mekanik robota dönüştürme çabasına karşı mücadele eden sadece işçi sınıfıdır, makinelerin ya da insanın taarruzuna karşı savaşın yükünü taşıyan sadece işçi sınıfıdır. Gün geçmiyor ki irili ufaklı herhangi bir fabrikada ama küçük ama büyük bir olay yaşanmıyor olsun. Bu olay bir ustabaşıya küfretmek gibi münferit ve entipüften bir bireysel protesto da olabilir, daha ciddi bir kolektif eylem de, ama savaşım durmadan devam ediyor.

Elmer Rice ve "dışavurumcu" okula mensup diğerlerinin oyunları, Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sı, bu türden onlarca kitap, oyun ve film mekanik insanın (üniformalı, bir şifre, salt bir işçi karınca) gelişimi fikrini beslemiştir. Hakikatin iflah olmaz bir tahrifidir bu, bireyin yaşadığı çağın gerçek beşeri mücadelesinden entelektüel olarak yalıtılmasının, korktuğu mekanikleşmeye karşı duran her-

hangi bir gücü göremiyor olmasından duyduğu umutsuzluğun sonucudur. Ama her grev, hatta atölyede geçen her gün insanı bedenen ve zihnen köleleştirme çabasına karşı, çevresinin mekanik baskısına karşı isyanının parçası olarak bireysel inisiyatifi, beceriyi, cesareti ve karakteri geliştirir. Kuşkusuz, fabrikadaki köleleştirme çabasına insanların zihinlerindeki daha da tehlikeli ve muazzam bir saldırının eşlik ettiği göz ardı edilemez. Medeni hayatın yerleşik değerleri açısından bakıldığında nadiren nesnel şekilde bir kitap okur, bir film izler, bir oyun ya da roman eleştiririz. Eğer kıstas olarak bu değerleri alırsak, çağımızın kitlesel üretilen entelektüel yaşamının çoğunun her türlü zihinsel ve ahlaki sapkınlıkla malul kudurmuş delilerin ürünü olduğu sonucuna direnmek zor olacaktır.

Kapitalizmin avucunun içinde olan eğitim sistemi erkek ve kadınların duyular aracılığıyla zihinlerine yöneltilen bu sinsi saldırıya direnmelerini daha zor hale getirmektedir. Tefessüh, manevi yozlaşma yaygındır ve bu zihinsel çürümenin tahribatına karşı ortak çabalarımızın muzaffer ürünü karşısında korkunç bir engel oluşturur. Ama burada bile, işçi sınıfı pasif olmaktan uzaktır, bu tefessühün en iğrenç biçimine karşı umutsuz bireylerden daha da sıkı mücadele eder. Binlerce özeğitim grubunun, yürüyüş kulüplerinin, sinema ve tiyatro derneklerinin, çok sayıda üyesi olan Sol Kitap Kulübü'nün anlamı başka ne olabilir ki? Keşke aydınlar bu direniş örgütüne tüm kalpleriyle katılsalar, şikâyet etmek için daha az nedenleri olurdu (bazıları, tebrik etmek gerekir ki çoktan katılmışlardır). Esas zorluk aydınların haklı olarak dehşete düşmelerine yol açan tefessühün ahlaki bir hastalığın değil, çöküşteki bir toplumsal sistemin sonucu olduğunu açıkça anlayamamalarıdır. Suçlanması gereken başlı başına makine değildir, tıpkı başlı başına sinema olmaması gibi; esas suçlu hem makinenin hem de sinemanın özel mülkiyette olmasıdır.

Fabrikalardaki kitlesel üretim rejiminin dehşetine günbegün sergilenen bu direniş fabrikanın dışına taşmak zorundadır ve sonunda taşmaktadır. En üst biçimiyle savaşa direniş, her biçimiyle siyasal gericiliğe direniş haline gelir, insan kültürünün bilinçli savunması haline gelir, büyük kahramanlık eylemlerini doğurur ve kahramanlar, yeni türde erkek ve kadınlar yaratır. Yaşadığımız dönemde ahlaki azamet ve cesaret bakımından insanlık tarihimizde en üst sıralarda yer almaya layık bir örneği olduğunu çok az kişi

reddedecektir: Dimitrov'un Leipzig'deki faşist mahkemede yaptığı savunmadan bahsediyorum. Ama insan Dimitrov daha demin tasvir ettiğim mücadelenin içinde pişip çelikleşti. Bulgar matbaa işçisi ilkin işçi arkadaşlarını sendikaya örgütleme çalışmasında zihinsel ve manevi olarak güçlendi, ardından onlara 1912-1918 arasında savaşa karşı mücadelede, daha sonra da 1923'te ülkesinin demokratik hükümetini yasadışı yollardan deviren faşizme karşı mücadelede önderlik etti ve son olarak Leipzig mahkemesinde faşist barbarlığın ilerleyişine karşı bütün insanlığın ve kültürünün savunucusu olarak ortaya çıktı. Tıpkı Socrates gibi, bütün hayatını savunmasını hazırlamak için harcadığını iddia edebilirdi.

Gerçekten de bu Reichstag yangını hikâyesi sanatçıdan can vermesini bekleyen bir çağdaş epiktir. Unutulmaz bir atmosfer: Hitler'in darbesinin arifesinde Berlin, sokaklarda ve birahanelerde bir tür hummalı delilik hali; silahlarına davranmaları gerekenler hâlâ telaşa mahal olmadığını söyleyip duruyorlar; hayatları tehlikede olanlar, demokrasinin, tam da birliği reddederek, kaleyi düşmana terk edip ihanete kaydığını anladıklarından mücadeledeki son çırpınışlarını gizlice sürdürmeye hazırlanıyorlar ve aristokrat derneklerinde, bakanlıklarda, gazete bürolarında, genelkurmayda entrikaların bini bir para, o onun desteğini satın alıyor, o ona kendini satıyor, Almanya demokrasisini yok etme savaşı için hazırlıklar yapılıyor.

Bunun tam orta yerinde, kundakçılıkla kafayı bozmuş, kuş beyinli bir sapık olan Van der Lubbe Berlin varoşlarında dolaşıyor, ucuz pansiyonlarda yatıp kalkıyor, üzerine Nasyonal-Sosyalist üniforma geçirmiş, topluma duyduğu körü körüne nefretle yanıp tutuşan, o günlerin atmosferine çok uygun olan tehlikeli bir delilik sınırındaki it kopuğa cesur laflar ediyor. Muhtemelen şimdiden delirmiş durumda ama polis hafiyeleri, eşcinsel fırtına birlikleri, yerel Nazi yetkilileri henüz bunu göremiyorlar. Geceleri kendi dalgasında küçük kundaklama eylemlerine girişiyor, çok kolayca söndürülen alevleri zevkle seyrediyor ve Nazi basınının provokatif çılgınlığından ilham alarak kendisini bütün o lafebelerinin yoksul adamı düşmanlarına sattığı yozlaşmış Reihstag'ı yakıp kül edecek o büyük yangının kahramanı olarak görüyor. Nazi casusları onun deliliklerini görmezden geliyor, tesadüfen doğru mahallelere geliyorlar ve sahne hazır: Nazi mitolojisinin hayalleri süsleyen Aziz Bartholomew'inin işaret fişeği olarak ortalık alev alev.

Bu cadı kazanına kazara üç aklı başında adam da düşüyor: Bulgar komünist mülteciler. Tevkif ediliyorlar ve Hitler'e arayıp da bulamadığı fırsatı sunuyorlar: Yaktığı ateşin sorumluluğunu atacağı üç Balkanlı "barbar" sayesinde, kendisinin gerçekten de medeniyeti daha büyük bir yangından kurtarmakta olduğuna dünyayı ikna edecek. Ardından, alt orta sınıf mensubu tipik bir Alman olan, Torgler adında sessiz, sakin, aklı başında, saygın bir adam; komünist vekillerin grup başkanı olarak çok önemli rol oynadığı Reichstag'ı yakıp kül etmek gibi çılgınca bir eylemle en ufak bir bağı olabileceği suçlaması karşısında öyle dehşete kapılıyor ki masumiyetine güvenerek iddiaların asılsızlığını ispatlamak üzere polise gidip teslim oluyor. Sonuçta, Alman mahkemeleri biraz önyargılı olabilir, polis biraz gaddar olabilir, ama delirmediler ya, diye düşünüyor.

Hapishanede dört adam gece gündüz zincire vurulu tutuluyor. Bulgarlardan ikisi tek kelime Almanca bilmiyor, ayrı yerlerde tutuluyorlar, dış dünyayla hiçbir bağları bulunmuyor ve neredeyse inanılmaz denebilecek kadar çılgınca bir şeyden ötürü korkunç, aşağılayıcı bir ölümün kendilerini beklediği dışında hiçbir şey bilmiyorlar. Dövülüyorlar, bir şey okumalarına izin verilmiyor, kimi zaman zincire vurulu halde yarı karanlık bir yere atılıyorlar. Kendi ülkelerinin hapishanelerinde de ölümün ve işkencenin soğuk yüzünü görmüş olduklarından ölümden korkmuyorlar. Ama orada en azından dışarıda kendi halkının olduğunu, seninle birlikte kavga verdiğini biliyordun. Buradaysa karanlıktan kurtaracak yegâne tekinsiz ışığın cellât baltası olduğu karanlık bir delilik çukuruna batmış görünüyorlar. Bu rüyetin etkisi altındaki bu dörtlüden biri, öleceksem bari düzgün öleyim düşüncesiyle el bileğini keser. Ama ölmez. Hepsi de teslim olmayı reddeder ama savaşmazlar, onları destekleyebilecek yegâne kaynak olan aklı başında dış dünyayla temas kurmak için mücadele etmenin hiçbir yolunu göremezler.

Torgler çok geçmeden hatasını anlayacak olaylarla karşılaşır. İşkencecileri "saygın" kurbanlarının kendilerine olan saygılarını kaybetmelerinden büyük zevk alırlar. Bir tanesini kurşuna dizileceğini söyleyerek korkuturlar; karanlık bir koridora götürüp, korkudan bağırması için kafasının arkasına bir revolver dayarlar. O artık masumiyetini koruyan erdem değil; kendine olan saygısını görünüşte korumaya kararlı olan feci korkmuş bir adamdır, o kadar.

Dimitrov bütün bunları yaşar. Gelgelelim o diğerlerinden farklıdır. Bu durumu bütün hayatının parçası olarak görür ve henüz hiç teslim olmadığı bu hayatta aşağı bir konumda olmayı asla kabul etmez. Dimitrov ilk baştan itibaren atara atar, gidere gider yapar. Zihni sadece tek bir şeye odaklanmıştır: Düşmanlarının oyununu bozmak. Esir alındıklarını ve hayatlarının katliama mazeret olarak kullanılacağını bilir, eğer durumu tersine çeviremezlerse, delinin uydurduğu yangın hikâyesinin tüm dünya tarafından kabul edileceğini ve sınıfının davasının, yani insanlığın davasının korkunç bir yara alacağını bilir.

Diğer iki Bulgar tek kelime Almanca bilmiyorlardı ama öğrenmeye de çalışmamışlardı. Dimitrov'un Almancası ise gayet iyiydi ve kavgada zafere ulaşmak için dilini daha da geliştirmesi gerektiğini görmüştü. Bu yüzden elleri ayakları zincire vurulmuş halde Almanca gramer çalışmaya, Goethe'nin eserlerini okumaya, Alman tarihi çalışmaya başladı zira bunun da mükemmel bir silah olacağını anlamıştı. Kafası bütün gün meşguldü, geceleriyse dış dünyayla, özellikle de Sovyetler Birliği'ndeki yoldaşlarıyla nasıl yeniden bağ kurabileceğini düşünüyordu. Bir dener başarısız olur, iki dener başarısız olur, üç, dört derken en sonunda Kuzey Kafkas dağlarının tepesinde yer alan, havanın açık olduğu günlerde Elbruz'un baskın olduğu kar kaplı sıradağların görüldüğü küçük kaplıcayı hatırlar. Dimitrov zamanında orada Merkez Komite Sanatoryumu'nda istirahat etmişti. Sorumlu doktor komünistti, onun gibi istirahat eden bir sürü partili vardı, kaplıcanın doğal sularında yıkanıp kar kaplı, kale gibi Elbruz'a karşı rüzgârlı Hava Mabedi'ne tırmanırdı. Moskova'dan çok uzaklarda yaşayan bu doktora yazacağı zararsız küçük bir mektuba herhalde sansürcüler bir şey demezdi! Demediler de. Böylece hapishanenin dışındaki kampanya büyüdü, güçler toplanmaya başladı ve tutsaklar artık yalnız değildi.

Dimitrov İngilizcesi gelişsin diye Shakespeare okudu çünkü bu şairdeki bir şeylerin, hayatın bir veçhesine hâkimiyetinin onun zihnini çabuklaştırdığını, kendi iradesiyle hayata daha da tutunmasını sağladığını hissediyordu. Hamlet'in sözlerini not etti: "Her şeyden önce kendine karşı dürüst ol, o zaman gecenin gündüze varması gibi, sen de kimseye sahtekârlık yapamazsın." Sadakat, kendi hayatına, komünist itikatlarına sadakat onun başlıca tutkusuydu, hayatta tuttuğu yol buydu. Ölüm düşüncesi onun semtine pek uğramazdı. Ölüm ihtimalinden çok bir an önce zafere ulaşma-

yı, düşmanlarını dize getirmeyi, mahkemesini faşizmin güçlü bir şekilde mahkûm edileceği ve onulmaz bir yara alacağı bir platforma dönüştürme ihtiyacını düşünür. Delilik atmosferi onu hiç rahatsız etmez çünkü o bizzat o kadar aklı başındadır ki başarısız olamayacağını bilir.

Hikâyede mizah da mı olsun istiyorsunuz? Gani gani var ama epey tekinsiz, deli bir mizah; koşuşturan polis memurları, Nazi liderleri, sahte tanıklık çılgınlığını ilmek ilmek örer, aptal pansiyon sahibelerini, hırsızları, çeşit çeşit manyağı, çürüyen orta sınıfın bütün o cerahatli saygınlığını, suç ve zihinsel hastalığın o tuhaf sınır bölgesinde bu dört adamı mahkûm etmek üzere toplarlar; tutsak matbaacının keskin zekâsı ve diri zihni karşısında çaresiz kalan Goebbels ve Goering'in fantastik tanıklıkları, bilgiç hâkimin yaltakçı bönlüğü, bunlar büyük bir komedyen için yeterli malzemelerdir. Çılgın şapkacının parti atmosferini istiyorsanız, bu duruşmadaki tanıkların size bunu vereceğine emin olabilirsiniz!

Ve her seferinde karşınıza Van Der Lubbe çıkar: Hakikati söyleyebilecek yegâne adam, boynu bükük, ağırkanlı, suskun, insanın alçalışının, her şeyini kaybetmiş insanın, ruhu boşalmış insanın sembolü, bu Mephistophelesçi dramanın "sefil Faust"u.

Bu drama çok sert, çok erkekçi, diye itiraz edebilir yufka yürekli bir okur. Belki aşk da olsun ister? Dimitrov hapishanedeyken karısının, sendikacı, şair, yoldaş ve hayat arkadaşı olan Sırp işçi kızının ölümünü haber alır. Dimitrov'un hislerini annesine yazdığı bir mektuptan biraz da olsa anlayabiliriz; karısı Lyuba için, o da bir kahramandır diye yazar, "bizim unutulmaz Lyuba"mız. Bir de onu seven başka bir kadın vardır: Annesi, bütün çocuklarını devrime adamış ve ikisini bu yolda kaybetmiş bir köylünün bitap çehresini taşıyan ihtiyar kadın. Annesi Kitab-ı Mukaddes diliyle düşünür. Oğlu onun için "havari Pavlus"tur.

Elbette hiçbir modern romancı, şayet küçük de olsa eğlenceli bir psikolojik tahlil için uygun bir fırsat yoksa, bu tür bir konuya bulaşmaz. Peki o halde, Dimitrov'un ev sahibesine, büyüleyici kiracısıyla hayali nişanının harikulade nişan davetiyelerini matbaada bastıran şu ev sahibi kadına ne dersiniz? Bu orta sınıf Alman kadınının gözünde Dimitrov erişilmez idealdi, onun semavi güveyiydi.

Konunun barındırdığı olanaklar hakkında yeterince konuştum. Ama iyi de, diye sorulabilir haklı olarak, bu uzun konu dışına sapmanın kitabınızın konusuyla ne alakası var? Bu arasöz, günümüz

dünyasında hayal gücü tarafından ele alınmayı hak eden, buradayım diye bağıran olağanüstü konular olduğunu gösterme girişimi olarak belki mazur görülebilir: Fantastik olanın kahramansı olanla, gaddarlığın insan tiniyle, alçaklığın sadakatle ve delilerin kıkırdamalarının zihnin cesareti ve keskin zekâsıyla iç içe geçtiği konular. Bütün bunlardan bir kişilik doğar ve bu kişiliğin incelenmesi ancak insana dair deneyimimizi ve bilgimizi artırabilir, kendi güçlerimize olan inancımızı güçlendirip hayat algımızı derinleştirebilir.

Zira Dimitrov'un bu Leipzig muharebesine doğuştan hazır olduğuna inanmayın. Onun hayatı kendisini aşmak ve yeniden şekillendirmek için uzun çabaların yanı sıra, aynı zamanda kendi Balkan ülkesinin feodal kapitalizmine karşı da bir mücadeleydi. 1923 Bulgaristan ayaklanmasının yenilgisinin ardından onu hatırlayan bizler sonraki yıllarda yaşadığı manevi hercümerçleri biliriz. Uzun bir dönem kendi kendisiyle kavga etmiş, kendisini acımasızca eleştirmiştir. Bu başarısızlık onun insanları zafere götürmeye henüz hazır, uygun olmadığını göstermişti ve o da zor da olsa bunu kabul etmiş, kaybedilen canların, sekteye uğrayan davanın sorumluluğunu almıştı. Dar sekterliğin nedenlerini, Balkan sosyalist hareketinin oportünizmini idrak etmiş ve bu yanlışlardan kurtulana, Bolşevikleştiğini, Lenin'in ve Rusya işçi sınıfının deneyimleriyle güçlendiğini hissedene kadar kendisini geliştirmeye çalışmıştı.

"Katı, sert bir tonum olduğunu kabul ediyorum" diyordu hâkime. "Hayat mücadelem sert ve katıydı. Dürüst, açıksözlüyüm. Eğriye eğri doğruya doğru derim. (...) Sanık bir komünist olarak kendimi savunuyorum; siyasi şerefimi, bir devrimci olarak şerefimi savunuyorum; komünist ideolojimi, ideallerimi, bütün hayatımın içeriğini ve anlamını savunuyorum."

Duruşmanın ardından üç Bulgar tutsak ilk kez ortak bir hücrede toplanırlar ve Dimitrov yürüttükleri mücadeleyi özetler: "Dört kişiydik, dört komünist, dört silahlı savaşçı. Torgler davayı sattı zira silahını atıp muharebe alanından kaçtı. Siz ikiniz ise silahlarınızı atmadınız, mevzilerinizi terk etmediniz ama ateş de etmediniz ve hep ben ateş etmek zorunda kaldım." O tek başına ateş etti, ama düşmanı püskürtecek ve en sonunda alt edecek kadar etkili oldu. Bir yazar için Dimitrov her zaman insan tininin insanlık düşmanlarına karşı zaferinin sembolü olacaktır. O canlı kanlı insandır, yaşayan insandır.

11
Kayıp Düzyazı Sanatı

Bir insanın hayal gücüne dayalı tarihini yazmanın en zorlu görev olduğunu zira bunun sanatsal yaratı anlamına geldiğini okura hatırlatmak kuşkusuz basmakalıp görünecektir. Heveskâr bir romancı Dimitrov karakterinin ve Leipzig'deki o muazzam günlerin dalgasına kapılabilir ama salt insanları ve olayları canlı şekilde tasvir etmekle bunlar üzerine bir roman yazabileceğine inanan birine bunun pek hayrı dokunmayacaktır. Hayır, bir roman ancak olma, gelişme, yaşama ve belki de ölme halindeki insanların hikâyesi olduğu ölçüde bir tarih eseridir. Gerçek tarihin yazılmasıyla hiçbir ilişkisi yoktur zira tarihte sanının yeri yoktur, tarih demek gözlemlenmiş olgulardan doğru genelleme yapmak, derleyip toparlamak ve analizdir.

Dimitrov hakkında hayal gücüne dayalı şekilde yazmak için öncelikle, Moskova'da yaşayan ve Komünist Enternasyonal binasında ofisi olan gerçek Dimitrov'u unutmanız gerekir. Deyim yerindeyse boş bir levha ile başlayıp hayal gücünden tamamen yeni bir Dimitrov yaratmanız gerekir; bu Dimitrov gerçek Dimitrov'dan hem daha büyüktür hem de değildir: Daha büyüktür çünkü eğer siz iyi bir yazarsanız, hayal gücünüz ona bakışınızı dönüştüreceği gibi yüceltecektir de; değildir çünkü tüm fiziksel özellikleriyle, pratik zekâsıyla, hataları ve erdemleriyle o kanlı canlı insanı tam olarak yeniden yaratmayı asla başaramayacaksınız. Elbette bu zorunlu boş levhaya rağmen, yine de bir gerçeklikle boğuşacaksınız ve elde edeceğiniz sonuç, nihayetinde, bu gerçekliğe dair algınızın keskinliğine dayalı olmalıdır. Eğer keskin, yoğun değilse, neredeyse vahiy niteliğine sahip olmazsa (ama tam olarak vahiy değil zira bu da bir açıdan düşüncenin olmamasını ima eder), okurlarınızın sizin Dimitrov deneyiminizi *kendi* gözlerinde onu yeniden canlı hale getirmek için gerekli duyguyla yaşamalarını asla başaramayacaksınız. Deneyiminizi diğer insanlara dayatmanız, kendi yaşam algınızı onlara aktarmanız gerekir ve bunu yapmak için de dehanızın kapıştığı gerçekliği tamamen özümseyip hatmetmeniz şarttır.

Eğer gerçekten de çok büyük bir yazarsanız, sonuç sizin Dimitrov karakterinizin kendine ait, zamandan ve mekândan münezzeh bir hayat sürüyor gözüktüğü yeni bir dünyanın yaratılmasına benzeyecektir. Ama bir anlamda bu karakter hiç de size ait değildir, hayattan koparıp aldığınız ve kendi deneyiminizin gücü ve yoğunluğunun itkisiyle boş sayfada yeniden yarattığınız bir şeydir. Malzemelerinizi hatmedip özümsediğiniz oranda, sonuç da o kadar kalıcı gözükecek, hayatın ve gerçekliğin ondaki yansıması o kadar muhteşem olacaktır.

Gelgelelim siz Don Quijote, Tom Jones, Anna Karenina ya da Julien Sorel kadar zamandan münezzeh bir hayat sürecek bir insan tablosu yaratabilseniz bile, Dimitrov yine de çağımızın en büyük despotizminin kana susamış egemenlerine tek başına kafa tutmuş komünist matbaacı olarak kalacaktır. Sınıfların mücadelesinden ve bu mücadeleyi yansıtan fikir çatışmalarından doğmuş olacaktır. Böyle bir tablo yaratabilmeniz için, insan tininin görünüşte zamandan münezzeh olan belli özelliklerinin bu tecessümünü, onun büyümesini ve zaferini mümkün kılmış olan gerçek güçler-

le ilişkiye geçirmek için, belli sanatsal silahlara sahip olmanız gerekir.

Önceki bölümlerin birinde Flaubert'ten bir alıntı yapmıştım. Flaubert kendi bağlamında haklı olarak diyordu ki en büyük yazarlar sanatlarının salt biçimsel yanını görünüşte en tutarlı şekilde göz ardı edenlerdir. Yine de bu yargıdan biçimsel yanın önemsiz olduğu sonucunu çıkarmak hem aptalcadır hem de tehlikelidir. Aslında bu büyük yazarlar zanaatlarında tam birer ustaydı ve çoğu zaman kuralların hepsini çiğniyor görünüyorlarsa, bunun tek nedeni yaratıcı dehalarının muhayyilelerinin azametine uyacak başka kurallar yaratmak zorunda olmasıydı. Sanatın biçimsel yanını göz ardı etmek Marksizmin ruhuna tamamen aykırıdır. Marx açısından biçim ile içerik birbirine kopmaz şekilde bağlıdır, hayatın diyalektiği bunları karşılıklı ilişki içine sokmuştur ve sosyalist gerçekçi bir roman yazarı için biçim sorunları asli önemdedir.

Örneğin "atmosfer" sorununu ele alalım. Eğer yazar karakterlerinin gerçekliğini artıracaksa, eserlerinin belirleyici anlarına eylemin talep ettiği o yoğunluğu kazandıracaksa, onun için aslolan karakter ile çevre arasındaki o edinilmesi çok güç olan incelikli ilişkidir. Gerçekten de toplumsal izlekleri işleyen romanların çoğunda eksik olan tam da bu niteliktir. Kuşkusuz, sosyalist yazarın atmosfere yaklaşımı eski okul gerçekçilerin yaklaşımıyla aynı olamaz ama onu göz ardı edemez ve atmosferin yaratıldığı araçlar hakkında günümüzün en iyi yazarlarından olduğu gibi, geçmişteki yazarlardan da çok şey öğrenebilir. Modern yazarlar arasında örneğin Faulkner atmosfer yaratmanın ustasıdır, bu yüzden kitaplarına kimi zaman dehşet, delilik ya da korku atmosferi tamamen egemen olur, neredeyse karakterlerini bile bastırır. Eğer Faulkner'ın dehşete ihtiyacı varsa, bizatihi romanın havası dehşet saçacaktır, bu açıdan çoğu zaman hatalarından biri romantik yazının en kötü tuzaklarından birine düşmesidir.

Gelgelelim karakter ile çevreyi, kitabın eylemi boyunca ilişkileri değişmeden kalan, birbirine paralel ama bağlantısız iki ayrı şey olarak görmemek gerekir. Meramımı daha açık ifade etmek adına, Dimitrov hikâyemize geri dönmek istiyorum. Bu roman atmosfer olmadan bir hiçtir. Birincisi, darbeden sonraki Berlin atmosferi, kısmen ifade edilen kısmen saklanan korku ve şüphecilikle kısmen delirmiş olan o büyük şehrin atmosferidir; modern bir kentin hayatındaki sesler ve ışıklardır; trafik akışı, yerin altından giden

trenlerin kükreyişi, renkli sokak tabelalarının parıltısı, hepsi de bu tekinsiz histeri, ürperti ve huzursuz beklenti senfonisine yedirilecektir. Karakterleriniz önce bu arka planda arz-ı endam edecek ve en sonunda tüm sahne, belki de Dimitrov'un bir sabah erkenden Münih treniyle yaklaşıp kompartımanındaki kadın yolcuyla sessizce konuşup Reichstag yangınını okuduğu gazeteyi alması ve istasyonun dışına çıkıp edimlerinin gerçekliğinden kendileri bile emin olmayan düşmanlarının kendi kundakçılıklarıyla çılgına dönmüş şekilde çoktan onu bekledikleri şehre adım atışıyla birleşip kaynaşacaktır.

Böyle bir şehirden yeni düzenin sembolü olan hapishane hücresine geçiş kendi doğallığında gerçekleşir. Atmosfer hâlâ aynıdır ama daha yoğunlaşmıştır ve merkezde sizin şu dört "komünist asker"inizin oluşturduğu küçük grup vardır. Burada sanatçının atmosferin değiştiğini çok incelikli şekilde göstermeye çalışması gerekir zira ilk sahneden soyutlayıp ikincisine taşıdığı karanlık, gaddarlık ve dehşetten Dimitrov figürünün düşmanlarına karşı savaşının yavaş yavaş egemen olmaya başladığı yeni bir şeyin çıkması gerekecektir. Hapishaneden muharebe alanına geçişi bu "atmosfer"de göstermesi gerekecektir.

Son olarak, duruşma, mahkeme salonu ise ilk sahnenin şehrindeki tüm o fantastik yeraltı dünyasının rıhtımdaki dört askerin karşısına dikiliyor gözüktükleri sahnedir. Ve her bir askerin, içlerinden biri iradesini dayatana kadar, bu atmosfere gösterdikleri tepkiler onu değiştirir, insan ruhunun kendini gösterdikçe ışık ve hava katar. Bütün bu süre zarfındaysa; bilgili hâkimleri, akıllı polisleri, insansevmez avukatları ve gayretkeş gazetecileriyle ağırbaşlı mahkeme ortamının gerisinde, tutsakların her duruşmadan sonra geri döndükleri, Dimitrov'un mahkeme salonundan atıldıktan sonra yaka paça götürüldüğü hapishane hücrelerinin olduğunu romancı asla unutmamalıdır. Romancı "atmosfer"ini o kadar kusursuz şekilde kontrol etmelidir ki kitabın sonu kendi doğallığında Beethoven'ın dokuzuncu senfonisine benziyor görünmelidir. İnsanın özgürleşmesinin sesleri muzaffer hayat marşıyla mahkeme duvarlarını ve zindanları parçalayacaktır.

Fransız deneme yazarı Alain'in *Systeme des Beaux-Arts* eserinde, bu *betimleyici* yazının romandaki yerini birebir gösterdiği bir kısım vardır:

Düzyazının iki yönteminin düşünce ve anlatı olduğu söylenebilir. Nesneleri bunlar bir arada tutar, duygulara bunlar biçim verir. Kısacası, betimleme desteklenmelidir ve manzaralarını veya evlerini düşünce olmadan inşa etmemek romancının sanatıdır ama aynı zamanda duygulara ve eylemlere onların boyunu aşacak büyüklükte yapılar eklememek de görevidir. Bu anlamda Balzac'ın betimlemeleri birçok şey vaat eder ama çok çok şey değil. Bu hazırlıklara dair yapılacak yorum bütün parçalarının yargılarla birbirine bağlı olduğudur; düzyazı bu yolla inşa edilir. Düşüncenin orada her yere kök saldığını söylersiniz; oysa şiir sanatı yan yana dizme yoluyla yeterli derecede betimler çünkü ritim bizi kendine bağlar. Dolayısıyla bu betimleme her bir parçası bakımından bilim olmalıdır ki yargı bir parçayı diğerine bağlasın ve bu bağlantıda, Balzac ya da Stendhal'in betimleyici tahlilleri ile *Salammbo*'daki Kartaca örneği gibi şeylerin sadece görünüşünü ele veren birçok edebi tablo arasındaki karşıtlığı gözlemleme fırsatını elde edebilirsiniz. Her düzyazı yapısı öncelikle düşünce yoluyla bir arada tutulur. Nitekim hareketli görüntüler de bir merkez tarafından bir arada tutulur ya da merkez etrafında toplanır. Bu noktada, bedeni ve maddeyi yaratanın düşünce olduğunu söylemeye cesaret edebilirsiniz. Eğer okur direnirse, bunun nedeni, düşünce derken, aslında hiçbir şeyi kavrayamayan soyut formülleri kastetmesidir. Bütün bu çerçevede, Balzac ya da Stendhal'in Alençon ya da Verrières gibi bir kentin neye benzediğini bütün coğrafyacılardan daha iyi anladıkları doğrudur.

Şunu belirtmekte fayda var, bu betimlemelerde hayal gücü ilk başta herhangi bir rol oynamaz; biraz soyut görünürler; siz sadece onlardaki yargıları görürsünüz. Şeyler sonradan, anlatıda gösterilir, bir manzara olsun diye sergilenmez, bilakis eylemde bulunan adamın etrafında toplaştıkları, göründükleri ve kayboldukları şekliyle gösterilir.

Yazarın erkekler ve kadınlar üzerine düşüncelerini ifade etmek için kullandığı hammadde kelimelerdir. Düşündükçe ve düşünürken yazar ve düşüncelerinin mantıksal silsilesi kendisini düzenli diyalog ve cümleler biçiminde ifade eder. Düzyazıda "örüntü", düzyazı ritimleri, üslup vb. hakkında çok şey yazılmıştır. Benim buna belki başka bir bariz klişeyi belirtmek dışında ekleyecek bir şeyim yok: Düşünce ile kelime arasında bu uyumun olmadığı hiçbir üslup canlı değildir; romantik düşünce romantik üslup talep ederken, gerçekçi düşünce, yani yalın bir "düzyazı" düşüncesi ise basit, gerçekçi bir üslup talep eder. Düşünceye ikame olarak süs üretmek ya da kasten bir üslup yaratmak kadar sinir bozucu çok az şey vardır. Ne yazık ki düşüncenin zor, acı verici ya da nahoş hale geldiği zamanlarda yapmacık üslubun egemen hale gelmesinin

muhtemel olduğunu kabul etmek gerekiyor. Bu hakikatin (Amerikan anayasasının maddeleri gibi bunun da gün gibi aşikâr olduğunu düşünüyoruz) en mükemmel örneği, düşünceden yoksun yapmacıklığın ve dolayısıyla saçmalık derecesinde "stilize" bir üslubun egemen olduğu modern biyografi "sanat"ıdır.

İfadenin en büyük hazinesi her halkın kendi folk dilidir. Bu dil her an kendini değiştirse de katiyen öldüğü söylenemez. En büyük yazarlar hakkında pekâlâ şu söylenebilir: Fiilen halk dilini yaratmışlar mıdır yoksa halk dilinden sadece yararlanmışlar mıdır, bunu belirlemek güçtür. Gelgelelim Chaucer'dan Shakespeare'e ve Shaw'a kadar en büyük yazarlarımız bu halk dili üzerinde yükselmişlerdir. Akademilerdeki eleştirmenler ve edebiyat tarihçileri Kitab-ı Mukaddes'in İngilizce çevirisinin neredeyse bütün büyük düzyazı edebiyatımız için dil kaynağı olduğunu neredeyse harcıâlem hale getirmişlerdir. Ama bildiğim kadarıyla, bu versiyonun ne ölçüde Elizabeth çağında İngiliz halkının günlük dilinden ibaret olduğunu bulmak için herhangi bir araştırma yapılmamıştır. Kuşkusuz, Kitab-ı Mukaddes dili o dönemden beri sıradan halkın dili olarak kalmış, Milton'ın ve Çarmıha Yolculuk'un diliyle birlikte ülkemizdeki üst sınıfların asla hak iddia edemeyecekleri boyutta bir edebi miras bırakmışlardır.

Bu konuşma ve ifade zenginliği yaşadığımız yüzyılda ciddi yara almıştır ama kısmen Amerika'dan ithalatla, kısmen hayatın deneyimleriyle canlılığını yeniden kazanmakta olduğuna şüphe yoktur. Modern yazılardaki yavanlığın ve kısırlığın çoğu, birçok aydının, yenilenmenin bu ölümsüz pınarından kasten kopmuş olmasından kaynaklanıyor. Böylece düzyazısı gerçek bir canlılığa sahip olan az sayıdaki modern yazardan biri (başka nedenlerden ötürü hakkında ne düşünüyor olursak olalım) Kipling'dir. Kipling İngiltere ve Amerika'nın halk dilini özümsemiş bir yazardı. Ayrıca buharlı makinelerin gelişimi etrafında büyümeye devam eden yeni halk mitolojisindeki en son ve en modern tezahürlerin üzerine atlamaktan da hiçbir zaman korkmamıştı. İyi düzyazı yazma sanatı, büyük oranda, eğriye eğri doğruya doğru deme sanatıdır, Dimitrov'un gemi havuzundaki konuşmasını böyle güçlü haline getiren bu kayıp sanattır. Şu an ülkemizde bu yeteneğe hâlâ sahip olan yegâne kesimin işçiler olması tuhaf, inatçı bir gerçektir; bunun sebebi işçilerin her geçen gün yenilerini ekledikleri kelime dağarcığına ve zorunlu hayat deneyimine hâlâ sahip olmalarıdır. Birçok Ameri-

kalı yazar bunu kendi ülkelerinde görüp kabul etmiştir ve bunun sonucunda "hard-boiled" [sert, duygusuz] denen okulun bütün kusurlarına karşın ortaya koyduğu ürünlerin canlı sanat ve canlı üsluba benzerliği, bizim İngiliz yazarlarınınkine kıyasla çok daha fazladır.

Eğriye eğri doğruya doğru deme sanatının neredeyse doğuştan geldiği son İngiliz yazar, Marx'ın "Büyük Britanya'daki en muhafazakâr ve en radikal adam, Eski İngiltere'nin en gerçek tecessümü ve Yeni İngiltere'nin en cüretkâr dölü" dediği şu sıra dışı işçi William Cobbett'tir. Meziyeti bir şeyin adını doğru şekilde ortaya koymak olan bu düzyazıdan iki örnek sunduğumuz için okurun bizi bağışlayacağını umalım. Alıntılar Cobbett'in Lincolnshire tasvirlerindendir:

> Bu mısır, çim, koyun ve öküzler ülkesinde son üç haftada tespit ettiğim bir noksan var ki, benim için büyük bir noksan bu: Şakıyan *kuş* yok. Şu an tam da kuşların en fazla şakıdıkları mevsimdeyiz. Burada, bütün ülkede görüp işittiğim tarlakuşu sayısı dört kadar, zaten başka da şakıyan kuş görmedim; şakımayan küçük kuşlardan ise sadece *sarı kiraz kuşunu* gördüm, o da Boston ile Sibsey arasındaki bir ağılın korkuluklarına tünemişti. Ah! Surrey'nin kum tepelerindeki bir ağacın üstünde binlerce keten kuşunun hep beraber şakıyışı! Ah! Hampshire, Sussex ve Kent'in çalılıklarındaki ve dereciklerindeki o üveymeler! Şu anda (sabah saatin beşi) Barn-Elm'deki korular binlerce ama binlerce kuşun cıvıldaşmalarıyla yankılanıyor. *Ardıçkuşu* gün ağarmadan biraz önce ötmeye başlıyor; sonra *karatavuk*; ardından *tarlakuşu* yükselmeye başlıyor; geri kalanlarıysa güneş işmar ettiği anda başlıyor ve çitlerden, çalılıklardan, ağaçların ortadaki ve en üstteki ince dallarından sonsuz çeşitlilikteki kuş şakımaları duyuluyor; uzun ölü çimlerden öteğenlerin ya da *sumrular*ın tatlı ve yumuşak sesi gelirken, *tarlakuşlarının* (gözden ırak hanende) sesli ve neşeli şakımaları semadan iniyor gibi görünüyor.

Cobbett ülkede gezindiği kırsal bölgeleri betimlerken toprağın şeklini ve dokusunu bizatihi gösterir ama İngiliz manzarasını, şakıyan kuşları, Lincolnshire yaylalarını, bir kır tiyatrosundaki çiftçi toplantısını, Yorkshire'daki bir at pazarını betimlerken bu şeylerin insan hayatının parçası olduğunu ve güzelliklerini, anlamlarını ancak insan hayatıyla ilişkisi içinde edinebileceklerini asla unutmaz. Onu Hudson ve Jeffries türünden doğa yazarlarından ayıran budur. Cobbett'in İngilizcesi Cobbett'in İngiltere'sinden çıkmadır.

Bir açık arazi olan Huntingdonshire'daki St. Ives'teyken çiftçilerle oturup akşam ayinine hazırlık babında pipo içtim ve ibadetimi de tekerlekçi dükkânındaki marangoz tezgâhında eda ettim; arkadaşım olan oyuncular yağlı büyükbaş hayvan eti satılan bu koca pazarda hiçbir zaman düzenli bir yer edinemediler ve Fens'ten gelip büyük şehre gidiyorlar. Biz masada otururken satılık çiftlik aletlerinin reklamını yapan bir el ilanı dağıtıldı ve bu ziraat araçları arasında "enfes bir yangın tulumbası, birkaç çelik kapan ve yaylı tüfek vardı!" İşte bir İngiliz çiftçinin hayatı, değil mi? Holbeach'ten Boston'a yaklaşık on kilometrelik yolu taban teperek geldim. Bu toprakların tükenmek bilmez zenginliklerini daha önce gözlemleme fırsatım olmuştu. Yolun yaklaşık dokuz kilometresini gittikten sonra bir hana geldim ve bir kahvaltı yaparım diye düşündüm; ama yanında bir sürü çocuğu olan yoksul kadının değil bir parça eti, yiyecek bir lokma ekmeği bile yoktu! Biraz daha ileride, kervansaray adı verilen bir konakta ev sahibinin domuz sırtından azıcık et dışında yiyecek hiçbir şey yoktu; ayrıca civarda konaklayacak birçok iyi ev olmasına karşın, ev sahibi, insanlar çok yoksullaşmış olduğundan kasapların bu muhitte et kesmeyi bıraktığını söyledi. Tam da Fransa'da Devrim'in arefesinde var olan durum muvacehesi. Tam orada, etrafıma baktığımda çayırlarda iki binden fazla besili koyunun otladığını gördüm! Ya Rab! Bu durum daha ne kadar sürecek, ne kadar? Bu insanlar bolluğun orta yerinde daha ne kadar açlıktan kıvranacaklar? Yangın tulumbaları, çelik kapanlar ve yaylı tüfekler bu durum muvacehesinde daha ne kadar mülkiyete koruma sağlayacak?

Cobbett, korkarım, bir saf sanatçı değildi ama kelimeler ile fikirler arasındaki bağlantının okura tartışılmaz gözükecek kadar mutlu mesut olduğu saf düzyazıya alışılmadık derecede yaklaşan bir dille yazmıştı. Durum buydu. Bu düzyazı sanatı günümüzde ölüyor zira bir şeyi neyse o olarak adlandırmak için, hem tasvir etmeniz gereken şeylerden korkmamanız, hem de onlarla aranıza bir bariyer dikilmesine izin vermemeniz gerekir. Cobbett'in düzyazı fikri ayrı, BBC'ninki ayrıdır. Cobbett hayata ifade kazandırmak için dilden yararlanıyordu, BBC ise hayatı saklamak için yararlanıyor.[1] Asker-çiftçinin İngiliz aksanında sıcaklık ve tutku vardır, aklın sesidir (aynı zamanda, gerçekte hayatımızdaki yaygın görülen şeylerle içli dışlı olmaktan başka bir anlamı olmayan aklıselimin sesidir).

1. Özellikle de BBC'nin hayattaki kılavuzu olan gündeme alınamayacak konular ile ağza alınamayacak kelimelerden oluşan şu olağanüstü listesini kastediyorum. Aynı yasaklar listesi çoğu gazete bürosunda da vardır.

Portland Place beyefendilerinin ince konuşmasında ne his ne tutku ne düşünce ne duyu izlenimleri ne de hayatın sevilen ve tanıdık şeyleri üzerine tefekkürler vardır; sadece modern yöneticilerimizin zihinlerinde bunların ikameleri olan hayaletlerin ve öcülerin soluk yansımaları vardır. Belki de bu karşılaştırmayı yapmak haksızlıktır. Belki de gerçekten öyledir; ama Cobbett'in yaşadığı dönemden günümüze dilimizin BBC'nin bu cansız, lekesiz idealine doğru bir evrim geçirmiş olması üzücü bir gerçektir ve bu evrimin temelinde, yaşadığımız sınıflı toplumun entelektüel ortamının en çarpıcı özelliği olan hayatın hakikatlerinden duyulan korku vardır. Eğer yeniden eğriye eğri doğruya doğru diyeceksek, öncelikle epey bir telafiye, edebiyat uzmanlarıyla saç saça baş başa kavga etmeye ihtiyaç var ki bununla kıyaslandığında Victor Hugo'nun ve Keats'in kavgaları gerçekten de devede kulak kalacaktır. Nitekim dilimize ihtiyaç duyduğu yeni kanı pompalamak için yaratıcı ve muhayyel yetilerimizi sonuna kadar kullanmamız gerekiyor. Belki de burada önderliği şairler yapacaktır. Eğer öyleyse, hoş geldiler sefa getirdiler, kavgaya dilimizin kaderinin ve dilimizi geliştirme mücadelelerinin her zaman ülkemizin ulusal kurtuluş mücadeleleriyle iç içe geçtiği düşüncesinin verdiği cesaretle hep beraber atılalım.

12
Kültürel Miras

Yazar ile okur kitlesi arasındaki ilişki özgül ve karmaşıktır, salt yazar ile okur ilişkisinden çok daha fazlasıdır. Zira okur kitlesi farklı sınıflara mensup, farklı çıkarları, tutkuları ve zekâ dereceleri olan çeşit çeşit erkek ve kadından oluşur. Okur kitlesi (görünüşteki bütün o aldırmazlığa, hatta gamsızlığa karşın) muazzam sınıf çatışmalarının, ulusal ve ırksal önyargıların, insanlığın yaşamındaki kaçınılmaz yolunu tepen tarihin mirasının etkisi altındadır. Yazar karakterlerini okur kitlesinden aldığı gibi okurlarını da yine orada bulur. Burada hem hammaddesini hem de eleştirmenlerini keşfeder. En büyük romanlarda yaratıcı, karakterler ve okurlar arasında bir tür canlı birlik vardır. Bu birliğin eksik olduğu yerde, yazarın okur kitlesinden uzak durup onu umursamadığı ya da manevi olarak ondan bihaber olduğu yerde, sonucun anemi olma-

sı çok muhtemeldir: Muhayyilenin kimyasında önemli bir öğe eksiktir ve bu da yazarın düşüncesini yoksullaştırır veya kolunu kanadını kırar. Elbette her zaman böyle olmaz ya da olması gerekmez zira biliyoruz ki Stendhal henüz doğmamış bir okur kitlesi için bilinçli olarak yazmış, kendi kuşağı tarafından ne anlaşılacağını ne de takdir edileceğini kabullenmişti.

Şimdi yazar, özel hayatında ölümlülerin en çekingen ve kararsızı olabilirse de sanatının nesnesi olarak okur kitlesiyle ilişkisinde II. Henry ile Timurlenk'in, acımasız bir efendi ile bir fatihin karışımı olmalı, her şeyi kendi iradesine tabi kılmalıdır. Ama şunu da görmek lazım, en mutlak tiran bile tarihten anlamadığı müddetçe, insanların hatalarını şekillendiren görünmez süreçlere derin bir sempati beslemediği müddetçe, gerçek bir efendi olamaz, tarih yazamaz. Dolayısıyla yazar insanlarını tanımalı, erkekler onun müdavimi olduğu meyhaneden arkadaşları, kadınlar onun sevgilileri, çocuklar da kendi veletleriymiş gibi onlarla içli dışlı olmalıdır. Tarihteki en pitoresk tiranlar, Tanrı gibi herkesten yalıtılmış halde yöneten adamlar, (efsanelerde) her zaman geceleri avamdan biri gibi kılık değiştirip tebaasının arasına karışırdı. Aynısını yapamayan bir yazar daha baştan aciz kalmaya mahkûmdur ya da yanlış bir hayat anlayışı sunarak matbuatta başını belaya sokmakta ısrar ettiği takdirde, tarihin başarısız despotlara layık gördüğü zilletten kurtulamayacaktır.

Bu yaratıcı cenahın tamamen etkili olması için sempati yeterli değildir. Daha doğrusu, yazarın sempatisini tarih şekillendirmelidir, nasıl halkın kendisi siyasal mirastan yararlanabiliyorsa, o da ulusun kültürel mirasından yararlanabiliyor olmalıdır.[1] Bu ikisi

1. Bay T.S. Eliot *The Sacred Wood*'da bu gelenek ve miras sorununda benim tümüyle katılamayacağım bazı ilginç savlar ortaya atar. Yazarın, "kendi kuşağını kemiklerinde hissetmekle kalmayıp, onu Homeros'tan başlayarak bütün Avrupa edebiyatının ve onun içinde kendi ülkesinin tüm edebiyatının eşzamanlı bir varoluşa sahip olduğu ve eşzamanlı bir düzen oluşturduğu hissiyle" yazmaya zorlayan bir tarih bilincine sahip olması gerektiğini söyler.
Bu sadece kısmen doğrudur. Zira geçmiş şimdinin dışında hiçbir anlama sahip değildir ve her şimdinin geçmişe dair kendi yargısı vardır. Eleştirmenin en önemli derdi, bu yargının nasıl oluşturulması gerektiği olmalıdır. Gelgelelim Bay Eliot kendi gelenek anlayışının esasen pasif bir anlayış olduğunu gösterir: "Hiçbir şair, hangi sanattan olursa olsun hiçbir sanatçı bütün anlama tek başına sahip olamaz. Onun mahiyeti, onun takdir edilişi ölü şairlerle ve sanatlarla ilişkisinin takdir edilişidir. Ona tek başına değer biçemezsiniz; onu benzerlik ve karşıtlıklar için ölüler arasına yerleştirmeniz gerekir."

aslında kopmaz şekilde iç içe geçmiştir. Nasıl ki bir halk siyasal geçmişini reddettiği takdirde tarihsel rolünü oynayamazsa, kültürel geçmişini reddettiğinde de oynayamaz. Geçmiş kültüründen canlı bir geleneği değil, sadece soluk estetik hayaletleri miras alan bir yazar kendi davasına ihanet edecektir. Dolayısıyla bu deneme boyunca ısrar ettiğim gibi, en büyük yazarlar yaşadıkları çağın aktif yaşamına bigâne kalan insanlardan çıkmaz. Shakespeare tarih oyunlarında sıkı bir siyasetçiydi; Milton hayır ile şer arasındaki mücadelenin destanını yazmasının yanı sıra tarihimizin en büyük devriminde yer almış ve mensur eserlerinde ülkesindeki insanların göz ardı etme gafletine düştükleri siyasal ilkeler geliştirmişti. Yargıç Fielding yoksulların ve ezilenlerin savunucusuydu, acımasız hukuk sistemini iyileştirecek reformlar peşinde koşmuştu. İlk ve en büyük romantik şair olan Lord Byron *Childe Harold*'u yazmasının yanı sıra, Lordlar Kamarası'na hitaben makine kırıcılar hakkındaki konuşmayı yapmıştı. Wordsworth ise, "Ölüler ile dirileri birbirine bağlayan manevi bir topluluk var" diye yazıyordu: "Her yaştan iyi, cesur ve bilge insanlar. Bu topluluktan dışlanmayacaktık."

Milton İngiltere Parlamentosu'ndaki, "korsan matbuat özgürlüğü için" konuşmasında, İngiltere'nin parçası olan sözlerle soyumuzun en soylu mirasını tarif etmişti:

> Eğer tüm bu özgür yazıların ve özgür konuşmaların dolaysız sebebini bilmek istiyorsak, ılımlı ve özgür ve insancıl hükümetinizden daha doğ-

Kuşkusuz bu hem geçmişe hem de şimdiye dair iğrenç bir değerlendirmedir. İkisi arasında organik bir bağ varsa da bu "benzerlik ve karşıtlık" bağı değildir. Her şairi bir bütünün parçası olarak değerlendirdiğimiz doğrudur ama salt mirasının pasif şekilde koşulladığı parça olarak değil. Şair ya da romancı ölü mülkün mirasçısı değildir. Sadece (kendi kişisel başarısıyla) geçmişin kendisini değil, şimdiki zamanı da değiştirmek için geçmişten yararlanır. Kültür sadece bir estetik tefekkür nesnesi olmayıp, yaşamak için de yararlanmamız gereken bir şeydir.

Bay Eliot aslında bunu kısmen anlar, zira önsözde Dante'yi Shakespeare'e tercih etmekle kültürü ahlak, din ve siyasetin de işin içinde olduğu hayattaki aktif aracılardan biri olarak görmek zorunda olduğunu kabul eder. "Her yeni eser," der Bay Eliot "Gelenek" üzerine makalesinde, geçmiş eserlerin tüm mevcut düzenini çok az da olsa değiştirir. Doğru ama bu değişikliğin arkasındaki kuvvetler nelerdir? Bu değişiklik nasıl gerçekleşir?

Geçmişi kendi yaşamımızın yargılamaya zorladığı şekilde değerlendiririz ve yaşamımızı koşullayan da sadece kendi kalıtımımız değil, aynı zamanda sınıf mücadeleleridir, çağımızın tutkularıdır. Her yeni eser bu aynı kuvvetlerce koşullanmış şekilde değişimini gerçekleştirir. Sadece geçmişi görmek olmaz. Evvela, her zaman değişim sürecinde olan şimdiyi görmemiz gerekir.

ru bir merci olamaz; Lordlar ve Avam Kamarası mensupları, sizin cesur ve mutlu istişarelerinizin bizim için satın aldığı şey özgürlüktür, o özgürlük ki bütün büyük dâhilerin ebesidir; göklerin etkisi gibi ruhlarımızı inceltmiş ve aydınlatmış olan odur; bizim algılarımızı özgürleştiren, genişleten ve olduğundan çok daha yukarıya çıkartan odur. Siz artık ilkin kendiniz, bizi bu noktaya getirmiş olan siz, gerçek özgürlüğümüzün âşığı ve kurucusu niteliğinden taviz vermedikçe, bizi daha ehliyetsiz, daha bilgisiz ve daha az hakikat sevdalısı yapamazsınız. Yeniden cahil hale gelebiliriz, bizi bulduğunuz gibi vahşi, biçimci ve köle haline getirebilirsiniz; ama o zaman öncelikle o olamayacağınız şey haline gelmeniz gerekir, bizi zulmünden kurtardıklarınız gibi baskıcı, keyfî ve zalim olmanız gerekir. Kalplerimiz şu an daha ferah, düşüncelerimizin en büyük ve en eksiksiz şeylerin arayışı ve beklentisi içinde hazır kıta olması sizden bize sirayet etmiş olan erdeminizin ürünüdür; mülga ve acımasız bir yasayı, babalarının kendi çocuklarından diledikleri gibi kurtulabilmelerini öngören yasayı desteklemediğiniz müddetçe, bunu bastıramazsınız. Peki o zaman kim size en fazla yapışacak ve başkalarını heyecanlandıracak? Üniforma parası ve Danegelt [donanma parası] için silaha sarılanlar değil. Haklı dokunulmazlıkların savunulmasını ayıplamıyor olsam da eğer hepsi bundan ibaretse huzurumu daha çok seviyorum. Bütün özgürlüklerin ötesinde, bana vicdanıma uygun şekilde tartışma, konuşma ve bilme özgürlüğünü verin.

Özgürlük bu dünyaya tanrıça Athena gibi tepeden tırnağa silahlı halde zuhur etmedi. Özgürlük tarihin yavaş ve sancılı büyümesinin, beraberinde birçok devrim ve ani değişikliği getiren birçok aşamanın bir sonucudur. Milton tarihimizde özgürlüğün büyük bir sıçrama gerçekleştirdiği bir kriz sırasında, bir mülkiyet biçiminin bencilliği ve dar görüşlülüğünün hem zihinlerimiz hem de maddi ilerleyişimiz üzerinde bir pranga olmasından ötürü dağıtılması gerektiği bir kriz döneminde konuşmuştu. "Üniforma parası ve Danegelt [donanma parası] için" silaha sarılmış olan adamın bencilliği dağıtılmıştır ama akabinde onun yerini başka bir mülkiyet biçimi, başka bir iğrenç egoizm almıştır ve günümüzde ilerlemenin önünde bir engel, özgürlük mirasımızın daha da gelişmesini tehdit eden, zihinlerimize vurulmuş bir pranga haline gelmiştir. Milton'ın zamanından bu yana bir ulus olarak büyüdük ve İngiltere'miz artık çok farklı bir ülkedir. Ama artık Milton'ın torunlarının ekonomik kölelik ile ulusal çürümenin birbirine bağlı olduğunu görmeye itildikleri zaman gelmiştir. Eğer ulus yaşayacaksa, özgürlük bir sıçrama daha gerçekleştirmek zorundadır.

Yüzeysel olarak bakıldığında benim buradaki temel izleğimle çok az bağlantılı görünebilecek bir siyasal ders vaaz ediyor gibi gözükmek pahasına, okurlarıma tarihimizde bu yıl (1936) gerçekleşmiş en talihsiz hadiselerden ikisini hatırlatacağım ve onlardan bu hadiselerin ulusal yaşamımız açısından en derin anlamlarını düşünmelerini isteyeceğim. Bunu yapmakla, bu tür siyasal olaylar ile ulusal vizyonumuzun içeriği arasında çok gerçek bir bağlantı olduğunu ve bunun da akabinde yazarın muhayyilesini renklendirmesi gerektiğini anlayacaklarına inanıyorum.

1936'da halkımızın kaderi ve ulusumuzun mirası kendisine emanet edilmiş olan Britanya hükümeti yabancı emperyalist çıkarların Britanya'nın emperyal çıkarlarını tehdit ettiği iki talihsiz çatışmaya sürüklendi. Bunlardan ilki İtalya'nın Habeşistan macerasıydı. Britanya hükümeti ilk başta bu müdahaleye ikircimli bir şekilde karşı çıkmış olsa da sonunda dost bir ülkeye tecavüz edilmesine utanç verici şekilde boyun eğdi ve bu suretle İtalya'daki faşist diktatörlüğün Doğu Akdeniz'de Britanya'nın Doğu'yla iletişimini kesecek bir büyük güç kurmasına izin verdi. İkinci vakadaysa, bir grup general ve ilkesiz faşist gerici, İspanya'nın yasal ve demokratik hükümetine karşı ayaklanarak (Alman ve İtalyan gericiliğinden bir bedel pahasına alınan yardımla) ülkenin bağımsızlığını ve yeni elde ettiği özgürlüğünü tehdit ettiğinde, bizim hükümetimiz bir kez daha tereddüt edip kararsız kalarak, tercihini özgürlükten yana değil gericilikten yana kullandı ve bu suretle saldırgan Alman ve İtalyan emperyalizminin Akdeniz'in batısına yerleşmesini mümkün hale getirdi.

İki örnekte de hükümetimiz onu içerideki demokratik halkından ziyade yabancı tiranlıkla kol kola getiren dar sınıf içgüdüsüyle hareket edip ulusal çıkarlara ve nihayetinde, temsilcisi olduğu bir avuç büyük mülk sahibinin emperyal çıkarlarına bile aykırı hareket etti (bu demek değildir ki ulusal çıkar ile emperyalist çıkar aynıdır, zinhar!) İspanya'daki olayların İngilizlerin zihninde tarihî anıları canlandırması beklenebilirdi. Birliklerimizin üniformalarında Salamanca, Badajoz, Vittoria, Albuera, Talavera ve İber yarımadasında Britanya kanına bulanmış diğer birçok kent ve köyün ismi yazıyor. Tarihimizdeki en büyük deniz savaşı Trafalgar Burnu'nda yaşandı. Britanya ordusunun giriştiği tarihimizdeki en büyük askerî sefer –hem zafer hem de şan şeref kazandığımız, cesaret ve askerî dehanın eşit oranda sergilendiği son sefer–

İspanya'nın gözü pek, vicdansız bir tiranlığa karşı bağımsızlığına kavuşması için gerçekleştirilmişti. Bizimle birlikte yiğitçe dövüşen İspanyol gönüllülerinin saflarında İspanyol Jakobenleri, yani devrimciler vardı.

Şair Wordsworth bir dâhinin hayal gücünden gelen içgörüyle, bu savaşın hem Britanya hem de İspanya için bir ulusal savaş, "bir devletin egemen gücünün güvenle yapabileceği her şeyin yapılabileceği ilkesi üzerine ant içerek hareket eden bir adamın herkesin başında yer aldığı" (*Tract on the Convention of Cintra*) bir devletin var olabileceği gibi iğrenç, insanlık dışı fikre karşı tüm halkın savaşı olduğunu görmüştü. Wordsworth aynı içgörüyle, 1793'te Fransa'ya karşı girişilen savaşın, tıpkı öncesinde Amerikan eyaletlerinin bağımsızlığına karşı girişilen savaş gibi yanlış olduğunu, ulusal çıkarlara aykırı olduğunu belirtmiş ve hükümetin tek derdinin, temsilcisi olduğu oligarşinin dar sınıf çıkarları olduğunu savunmuştu.

Napoléon ise tüm Avrupa'da feodal bağları parçalayan canlı, devrimci bir güçken; tarihin diyalektiğiyle, aynı feodal kuvvetlerin müttefiki ve koruyucusu haline gelerek diğer ulusların özgürlüğünü bastıran birine dönüştüğünde, ona karşı savaş haklı ve zorunlu bir savaşa dönüştü ve yenilgisi de kaçınılmaz hale geldi.

Bizim burjuvazimiz ise Tudorlarla başlayıp on dokuzuncu yüzyılın sonuna dek tarihte ilerici rol oynadı, ülkemizin üretici güçlerini geliştirdi, büyük bir edebiyat ve büyük bir bilimin yaratıcısı olarak Avrupa'da diğer ulusların gelişimini etkiledi ve akabinde bu uluslar da onu etkiledi. Genel itibariyle, sınıf çıkarları ile ulusal çıkarları örtüşüyordu. Fakat bu çıkarlar çatışmaya başladığında, mülkiyetin açgözlülüğü, yozlaşmış ve dar bir oligarşinin acizliği ve ehliyetsizliği gözünü kör ettiğinde; sonuç, Amerikan savaşında ve devrimci Fransa'ya karşı savaşın ilk yıllarında olduğu gibi, genellikle ulusal felakete dönüştü. Bizim küçük adamızda bu burjuvazinin ve bizim burjuva zihniyetli aristokrasimizin önderlik ettiği bir avuç insanın enerjisi ve cesareti muazzam bir imparatorluk yarattı. Bunu başarmak için iğrenç zalimliklere başvurdular ve fethettikleri ülkelerde sırf bu tabi ulusları muzaffer İngiliz orta sınıfına ve onun aristokrat müttefiklerine haraç ödemeye zorlamak için yurtiçinde asla müsamaha göstermeyecekleri gaddarlıklar yaptılar. Fakat orada bile ilerici bir rol oynadılar ama Hindistan'daki Britanya egemenliğinin savunucularının bugün bu kelimeyi kullandıkları anlamda bir ilericilik değildi bu.

Marx Britanya'nın sömürgeci egemenliğinin bu devrimci yanını unutulmaz sözlerle tarif etmişti, birazdan bu satırları uzun uzun alıntılayacağım zira ülkemiz ile Doğu arasındaki ilişkilerde ulusal dehamızın ihya olması için fevkalade zorunlu olan şu yeni muhayyileyi yaratmak adına gereken önemli öğelere dikkat çekmek için bilahare zorunlu olacak. Marx Hindistan'daki İngiliz egemenliğinin sonuçlarından bahsederken şöyle yazar:

> Eğiriciyi Lancashire'a, dokumacıyı ise Bengal'e yerleştiren ya da Hindu eğiricinin ve dokumacının her ikisini birden yok eden İngiliz müdahalesi, bu yarı-barbar, yarı-medeni küçük toplulukları ekonomik temellerini yok ederek dağıtmış ve böylece, Asya'da o zamana dek görülmüş en büyük ve doğruyu söylemek gerekirse, yegâne *toplumsal* devrimi gerçekleştirmiştir. ... İngiltere'nin, Hindistan'da bir toplumsal devrime sebep olurken ancak en iğrenç çıkarlara göre hareket ettiği ve bunları dayatma tarzının aptalca olduğu doğrudur. Ama sorun bu değildir. Sorun, insanoğlunun, Asya'nın toplumsal durumunda köklü bir devrim olmaksızın kaderini gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceğidir. Eğer gerçekleştiremeyecekse, İngiltere suçu ne olursa olsun, bu devrimi getirmekle, tarihin bilinçsiz aleti olmuştur.[2]

Marx tamamlayıcı mahiyetteki makalesindeyse düşüncelerini daha da geliştirmişti:

> İngiliz *burjuvazisi* ne yapmak zorunda kalırsa kalsın, ne halk kitlelerini özgürleştirecek ne de onların toplumsal koşullarını maddi olarak iyileştirecektir zira bunlar yalnızca üretici güçlerin gelişimine değil, aynı zamanda halk tarafından mülk edinilmesine de bağlıdır. Ama bir şey var ki, onu yapmadan duramaz: Her ikisinin de maddi temellerini döşemek. Zaten burjuvazi bundan fazlasını yapmış mıdır ki? Burjuvazinin herhangi bir ilerlemeyi, bireyleri ve halkı kan ve pisliğe bulaştırmadan, sefalet ve aşağılanma içinde süründürmeden gerçekleştirdiği görülmüş müdür? Hindistanlılar, bizatihi Büyük Britanya'da halen egemen olan sınıfların yerine sanayi proletaryası geçene dek ya da bizatihi Hindular İngiliz boyunduruğunu tümüyle atacak denli güçlenene dek, kendi aralarına İngiliz burjuvazisi tarafından saçılmış yeni toplumsal öğelerin meyvelerini toplayamayacaklardır.[3]

---

2. Karl Marx, "Hindistan'da İngiliz Egemenliği", Marks-Engels, *Seçme Yapıtlar, Cilt: I* Çev. Muzaffer Erdost, Sol Yayınları, Ankara, 1976, s. 591 (değiştirilmiş çeviri).

3. A.g.e., s. 601 (değiştirilmiş çeviri).

Marx'ın bu kâhince sözlerini aklımızda tutarsak, hükümetimizin Afrika ve İspanya'da yaşadığı aşağılanmayı anlayabiliriz. Ekonomik gücünün esas kaynağı olan Hindistan sömürgesini elinde tutma arzusu ile insanlığın ilerleyişine düşman olan Almanya ve İtalya'nın faşist teröristlerine duyduğu fıtratından gelen sempati arasında kalmış egemen sınıfımız, dünyadaki ilerici misyonunu çoktan tüketmiş olduğundan, cinai derecede müteredditve kırılgandır, bütün Britanya halklarının çıkarlarından kopmuştur, hatta Milton'ın asil sözlerini hatırlatmak gerekirse, atalarımızın bize aşıladığı yegâne erdemler olan mevcut özgürlüklerimizi ve ulusal bağımsızlığımızı riske atmaktadır. Onlar şu anda gerçekten de özgürlük düşmanlarının işgal edeceği konumdadır: "Mülga ve acımasız bir yasayı, babalarının kendi çocuklarından diledikleri gibi kurtulabilmelerini öngören yasayı" desteklemek.

Kokuşmuş egemenlerimizin elindeki muazzam topraklar, onlardan bile daha vicdansız ve despot olan diğer büyük devletler için kıskançlık kaynağıdır; bu devletler insanlığın ortak mirasının yanı sıra kendi ulusal miraslarını da inkâr ederek çürümüşlüğün dibine vurmuştur. Egemenlerimiz bu toprakları korumak için faşizme ve gericiliğe karşı demokrasiyle ve ilericilikle güçlerini birleştirmelidir. Ama onlar da haklı olarak, bunu yapmakla son kertede içeridekı ayrıcalıklarına düşman olanları uyandırıp ellerindeki bulguru kesinkes tehlikeye atacaklarını söylüyorlar. Dolayısıyla biçimsiz bir tereddütle, onlara hiçbir şey kazandırmayacak ve Britanya banka, sigorta şirketi ya da sanayi tekellerinin Hindistan, Afrika veya Batı Asya'daki yağmacı iktidarını sürdürme hakkından daha önemli olan insan haklarını tehlikeye atacak bir uzlaşma arıyorlar.

Bugün halkımızın çıkarları, yani gerçek ulusal çıkarlar Arap, Afrika ve Hint halklarını yeniden canlandırmış, demokrasi ve ulusal özgürlük için yürütülen büyük mücadeleleri desteklemekten geçiyor. Özgür halkların ittifakı biz de dahil olmak üzere herkesin özgürlükleri için emperyal tiranlığı sürdürme çabasından daha güçlü bir kale olacaktır zira bu tiranlık egemen emperyal kliğin bizzat yarattığı savaş arabasını savunmaktan aciz olduğundan, bir ulus olarak bizim bağımsızlığımıza da tehdit oluşturmaktadır. Bu savaş arabası onları ezip geçecektir. Konumumuzu anlayıp özgür bir İngiltere'nin dostluk elini özgür Hindistan'a, Afrika'ya ve Arabistan'a uzatmadığımız takdirde, bizi de ezecektir.

Bir siyasi sorunu neden bu kadar ayrıntılı ele aldım. Bu sorunun hakkıyla çözüme kavuşması, bu denemenin konusu olan sanat sorunuyla bağlantılıdır da ondan. Bugün bir halk olarak kaderimiz belirleniyor. Kaderimizde bir birey olarak hepimizden şahsi kararını vermesini talep eden tarihsel anlardan birinde doğmak varmış. Hamlet böyle bir dönemeçte doğduğu için kaderine lanet edebilir ve bize de sorsalardı, daha barışçıl bir zamanda doğmuş olmayı isterdik ama Hamlet gibi biz de bir karar vermek zorundayız ve bundan kaçamayız. Ölüleriyle Wordsworth'ün konuştuğu şu manevi topluluğun bir parçasıyız, bir kenarda duramayız ve eylemlerimizle muhayyilemizi genişletmiş olacağız çünkü içimizdeki tutkulara sadık kalmış olacağız.

Ben bu satırları yazarken Londra'da ünlü bir Avusturyalı oyun yazarı olan Arthur Schnitzler'in anti-Semitizm konulu bir oyunu sahneleniyor. Bay Desmond MacCarthy'nin içgörülü bir değerlendirme yazısında dikkat çektiği gibi, bu eski moda bir oyundur ve dahası yazarı da ölmüştür. Ama izlek gayet canlıdır, hatta yazarın yaşadığı dönemdekinden bile canlıdır ve oyunun eski moda olmasının tek sebebi, Bay MacCarthy'nin tuhaf ama doğru sözleriyle, "kurgusunun tam da bu türde bir oyuna uygun olmasıdır, oysa işlerini herkesten daha iyi bilen oyun yazarları hayatın kendisi hakkında ne düşünmeleri gerektiğini bilmediklerinden ve dolayısıyla insanları düşünmeye sevk etmeyi amaçlayan oyunlar yazmaya çalışmadıklarından, bu tür oyunlar günümüzde nadiren üretilmektedir."

Sanatçı hayat hakkında ne düşüneceğini bilmez. Ama sanatçı hayat hakkında düşünmeye cesaret etmediği takdirde hayatı yaratamaz. Önemsiz insanların küçük bir tablosunu çizebilir ya da zararsız bir duyguyu çok güzel şekilde teşrih edebilir ama düşünce olmadan hayatı yaratamaz. "Düşünüyorum, öyleyse varım" hayat için olduğu gibi sanat için de bir anlam taşır. Fransız denemeci Alain keskin bir gözlemle, günümüz psikolojisinin başlıca kusurunun delilere ve hastalara çok fazla inanması olduğunu söyler. Hayattan duyulan genel korkunun, insan toplumunun dışında durma çabasının bir parçasıdır. Wordsworth'ün yargısı, "Bu topluluktan dışlanmayacağız" yönündeydi: "Ve öyleyse umudumuz var." Umut ancak bu koşulla, topluluktan ret yiyip dışlanmadığımız takdirde geri dönecektir.

Modern psikoloğun temel hatasını kabul ederek yola çıkan modern romancı ise umudu olmadığından ya da umut için bir temel aramaya cesaret bulunmadığından, delilerde ve hastalarda muhayyilesine bir temel bulmaya çalışır. Bu tespit mahut temeli kabul ederek Roma Kilisesi'nin obskürantist kötümserliğine varan Bay Evelyn Waugh için olduğu kadar, aynı temele yaslanarak olumsuz pasifist bir anarşi vaaz eden ve her türlü eylemi yadsıması pratikte Bay Waugh'un dünyayı ve günahları reddetmesinden çok da farklı olmayan Bay Aldous Huxley için de doğrudur. İyi ile kötü arasında kararsız kalan zira bunun deliler ile hastalara dayalı olmayan bir insan hayatı anlayışı talep ettiğini gören Aldous Huxley, kötülüğün kendisinden çok nefret sembolünden nefret eder.

Bugün Rusya Devrimi insanın insan tarafından ezilmesi ve sömürüsü olmadan, özgür ve eşit halkların dostça işbirliği temelinde insan hayatını örgütlemenin mümkün olduğunu iddia ederek, modern muhayyilemizi yokluğuyla kıvrandıran besini tedarik etmiştir. Şu an çiçeği burnunda olan Sovyet edebiyatının bütün kusurlarına karşın önemi burada saklıdır. Bize kendi enerjimizin, atalarımızın bize aksettirdiği erdemin ürünü olan özgürlüğümüzün, insanı neyse o, Marx'ın ifadesiyle "koşullarının efendisi" haline getirme özgürlüğünün tükenmek bilmez kaynaklarından bir kez daha nasıl taze kan elde edebileceğimizi göstermektedir.

Wordsworth Fransız Devrimi pınarından çağın muhayyilesine güç veren aynı devindirici gücün bilincindeydi. "O şafakta hayatta olmak müthişti" ve şafağın müthişliği sayesinde "Lirik Baladlar"ın canlı rüyetini gözünde canlandırabilmişti. Bu rüyet bilahare, mücadelenin yorucu yıllarında Wordsworth'te biraz geriledi ama İspanya'da ulusal devrimin yükselişi ve bu isyanın İngiliz halkında uyandırdığı tutkuyla birlikte yeniden canlandı. *Tract on the Convention of Cintra*'da cisimleşen İngiliz düzyazısının en ulvi parçalarından birine ilham kaynağı oldu. Wordsworth bu eserde şiirsel muhayyilenin gerçek temelini, insan rüyeti ile insan hayatı arasındaki gerçek ilişkiyi gözler önüne serer:

> Baskı, onun kör ve mukadder düşmanı İspanya'ya şu nimeti bahşetmiştir: Onun kurbanı olduğu muazzam gaddarlıklar insan tininin nihai talepleri için yeterli olan (tabii bu mümkünse) bir sevgi ve nefret nesnesi, bir evham ve istek nesnesi yaratmıştır. Bu davaya hizmet eden kalp, eğer duracaksa, kendi yapısal zayıflığından ötürü duracaktır, dışarıdan besin

alamadığı için değil. Fakat kitaplarda propagandası yapılan ve şu an konuşan kişiler arasında tanıdık bilgeliklerinin parçası olan inanca göre, çoğunluğun kalpleri yapısal olarak zayıftır, bunlar *gerçekten* durur ve şeylerin taleplerine cevap vermekte yavaştır. Bu varsanıya kapılmış olanların deneyimin kanıtları için geriye ve etraflarına dönüp bakmalarını rica ediyorum. Şimdi bu, doğru şekilde anlaşıldığında, bu tür bir inanca destek vermediği gibi, hakikatin tam aksi olduğunu da kanıtlar. Bütün çağların tarihi; ardı ardına çalkantılar, bir kuşaktan kuşağa hiç soluklanmadan ya da çok az soluklanarak süren savaşlar ve iç savaşlar – savaşlar, neden ve ne için? Ama cesaretle, sebatla, fedakârlıklarla, coşkuyla – acımasızca insanı kendi korkunç çıplaklığından çıkartıp ileri götürür ve onu kutsallaştırdığı görünen bir gölgenin refakatinde daha iyicil olanları kendine çeker; ortadan kaybolan, sonra canlanan ve birbirini Kuzey Işıkları gibi delip geçen hiziplerin anlamsız iç içe geçişi; toplumsal kargaşalar ve bireyin sinesindeki kargaşalar; Âşık'ın belini büken uzun humma; şiddetli rüzgâr, tıpkı çöl rüzgârı gibi, kumarbazın zihninde kendi yarattığı korkutucu bir yalnızlık yoluyla mütemadiyen kasıp kavuran bir rüzgâr; cimrinin itildiği iştahın yavaşça hızlanan ama her daim hızlanan gerileyişi; kederin elemi ve delici baskısı; utancın hayaletvâri tebelleş oluşları; intikamın karabasanı; hırsın hayatı rahatsız edişi; bu içedönük varoluşlar ve her kentte ve köyde günlük hayatın görünür ve tanıdık tezahürleri; şehrin sokaklarında ve tiyatronun dört duvarı arasında kalabalığın sabırlı merakı ve bulaşıcı tezahüratı; bir tören alayı ya da bir kır dansı; bir av ya da at yarışı; bir sel ya da bir yangın; aptal bir varisin malikânesine gelişi ya da beklenmedik hayırlı bir hediye için çalan ziller ve sevinç; ... bunlar insanın tutkularının (yani insanın kalbindeki duyarlılık ruhunun)–bütün kavgalarında, bütün çatışmalarında, bütün arayışlarında, bütün keyiflerinde, bütün meşgalelerinde ister insanın aradığı ister hazır bulduğu olsun– nesnelerini kıyaslanamaz derecede aştığını tartışmasız şekilde kanıtlamaktadır. İnsanlığın gerçek üzüntüsü şurada saklıdır: İnsan zihninin başarısız olması değil; eylemin ve hayatın seyri ve taleplerinin insan arzularının vakarı ve yoğunluğuyla nadiren örtüşmesi ve dolayısıyla yavaş yavaş takatten düşen şeyin kolaylıkla altüst edilip istismar edilmesidir.

Wordsworth'ün muhayyile ile hayat arasındaki ilişkiye dair anlayışı, Mr. MacCarthy'nin Schnitzler eleştirisinde zımnen var olan ve modern yazarların da pek hazzettiği görüşün tam karşıtıdır. Wordsworth'ün görüşü devrimci, kahramanca bir görüştür zira insanın "koşulların efendisi" olduğu, arzularının vakarının ve yoğunluğunun ancak kendilerini eylemde aşarak doyuma ulaşabileceği inancına dayanır. Tarihte, her bireyin kişisel tarihinde,

insanlığın ortak tarihinde bazı nadir anlar vardır ki hayatın talepleri insanın vakarı ve yoğunluğuyla tamamen örtüşür. Tüm dünyada sınıf çatışmalarının "insan tininin nihai talepleri için yeterli olan (tabii bu mümkünse) bir sevgi ve nefret nesnesi, bir evham ve istek nesnesi" yarattığı günümüzde bu tür bir vesileyle karşı karşıyayız. Bunu anlayabilen bir romancı bir dev gibi yükselip çağının ötesine geçecek, modern medeniyetin epik sanatını yeniden yaratacak ve İngiliz yazınımızın geleneğini gerçekten miras alacaktır.

Fransa'daki kardeş demokrasimizin durumunu yakından takip edenler, orada cumhuriyetçi ruhun siyasi canlanışına paralel olarak gerçekleşen entelektüel hayattaki hareketliliği fark edecektir. Ulusal bağımsızlıkları tehdit altında olan, tüm o paha biçilmez ulusal mirasları tehlikeye düşmüş bulunan Fransa'da halk özgürlüklerini korumak ve ülkelerini özgür, güçlü ve mutlu hale getirmek üzere ortak bir cephe oluşturmuştur. Kökeninde işçi kitlelerin ortak bir birlik oluşturması ve peyderpey yayılarak sınıfsal ayrım gözetmeksizin kendi emeğiyle geçinen herkesi bir araya toplaması olan bu hareket, Fransız entelektüel camiasındaki, özellikle de romancılar arasındaki en farklı unsurları bir araya getirmiştir. Komünist Malraux, anarşist Céline, liberal Jules Romains, sosyalist Bloch, bireycinin önde gideni Gide ortak bir temel bulmayı başarmıştır. Bir kez daha halkın birliğine katılmışlardır ve bu topluluk onlara Fransız yazınının büyük geleneklerini canlandırmalarında yardımcı olduğu için, onda kendi sanatları için can suyu bulabiliyorlar. Onlar Mr. Desmond MacCarthy'nin Britanyalı oyun yazarlarına atfettiği sanatçıya yönelik en büyük aşağılamaya (hayat hakkında ne düşüneceğini bilmeme) katlanmak zorunda değiller.

Gelgelelim romanın canlanmasında asli olduğunu düşündüğüm modern ve devrimci muhayyileyi yaratmak için bir öğe daha eksiktir. Neredeyse Rönesans'tan bu yana eksikliğini duyduğumuz renk, fantezi ve ironik bakış öğesinden bahsediyorum. Bunlar o dönemde Doğu'dan gelmişti zira büyülü Doğu'nun keşfi, karavanların büyük çöllerden Çin'e geçişi, yerkürenin İngiltere ve Portekiz seyrüsefercileri tarafından karış karış dolaşılması o dönemde medeniyetleri insanların zihinlerinde gerçekten kıvılcımların çakmasını sağlayacak şekilde temasa geçirmişti. Kastettiğim bu öğe belki de en açık şekilde Cervantes'te kendisini gösterir ama Shakespeare'de de görülebilir.

Asya derin uykusundan artık uyandığına, bu kadim ve tarihî halklar bastırılamaz dirimselliklerini devrimci şekilde ortaya koyduklarına göre, muhayyilemizi yeniden bu şekilde güçlendirmenin zamanıdır. Duygusallar "Batılı" fikirlerin (bunu derken modern bilimi ve üretim araçlarını kastediyorlar) Doğu'ya götürülmesinden üzüntü duyuyorlar. Üzülmelerine gerek yok. Özgürlüklerini şimdiden kısmen kazanmış olan Asya halkları, bir kez bunları özümsediklerinde, hiç de bizim zaaflarımızı kölece taklit etmeyecekler. Onların katkıları yeni bir hayat anlayışının inşasında asli rol oynayacak ve bu bakışın hiç de önemsiz bir öğesi olmadığını kanıtlayacak. Asya halklarından bahsediyorum çünkü medeniyetleri dünyadaki en eski ve en güçlü medeniyettir ama özgürleşmiş bir insanlık vizyonunun Afrika halklarının ve Amerika'daki Hint-İspanyol halklarının neredeyse el değmemiş enerji kaynakları sayesinde de güçleneceğini göz ardı etmememiz gerekir.

Bugün dünya geri dönüşü olmayan şekilde bölünmüştür. Gelgelelim birleşme kuvvetleri iş başındadır ve yeni çağın romancısı ilkin bunu aklında tutmak zorundadır. Marx bu birleşme sürecini yukarıda bahsini ettiğim Hindistan üzerine makalelerde o kadar güzel tarif etmiştir ki, elinizdeki denemeye Marx'ın Doğu ile Batı arasındaki ilişkilere dair bu analize yazdığı sonuç kısmından daha iyi bir kapanış düşünülemez:

> Sermayenin merkezileşmesi, sermayenin bağımsız bir güç olarak var olabilmesi için zorunludur. Bu merkezileşmenin dünya pazarları üzerindeki yıkıcı etkisi, bugün her medeni kentte iş başında olan siyasal iktisadın doğasındaki organik yasaları en devasa boyutlarda ortaya sermekten başka bir şey yapmaz. Tarihin burjuva dönemi, yeni dünyanın maddi temelini yaratmak zorundadır: Bir yandan, insanlığın karşılıklı bağımlılığı üzerine kurulmuş bulunan evrensel karşılıklı ilişkiyi ve bu ilişkinin araçlarını; diğer yandan, insanın üretici güçlerinin geliştirilmesini ve maddi üretimin doğal aracıların bilimsel egemenliğine dönüştürülmesini. Jeolojik devrimler yeryüzünün yüzeyini nasıl yarattıysa, burjuva sanayisi ve ticareti de yeni bir dünyanın maddi koşullarını öyle yaratır. Büyük bir toplumsal devrim, burjuva çağının sonuçlarına, yani dünya pazarına ve modern üretici güçlere egemen hale gelince ve onları en ileri halkların ortak kontrolüne tabi kılınca ancak o zaman insanlığın ilerleyişi, âb-ı hayatını yalnızca maktullerin kafatasından içen o Hindu pagan putuna artık benzemeyecektir.

Elinizdeki denemenin sanatla yaşam arasındaki uçsuz bucaksız ilişkiler ağını tümüyle ele almak gibi bir iddiası yoktur. İngiliz romanının hali pürmelâlini incelemek, roman türünün bir zamanlar fevkalade güvenle yaslandığı temele kertik koyan fikir buhranını anlamaya çalışmak ve bu suretle geleceğinin ne olduğunu görmek gibi daha mütevazı bir amacı vardır.

Bu noktada belki şunu söyleyebilirim: bugün çok çalkantılı bir dönemden geçiyor olmasına karşın, şahsen ben roman türünün bir geleceği olduğuna, evet, inanıyorum. Roman, medeniyetimizin büyük halk sanatı, atalarımızın ürettiği epik ve *chanson de geste* türünün varisi olup, bugünden sonra da yaşamaya devam edecektir. Ne çare ki hayat demek değişim demektir. En azından sanat söz konusu olduğunda her zaman iyiye doğru bir değişim değilse de her halükârda değişim vardır. Nitekim bu kitabın konusunu da romanın canlılığını devam ettirmek için yaşamak zorunda olduğu değişimler oluşturmaktadır.

Hiç şüphe yok ki roman, edebiyatın yalnızca bir parçasını oluşturur fakat aynısı bir bakıma tiyatro için de geçerlidir ve hiç kimse bunu gerekçe göstererek, tiyatronun başlı başına bir sanat türü olarak saygınlığını teslim etmekten geri durmayacaktır. Roman sadece kurmaca düzyazı değildir; roman, insan hayatının düzyazısıdır, insanı bütünlüğü içinde ele alıp ona bir ifade kazandırmak için adım atan ilk sanat türüdür. Bay E.M. Forster, romanı diğer sanat türlerinden ayırt eden en önemli özellik olarak, romanın gizli hayatı görünür kılabildiğine dikkat çekmiştir. Dolayısıyla romanın sunduğu gerçeklik anlayışı şiirin, tiyatronun, sinemanın, resmin ya da müziğin sunduğu gerçeklik anlayışından farklıdır. (...) Roman sanatında gerçekten de üzerine kitaplar yazmayı ya da kendisini yanlış ve tehlikeli bir yola sokacak birini gördüğümüzde dikkat çekmek için yaptığımız gibi vaveylalar koparmayı gerektirecek bir kriz var mı?

Ralph Fox



AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-402-1
9 786053 144021
KDV'den muaftır. 16 ₺