A.MÜMTAZ
İDİL

gerçeklik ve roman

DAYANIŞMA
YAYINLARI

GERÇEKLİK VE ROMAN

A Mümtaz İdil

DAYANIŞMA YAYINLARI : 26
(Dayanışma Yayın Üretim Kooperatifi)

BİRİNCİ BASKI : NİSAN 1983

Kapak düzeni : İbrahim Demirel
Dizgi, baskı, cilt : Şafak Matbaası, 29 57 84 - Ankara
Dayanışma Yayın Üretim Kooperatifi, İnkılâp Sk. 26 - 1 A
Yazışma : P. K. 266 Kızılay - ANKARA

A. Mümtaz İdil

GERÇEKLİK VE ROMAN

DAYANIŞMA
YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

I.	GİRİŞ	7
II.	ROMANDA GERÇEĞE BAĞLILIK	12
III.	SÖYLENCEDEN GERÇEĞE	18
IV.	İLK ROMANCILAR VE BAKIŞ AÇISI	24
V.	GERÇEKTEN GERÇEKÇİLİĞE GEÇİŞ : 19. YÜZYIL	33
VI.	DÖNÜM NOKTASI : DOSTOYEVSKİ	52
VII.	DOSTOYEVSKİ'YE ÖYKÜNMEK	70
VIII.	ELEŞTİRİ EKSİKLİĞİ	90
IX.	DURAKLAMA DÖNEMİ VE NEDENLERİ	95
X.	GERÇEKLİK AÇISINDAN TANZİMAT DÖNEMİ ROMANLARINA GENEL BİR BAKIŞ	105
XI.	SONUÇ	132

GİRİŞ

Heinrich Wölfflin, «Sanat Tarihinin Temel Kavramları» adlı kitabına, Ludwig Richter'in bir anısıyla başlar: «(Richter) Gençliğinde bir gün, üç arkadaşiyle Tivoli'de belirli bir manzara parçasının resmini yapmak istemişler. Her dördü de tabiattan kıl payı ayrılmamaya karar vermişler. Ama model aynı olduğu, hepsi gözlerinin gördüklerine tam bir doğrulukla bağlı kaldığı, hepsi de yetenekli sanatçılar oldukları halde gene de sonunda, dört ressamın kişilikleri kadar birbirinden apayrı dört resim meydana gelmiş. Richter bundan, nesnel görüş diye bir şeyin asla var olmadığı ve her sanatçının renk ve şekilleri, kendi mizacına göre, başka başka yollardan kavradığı sonucunu çıkarır» (1).

Ludwig Richter'in nesnel görüşten yola çıkarak vardığı bu kesin yargı daha yumuşak bir dille, imgelerin nesnelerin yerine geçemeyeceği biçiminde açıklanabilir. Ama bu, nesnel görüş diye bir şeyin var olmadığını göstermez, olsa olsa nesnel gerçekliğin yansıtılışında bireysel üslupların farklılığını gösterir. Çünkü, bir nesneyi

(1) Heinrich Wölfflin, «Sanat Tarihinin Temel Kavramları», Çev. : Hayrullah Örs, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları : 1784, İstanbul 1973, s. 1

yeniden ortaya koyan kişi, yani imge üreticisi, bu yeniden yaratım süreci içerisinde duygularından bağımsız bir yol izleme olanağına sahip değildir. Nesnel gerçekliğin bir fotoğraf gibi yansıtılmasının amaçlandığı doğalcılıkta bile bu çaba başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Çünkü her sanat yapıtında seçim yapma zorunluluğu özel gerçekliğe bağlı olarak kendiliğinden vardır. Sanatçı ne yaparsa yapsın, fotoğrafik gerçekliğe hiç bir koşulda ulaşamaz. İşte bu anda Richter'in anılarındaki Tivoli'li ressamlar, nesnel görüşün olmayışı bağlamında değil de, öznel gerçekliğin yok edilmemesi bağlamında örnek oluşturmaktadır. Yani, nesnel gerçeklik insan bilincinde zorunlu olarak öznel gerçekliğin kendiliğinden hareketlenmesine ve nesneye el atmasına neden olur.

Nitekim, daha ileride de ele alacağımız Jan Van Eyck'in «Arnolfini'nin Evlenmesi» tablosu örneğinde olduğu gibi, neredeyse bir renkli fotoğraf düzeyine ulaşan tablolarda bile öznel gerçeklikten bağımsız bir nesnel gerçeklik söz konusu değildir.

Buna rağmen imgelerle; insan bilincinden, tasarımlardan bağımsız ve nesnel olarak varolan şeyleri, yani nesnel gerçekliği ele geçirme çabası, hemen tüm sanat türlerinin ilk örneklerinde görülür. «İlkel» tanımı altında anılan toplumlardan gelişmiş toplumlara kadar değişik dönemlerde ortaya çıkan sanat türlerinin «ilk» örnekleri, nesnel gerçekliğe bağlılıkları ölçüsünde değerlendirilmiştir. Kuşkusuz, bilinmeyenden korku ve büyü gibi unsurların oluşturduğu yaratımlar bu savın dışında düşünülmelidir. Çünkü, bunlar, yaratacakları etkilerin önemi açısından, doğadaki herhangi bir şeye benzememek zorundadırlar. Bu amacın dışında kalan yaratımlar için ise, nesnel gerçekliğe imgelerle ulaşmayı amaçlayan insanlığın binlerce yıllık yolculuğunda, bilinçsiz bir soyutluktan nesnel gerçekliğe limitte bir yaklaşım ve ye-

niden soyutlamaya yönelik bilinçli bir dönüşüm söz konusudur. Bilinçsiz bir soyutluktan başlamasının nedeni ise, doğrudan doğruya bilgi ve araç-gereç eksikliğine bağlı olarak, eldeki olanaklarla nesnelerin en karakteristik özelliklerinin zorunlu seçimidir.

Kuşkusuz, yukarıda sözünü ettiğim gelişim bir varsayımdır. Tüm sanat türlerinden örnekler vererek söz konusu varsayımı kanıtlama yoluna gitmek, bu kitabın çapını bir kaç yüz kere aşardı. Ancak, özel olarak roman konusuna girildiğinde, konunun ele alınışı bu varsayım doğrultusunda geliştiğinden, çok kaba çizgilerle açıklanmış da olsa, böyle bir girişi zorunlu kılmıştır. Romanın da aynı gelişimi izlediği düşünülürse; söylenceler, destanlar, kahramanlık öyküleri ve masallarla başlayan roman sanatının soyut çıkışı, giderek günlük yaşamın olduğu gibi yansıtılması amacına yönelmiş ve ardından yeniden, ama bu kez bilinçli olarak, soyutlamaya yönelmiştir. Buradaki bilinçli soyutlama sözü, doğrudan doğruya ayrıntı seçimiyle ilgili bir soyutlamadır.

Ancak, yalnızca roman özelinde kalsa bile, konu çok daha derin bir araştırmayı gerektirmektedir. Oysa bu kitaptaki yazılar, daha önce dergilerde yayınlanmış olan yazıların yeniden ele alınması, yerlerinin değiştirilmesi ve belli konu başlıkları altında toplanmasından oluşmuştur.

Kitaba başlık olan «gerçeklik» sözcüğü ile, nesnel gerçeklik kastedilmektedir. Bu belirleme şu açıdan zorunludur: Bütün sanat akımları için gerçeklik bir merkez olmuş ve yine tüm sanat akımları ve bu akımlara bağlı sanatçılar da gerçeğin kendi görüşlerinin yardımıyla ortaya çıkabileceğini savunmuşlardır. Yirminci yüzyılın son çeyreğine geldiğimiz şu günlerde de bu arayış çok yönlü olarak sürdürülmektedir.

Gerçekliğin aranışının böyle soyut bir noktaya çekilmesi sonucu, alışılagelmiş gerçeklik tanımı, sanat çatısı altında yeniden yaratılma süreci olunca, nesnel gerçeklik, söz gelimi roman sanatında geleneksel gerçekçiliğin savunduğu tek alan olarak algılanmaya başlanmıştır. Oysa, ilk gerçekçiler için kısmen doğru olan bu yanlış algılama, eleştirel gerçekçiler ve özellikle de toplumcu gerçekçiler için bütünüyle yanlıştır. Çünkü artık, gerçekçi edebiyatın amacının nesnel gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değil, insana özgü tüm değerlere sahip çıkmak olduğu benimsenmiştir. Buna rağmen geleneksel gerçekçiliğin şanssız olduğu önemli nokta, nesnel gerçekliğe yakın olan her sanat yapıtına **gerçekçi** damgasının vurulmasıdır. Böyle olunca da; basit aşk romanlarından **pornoya,** özyaşam öykülerinden gezi notlarına kadar nesnel gerçekliğe şu veya bu şekilde bağlı her yapıtın **gerçekçilik** adı altında yorumlanma tehlikesi başgöstermiştir. Nitekim, her insanın yaşamının roman olduğu düşüncesi, bu bakışın bir sonucudur. Oysa, sanılanın aksine, romanda nesnel gerçekliğin öznel gerçekliğe hiç bulaşmadan yansıtılması, sözgelimi görsel sanatlara oranla çok daha güçtür. Çünkü, ortaya atılan düşünceler insan davranışlarını dile getirmekle birlikte, bu davranışları taşımak zorunda olan imgeler görsel sanatlara oranla güçsüz kalmaktadır.

Sonuç olarak, nesnel gerçekliğin dışında yazılan her roman, gerçekçilik akımı dışında bir akıma mal edilmiş, bu da gerçekçiliğin materyal olarak geniş, ama sanatsal olarak dar bir alana sıkışmasına neden olmuştur. Oysa, bütün sanat akımları şu veya bu şekilde gerçeğe bağlıdırlar. Yaratılan en soyut imgeler bile, söz gelimi kurbağa bacaklı şahin gagalı yaratıklar da bu dünyanın malzemelerinin değişik kullanımından oluşturulmaktadır.

Nesnel gerçekliğe sıkı sıkıya bağlılığı bir ilke haline getiren romancılardan geleneksel edebiyata miras kalan bu sorunun gelişimi, bana göre Dostoyevski'de bir dönüm noktası yaptığından, Dostoyevski özellikle daha geniş incelenmiştir. Çünkü, Dostoyevski'ye kadar gelişen dönem içinde roman sanatında gerçeğe bağlılık kaygısı şu veya bu şekilde varlığını korumaktadır. Dostoyevski'de bu gelişim, nesnel gerçekliğin yerine ağırlığı öznel gerçekliğin almasıyla iki ayrı yöne sapmıştır.

Bu kitap, roman sanatını ilk gerçekçi romancılardan başlayarak, dönüm noktası olarak kabul ettiğim Dostoyevski'ye kadar olan dönemi yukarıda sözü edilen varsayım doğrultusunda incelemeyi amaçlamıştır. Ancak, bu inceleme, sözgelimi tüm 19. yüzyıl roman sanatını ele almak veya «İlk Romancılar ve Bakış Açısı» konusu ele alındığında, tüm bakış açılarını alt başlıklar halinde vermek biçiminde geliştirilmemiştir. Bu kitap özgün bir çalışmanın taşıyabileceği tüm tedirginlikleri de doğal olarak barındırmaktadır. Bölümlere ait başlıklar ise, bir iddiadan çok bir açıklama niteliğindedir. Böylelikle bu çalışma, roman sanatının tarihsel gelişimini bilinen biçimde tekrarlamaktan çok bir arayış niteliğindedir.

ROMANDA GERÇEĞE BAĞLILIK

Genel olarak anlatı sanatı adı altında toplanan sanat türünün içinde en geniş yeri kapsayan roman, gelişimine somuttan, yani, nesnel gerçekliğin olduğu gibi yansıtılmasından başlamak zorundaydı. Çünkü romanın ortaya çıkışında,orta sınıfın giderek büyüyen boyutlarına ayna tutulması gereksinimi yatmaktadır. Böylelikle de roman; ilk örnekleri sayabileceğimiz söylencelerden, mitolojiden, şövalye öykülerinden, kahramanlık öykülerinden daha farklı bir görevi üstlenerek anı biçiminde anlatıya, yani pikaresk romana dönüşmüştür. Bu anlamda roman sanatına Cervantes'in, gelişmekte olan büyük yerleşim merkezlerindeki sıradan yaşamı, çökmekte olan şövalye öykülerine karşı eylem olarak sürmesinin önemli etkisi olmuştur. Ama «Don Quijote»nin roman dünyasında ortaya çıkışı, ilk gerçekçiler olarak ele alacağımız 18. yüzyıl romancılarının romanı kavrayışlarından çok farklı bir düzeyde oluşu nedeniyle, roman sanatının Henry Fielding, Daniel Defoe, Samuel Richardson gibi yazarlarca yeniden ele alınmasına kadarki dönemde, şövalye öykülerine bir tepkinin doğurduğu anlatı olarak anlaşılmaktan öteye gitmemiştir.

«Bu alanda belki de en dikkate değer çaba Fielding'den gelmiştir. İlk romanını yazarken yeni bir edebiyat

türü yaratmakta olduğuna inanan Fielding, bu türün bir takım özelliklerini belirtmek gereğini duymuştur. Joseph Andrews'un önsözünde güldürü romanının nitelikleri ,yapısı, kişileri, dili, olay örgüsü hakkında oldukça ayrıntılı görüşler ileri sürerek, bir güldürü kuramı ortaya atar. **Tom Jones**'un on sekiz kitabına yazdığı giriş bölümlerinde genel olarak roman kişileri, olay örgüsü, anlatma ve sahneleme konularındaki açıklamaları İngiltere'de ilk roman kuramını oluşturmuştur.» (1).

Romanın ilk gerçekçileri sayılan bu yazarlara gelinceye kadar, daha önce de belirttiğimiz gibi kahramanlık destanları (chanson de geste) ve daha çok bir masal niteliğini taşıyan «courtois» anlatıları romanın prototipleri olarak gösterilirler. Daha sonraları, hemen hemen Walter Scott'a kadar değişmeyecek olan bu dönem içinde romanın yapısında ve anlatım biçiminde fazlaca değişiklik olmamıştır. Gerçekte, ortaçağın çözülmesi ve Rönesans ile birlikte insanın varlığının anlamı ve bu dünyadaki yeri bir sorun olmuştu, ama felsefenin ve bilimin yoğun olarak uğraştığı bu soruya roman yeterince ilgi gösterememiştir. Hatta öyle ki, 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl ortalarına kadar romanın toplumsal sorunlara eleştirel bakışını sağlayan bilimdeki ve felsefedeki gelişmeden çok ütopyacı zihniyettir.

Romanın somut olarak başladığı bu gelişim çizgisi, doğal olarak yavaş gitmek zorundaydı. Çünkü, diğer sanat türlerine göre roman çok yeni bir türdür ve tarih, destan, deneme, anı gibi değişik yazı türleri arasında kendisine bir yer sağlamak üzere yoğun çaba göstermek durumundadır. İlk romancıların hem tarihten kopma-

(1) Ünal Aytür, «Henry James ve Roman Sanatı», A.Ü. Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Yayınları, No : 271, Ankara - 1977, s. 9

mış olması ve gerçeğe dayalı yapıtlar vermek üzere sık sık tarihe başvurması, hem de bu tarihsel bilgiyi okunur kılabilmek için bir kahramana gereksinim duymaları, romanı salt olayları aktaran eğlenceli bir yapının kucağına itmiştir. Romanın şanssız olduğu bir başka yan ise, onun uzun süre üzerinde durulmağa değer bir edebiyat türü olarak görülmemesindendir. Bunun birkaç nedeni vardır : Herhangi bir anlatı biçiminde ortaya konduğunda roman, tarihten fazlaca farklı olmamak durumundaydı. Diğer yandan coşku, insanda yarattığı hoş ve kötü izlenimlerin bütünü, betimleme veya yergi gibi tüm sanatsal etkinlikler, romanda kullanımı dar bir alan oluşturuyorlardı; ya da roman bu etkinliklerin kullanımını daraltan bir alan olmaktan öteye gidemiyordu. Böylelikle de insanda, ilk ele alınışında hayranlık uyandıracak bir sanat yapıtı olma özelliği ortadan kalkıyordu. Şiir ya da deneme ise çok kısa bir zaman aralığı içinde yansıtmak zorunda olduğu ideolojisini ulaştırabiliyordu. Bu ise, gerekli sanatsal potansiyelin yaratılması demektir. O dönemlerde, yani 18. yüzyılın ortalarında roman daha çok gençler arasında yaygın olan bir tür olduğu için hor görülüyor, öte yandan da eğitimi kıt kişilerin romanı yeğlemesi, sanat niteliğini olumsuz yönde etkiliyordu. Daniel Defoe'nin çabaları bile bu zinciri parçalamaya yetmemiştir. Defoe, «Robinson Crouse» yi yazarken, romanlarına gerçekten yaşamış kişilerin öyküsüymüş gibi ayrıntılar eklemenin yanında, okurun ilgi alanını çekeceğinden emin olduğu bir konuyu gözönünde tutmuştur. 20. yüzyılın bakışı içinde «Robinson Crouse» ye baktığımızda, ticari burjuvazinin gelişmesi sonucu uzak denizlerde sömürge avına çıkan ulusların eleştirisini ve yozlaşmakta olan insani ilişkilerin ortasından kopup gelen bir insanın, ıssız bir adada yaşamını yeniden «saf ve temiz» olarak kurmasının aşılanmasını bul-

mak mümkündür. Ama, Daniel Defoe'nin hiç de böyle kaygıları olmadığı, roman sanatını tarih gibi önemli bir yazı türü haline getirmeye çalışmaktan öte çabası olmadığını düşünmek daha doğrudur. Çünkü, bir yanda insanı eğlendirmeyi, öte yanda da insanın zor koşullarda da olsa kendisini kurtarışını, yani insanı yüceltmeyi içinde barındırarak örgüsünü kuran bu romanın, o dönemde tarihsel bilgiden daha ilginç bir anlatı türü olarak benimsenmiş olması akla daha yakındır. Ama tüm bunlar «Robinson Crouse» de yazarının ideolojisinin açığa çıkmadığı anlamına gelmez. Ancak, Althuser'in «sanat yapıtı ideolojiyi yansıtmaz, ele verir» görüşü ilk gerçekçi romancılar için kesinkes geçerli bir görüş değildir. Çünkü, romanı bir sanat türü olarak kabul ettirme savaşımı veren ilk romancılar, romanlarının gerçeğe bağlılığını kanıtlamak uğruna zaman zaman dünya görüşlerinden ve öznelliklerinden ödün vermek zorunda kalmışlardır. Kuşkusuz, bu noktada ilk romancıların yapıtlarının roman açısından sanat olup olmadığı tartışması gündeme gelmektedir. Tartışma bu boyutlarda sürdürülürse, roman, yazarının ideolojisini ele verdiği andan itibaren sanatsal süreç içine girmiştir sonucuna da varılabilir.

Jan Van Eyck'in «Arnolfini'nin Evlenmesi» adlı tablosu, nesnelerin tek tek yansıtılmasında nesnel gerçeğe bağlılığın doruk noktasına ulaşılmasına bir örnektir. Tablodaki bütün nesneler konturlarla birbirinden ayrılmış ve tek tek bağımsız bütünlerle bir başka bütünü oluşturmuşlardır. Jan Van Eyck, her nesnenin üzerinde müthiş bir sabır ve gözlemle durarak ve hiçbir ayrıntıyı gereksiz saymayarak nesnel gerçekliği tablosunun içine hapsetmeyi başarmıştır. Tabloda arka duvarda asılı duran aynanın içinden odanın yansıması bile büyük bir özenle çizilmiştir. Sanat eğer doğanın fotografik gerçek-

likle öykünülmesi ise, ulaşılacak yer kalmamıştır. Tablo, Arnolfini'nin evlenme sahnesinin neredeyse renkli bir fotoğrafıdır. Ama sanatın, nesnel gerçekliğin olduğu gibi yansıtılması olmadığı görüşü artık yeniliğini yitirmiş bir görüştür. Hatta günümüzde tartışılan sanatın yansıtma olup olmadığıdır. 1434 yılında yapılmış olan «Arnolfini'nin Evlenmesi» tablosunun örnek alınmasının konunun bu yönüyle ilintisinden çok, ilk romancıların nesnel gerçeği ele geçirişleri ile ilintisi üzerinde durulacaktır.

Romanda nesnel gerçeğin ele geçirilmesi doğal olarak resimde ve heykelde olduğu gibi olmamıştır. Çünkü resim ve heykelde dış gerçekliğin yansıtılması bütünüyle çizgisel öykünmeyi gerektirdiğinden, teknik bir takım bilgilerin, sözgelimi perspektifin, ortaya çıkışıyla orantılı olarak gelişmiştir. Romanda ise nesnel gerçekliğin yansıtılmasındaki temel güçlük, insanın bilincinde yatan ve her zaman alışagelmiş özellikler göstermeyen davranışların ortaya çıkması halinde oluşan değişkenliği saptamadaki güçlükten kaynaklanmaktadır. İlk romancılar konunun bu yanını ne düşünmüş, ne de uygulayabilmişlerdir. Bu nedenle de onların romanları eğlendirici, özendirici ve eğitici olmaktan öteye pek gidememiştir. Kaldı ki, romanın o dönemlerdeki benimsenişi barındırdığı eğlendirici ve öğretici unsurlarla sıkı ilişki içindedir. Belki de yalnızca bu kaygı yüzünden Henry Fielding bile romanlarını tarih olarak adlandırmış, insan yaşamının gerçeklerini tarihten daha iyi yansıttığını vurgulamıştır.

Romanda nesnel gerçekliğe bağlılık, bir takım tarihsel belgelerin romanda sunulmasıyla veya olayların gerçek yaşamdan alındığının şu veya bu şekilde kanıtlanmaya uğraşılmasıyla kendini göstermektedir. Yazar için roman, tarihsel belgelere dayalı bir olayın yeniden bi-

linmeyenlere aktarılması olarak görülmektedir. İlk gerçekçilerin hemen hepsinde bu böyledir. Ama bu yazarların romana olan katkıları, gerçeğe yüzeysel bağlılıkları değildir; gerçeği kaba çizgileriyle ortaya koymakla aslında roman için uzun bir dönemi oluşturacak olan gerçekçilik akımına hareketin ilk adımlarını atmışlardır. Nesnel gerçekliğin kağıt üzerine aktarılmasının başka hiç bir yolla gerçekleşemeyeceğine yürekten inanmış bu romancılar, bu tarihsel gelişimin en başında attıkları adımların önemini hiç bir zaman kavrayamamışlardır.

«Sanat Yapıtlarının Gerçeği ve Gerçeğe Benzerlik» adlı yapıtında Zeuxis ustayı örnek gösteren Goethe, sanat ve edebiyat yapıtlarında gerçekliğin, nesnelerin körü körüne yansıtılması olmadığını vurgularken, gerçeğe bağlılığın salt gerçekten farklı bir kavram olduğunun farkındaydı. Nitekim onun ünlü bir söylenceyi, Faust'u ele alışı kendi türünde bir başyapıt niteliğini hala korumaktadır.

SÖYLENCEDEN GERÇEĞE

Onyedinci yüzyılın ikinci yarısından onsekizinci yüzyılın ilk yarısına kadar hıristiyanlık dünyasında dilden dile dolaşan bir söylence egemendir. Söylenceye göre tanrılar dünyasının karşısında, tanrının işlerini bozmak için insanları kullanan bir şeytanlar dünyası olduğuna inanılmaktadır. Başlarında şeytanın bulunduğu bu dünya, tanrı inancını yitirmiş tüm insanları bünyesinde toplayan, ahlaksal olarak düşmüş insanların dünyasıdır ve şeytana bağlı kötü ruhlar, tanrının kendilerine izin verdiği ölçüde, tüm güçleriyle insanlığı yokluğa düşürmeye çalışmaktadırlar. İyi ya da kötü ruhlar ile ilişki kurabilmenin tek yolu ise büyüdür. Bu çağdaki inanca göre, kişinin üzerinde yaşadığı dünya ve hiç bir zaman bilemeyeceğine inandığı evren hakkında daha derin bilgiler edinebilmesi, ancak şeytanın yardımı ile olabilmektedir. Şeytanla ilişki kurmanın insana bir takım olağanüstü güçler kazandıracağı, halk arasında geniş ilgi uyandırmaktadır. Bu ilgi daha sonra romanlarda kahramanlara duyulan ilgi ile özdeşleşecektir. Bu olağanüstü güçleri elde edebilmek için kendisini şeytana satanlar dilden dile dolaşmaktadır. Şeytana kişinin kendisini satabilmesi için ilkin bir büyücü yardımı ile onu, yani şeytanı çağırması gerekmektedir.

İyi ya da kötü ruhlar arasında çağrılması en güç olanı, cehenneme ait olanıdır ve bunlardan birinin sürekli hizmetini sağlayabilmek için onunla anlaşma yapmak gereklidir. Ama bu anlaşmanın koşulları oldukça ağırdır. Anlaşma yapıldıktan belli bir süre sonra, anlaşmayı yapanın ruhunu ve bedenini şeytana teslim etmesi gerekmektedir. Anlaşma çoğu zaman kanla imzalanmaktadır. Söylencenin en ilginç yönlerinden biri de ruhların çağrılmasıdır. Ruhlar, ıssız bir dörtyol ağzında çağrılmaktadır. Dörtyol ağzına gelen büyücü, kendini ruhların aşamayacağı bir çember içine alır. Ardından ruhlardan birinin gelmesini bekler. Uzun bir bekleyişten sonra ruh, yani şeytan; iri, korkunç ve genellikle de kara bir gölge şeklinde belirir ve büyücünün çizdiği çemberin çevresinde dolanır. Anlaşma imzalandıktan sonra ise, hizmetine gireceği kişiye görünüşü hiç zarar vermeyecek biçimde —genellikle bir köpek şeklinde— arkadaşlık ettiği söylenir.

İşte, Goethe'nin ünlü tragedyası «Faust» konusunu bu söylenceden almıştır.

Goethe, olağanüstü sezgileri olan bir yazardır. Yaşadığı çağda toplumun gelişmesi çevresindekilerce yeterince anlaşılamamıştır. 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başlarındaki aydın kesim, toplumdaki açmazları kendi yöntemleri ile çözmeye çalışırken, Goethe bunun yetersiz olduğunu kavramıştır. Bu nedenle de kendine daha başka bir yol seçmiştir. Çünkü, Goethe için gerçeğin olduğu gibi yansıtılmasının fazlaca bir anlamı yoktur. Gerçeği, salt kendi çağına tepki olarak, kuru bir öğreti biçiminde sunmak yerine, estetik etkinliğe, yani insanın gerçeklik üzerinde etkin oluşuna önem vermiştir. Bu önem, yazında gerçekçiliğe doğru atılmış ilk önemli adımdır. Ama yine Goethe, bireyci kültürün verimsizliğinin ve amaçsızlığının, çağının toplumsal sorunları-

nı çözmede yetersiz kalacağını çağdaşlarından daha önce kavramış bir yazardır. Bu anlamda öncüdür aynı zamanda. Yaşam ona göre, içiçe geçmiş öykünmelerin bir düğümü olarak algılanamaz, bütünüyle soyut olan bir anlatım ise toplumdan da soyutlanmış bir olgu demektir.

Goethe'nin bir sanat yapıtından beklediği ilk şey büyüklüktür. Büyüklük, gerçeğin en yüksek aşamasıdır. Kendi çağına kadar ulaşabilen yapıtlar, ancak düşünüşleri ve yaratılışları bakımından gerçek oldukları için büyüktürler. Bu büyüklük ve gerçeklik bileşimini en iyi biçimde, çağını aşıp öteki çağlara miras kalabilen yapıtlar ortaya koymuşlardır. Goethe'ye göre onların büyüklüğü ansızın bilinçte canlanıveren düşüncelerin anlatımı değildir. Ama aynı zamanda onlar, hiç bir zaman içlerindeki boşluğu veya küçüklüğü örten uydurmalar da değildir. İnkaların su yolları, Mısırlıların kanalları, tapınaklar, Romalıların tiyatro binaları, köprüleri, koşu yerleri, hamamları bir gereksinmenin yarattığı ürünlerdir. Bütün bu yapılarda sanatsal estetiğin yanında yüzyılları aşacak bir sağlamlık göze çarpar. Duvarlar kaya gibidir; boya, alçı, tahta alaşımıyla yapılmış taş benzetmesi malzeme yoktur, yapıştırma süslemeler yoktur, gereksiz ayrıntılara da pek rastlanmaz. Goethe'ye göre herşey gerçektir ve amaca uygun yapılmıştır.

Yakın dostu Eckermann ile 18 Eylül 1823'de yaptığı konuşmada Goethe benzer düşüncelerini bir kez de şiir için yineler: «Dünya o kadar büyük ve o kadar zengin, yaşam da o kadar değişik görünüşlüdür ki, şiir konuları hiç eksik olmayacaktır. Ama bunlar her zaman fırsatların doğurduğu şiirler olmalı, yani, bir başka deyimle, şiir nedenini, konusunu gerçek vermelidir. Özel bir olay bir ozanın elinde genel, ozancıl bir konum alır. Benim bütün şiirlerim fırsatların doğurduğu şiirlerdir,

gerçekten esin alırlar, temelleri ona dayanır. Havadan kapma şiirlerin bence bir değeri yoktur» (1).

Goethe'nin gerçeğe, daha doğrusu sanatta nesnel gerçeğin yansıtılmasına bakışı ilk romancılardan farklıdır. Goethe'nin bakışıyla romanı yaratmak ilk-romancılar için oldukça zordur. Çünkü roman, bir yanda aşağılanan bir sanat türü olmanın savaşımını verirken, öte yanda yaşamını sürdürebilmesi için, bilgi üretmek veya eğlendirici olmak gibi ögeleri kullanmak zorundadır. Bu ise romanın o dönemde yüzeysel anlatımlı konumunu aşmak için sınırlarını zorlaması demektir.

Ne kadar nesnel gerçekliğe bağlı kalmaya özen gösterse de roman, Zola'da bile Jan Van Eyck katına ulaşabilmekten çok uzaktır. Çünkü, anlatıcı ve izleyici ilişkisini kullanmak zorunda olan yazar, yarattığı kahramanına ister istemez kendi kişiliğinden birşeyler vermekte ve izleyicisini de bu yolla etkilemekten kaçamamaktadır.

Yarı gerçek, yarı mistik olan «Faust» Goethe'nin söylenceden gerçeğe aktardığı ölmez bir tragedya örneğidir: «Goethe'nin tragedyası, tarihsel sürecin toplumsal düşüncenin önüne çıkardığı soruların, yani, burjuva ihtilalinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış soruların tarihin kendi içinde aranmasını onayladığı içindir ki, dünya sanatı ve edebiyatının gelişmesindeki tüm evreyi taçlandırır» (2).

Goethe'nin kendi yapıtlarında eleştirel bakışı olduğu ve kendine özgü dünyayı kavrayışının yapıtlarına egemen olduğu ilk bakışta göze çarpar. Goethe'ye göre

---

(1) J.P. Eckermann, «Goethe ile Konuşmalar», Çev : Lütfi Ay - Sadi Baytın, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1947, Cilt I., s. 47 - 48 (Dil günümüz diline çevrilerek aktarılmıştır).

(2) Boris Suchkov, «Gerçekçiliğin Tarihi», Çev. : Aziz Çalışlar, Bilim Yayınları, Mayıs 1976, İstanbul, s. 57.

insanlar genellikle doğayı kendi adına deviniyor olarak görürler. Sanatçılar ise, insanlık adına bir insan gibi hareket etmelidirler. Yani, insanların yaşamdan kendilerine sunulanın ancak bir bölümünü alabildiklerini görerek ve bundan mutluluk duyduklarını ayrımsayarak, bu yaşama daha büyük bir mutluluk katmak için, insanoğlunu dinlendirebilmek için sanatçının insan ruhuna işlemesi, onu eğitmesi ve yaşam düzeyini yükseltmesi gerekir. Sanatçı, yaşadığı dünyadan ikinci bir dünyayı çıkarmakla yükümlüdür derken Goethe, bu dünyanın ancak düşünceden doğabileceğini ve insan tarafından olgunluğa eriştirilebileceğini vurguluyordu. Ama bütün bunları yaparken sanatçı, doğanın koymuş olduğu yasalar çerçevesinde hareket etmeli ve doğa ile çelişkiye düşmemelidir.

Buradan da anlaşıldığı gibi, Goethe'nin gerçeği kavrayışı, gerçekten ayrılmamakla özdeştir. Goethe, salt yansıtmanın sanat olamayacağının farkındadır: «Sanatın amacını doğrudan doğruya doğal fenomenlerin temsil edilmesine indirgeyen Diderot ile tartışmaya girdiğinde şöyle yazıyordu Goethe: «Sanat doğayla enine boyuna yarışa girişmez, doğal fenomenlerin yüzeyinde seyreder. Ne var ki sanatın kendi derinliği, kendi gücü vardır. Bu yüzeyde fenomenlerin en seçkin yanlarını yakalar; orantıların rasyonel mükemmelliği, güzelliğin dorukları, anlamlılığın ve soylu tutkuların erdemliliği gibi bu fenomenler de düzenli olarak varolan şeyleri açığa kavuşturur» (3).

Ama yine Goethe'nin hangi estetik kurallar içersinde insana ulaşmanın mümkün olabileceği konusunda netleşmiş düşünceleri yoktur. Onun, düşünceden doğan, ama gerçekten kopmayan sanat anlayışının altında so-

(3) A.e.g., s. 9

muta ulaşıldıktan sonra yeniden soyutlama sürecine girilmesi gerekliliği gizli de olsa vardır. Goethe, sanatın insan düşüncesiyle nesneler arasında, nesneye bağlı ama salt öykünmeci olmayan bir aşamada kendisini bulacağını kavramış bir yazardı. Sanat ve edebiyat yapıtlarının yansıttığı dünya, gerçekliğin körü körüne yansıtılmasının dışında bir dünyadır derken Goethe, bunun yaşanılan dünyadan bütünüyle koparılmaması gerektiğinin de farkındaydı. Çünkü, havadan kapma bir takım ögelerle ortaya çıkan bir sanat yapıtı, Goethe'ye göre, salt biçime ağırlık vererek özden uzaklaşma tehlikesi içindedir. Oysa, en ilkel sanat türlerinde bile bütünü oluşturan ögelerden herhangi birinin ağırlık kazanması veya sanat yapıtını olduğu gibi ele geçirmesi sonucu, sanatın insana yönelik eğilimleri ortadan kalkacaktır.

Goethe'nin «Faust» tragedyası söylencenin gerçeğe dönüşmesine bir örnek olarak düşünülmelidir. Herşeyden önce bizzat Goethe, roman ile dram arasındaki ayrımı Wilhelm Meister'de açıkça belirtir: «Bir romanda gösterilmesi gereken, en üstün zihni davranışlar ve olaylardır; dramda ise karakterler ve hareketler. Roman yavaş yavaş ilerlemelidir, romandaki asıl karakterin zihni davranışları ise, her yola başvurularak, bütünün ilerleyişini ve gelişimini tutmalı, önlemelidir. Dram acele etmeli ve başroldeki kahramanın karakteri sorunları bir zirveye doğru götürmeli ve burada engellemelidir. Romanın kahramanı acı çeken biri olmalıdır, ya da en azından son derece etkin olmalıdır; bir dram kahramanındansa etkinlik ve hareket beklenir» (4).

(4) György Lukacs, «Avrupa Gerçekçiliği», Çev. : Mehmet H. Doğan, Payel yayınları : 46, Bilgi Dizisi : 26, İstanbul Ocak 1977, s. 243

İLK ROMANCILAR VE BAKIŞ AÇISI

İlk romancılar, ele aldıkları konuları yansıtırken gerek anlatım biçimi olarak, gerek kahramanların iç dünyalarını açıklarken zorunlu olarak iç monolog kullandıklarından veya dışarıdan müdahalede bulunduklarından nesnel gerçekliği istedikleri gibi yansıtamadıklarının farkındadırlar. Bu nedenle olsa gerek, Henry Fielding, Daniel Defoe, Samuel Richardson ve daha sonraları Aleksandr Puşkin ve M. Yuryeviç Lermontov romanlarında tarihsel bir bakış açısını zorunlu bir koşul olarak kullanmışlardır. Romanda, romanın varlığıyla özdeş olan roman kahramanı, romanın iç gelişimini belirlemesi ve kurgusunun sağlamlığı açısından önemli görülmektedir. Ama bunun yanında kahramanın iç dünyasının veya ileriye yönelik amaç ve davranışlarının önceden kestirilmesi, yazarı da dahil olmak üzere, hiç kimsenin bilemeyeceği derinliklere girmeyi zorunlu kıldığından, kahramanlar, ilk gerçekçi romanların algıladığı anlamda gerçeklikten uzak bir konumda ele alınmayı gerektiriyordu. İlk romancıların içinden çıkamadıkları en büyük sorun kahramanlarının bu konumlarıdır. Bu önemli gördükleri noktayı gözardı edebilmelerinin tek çözümünün ancak nesnel gerçekliğe daha sıkı sarılmakla halledileceği inancı egemendir. Puşkin, «Yüzbaşının

Kızı» adlı romanında bu sorunun üstesinden ikinci bir kişiye romanı anlattırarak gelinebileceğini düşünmüştür.

«Yüzbaşının Kızı» romanında tarihsel bir olayı, Pugaçev Ayaklanması'nı tarihsel konumu içinde verirken Puşkin Pugaçev'in, yani, romanın üzerinde odaklandığı kahramanının iç dünyası ile hiç ilgilenmemiştir. Pugaçev hakkında bilgileri ikinci bir kişinin ağzından veren Puşkin, ikinci kişi için de okura fazla ipucu vermez. Böylelikle roman bir anı biçiminde gelişir. Romandaki tipler ise, romancının verdiği bir takım verilerle sınırlıdır.

Sözgelimi, Şvabrin'in kötü kişiliği, onun Pugaçev'in yanında yer alması veya kale halkına davranışlarıyla pekiştirilmez. Ama yine de sanılanın aksine, Puşkin, Şvabrin'i kötü bir kişilik örneği olarak değil de, koşulların yarattığı bir kişilik olarak vermeye özen göstermiştir.

Puşkin Rus edebiyatında bir dönüm noktasıdır. 1880 yılının haziran ayında Puşkin'in doğum yıldönümü için Moskova'da düzenlenen Puşkin Şenlikleri'nin, 8 Haziran günü yapılan ikinci oturumunda, çağının en büyük yazarlarından biri durumunda olan Dostoyevski, Puşkin için söz söyleme sırası kendine geldiğinde, ilerlemiş yaşına rağmen Staraya Russiya'dan Moskova'ya (yaklaşık 1000 km.) kendisini çeken Puşkin hayranlığını dile getiriyordu : «Puşkin nedir? Puşkin, başka halkların dehasını yakalamak için sahip olduğu olağanüstü yeteneği ile birlikte, ulusal ruhun insan olarak ortaya çıkmasıdır. Puşkin, en evrensel yanıyla Rusya'dır. Shakespeare'in İtalyanları, İngilizler gibi konuşur. Ama Puşkin'e gelince, o, 'Faust'dan Parçalar' da Alman, 'Veba Salgınında Şölen'de İngiliz, 'Kur'an Benzetmesi'nde Arap, 'Boris Godunov'da Rus değil midir? Evet, o bunların hepsidir.

Ve bunların hepsi olduğu için bunların hepsi olmayı bildiği için Rus'tur.» (1)

Kendisinden sonraki dönemi kökünden etkileyecek olan Tolstoy gibi dev bir yazara «Savaş ve Barış» romanını konu olarak verecek olan Puşkin'in, Rus ve Rus-Sovyet edebiyatının ilk gerçekçisi olarak kabul edilmesinin haklı nedenleri vardır. Çünkü Puşkin, feodal düzendeki ağalar arası çekişmeyi çok iyi bilen bir yazardı. Bunu konu aldığı önemli kısa romanı «Dubrovski» ile Puşkin, kendisinden sonra da sıklıkla kullanılacak olan bir yöntemi, masalsı ögelerle masal dışı konuları yansıtma yöntemini ilk kullanan Rus yazarı olmuştur.

Rus edebiyatında ilk eleştirel gerçekçi roman sayılabilecek «Dubrovski» de Puşkin, masalsı ögelerin esnekliğine dayanarak gerçeğe bağlılık kuralının katılığını zorlamıştır. Ama düzyazıda başyapıtı sayılan «Yüzbaşının Kızı» romanı bütünüyle ilk gerçekçilerin roman kuralları içinde bir yapıttır. Bu romanında Grinyev'in yani romanın anlatıcı kahramanının fazlaca kişisel ayrıntılarına girmeden, Pugaçev Ayaklanması'nın tarihsel konumunu işlemiştir. Puşkin «Yüzbaşının Kızı» romanında, şiirlerinde yoğun olarak saldırdığı çarlık baskısına başkaldırışını Pugaçev'in davranışıyla haklı gösterme yoluna gitmez. Yani, Pugaçev Ayaklanması Puşkin için bir olaydır ve buna tanık olan Grinyev'in ağzından bu olay yalnızca aktarılır. Puşkin de yansıtmacı konumun dışında değildir bu romanında. Ama Puşkin'in ele geçirdiği ve nesnel gerçeğe doğru ilerleyen önemli bir yanı vardır : Puşkin, insanın yabancılaşmasının içeriğini ve insanın kendisiyle uğraşmasının nedenlerini tüm yapıt-

(1) Henri Troyat, «Dostoyevski'nin Dünyası», Çev. : Leyla Gürsel, Nil Yayınevi, Dünya Romanları Dizisi : 13, İstanbul - 1966, s. 320

larında irdelemiştir. Kendisinden önce salt ahlaksal olarak bakılan bu sorunu çözümleyişi, onu, kaçınılmaz bir şekilde yaşamın çözümlenmesinde bir inceleyici durumuna getirmiştir. Daha çok şiirlerinde ve şiir romanlarında göze çarpan bu özelliğinin «Yüzbaşının Kızı» romanında derinlemesine ortaya çıkmayışı doğrudan doğruya romanın teknik güçlüklerinden ve en önemlisi bakış açısının darlığından kaynaklanmaktadır. «Yüzbaşının Kızı» romanın getirdiği en büyük yenilik, insanın algılanışının daha önceki kaba çizgilerden farklı oluşundan ileri gelmektedir. Şiirlerinde kahramanlarının ben-merkezciliği ve başkalarının özgürlüklerini yıkmak pahasına kendi özgürlüklerini korumaya çalışmaları Puşkin için bir yasa sorunudur. Nasıl ki ülkeler bir takım yasalarla iyi veya kötü olarak belirlenebiliyorsa, insanlar da kendileri için genel geçerli yasalar çerçevesinde hareket etmelidirler. Bu yasaların dışında hareket eden tipler, sözgelimi Yevgeni Onegin, Aleko gibi kahramanları benmerkezci tutumlarıyla genel huzuru bozmaktadırlar.

Gerçeğe bağlı roman yazmaya gerçeğin salt yansıtılmasıyla başlayan ilk romancılar, bunun yeterince ger çeği yansıtmadığının farkına vardıkları andan sonra bir kahraman tipi üzerinde durmaya başlamışlardır. Kahramanların ikinci bir kişinin ağzından anlatılması ise neredeyse gelenek halindedir. Böylelikle gerçeğin aktarımını bir başka kişiye bırakmakla romancı aradan çekilmekte, aynı zamanda da söylemek istediklerinin hiç olmazsa bir bölümünü bu yolla söyleyebilmektedirler. Roman yazarı için önünde çözümlemesi gereken önemli bir sorun vardır: Yazar anlatacağı gerçek veya gerçeğe yakın olayları okuyucuya kimin gözünden ve ağzından aktaracaktır.

En basit açıdan bakıldığında roman, bir anlatıcı ve bu anlatıcı ile dolaylı ilişkide bulunan bir veya birkaç

okurdan kurulu bir olgudur. Böylece romandaki anlatıcı okur gibi romanın ayrılmaz bir parçası durumuna gelmektedir. Diğer sanat türlerinde, sözgelimi resimde veya tiyatroda yapıt ile izleyici arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur ve olayların aktarımı gözler önünde olmaktadır. Yani, ikinci bir kişinin olayları anlatmasına veya açıklık getirmesine gerek yoktur. Oysa, tarih niteliğini taşıyan romanlarda bile bir anlatıcı ve anlatılan kişiler bulunur. Bu, romandaki anlatıcı kişinin ön plana çıkması veya geri planda kalması şeklinde değişik biçimlerde olabilir, ama anlatıcısız roman, en azından yirminci yüzyılın ortalarına kadar ulaşılmamış bir roman tekniğidir. Romanda anlatıcının olmaması, bir tek romanda herhangi bir olayın anlatılmasının amaç olmaması ve bununla birlikte de kelimelerin yan yana gelişlerinde yalnızca estetik birleşimin dikkate alınması şeklinde gerçekleştirilebilir. Ernest Hemingway gibi öykülerinde karşılıklı konuşmalara önem veren yazarlarda bile bir anlatıcı vardır. «Ellibin Dolar» adlı öyküsünde Hemingway baştan aşağıya karşılıklı konuşmalara yer verdiği halde, yine de yer yer yazar olarak müdahalelerde bulunur ve birinci tekil kişinin ağzından anlatılmasına rağmen öykü, anlatıcının bakışları önünden geçen bir sinema şeridi gibi okura aktarılır.

Romanda bakış açısı, romanı anlatan kişi ile roman okuru arasındaki ilişkiyi sağlayan yapıyı oluşturmada en önemli unsurdur. Bu nedenle de bir roman yazarının romanı için seçeceği bakış açısı, o romanın tüm yapısını, kahramanları arasındaki dolaylı ve dolaysız ilişkileri, kurgusunu ve en önemlisi varolmak zorunda olan dünya görüşünü etkileyecek önemde bir kavramdır. Romanda bakış açısı, romanın dilinden daha önde gelen bir unsurdur; çünkü romancı, hangi anlatım biçimini kullanırsa kullansın, kahramanı ile kahramanının karşı

karşıya bulunduğu toplumsal ve bireysel olayları çözümlemede bir yöntem uygulamak zorundadır. Konusuz romanlardan polis romanlarına kadar bu böyledir. Tolstoy'un «Savaş ve Barış» romanında yazarın, olayları yalnızca Kutuzov'un ağzından anlatması ile, sözgelimi Natașa'nın veya diğer kahramanların öznel düşüncelerini yansıtmada doğacak güçlükleri göz önüne alması sonucu tanrısal bakış açısı kullanmasını zorunlu kılmıştır.

İlk romancılar ise, romanda bakış açısını salt nesnel gerçekliğe bağlılık kaygısı ile ele aldıklarından, sezgisel bir yaklaşımla romanlarını birinci tekil kişi anlatımı ya da anı biçiminde aktarmışlardır. Örneğin Daniel Defoe romanlarında genellikle birinci tekil kişi anlatımını seçmiştir, aynı şekilde Puşkin ve Lermontov da, bir başkasının ağzından bile olsa, birinci tekil kişi anlatımını kullanmıştır. Bunun en önemli nedeni, romancının gerçeğe bağlılığını ancak birinci tekil kişi ile gösterebileceğine inanmasıdır. Çünkü romancı, kendi başından geçmiş olabilecek ilginç bir olayı düşleriyle oluşturmakta güçlük çekmektedir. Ama eğer romanını bir başka kişinin ağzından anlatacak olursa bu güçlük kendiliğinden ortadan kalkmaktadır. Bunun bir de şu yararı vardır: Yazar, kendinden birşeyler katmaktan kaçınamayacağı kahramanını eğer başkasının ağzından anlatacak olursa, gerek kahramanına yükleyeceği erdemleri, gerekse tutku ve hırslarını açıklamakta tarafsız davranamamak gibi bir korkusu olmayacaktır. İlk romancıların nesnel gerçeğe diğer tüm ayrıntıları ve özellikleri unutacak kadar bağlı olmalarından kaynaklanan bu özellik, roman sanatının doruğu kabul edilen 19. yüzyıla kadar fazlaca değişiklik göstermemiştir: Gerçeğe bağlılık şu veya bu şekilde mutlaka yansıtılmalı, okur ile yazar arasında gizli hiç bir bağ geliştirilmemelidir. Romanın varoluş nedeni salt bir bilgi aktarımı ve yeni bir dünyaya açılış

olarak algılanmaktadır ve bunu en iyi biçimde başaran sanatçılar da romanın giderek gelişen etkinliğinde kilometre taşlarını oluşturmuşlardır.

Romanda kahramanın daha etkin olması gerektiği düşüncesi, Lermontov'un Peçorin adlı kahraman tipinin yaratılmasını zorunlu kılmıştır. Ama Peçorin de, kuralların dışına çıkılmadan, yani, gerçekliğinden birşeyler yitirme korkusu içinde, ikinci elden anlatılan bir kahramandır. Değişiklik yalnızca kahramanın kendisinde odaklanmıştır. Lermontov'un «Zamanımızın Bir Kahramanı» romanında ortaya koyduğu Peçorin tipi, Puşkin'de yansıtılmak istenen gerçekliğe romantik bir bakışın eklenmesinden oluşan bir kahramanın yaratılması olgusudur. Peçorin romanda güçlü, ama gereksiz bir tip olarak belirtilmiştir. Başkaldırma ve hiçlik duyguları arasında bilinçli bir gerçeklik içinde, çağdaş toplum yapısına karşı çıkan «şeytan» bir tipin yaratılışıdır Peçorin. Lermontov, gerçeğe doğru hareket eden roman sanatında, gerçeğin (yazarın konuya müdahalesiyle sapacağı endişesiyle), yine bir başkasının ağzından anlatılan kahramanı Peçorin ile kendinden sonraki kahraman tiplerinin ilk örneğini yaratmıştır. Peçorin'in kişiliğinde Lermontov'un kısa yaşam öyküsünün izleri vardır. Daha önceleri ancak destanlarda ve masallarda görülen tanrısal anlatım biçimini kullanmamakla birlikte Lermontov, en azından kahramanının kaba çizgileriyle bile doğal olanın dışında bir yaratık olduğunu vurgulaması, insan denilen yaratığın kendi iç dünyası ile dış dünya arasında bir salınım olduğunu ve bunun yansımalarının her insanda başka başka geliştiğini vurgulamasıyla, roman sanatında nesnel gerçeğe bağlılık kuralını bir hayli zorlamıştır.

Romanda anlatım biçiminin romanı etkileyen en önemli unsurların başında geldiği ve bir romancının

gerçek yaşamı ancak bu anlatım biçimlerinden biri ile açıklayabileceği görüşü kesin bir çizgiyle, yani birden bire ortaya çıkmamakla birlikte, ondokuzuncu yüzyılın başlarında artık yaygın biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar hala romanlar gerçeğe bağlılık kaygısını yoğun bir biçimde taşımaktaysalar da, artık gerçekçiliğe doğru oldukça büyük adımlar atılmıştır. Gerek Fransız, gerek Rus romancıları gerçeğin ele geçirilmesinde toplum ile birey arasındaki ilişkileri irdeleyen romanın daha değişik bir yöntem uygulaması gerektiğini anlamışlardır. Kahramanlarına müdahale etmekle ve kahramanlarını günlük yaşamdan soyutlayarak toplumun arkasında veya önünde yeniden somutlaştırmakla toplumun karmaşık yapısına girebileceklerini ve çözümleyebileceklerini farketmişlerdir. Bu, eleştirel gerekçilik adı altında anılan ve Gorki'ye kadar sürecek olan dönemin belirsiz başlangıcıdır.

Roman sanatında, sözgelimi resim sanatında olan yansıtmacılığa ulaşmanın zorluklar gösterdiğine değinmiştik. Öncelikle anlatıcı kişinin kişiliği romana devingen olarak girer. Yani, bir tablonun bitimine kadar süren gelişme içinde ressamın tablosuna kattığı öznel duyguları, tablonun bitmesiyle birlikte biter. İzleyici tabloya baktığı zaman sanatçının, yani bir anlamda kahramanın, gelişim çizgisini ancak kendi bilincindeki geri dönüşlerle çıkarabilir. Romanda ise, kahramanın gelişimi yazar ile okur arasında ortak bir ilişki içinde izlenir. İlk romancılar için romanın böyle bir konuma girmesi, yani kahramanın gelişim çizgisinde yazarın müdahalesi olduğunu izleyicinin hissetmesi, kaçınılması gerekli bir durumdur. Bunu ortadan kaldırabilmek için de ilk romancılar genellikle birinci tekil kişi anlatımını kullanmışlardır. Ama birinci kişinin ağzından anlatıldığında bile olaylar, ikinci bir kişinin girmesiyle altüst olmaktadır.

Şöyle ki: Romandaki ilişkileri ve iletişimi sağlayacak olan anlatıcı, romandaki herhangi bir nesneyi veya kişiyi betimlemeye başladığı andan itibaren öznel yargılarını kullanmak zorunda kalmaktadır. Böylelikle de bilerek ya da bilmeyerek «ayna» görevinin dışına çıkmaktadır.

Bakış açısı alanında ilk bilinçli çaba Henry Fielding'in çabalarıdır. 18. yüzyılın başlarında Fielding, tüm gerçeğe bağlılık tutkusuna karşın romanlarında bakış açısını romanda olmayan bir kişiye anlattırarak, romanın bakış açısı sorununa önemli ölçüde değişiklik getirmiştir. Ama Fielding'in bu bilinçli çabasında bile, yazarın gerçeğe bağlılık tutkusu bakış açısını sınırlı tutmasına neden olmuştur. Fielding hem roman yazmaktadır, hem de tarihe bağlı kalmak için anlatacağı kişiler ve olaylar hakkında uzun uzun araştırmalar yaparak bilgi toplamaktadır. Romanını bilinmeyen ve romanda olmayan bir üçüncü kişiye anlattırmakla Fielding, bütün roman sanatında en çok kullanılan bakış açısını kullanarak büyük bir sorunun çözümüne önayak olmuştur.

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına gelindiğinde artık, romanda anlatıcının önemi ayrıntı seçiminde yoğunlaştığı için, bakış açısı, ayrıntı seçimi ile çakışmıştır. Artık önemli olan anlatıcının gerçeği ne derecede yansıtabilecek yetenekte olduğu değil, anlatımın hangi düşünce zincirinde sıraya konduğu, anlatıcının hangi olayları önemli gördüğü, hangi ayrıntıların romanın can alıcı noktasını belirlediği önem kazanmıştır.

GERÇEKTEN GERÇEKÇİLİĞE GEÇİŞ: 19. YÜZYIL

19. yüzyıla genel olarak bakıldığında, Maksim Gorki'ye kadar uzanacak olan eleştirel gerçekçilik döneminde hemen tüm gerçekçi yazarların, toplumdaki çelişkilerin sınıf farklılığından oluştuğunun farkında oldukları saptanabilir. Ama, sınıf farklılığının getirdiği sorunları ortaya koymak, toplumculuğa yakınlık duymak veya düzenin çelişkilerine karşı koymakla sorunun çözülemeyeceğinin farkında değillerdir. Bu nedenle de sınıf çatışmasının su yüzüne çıkması için en uygun olan ortamda, yani Avrupa'da aydınlar, çıkar çevreleri ve burjuvazi ile çekişmelerinde romanın olanaklarını yeterince güçlü kullanamamışlardır. Romanı hala eğlendirici ve dedikoducu yönüyle benimseyen burjuva ve soylular sınıfı, kendilerini eleştirmeleri pahasına da olsa romancılarla sıkı ilişkilere girmekten kaçınmamışlardır. Sözgelimi, Balzac General de Popmereuli'nin Fourgeres'deki Marigny şatosunda günlerini geçirmiştir. Flaubert'in en yakın dostlarından biri olan Madam Roger des Genettes, soylu bir aileden gelmektedir ve dedesi imparatorluk devrinin sayılı cerrahlarından biridir. Çağdaşları içinde en ilerici sayılan Stendhal bile «Armance» ta burjuvazinin betimlemesine öylesine ayrıntılarla girmiştir ki, yapıtı

bulanık damgasını yemekten kurtulamamıştır. Tüm nefretlerine karşın, iç dünyalarına kadar girip yansıtabildikleri kahramanlar ortaya koydukları halde bu yazarlar, bütün güçlerini varolan düzenin yapı taşlarında yoğunlaştıramamışlardır.

Bu dönemde yazarları roman yazmaya iten neden her ne kadar salt burjuvazinin desteğine ve beğenisine bağlı da olsa, yine de eleştirel gerçekçi dönem yazarlarının toplumsal çözümlemeye ilişkin çabaları, toplumun gelişme çizgisinden ayrı düşünülemez. Bu anlamda Stendhal, insanı akıl ile çözebileceği geleneksel konumda ele almış ve Balzac'tan daha çarpıcı biçimde ortaya koyabilmiştir. Çünkü Stendhal, romandaki asıl amacı yazınsal bir unsur olarak kabul etmemiştir. Stendhal'e göre örneğin romantizm, ülkelere, onların varolan alışkanlıklarının ve inançlarının durumuna göre, en çok zevk verebilecek yapıtlar sunma sanatıydı. Oysa Stendhal, burjuva toplumunun halkın çıkarlarına karşı olduğunun, tüm diğer gerçekçi yazarlar gibi farkındaydı ve bu nedenle de yapıtlarında bunu özenle yansıtmıştır.

Öte yandan Stendhal'in yapıtlarındaki temel, insanın öncelikle doğal olmasıdır; doğallıktır. Stendhal, sevgi anlayışını okura bu temeller üzerinde gösterir. Bu anlayış, 19. yüzyıl başlarındaki toplumu sarmış bir anlayıştır. Açık olan özelliği, «aşk uğrundaki» davranışlardır. Böylece ilk oluşum olarak gördüğü aşkla kahramanca savaşım anlayışı, insanın düşkünlüğünü benimsemesi aşamasından geçerek, sonucunda «aşk uğrunda» yürekli, hesapsız, tutkulu davranışlara kadar varmıştır.

Stendhal romanlarındaki kişileri, herşeyden önce kendi anlayışını doyuma ulaştırmak yolunda yaratmıştır. Böylece aşk duygusu üzerine getirdiği anlayış, kişisel açıdan yön alan bir anlayış olmuştur.

Stendhal'in sevgi anlayışının romantiklerle ilintisi

yoktur. Ernst Ficher, romantizmin sınırlarını yıkan romanların en korkusuzu ve en tutarlısı olarak Stendhal'in Lucien Leuwen'ini gösterir. Hatta Ficher bitmemiş bu romanın, toplumsal sezgisi ve eleştirisinin acımasızlığıyla Balzac'ın bütün yapıtlarını aştığını belirtir (1).

Eğer Stendhal «Lucien Leuwen»i bitirebilseydi, üç kısımdan oluşacaktı kitabı; ama, ancak iki bölümünü bitirebilmiştir. Kitabın birinci bölümü Nancy'de, ikinci bölümü de Paris'de geçer. Stendhal, hiç bir romanında olmadığı kadar kendisini yansıtmıştır bu romanında. Örneğin, Lucien'in iş hayatı kendi hayatıdır : Önce süvari subayı, sonra bir devlet dairesinde raportör ve en sonunda da İtalya'da diplomat... Lucien'in orduya girişi ve ordudan ayrılışı da Stendhal'e çok benzer. Yine Lucien Leuwen'in Madame de Charseller'e duyduğu aşk, Stendhal'in «Mètilde»e karşı duyduğu aşktır. Kısacası, yaşamının hemen her noktası «Julien Sorel» den daha fazla yansır Stendhal'in, «Lucien Leuwen» romanında. Böylece de, Stendhal'in bu romanıyla bize aktardığı düşünceleri aynı zamanda düşünce zincirindeki son aşamayı göstermektedir. Romanın ikinci bölümünde, temmuz monarşisinin ilk yılları hakkında bütün belgesel bilgileri özet halinde bulmak mümkündür. Varolan düzenin genel hatları bu bölüm içersinde aktarılır : Devletin atadığı üyelerin çalışmaları veya bir başka deyişle bunun ince alayı, Bonapartçı'ların ilk kıpırdanmaları, partiler arasındaki bitmez tükenmez çekişmeler, soyluların katı ittifakı ve benzeri sorunlarla Stendhal, «...burjuva toplumun insan bilinci üstündeki yıkıcı etkisini kapsamlı bir şekilde çözümler» (2).

---

(1) Ernst Ficher, «Sanatın Gerekliliği», Çev. : Cevat Çapan, e Yayınları, s. 113

(2) Boris Suchkov, «Gerçekçiliğin Tarihi», Çev. : Aziz Çalışlar, Bilim Yayınları, s. 121

Fransa'da 1830-1850 yılları arasındaki dönemde, büyük sanayi gelişmiş, yaşam koşulları son derece zorlaşmıştır. Halk ayaklanmaları, örneğin Lyon'daki büyük işçi ayaklanması, burjuvazi tarafından bastırılmıştır. Aynı yıllar arasında Fransa'nın Cezayir'i işgal etmek üzere giriştiği savaş hoşnutsuzluklara neden olmaktadır. Bu gidiş, 1848 devrimine kadar vardırmıştır toplumu. Stendhal'in «Lucien Leuwen» romanında eleştirdiği Temmuz monarşisi'nin bu dönemde artık politika üzerinde hemen hiç etkisi kalmamıştır.

25 Şubat 1848 günü Fransa'da tek ve bölünmez cumhuriyet ilan edildi. Bu tarihte Louis Blanc'ın önerisi üzerine hükümet şöyle bir kararname çıkarmıştır: «Fransız Cumhuriyeti hükümeti işçinin varlığını işle teminat altına aldığını bildirir: Bütün vatandaşlara iş bulmayı taahhüt eyler. İşçilere çalışmalarının yasal çıkarlarından yararlanmak amacıyla birlikler kurma hakkını tanır. Açıkta kalan bir milyonluk krallık tahsisatını asıl sahibi olan işçilere iade eder» (3).

Ama hükümet 22 Haziran 1848'de, bu hakları alma yolundaki işçilerden kurtulmaya karar verir ve atölyelerin kapatılmasına ilişkin bir kararname yayınlar. Böylece binlerce işçi sokaklara dökülmek zorunda kalmıştır.

Ama, «1848 Fransız İhtilalini, önceki ihtilallerden ayıran önemli bir nokta, işçilerin ilk olarak bu hareketle politik ve ekonomik iktidarı ele geçirme girişimleridir.» (4)

Siyasi ortamın böylesine karışık olduğu Fransa'da halk da çağın gerçeklerini ve gereksinimlerini yansıtan, yeni ve gerçeklere bağlı yapıtları bekler hale gelmiştir.

---

(3) İhtilaller ve Darbeler Tarihi, Çev. : Sabiha Bozbağlı, Cem Yayınevi, İstanbul 1974, s. 298

(4) A.g.e., s. 293

Coşumculuk, yıkılan feodalizm ile başlayan ulusal kurtuluş hareketleri arasında toplumsal tedirginliğe bir başkaldırı olmaktan öteye gidememektedir. Bu başkaldırı ise yaşanılanların, gözlemlenenlerin nedenlerini açıklamaktan uzak, duygusal bir başkaldırıdır.

Böyle karışık bir ortamda yetişecek olan Flaubert, daha genç yaşlardayken «insan ruhunun iskeletini» aramaya koyulmuştur. Seçkin düşüncelerin altında yatan o basit düşünceleri, kemikler biçiminde görmüştür. Ama bunu görmek Flaubert için yeterli değildir. Çünkü daha sonraları eleştiriye açık olabilecek yazı ustalığı, bu basitliği kapamak çabasıyla giriştiği teknik beceriler olarak kendini göstermiştir. Bir sanatçı olarak tutarlılığını sonuna kadar koruyabilmesini, sıradan insanların psikolojik çizimleriyle; kuru ve tatsız sayılabilecek görünümlerini, kendine özgü tekniği ve anlatım biçimiyle kıpırdatabilmesine borçludur. Ama bunu yaparken de sıradan insana yüklediği aşırı imgelerin de ortaya bir takım yanlışlıklar çıkarabileceğini iyi bildiğinden, bunları anlatım tekniğinin olanaklarıyla örtmeye çalışmıştır. Bu da asıl deşilmesi gereken konularda, üstelik Fransa'da kan gövdeyi götürürken bir yığın silik görüşler üretmesine neden olmuştur.

Daha dokuz yaşlarındayken yazdığı bir mektubunda Flaubert, insanlara egemen olan anlamsızlığı, saygısızlığı ele almış, onu tutturmuştur. Bu kavrayış onun, yaşamının sonuna kadar tüm sorunları ahlaksal düzeyde almasına da neden olmuştur. Bu, bir bakıma doğalcılığa, bir bakıma da coşumculuğa karşı koymadır. Böylelikle de evrensel saygısızlığı, yani evren içindeki insan davranışlarının saygısızlığını düşünmesi, başkaldırması için de bir neden olacaktır.

Ama böyle karmaşık bir düşünce zincirine girmesi, basit düşüncelerin yapılarını arama çabası, kendi iç

dünyasındaki dengeyi de etkilemiş ve kendi deyimiyle, delilikle intihar arasında mekik dokumasına neden olmuştur.

Flaubert'e göre yaşam kaba ve gülünçtür. İnsanlarda iki amaç vardır: Varsıllık ve gönenci sağlamak ve kendi için yaşamak. Dikkat edilirse burada, basit de olsa kötümserliğin nihilizme doğru bir kayışı gözlemlenebilir. «Gönül Eğitimi» adlı romanında dış dünyanın anlamsız nesnelliğini alabildiğine gözler önüne döktüğü halde yine de dış dünyanın karşısına güçsüz bir özellikle çıkabilmektedir ancak. Flaubert bu güçsüzlüğü, «ben» den nefret etmesiyle açıklar. «Birinci tekil kişi» anlatımını yalnızca ilk yapıtlarında kullanmıştır. Ama bu savunusu, kendi öznelliği ile yapıtlarının nesnelliği arasında açık biçimde beliren güçsüzlüğü saklayamaz. Bütünüyle açıklamasa bile, bunda dinsel inançların giderek azalmasının rolü olduğu söylenir. Gençlik yapıtlarında sıklıkla görülen «şeytan» imgesi tanrıya olan inancının giderek azalmasıyla birlikte, son yapıtlarında iyice ortadan kalkar. Kuşkusuz, tanrı tanımazlık nihilizmin tek göstergesi değildir, ama özellikle 19. yüzyılın ortalarında nihilizmin ilk karşı koyduğu soyutluk, tanrı kavramıdır. Flaubert'in tanrıdan çekip kopardığı inançlarını kotaracağı tek yer, kendi deyimiyle sanat olmuştur.

Ama Flaubert'in yapıtlarında somutlaşan ve pek de açık olmayan nihilizm belirtileri, Turgenyev'in «Babalar ve Oğullar» romanının ünlü kahramanı Bazarov'un nihilizmi gibi düşünülmemelidir. Herşeyden önce Flaubert, sevgiye karşı değildir. Serttir, hırçındır, hatta biraz kaba saba olduğu söylenir, ama sevgiye karşı değildir. Oysa Bazarov'un karşı olduğu şeylerin başında sevgi gelmektedir.

Eleştirel gerçekçiliğin başlamasıyla yazarlar roma-

nın tarihsel bir temele oturtulması, bu tarihsel koşullardan doğan toplumsal yanlışlıkların ve ölçütlerin, burjuvazi tarafından belirlenen ahlak yargılarının nasıl değiştirilmesi gerektiği üzerine açık bir ideolojik yaklaşım geliştirememişler ve bağlı bulundukları toplum düzeninin insanı hiçe saydığını dile getirmekten öteye geçememişlerdir.

Toplumsal eleştirilerin güç kazanması, romanın bir sanat olarak benimsenmesine neden olmuştur. Romanın edebiyat sahnesinde boy gösterişi, tarihin edebiyat alanından dışlanmasıyla gerçekleşmiştir. Eski Yunan edebiyatında tarih, edebiyat türü olarak, felsefe, hitabet, masal ile birlikte kabul edilmekteydi. Tarih, edebiyat türü olma niteliğini ilk gerçekçilere kadar sürdürmüştür. İlk romanlarla birlikte edebiyata veda edişi ise, gerçekte yalnızca bir form değişikliğini gösterir. Çünkü, daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, asıl amaç gerçekliğe yaklaşma ve salt nesnel gerçekliği yansıtma kaygısıdır. Tarih, henüz romanın sırtından inmemiştir o sıralarda, ama romanın yaşamasına izin verecek kadar da geriye çekilmiştir. Tarih ile yapılan bu koşutluk, romanın kendi kendine doğmadığı, romanı ortaya çıkaran koşulların bireylerin çabalarından çok, bireylerin tarihi yansıtmada kullandıkları bir yöntem biçiminde ortaya konması açısından önemlidir. Siyasal açıdan ise, toplumda bireylerin öneminin artmasıyla birlikte romanın devreye girmesi tarihsel bir zorunluluktur, o kadar.

Eleştirel gerçekçilerin romana getirdikleri en büyük yenilik, yüzeysel anlatımdan içsel anlatıma geçişi öne çıkarmalarıdır. Böylelikle kahramanlarına istedikleri biçimi verebilme esnekliğini kazanan yazarlar, kahramanları üzerinde toplumun amansız eleştirilerini yapabilmekte ve onları edilgen durumdan etken duruma dönüştürebilmektedirler. İlk gerçekçilerde görünen yüzey-

sel gerçeğe bağlılık yerini içsel gerçekliğe bırakmıştır. Tek tek roman kahramanlarının yaşıyor olması veya roman kahramanlarından her hangi birinin gerçek dışı olup olmaması fazlaca önemli değildir artık. Dikkatler bütüne doğru yöneltilmiştir.

Öte yandan, eleştirel gerçekçiler çağın temel toplumsal çatışmalarını incelemişlerdir. Onlar, tarihin sapmasına yol açan burjuva demokratik düzeninin güçlü ve güçsüz yanlarını özümleyerek daha geniş demokratik kitlelere düşüncelerini aktarmayı amaçlamışlardır. Bunu yaparken de ellerindeki tüm olanakları kullanmayı kendilerine yasal bir hak görürler. Puşkin ve Lermontov'da bu eleştirel bakış her ne kadar yalın görünüyorsa da (birbirlerinden çok farklı çizgilerde de olsalar) yine de her ikisinde de ortak olan yan, romantizmin geleneklerini üzerlerinden atamamış olmaları, her ikisinin de etkilendiği Byron'un kahramanları gibi, kahramanlarını toplumun dışında yorumlamalarına neden olmuştur. Gogol'de bu bakış yerini, yaşamın parlak dış görünüşü ile acıklı içyüzü arasındaki çelişki ve bunun da ötesinde, bu çelişkilerin ortasındaki bürokratik çıkmazlar içinde ezilen küçük memurların traji-komik durumları almıştır. Gogol yapıtlarında toplumun çökmüş ve aksayan yönlerini işlemeyi ve bunu yaparken de alaycı ve yergili bir dil kullanmayı kendisine yöntem olarak seçmiş bir yazardır. «Müfettiş» adlı oyununun kahramanı Hlestakov, yirminci yüzyılda bile yaşanması mümkün bir gerçeğin temsilcisidir. Bu parasız, ama canlı ve kurnaz gencin bir kasabaya gelip kendini müfettiş olarak tanıtması kurgusu etrafında dönen olaylar, Gogol'ün elinde bir taşlama ve toplumsal yergi biçimini almıştır. En önemli romanı olan «Ölü Canlar» romanında ise Gogol toprak köleliğinin hüküm sürdüğü o dönem Rusyasını gözler önüne serer. Romanın kahramanı Çiçikov, yine in-

sanın olduğundan farklı görünmesi zayıflığının belirgin bir örneğidir. Gogol, «Ölü Canlar» daki tüm tiplemelerini toplumsal özleriyle vermiştir. İnsanları «Ölü Canlar» olarak verdiği bu yapıtında Gogol, Maksim Gorki'nin belirttiği gibi «korkunç gerçeği» çizmektedir. Çünkü böyle insanlar Gogol'ün zamanında yaşamışlardır.

Oblomov tipiyle Rus edebiyatında olduğu kadar dünya edebiyatında da haklı bir yer edinen Gonçarov, 1847 yılında yazdığı ilk romanı «Olağan Bir Hikaye» ile o yılların ve 19. yüzyıl Rus edebiyatının en büyük eleştirmeni olan Belinski'nin dikkatini çekmiştir. «Olağan Bir Hikaye» romanı, aynı yıl basılan Herzen'in «Kabahat Kimde» adlı romanı ile birlikte adından en çok sözettiren iki romandan biri olmuştur. Gonçarov, bu romanda anlatım olarak sıkıcı bir dil kullanmış da olsa, tiplemedeki başarı ve işlediği konunun güncelliği yönünden önemli bir yapıt ortaya koymuştur. Gerçekte Gonçarov'un dildeki tutukluğu en büyük romanı olarak kabul edilen «Oblomov» da da görülür. Ama «Oblomov» öylesine yaşamdan alınmış ve öylesine örnekleri bol rastlanan bir tiptir ki, Gonçarov'a kadar insanlığın böyle bir tipin varlığının farkına varmaması şaşırtıcıdır. Lermontov'un Peçorin'i, inişleri çıkışları olan tuhaf bir kişidir, Puşkin'in Grinyev'i, silik bir kahramandır. Yevgeni Onegin, ben-merkezci bir kişiliğin doruğunu simgeler Gogol'ün Hlestakov'u ise, canlı ve kurnaz bir kişiliktir. Gonçarov'un Oblomov tipi ise uyuşuk, kafasında binlerce düş kurduğu halde koltuğundan kalkıp da odanın öteki tarafına yürüyemeyecek kadar dünyaya ilgisiz bir tiptir.

Romanın ilk bölümünde Oblomov bir divanda uyuyup kalmıştır. İkinci bölümde İlinski'leri ziyaret eder. Orada Olga ile karşılaşır ve ona tutulur, sevgisini de kazanır. Üçüncü bölümde Olga, Oblomov'dan ayrılır, dör-

düncü ve son bölümde ise Olga, Oblomov'un arkadaşı Soltz ile evlenir. Roman kısaca bu olaylar çevresinde döner ve okur Oblomov'un uyuşukluğundan dehşetli tedirginlik duyar. Gonçarov'un yaratmak istediği de bu tedirginliktir. Gonçarov'un tedirginlik yaratmayı amaçladığı asıl nokta, Oblomov'un bu uyuşukluğunun ve tembelliğinin Oblomov'a özgü olmayıp, aldığı eğitimin ve çevresindeki koşulların benzer olduğu her insan için geçerli olduğunu vurgulamaktır. Bütün Rus edebiyatının roman ve şiir-roman kahramanlarında Oblomov'luk özelliğini bulmak mümkündür. Oblomov, yalnızca 19. yüzyılın ikinci yarısına ait bir kişilik değil, insanın doğuşundan beri var olan, ama önemli olduğu halde daha önce Gonçarov düzeyinde hiç bir yazarca ele alınmamış bir kişiliktir.

Bütün bunların yanında, Gogol'ün ve Gonçarov'un çağdaşı olan, bulundukları yüzyılı tam bir eleştirel gerçekçi olarak inceleyen ve geleceğin toplumcu gerçekçi sanatına temel olacak kuramları geliştiren iki önemli romancı vardır: Çernişevski ve Herzen. 1847 yılında «Olağan Bir Hikaye» ile birlikte ilk baskısı yapılan «Kabahat Kimde» adlı romanıyla Herzen, döneminin en usta yazarlarından biri olmayı olağanüstü bir anlatım biçimi geliştirmekle sağlamıştır. Betimlemelerindeki ve tiplemelerindeki yalınlık ve özenli ayrıntı seçimiyle, anlatmak istediği dünya görüşünü «Kabahat Kimde» romanında bir araya toplamıştır. Herzen, politik görüşü diğer Rus yazarlarına oranla Çernişevski ile birlikte çok daha ilerde olan bir yazardı ve bu da doğal olarak ideolojisinin yapıtlarına yansımasına neden oluyordu.

Daha önce değindiğimiz, Fransız hükümetinin 22 Haziran 1848 tarihinde aldığı atölyelerin kapatılması kararından sonra sokaklara dökülen işçilerin yeniden ayaklanmasını Herzen şöyle anlatmıştır: «23 haziran günü,

saat dört sıralarında, Belediye Sarayına gitmek için Seine Nehri boyunca yürüyordum : dükkanlar kapanıyor, karanlık yüzlü ulusal muhafız birlikleri çeşitli yönlere yürüyordu... kör edici bir şimşek bulutları delip geçti. Durmadan gök gürlüyor ve gök gürültülerinin sesi, uzun ve düzenli alarm çanı sesleriyle karışıyordu... bir kez daha aldatılmış olan proleter kardeşlerini silaha sarılmaya teşvik ediyordu... Öteki kıyıda, bütün cadde ve sokaklarda barikatlar kuruluyordu... Durmadan alarm çanları çalıyordu... Akıl almaz bir hızla, kısa bir süre içinde, 400'den fazla barikat kuruldu, önce kenar mahallelerde sonra da başkentin yarısından fazlasında» (5).

«Kabahat Kimde» adlı romanının ilk bölümünde Negrov ailesini anlatan Herzen, Krutsiferski üzerinde dikkatleri yoğunlaştırır. İkinci bölümde ise kahramanlar artık Beltov ile birlikte Krutsiferskaya'dır. Beltov, roman boyunca giderek değişecek ve hiç bir zaman doyuma ulaşmayan, bir şeyler yapma, atak olma isteği ile ezilmeye, umutsuzluğa doğru hızla ilerlemeye başlayan bir kişilik olacaktır. «Kabahat Kimde» romanı dönemin aydınlarının anlatımıdır. Ve Herzen bu büyük anlatım ustalığı ile ele aldığı romanını, yalnızca yaşadığı çağın bozuklukları üzerinde odaklandırarak, Belinski'nin deyimiyle, usta bir kalemden geçirip, toplumcu gerçekçiliğin yapı taşlarından biri olarak yerine oturtmuştur.

Rus toplum düşüncesinin 19. yüzyılın ilk yarısının sonlarına gelindiğinde ana sorunu, köleliğin kaldırılması sorunuydu. Gerçekte köleliğin sonunun yaklaştığı da gözlemlenmektedir. Demokrat toprak sahiplerinin yan çizmesi ve bürokrasinin aşılmaz engelleri ile bu engellerden korkan uzlaşmacı kesimin ürkekliği, gerginliği gi-

(5) N.V. Yeliseyeva, «Yakın Çağlar Tarihi», Çev. : Yunus Çakır, Konuk Yayınları, İstanbul, Şubat 1975, s. 162

derek arttırmaktaydı. Dobrulyubov ve Çernişevski, tüm yapıtlarında, Rus edebiyat tarihinde o zamana kadar görülmemiş biçimde politik temelle, yaşadıkları ortamı irdelemeye koyulmuşlardır. Çernişevski, en önemli romanı «Ne Yapmalı» da, biraz abartılı da olsa, olması gereken insan tiplerini çizmiştir. Romanın başında kaybolan Lopuhov, en yakın arkadaşı ve olağanüstü zeki bir insan olan Kirsanov, her iki arkadaşın da tutkun olduğu, önce Lopuhov ile daha sonra da Lopuhov'un kaybolması (kendini feda etmesi) sonucu Kirsanov ile evlenen Vera, Vera'nın paradan başka hiç bir düşüncesi olmayan annesi, Kirsanov ile evlendikten sonra Vera'nın kurduğu dokuma atölyesi... Tüm bunlar Çernişevski'nin güzeli, yani bugünkü anlamıyla estetiği kurma çabalarının romanındaki yansımasıdır.

Öte yandan Çernişevski, Rahmetov tipiyle değil kendi döneminin, ulaştığı bilinç aşamasıyla 20. yüzyılın bile yabancısı olan «geleceğin insanı» tipini çizmiştir.

Romanın ikinci cildini baştan başa kaplayan ve asıl özünü oluşturan ana konu ise, Vera'nın ütopik sosyalistlerin iskambil kağıtları gibi kurup kurup yıktığı dönemden kalma izlenimini veren, düş ürünü dokuma atölyesidir. Ne kadar düş ürünü bir özlem dünyası yaratmış olursa olsun Çernişevski, devrimci ideolojilerin yerine getirmek zorunda olduğu ödevlerin neler olduğunu ve görevlerin nasıl yerine getirilmesi gerektiğini bilen bir yazardır. Her şeyden önce Çernişevski, toplumsal değişikliği, insanlığın kökten değişikliği olarak görmüştür. Çernişevski'nin kendinden önceki yazarlardan ve hatta kendinden sonraki bir çok yazardan ayrılan en önemli özelliği, edebiyat kavramını felsefeden ve siyasetten ayrı bir kavram olarak düşünmeyişidir. «Ne Yapmalı» romanı, teknik olarak çağdaşlarından hiç geri kalmadığı gibi, dünya görüşü olarak da, daha sonra göreceğimiz

Dostoyevski'nin «Cinler» romanının tam aksine, 19. yüzyılın en aydınlık romanıdır.

19. yüzyılın en büyük taşlama yazarı Saltıkov Şçedrin, «Çelişkiler», «Taşra Tasvirleri» ve Rus ve dünya edebiyatının en büyük romanlarından sayılan «Golovyev Ailesi» romanlarının yazarıdır. Fakat ona asıl ününü kazandıran ve hala güncelliğini koruyan en tanınınmış yapıtı «Büyüklere Masallar» adlı yergi öyküleridir.

Şçedrin'in masalları yalnızca iyi ve kötü insanlar, iyi ile kötü kavramının çatışması değil, aynı zamanda 19. yüzyılın ikinci yarısının sınıf mücadelesini ve özellikle de sömürgeci sınıfın konumunu, yaşantısını, gelişme çizgisini ve politik soluğunun tezini anlatır. Ve bu masallar minyatürler halinde bütün yergi sanatının konumunu ve sorunlarını işlemiştir aynı zamanda. Saltıkov-Şçedrin'in masal biçimi çeşitli gelişmeler göstererek özellikle 1880'li yıllarda en üst düzeyine ulaşmıştır. Buna neden biraz da çarlık düzeninin baskısı altında halka daha değişik biçimde yaklaşma çabasını geliştirmek olmuştur. «Masallar»ı yazarken Şçedrin, yalnızca halkın söz yeteneklerine ve mirasına yaslanmamış, ama aynı zamanda Krılov'un ve bazı Batı Avrupa yergi ustalarının yetkin örneklerinden yararlanmıştır.

Saltıkov-Şçedrin'in masalları, bütün sanatsal yaratıcılığında olduğu gibi, iki toplumsal güce dayanır : Emekçi halk ve onu sömürenler. Halk masallarda iyi ve savunmasız vahşi hayvan ya da kuş maskesi altında verilir. Zaman zaman doğrudan mujik olarak verildiği de olmuştur. Sömürenler ise, çeşitli yırtıcı ve vahşi hayvanlardır. «Şçedrin ironilerini toplumun 'uzlaşmacı' kapitalist tipleri arasından, Rus toplumunun en ayrıcalıklı kişilerini seçerek vermiştir : Tüm memurlar, toprak sahipleri, aristokratlar ve küçük burjuvalardır bunlar. 'Sık sık, diyor yazar, görünüşte çoğunlukla birbirinden

farklı olan bu insanlar, bir tek kelime altında birleşiyorlardı: Yiyin!'» (6).

«Yalancı Gazeteci ile Kolay İnanır Okuyucu» öyküsünde Şçedrin, olayları çarpıtarak, istediği gibi yazan bir gazetecinin yalanlarının halk tarafından nasıl karşılandığını alaylı biçimde anlatır: «Ve gittikçe artan bir şekilde sürüyormuş bu iş. Yalanlarının okuyucunun yüreğine hoş geldiğini sezen gazeteci coştukça coşuyor, azıttıkça azıtıyormuş: 'Bizde artık güvenlik denen şeyin 'g' si kalmadı. Aman ha okuyucu, sakın sokağa çıkayım deme: ne olduğunu anlamadan deliğe tıkılırsın sonra!' Kolay inanır okuyucu da şişine şişine sokakta dolaşıyor ve 'Ah —diyormuş— ne güzel anlatmış gazeteci bizdeki güvenlik yokluğunu! Hatta dahası var yolda bir başka kolay inanır okuyucuyla karşılaşıyor ve 'Okudunuz mu —diye soruyormuş— gazeteci bugün ne güzel çatmış bizdeki güvenlik yokluğuna?' 'Nasıl okumam —diye yanıtlıyormuş öteki kolay inanır okuyucu da— Eşsiz bir şey! Olmaz, imkanı yok dolaşılmaz bizim sokaklarda, göz açıp kapamadan deliğe tıkarlar adamı» (7).

Bir başka öyküsü «Güneşte Kurutulmuş Akbalık» da ise Şçedrin, toplumdaki tüm hareketlenmeden korkan ve çarlığın baskı rejimine karşı yapılacak her hareketi bireysel korkusu içinde izleyen aydını konu eder: «Akbalığı tutmuşlar, içini temizlemişler (yalnızca üremesine yarayacak organını bırakmışlar) ve kuruması için güneşe asmışlar: Bırak kurusun güneşte! Üçüncü gün akbalığın karın derisi buruşmaya başlamış, kafası kurumuş, beyni havalanıp gevşemiş.

---

(6) M.C. Goryaçkina, «Satira Saltıkova - Şçedrina», Moskova, Prosveşçenie 1976, İzd. 2 - e, s. 69

(7) Saltıkov - Şçedrin, «Büyüklere Masallar», **Yalancı Gazeteci ile Kolay İnanır Okuyucu, Çev.** : Mazlum Beyhan, Sosyal Yayınları, Mayıs 1981, s. 94 - 95

Ve akbalık böylece yaşamaya başlamış.

— Ne güzel! diyormuş durmadan, —iyi ki bütün bunlar başıma geldi. Artık benim ne fazla fikrim, ne fazla duygum, ne de fazla vicdanım var ve ne de bunlara benzer şeylerim olacak. Bendeki gereksiz her şeyi havalandırdılar, temizlediler, kuruttular ve bundan sonra ben artık kendi yolumda kolay ve kesin adımlarla yürüyebilirim!» (8).

Şçedrin'in masalları gerek acılı yaşamı yansıtması yönüyle, gerekse alegorinin mükemmel kullanımıyla yazarına gelmiş geçmiş en büyük Rus yergi sanatçısı olmayı; sanat etkinliğinden çok, tam gerekli olduğu bir dönemde, çarlığın tüm Rusya'yı kasıp kavurduğu bir dönemde yazılmasıyla kazandırmıştır.

Rus edebiyatında olduğu kadar dünya edebiyatında da 19. yüzyılın adını en çok duyuran üç büyük Rus romancısından biri olan Turgenyev, «Rudin», «Soylular Yuvası», «İlk Aşk», «Babalar ve Oğullar», «Duman», «Bahar Seli», «Ham Toprak», «Arefe» gibi romanlarla uzun kısa bir çok öykünün yazarıdır. İlk romanı «Rudin» de Turgenyev, romanın kahramanı Dimitri Rudin'i, yakın arkadaşı anarşist Bakunin'den esinlenerek yaratmıştır. Turgenyev Rudin'in kişiliğinde «gereksiz adam» tipini olağanüstü betimlemiştir. Rudin ve benzeri «gereksiz adam» tipleri toplum yaşamında bir devrim yapılması inancında olmakla birlikte, bu konuda eyleme geçme eksikliği, tembellik yüzünden Oblomov'luktan bir türlü kurtulamamaktadırlar. Ancak Turgenyev, Gonçarov gibi kahramanına salt bu yönden bakmaz. Rudin ve ona benzer insanları saygıya ve sevgiye değer kişiler olarak görmüştür. «Soylular Yuvası» adlı romanında ise Lavretski tipi ile kendi kişiliğinin irdelemesini yapmıştır. Lav-

(8) A.g.e., **Güneşte Kurutulmuş Akbalık**, s. 99

retski ve benzeri insanlar çevrelerinde gelişen koşulların ağırlığı nedeniyle, ne gördükleri eğitimin, ne de içinde bulundukları konumun kendilerine ulasamadığı görüşleri uygulamaya çalışırlar. «Arefe» romanında da Turgenyev, tıpkı Rudin gibi sabırsız bir devrimci olan İnsanov ile okur karşısına çıkar. Ancak Turgenyev, İnsanov'a karşı, Rudin'e olduğu gibi acımasız değildir, hatta yer yer onu göklere çıkardığı olur.

Schopenhauer'in etkisinin açıkça ortaya çıktığı ve romanları içinde başyapıt niteliğini taşıyan «Babalar ve Oğullar», herhalde nihilizm var olduğu sürece güncelliğini yitirmeyecek bir yapıttır. Bu romanında Turgenyev, 19. yüzyıl da Rusya'da yaygın olan **nihilizm** görüşünü, romanın ölmez kahramanı Bazarov'un kişiliğinde işlemiştir. Nihilizm, doğanın koyduğu tüm yasalara ve zorunlu kıldığı tüm kurallara karşı çıkarken, Bazarov, Turgenyev'in ellerinde romanın sonlarına doğru doğanın bir başka zorunlu kuralı olan «aşk»a yakalanır. Romanın sonlarına doğru Turgenyev'in nihilist kişiliği ile insancıl kişiliği arasında bir çatışma söz konusudur. Aslında bütün roman boyunca gelişen ve romanın son yapraklarına gelinceye kadar açık biçimde Bazarov'un üstünlüğü ile süren bu çatışma, kahramanını yaşatamayacağını anlayan Turgenyev'in, eleştirmek üzere ele aldığı, ancak etkisi altında kaldığı nihilizm görüşünden kurtulabilmek için Bazarov'u öldürmesiyle sonlanır.

«Babalar ve Oğullar» romanından sonra Turgenyev, «Duman» romanını, ardından da son romanı olan «Ham Toprak»ı yazmıştır. Turgenyev'in romanlarının tarihi öğreticilik yanı ve yazınsal değeri büyüktür. Romanlarında, birbirini tamamlayan, ya da birbiri ile çelişkiye düşen başlıca kahramanların yanı sıra, bunları daha iyi belirtmek, aralarındaki çelişkileri daha da derinleştirmek için bir yığın ikinci derecede kahramanla-

ra yer verir. Aynı özelliği çağdaşı Lev Tolstoy'da ve Dostoyevski'de de görmek mümkündür. Romanlarındaki bütün ayrıntılar, genellikle romanın ana düşüncesine bağlıdır. Turgenyev, romanlarına çoğunlukla kahramanlarının portrelerini çizmekle değil, bir başka sahneyi betimlemekle başlar. Bu 19. yüzyıl için alışılmamış yöntem, daha sonra kahramanın betimlenmesi ile zaman zaman sıkıcı bir havaya girerse de, bütün olarak Turgenyev'in akıcılığını ve daha da önemlisi, romanın tarihsel gelişimindeki önemli görevini sürdürür.

Lev Nikolayeviç Tolstoy, Dostoyevski'nin tersine insan yaşamını tam olarak, tüm somut koşullarında vermiştir. Tolstoy'un tiplemelerindeki nitelik, yalnızca bireyin ruhsal konumuna değil, aynı zamanda bireysel karmaşasıyla tarihsel eylemlerinin hassas dengede oluşuna bağlıdır. Bu anlamda **epik** bir özellik kazanır. Yapıtlarında bireyi hiç bir zaman ihmal etmemesine karşın, toplumsal olaylardan soyut kahramanlar yaratmamak için bir tarihçi titizliğiyle çalışmıştır. «Diriliş» romanını bir yana bırakırsak, sözgelimi, en ünlü romanı «Savaş ve Barış» ta yüzlerce kahraman yaratmış ve bütün kahramanlarını tek tek gerçek yaşamla yüzyüze getirerek, başarılması güç bir destanı kusursuz bir biçimde ortaya koymuştur.

Öte yandan Tolstoy, 1812 savaşını konu aldığı «Savaş ve Barış» romanında yalnızca iki imparator arasındaki, Aleksandr ile Napoléon arasındaki savaşı anlatmamıştır. Tolstoy'un asıl yansıtmak istediği, bu savaşı kendi vatanını yabancı güçlerden korumak için savaşan halkın benimseme ölçüsüdür. Böylelikle Tolstoy, yaşamın temeli olan adalet ve adaletsizliği ve bu ikisi arasındaki sürekli savaşımı çizerek, bunu hem toplumsal olarak, hem de bireysel olarak incelemiştir.

Tolstoy, 1812 Rus-Fransız savaşını anlatan «Savaş ve Barış» romanını yazmaya karar verdiği andan sonra sayısız kitaplar, belgeler, anılar ve mektuplar toplamıştır. Hazırlıkları bittiğinde, 1812 savaşı hakkında bir kütüphaneyi dolduracak kadar belge topladığı söylenir. Bugün Tolstoy'un Yasnaya Polyana'daki evinde bulunan bu belgelerin arasında Austerlitz Savşanın General Veyoter tarafından hazırlanmış planı ile Napoléon'un Borodino savaşı için hazırladığı savunma taktikleri de vardır.

Tolstoy, Dostoyevski'den ayrı olarak ve çok daha sağlıklı biçimde bir iç monolog geliştirmiştir. Sözgelimi, Anna Karenina'da, Petya Rostov'da, Nehlyudov'da, Stepan Arkadyeviç'in rüyasında bu iç monolog hiç bir biçimde soyutluğa kaçmadan olgular dizisi olarak gelişir, ve bu olgular romanın içinde geleceğin birer habercisi değildirler. Tolstoy'un en çok eleştirilen romanı olan «Diriliş» te bile yazar, Nehlyudov'u birtakım erdem kalıpları içine yerleştirmeyi başarabilmiştir. Herşeyden önce bu yapıtında bile Tolstoy, Batılı çağdaşlarından ayrı olarak, kısır bireysel çekişmeleri ve yazgıcılığı işlememiştir. Nehlyudov, bir bakıma yazgısıyla savaşan bir roman kahramanıdır. Özel toprak mülkiyetinin kaldırılmasından yana olmakla, insanlığın binlerce yıldır değişmez sorunu olan mülkiyet hakkı sorununu eleştirmiş ve böylelikle de 20. yüzyılın ana konularından birine el atmıştır. Ama yine de, ileride de değineceğimiz gibi, Tolstoy'un «Diriliş» romanı, diğer romanlarından ayrı olarak tek başına, Dostoyevski'nin tüm romanlarından daha soyut bir kahramanı yaratması nedeniyle farklılık göstermektedir. Romanın abartılmış kahramanı Nehlyudov, romanın başından sonuna kadar yazgısıyla çatışan bir soyludur ve roman boyunca yazgısının dışına çıkamaz. Gerçekte Tolstoy'un değinmek istediği Nehlyudov'un yazgısı-

nın değişmezliği değil, soylu sınıfından bir bireyin sınıf değiştirmeye yönelik amansız çabasıdır. Böyle bir çabanın sonuçsuz kalmasının nedenlerini bu romanında insancıllığa bağlayan Tolstoy, sonuçta soyut bir kahramana ulaşmıştır.

Herşeye rağmen Tolstoy, yapılması en güç bir anda geleneksel gerçekçi edebiyatı koruyabilmesi açısından tüm 19. yüzyılın en büyük yazarı sıfatını haklı olarak kazanmıştır. Gerçekçiliğin doğalcılık ve biçimcilik arasında bocaladığı ve giderek yozlaştığı bir dönemde böylesi bir sağlamlığı koruması, kendisinden sonraki gerçekçi edebiyatın, yani çağdaş gerçekçiliğin kurulmasına temel olmuştur.

DÖNÜM NOKTASI: DOSTOYEVSKİ

19. yüzyılın ikinci yarısında eleştirel gerçekçiliğin en belirgin özelliği, insanın iç dünyasını o döneme kadar rastlanmamış biçimde ele almasıdır. 19. yüzyıl romancılığında insanın iç dünyasının incelenmesi sözkonusu olunca akla ilk gelen yazar Dostoyevski'dir. İlk gerçekçilerden başlayarak, insanın bilincinin dışında ve bu bilinçten bağımsız olarak varolan, bu bilinç tarafından yansıtılan nesnel dünyanın Dostoyevski'ye kadar geçirdiği aşamalar; nesnel gerçekliğe bağlılıktan kopmadan sürdürülen ve özünde nesnel gerçekliği mutlaka barındıran aşamalar biçiminde olmuştur. Kuşkusuz, hiç bir sanat akımı için çizilmesi mümkün olmayan sınırlar burada da geçerlidir. Yani Dostoyevski, kendisine kadar ulaşan roman sanatını tersyüz eden bir yazar olarak ele alınmamalıdır. Ama bir değişim sırasında belirleyici bir kişilikten sözetmek gerekirse, Dostoyevski'nin roman sanatının gelişiminde bir **dönüm noktası** olduğunu ileri sürmek yanlış sayılmamalıdır. Çünkü, bu andan sonra roman sanatının yirminci yüzyılın ikinci yarısına kadar, yani günümüze kadar sürecek olan yenilikçi edebiyat-geleneksel edebiyat çekişmesi belirgin biçimde başlamıştır. Dünyayı kavrayış açısından çağının hemen tüm yazarlarından farklı bir yöntem izleyen Dostoyevski ara-

larında geleneksel edebiyatı yirminci yüzyılın baslarına kadar en yetkin ve tartışmasız biçimde götüren Lev Nikolayeviç Tolstoy'un da bulunduğu bir yığın eleştirel gerçekçi yazarın karşısında bir yerde yer almıştır. Ama Dostoyevski'yi böylesine yalnız kaldığı bir ortamda ayakta tutan özelliği, romanın ayrılmaz bir parçası olan bireyin, yine romanın ayrılmaz bir parçası olan toplum ile olan ilişkisinde kendisini bir kahraman olarak değil de, salt insan olarak ön plana çıkarmasındaki olağanüstü başarısıdır. Dostoyevski'nin bu bilinçli insana yaklaşımının yanında, nesnel gerçeklikle bağını hiç bir zaman koparmayan ve eleştirel gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe geçiş sürecinde en önemli bağı oluşturan Tolstoy, birey-toplum ilişkisinde toplumu ön plana alarak Dostoyevski ile birlikte yirminci yüzyılı derinden etkileyen iki yazardan biri olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısına bakıldığında, eleştirel gerçekçiler olarak adlandırılan yazarlar içinde 20. yüzyılı Dostoyevski ve Tolstoy kadar belirleyici biçimde etkileyen bir üçüncü yazara rastlamak zordur. Kuşkusuz, 19. yüzyıl edebiyatı içinde eleştirel gerçekçi romanların toplumsal olayların gelişimine ve sınıf bilincinin farkındalığına katkıları yadsınamaz. Sözgelimi Fransız gerçekçileri toplumdaki yozlaşmaya karşı amansız bir savaşıma girerek. 19. yüzyılın ikinci yarısında giderek karmaşıklaşan roman sanatına ışık tutmuşlardır. Ama konuya 20. yüzyılı etkilemek açısından bakıldığında; Kutuzov Julien Sorel'den, Nataşa Mathild'den, Nastasya Filipovna Eugene Grandet'den daha akılda kalıcı ve yaşayan tiplerdir.

Eleştirel gerçekçilerin geleneksel özelliği, çökmekte olan bir düzenle, kurulmakta olan yeni düzen arasındaki çelişkileri çözümlemektir. Ama Dostoyevski'de bu geleneksel özelliğe rastlanmaz. Eleştirel gerçekçiliğin tüm gerekli koşullarını yerine getirmesine karşın Dostoyevs-

ki, kurulmakta veya gelişmekte olan yeni toplumsal devinimleri, nesnel yaşamı bireylerin ruhsal yaşamlarına indirgemesi nedeniyle yeterince değerlendirememiştir. Onun aradığı göklerdedir ve hiç bir yapıtında da «Godot» gelmez. Bu da Dostoyevski'yi günlük yaşam karşısında karamsar kılmaya yetmektedir.

Lev Tolstoy'a ilişkin eleştirilerde ve incelemelerde belli bir tutarlılığın izlenebilmesine karşın, Dostoyevski'nin olağanüstü yazınsal yeteneği ve öykünülmesi olanaksız ruhsal incelemelerinde görülen ortak düşüncenin dışında, Dostoyevski üzerine yazı yazan eleştirmenlerin ortak noktaları pek azdır. Dostoyevski, insanın iç dünyasını yansıtmada benzersiz bir yazardır. Ne Raskolnikov'a, ne Mişkin'e, ne Zosima Dede'ye, ne Stavrogin'e benzer tipler yaratılmıştır Rus edebiyatında. Puşkin'in Yevgeni Onegin'i, Lermontov'un Peçorin'i, Gonçarov'un Oblomov'u, Çernişevski'nin Rahmetov'u, Gogol'ün Çiçikov'u, Turgenyev'in Bazarov'u yazarlarının en tipik kahramanlarıdır ve onlar tek başlarına da olsalar yazarlarını çağrıştırırlar. Peçorin'de Lermontov'u, Bazarov'da Turgenyev'i kaba çizgilerle de olsa izlemek mümkündür. Dostoyevski'yi çağrıştıracak bir çok kahramanı vardır. Ancak, Dostoyevski'yi çağrıştıran kahramanların çokluğu, onun sözgelimi Puşkin'den, Lermontov'dan Çernişevski'den daha büyük bir yazar olduğu anlamına gelmez. Çünkü, özellikle ilk Rus gerçekçilerinde —bütün ilk gerçekçilerde olduğu gibi— tek bir kahraman üzerinde yoğunlaşmak; romanın teknik zorluklarından ve aynı zamanda da yazarın gerçeğe bağlılık kaygısı nedeniyle bakış açısını dar tutmasından kaynaklanan zorunlu bir anlatım biçimi durumundadır. Sözgelimi çağdaşı olan Çernişevski'de Rahmetov ile birlikte Lopuhov, Kirsanov ve Vera da, Dostoyevski'nin kahramanları kadar akılda kalıcıdırlar. Ama Çernişevski'nin olması gerekli insan tipleri

çizmesinin yanında; Dostoyevski'nin kahramanları günlük yaşama daha yakın olduklarından ayrıca önem kazanmaktadırlar. Şu da eklenebilir : 19. yüzyılın ikinci yarısına girildiğinde romanın, geçmişinde hiç olmadığı oranda bir gelişim içine girmesi ve öznel olarak da Dostoyevski'nin insanların iç dünyalarını betimlemede gösterdiği tanrısal duyarlılık ona bir ayrıcalık tanımaktadır. Ama, hemen belirtmek gerekir ki; insanların iç dünyalarını ve dış dünyaya olan tepkilerini, günlük bir yaşam içindeymişçesine yansıtmakla roman, insana olan görevini —sanata olan görevini katmıyorum— tamamlamış olmamaktadır. Eğer sorun yalnızca bu boyutlarında ele alınmış olsaydı, Dostoyevski, yanına bile yaklaşılması olanaksız bir noktaya yerleştirilirdi ve bunu da fazlasıyla haketmiş olurdu. Ama roman yazmak yalnızca tanrı vergisi bir yetenek olarak kabul edilemeyeceğinden, «Ecinliler» romanının yazarı Dostoyevski, tüm yazınsal yeteneğine karşın yalnızca dünya görüşü nedeniyle haklı eleştirilere hedef olmuştur.

«Rahat rahat yaşayıp merasimle ölmek - bundan daha enfes ne vardır!» (1). Bu sözler, Gonçarov'un ünlü kahramanı Oblomov'un ağzına daha çok yakışacak sözlerdir aslında. Ama, Oblomov'dan yaklaşık 14 yıl sonra ilk baskısı yapılan, Dostoyevski'nin «Yeraltından Notlar» adlı romanından alınmıştır. Oblomovluk Dostoyevski'de, Gonçarov'da olduğu gibi bir yaşam biçimi olarak değil, ama bir düşünce, zaman zaman da bir özlem olarak ortaya çıkmaktadır : «Tembel olabilsem, kendime bir yol da seçerdim : Obur olurdum. Ama öyle düpedüz tembel bir obur değil!... Şu bütün güzel, yüksek şeylere ilgi duyan tembel oburlardan olurdum» (2).

(1) F.M. Dostoyevski, «Yeraltından Notlar», M.E.B. Yayınları, Çev. : Nihal Yalaza Taluy, 1963, s. 21

(2) A.g.e., s. 20

Dostoyevski, Oblomovluğu kahramanının ağzından okura verirken, Gonçarov'un amaçladığı toplumsal eleştiri gibi bir düşünceyle hiç ilgilenmemektedir: «Nihayet şuna geliyoruz okuyucularım: En iyisi hiç birşey yapmamak! Bir köşeye çekilip seyirci kalmak hepsinden iyi» (3).

Ama Dostoyevski'nin kahramanlarının içinde taşıdığı bu Oblomovluk Rogojin'i, Raskolnikov'u, Smerdiyakov'u cinayet işlemeye kadar götürünce, Dostoyevski'de «bir köşeye çekilip seyirci kalmanın» dışında bir şeyler olduğu; Oblomov'larının sonuna kadar kıpırdatmadıkları parmaklarının balta ile insan parçaladığı veya bıçaklayarak öldürdüğü görülür.

Dostoyevski'nin 20. yüzyıl akımları içinde en somut biçimde kendini gösterdiği akım varoluşçuluktur. Walter Kaufman bu anlamda Dostoyevski'yi varoluşçuların ilk atası olarak görmekte pek haksız sayılmaz. Her nekadar varoluşçuluğun kurucusu olarak adı geçen Kierkegaard, Dostoyevski'nin adını ölmeden bir buçuk yıl önce duyabilmiş ve onu tanımakta geç kalmıştır, ama düşüncelerin kimi zaman birbirinden bağımsız olarak gelişmesi ilk kez bu iki düşünürün başına gelmemiştir. Nitekim, «Yeraltından Notlar»ı 1877 yılında okuduğunda Nietzche, üstelik olgunluk döneminde olmasına rağmen, ruhbilim konusunda kendisine bir şeyler öğretmiş olan tek kişinin Dostoyevski olduğunu söyleyecek kadar etkilenmiştir. Nietzche'den etkilenen ve bu etki ile ilkel stoacılıktan, epikürcülüğe yönelen Albert Camus ise, yaklaşık yüz yıl sonra kahramanı Mersault'a (Yabancı) cinayet işletir. Ama artık Mersault ile Raskolnikov arasındaki bu tarihsel ilişkide, her iki yazarın da bireyin ve toplumun sorunlarına kendilerine özgü bir çözümle-

(3) A.g.e., s. 40

me yada çözümsüzlük getirmelerinden başka bir benzerlik kalmamıştır.

Dostoyevski üzerine yapılan incelemeler çok çeşitlilik kazandığından, sözgelimi kimi yazarlara göre Tolstoy'un ardında büyüyen ve giderek onu gölgeleyen koca bir dağ olarak yorumlandığından veya kimi yazarlara göre de gelecek kuşaklara en büyük edebiyat mirası bırakmış, örneğin Turgenyev gibi iki kuşak arasında derin uçurumlar bırakmamış bir yazar olarak görüldüğünden, romanın gelişiminde dönüm noktası olma özelliğini sürekli koruyabilmektedir. Sözgelimi, Tolstoy ile Turgenyev karşılaştırıldığında bir yöntem söz konusu olduğu halde, Dostoyevski ile Tolstoy karşılaştırıldığında bir rekabet, daha doğrusu bu rekabetin altında yatan dünya görüşü söz konusu olmaktadır.

Böyle bir karşılaştırma yapıldığında, Tolstoy'un yüklendiği görevin, bir başka deyişle bağlı bulunduğu dünya görüşünün, Dostoyevski'ye oranla çok daha riskli olduğu açıkça anlaşılır. Dostoyevski, çağının bunalımını ve bunalımlı insanlarını yalnızca insan faktörünü irdeleyerek çözmeye çalışmış ve bunda da zorunlu olarak idealizme saplanıp kalmıştır. Salt yansıtma açısından bakıldığında ve bu bireylerin iç dünyalarını ortaya çıkarmanın önemi ön plana alındığında, Dostoyevski Tolstoy'dan çok daha büyük bir psikologdur denebilir. Ama Tolstoy için bireylerin o anda ne düşündükleri ve nasıl bir sıkıntı sonucu davranış bozukluklarına itildikleri, sınıflar arasında giderek derinleşen uçuruma bağlı olarak daha geri plana itilmiştir. Tolstoy'un olağanüstü sezgisi ona, bireysel bunalımların toplumsal çatışmalardan kaynaklandığını söylüyordu.

Tolstoy'un oluşturduğu ve geleneksel eleştirel gerçekliğe bağlı kendine özgü gerçekçilik; kendisinden ön-

cekilerden farklı olarak, varolan düzenle bilinçli bir savaşıma girme düzeyine gelememiş halkının durumudur.

Tolstoy'da böylesine net bir biçimde ortaya çıkan dünyayı kavrayışı Dostoyevski'de de mutlaka olması gerektiği düşüncesiyle zorlayarak ortaya çıkarmaya çalışmak hiç doğru olmayan, daha da kötüsü her an karşı görüşe de söz hakkı tanıyan bir davranıştır.

Sözgelimi, «Ölüler Evinden Anılar» romanında Dostoyevski, «Halk adamı, hekime ve hastaneye başvuracak yerde, ağır hasta bile olsa, yıllar yılı bir üfürükçüye kendini tedavi ettirir veya ev ilaçlarına, kocakarı ilaçlarına (fakat bunu da küçümsememek gerekir) başvurur,» diye yazarken (4); bir başka romanı «Yeraltından Notlar» da, «Hey yarabbi, şu tabiat kanunlarından, iki kere ikinin dört etmesinden bana ne? Ya herhangi bir sebeple bu kanunlardan ve iki kere ikinin dört etmesinden hoşlanmıyorsam?» (5) diye yazar. Örnekler çoğaltılabilir: «İnsancıklar» romanında Varvara Alekseyevna'nın yaşam öyküsü göz yaşartırken, Dostoyevski kendine özgü dönüşlerle birdenbire, «Çünkü insan ahmak bir yaratıktır, son derece ahmak!» diyerek duygusuzluğa bürünür (6).

Walter Kaufman Dostoyevski'yi varoluşçuların atası, «Yeraltından Notlar» romanını da varoluşçuluğun ilk yapıtı olarak kabul ederken son derece temkinli davranmaktadır: «Dostoyevski'ye varoluşçu demek için hiçbir neden görmüyorum, ama **Yeraltından Notlar**'ın varoluşçuluk için yazılagelmiş en iyi başlangıç yapıtı olduğu-

(4) F.M. Dostoyevski, «Ölüler Evinden Anılar,» Varlık Yayınları, Çev.: Nihal Yalaza Taluy, 1969, s. 266

(5) F.M. Dostoyevski, «Yeraltından Notlar,» M.E.B. Yayınları, Çev.: Nihal Yalaza Taluy, 1963, s. 14

(6) A.g.e., s. 27

na inanıyorum» (7). Çünkü, eldeki tüm somut verilere karşın Dostoyevski'yi herhangi bir roman akımı içine sokmak, savunulan iddianın tersiyle karşılaşmak tehlikesini barındırır. Sözgelimi, Kaufman'ın üzerinde özenle durduğu «Yeraltından Notlar» romanında Dostoyevski, «İşte ben; içi dışı bir insanı, tabiat ananın şefkatle, özene bezene yarattığı, gerçek, normal insan olarak görürüm.» diyerek bir anda varoluşçuluğa ters düşebilmektedir (8).

Kısacası, Dostoyevski üzerine yazı yazmak, yanılgı payını da baştan kabullenmeyi beraberinde getirmektedir. İnsan ne denli özene bezene uğraşsa da, tutturamadığı bir nokta, bir sonsuzluk veya kapkara bir duvarla karşılaşmaktadır. Bunda Dostoyevski'nin payının olmadığı söylenemez. Yapıtlarında ona yaklaşmayı kolaylaştıracak hiç bir çaba yoktur. Kahramanları çelik birer kutudur; kahramanlarının sorunlarını duyabilen yine kendisidir.

Stefan Zweig, «Dostoyevski'nin evrenine girerken tufandan önceki zamanlara ait bir manzara ile —mistik, ilkel, el değmemiş bir dünya ile— karşılaşırız. Eserini incelerken karşımıza çıkan duvardan her birinin arkasında, önümüze germiş olduğu perdelerin her kıvrımında ve kahramanlarından her birinin dış görünüşü altında ebedi bir gece ve ebedi bir ışık hüküm sürmektedir; çünkü kaderi ve hayattaki görevi çözülmez bir şekilde, varlığın bütün sırlarına bağlıdır.» (9) derken, kendi dünya görüşü bağlamında haklıdır.

(7) Walter Kaufman, «Dostoyeyvski'den Sartre'a Varoluşçuluk», de Yayınları, Çev. : Akşit Göktürk, İkinci Baskı, Aralık 1965, s. 10

(8) F.M. Dostoyevski, «Yeraltından Notlar», M.E.B. Yayyınları, Çev. : Nihal Yalaza Taluy, 1963, s. 11

(9) Stefan Zweig, «Üç Büyük Adam», Çev. : Ayyda Yörükan, Tur Yayınları, Ankara, s. 10 - 11

Çünkü Dostoyevski, en umulmadık anda dilediğince biçim verdiği kahramanlarını okurun önüne koyar. Sözgelimi yaşamı boyunca çocuk zekası taşıyacak olan Mişkin, yani «Budala», General Yepançin'in uşağına, «... Ama siz benim gerçekten Prens Mişkin olup olmadığımı öğrenmek istiyorsunuz galiba... Nezaketen de sormuyorsunuz.» (10) diyerek, ince bir zeka örneği gösterir. Mişkin'in gösterdiği bu kendisinden beklenmedik kavrayış aslında Dostoyevski'nin üzerinde durmadığı bir ayrıntıdır. Çünkü Dostoyevski, Mişkin tipiyle saf insanı aramaktadır. Kokuşmakta olan burjuva düzenindeki birbiri ardına çıkan **kötü** insan örneklerine bir alternatif olarak vardır Mişkin ve onun budalalığı insanların genel budalalığı yanında bir erdem olarak yansıtılır.

Nitekim, daha sonraları son romanı olan «Karamazov Kardeşler»in Alyoşa'sı, Mişkin'in kötülük bilmezliğinden silinip, tam bir insan olarak, yani insanların aynı zamanda kötü olabileceği de gözönünde bulunduran bir kahraman olarak düzene karşı yerini alacaktır. Ama Dostoyevski'nin giderek yozlaşmakta olan düzene karşı tek alternatifi vardır : Çevresindeki kötülükleri bilen ve tanıyabilen insanların, buna rağmen inançlarından ve kişiliklerinden ödün vermeden varlıklarını sürdürmeleri; yani, bir başka deyişle kötülükleri bilmek ve tanrıya inanmak.

Ama bu kadarı Dostoyevski'nin kahramanlarını tanımak, onları tıkıldıkları karanlık kutudan aydınlığa çıkarmak için yeterli değildir. Yazarın kahramanlarını «yeraltı» na sokması, onlara yakınlaşmayı sürekli engellemektedir ve zaten Dostoyevski'nin bunun tersine yönelik bir amacı yoktur. Oysa o dönemde roman, henüz

(10) F.M. Dostoyevski, «Budala», Cem Yayınevi, Çev. : Nihal Yalaza Taluy, İstanbul, 1967, I. Cilt, s. 24

ilk gerçekçilerden beri süregelen nesnel gerçeğe bağlılık tutkusunu üzerinden atabilmiş değildir. Yazarlar, ele aldıkları kahramanlarının gerçek yaşamda varolan tipler olduğunu kanıtlamakta, ilk gerçekçiler kadar olmasa da, yoğun çaba göstermektedirler. Çünkü ancak bu şekilde, yani toplumsal bozuklukların karşısına somut kişiler çıkararak etkin olabileceklerini düşünmektedirler. Bunda haksız da sayılmazlar; varolan toplumsal bozukluklara ve burjuvazinin giderek artan baskısına bütünüyle düşlerden kurulu bir kahraman tipiyle çıkmak, söylencelere yeniden dönmekten farklı olmamaktadır. Bu bütünüyle sezgisel olan yaklaşım, yazarları ister istemez somut kahramanlar aramaya itmektedir. Geleneklerin dışında bir sanat yapıtını ortaya koymak yalnızca cesaret değil, aynı zamanda sağduyu gerektiren bir atılımdır. Sözgelimi, aynı çağda yaşayan ve müzikte önemli yenilikler yaratan besteci Wagner, yapıtlarına karmaşık bir sürü ögeler sokmuş olmakla birlikte, açıklayıcı bir program eklemeyi de zorunlu görmüştür. Öte yandan Balzac, günlük yaşamı en ince ayrıntılarına kadar betimlerken, sorulacak her soruya yanıtını da beraberinde getirmiştir. 19. yüzyılın ilk yarısına ait olmakla birlikte Heinrich Heine, «Gezi Notları» adlı yapıtında gerek mitoloji sözcükleri için, gerek yerel isimler için uzun bir dip not koymakla ilginç bir örnek oluşturur.

Dostoyevski ise, insanın bireysel düşüncelerini gereğinden fazla büyüterek; sanki insan soyut bir varlıkmış gibi, yaşam sürecini sınırlayan etkenleri gözardı ederek, kendi yasalarının doğrultusunda tipler yaratmış, bu da kahramanlarının, yazgıcılığın karşısında elleri kolları bağlı kalmalarına neden olmuştur. Dostoyevski'nin ruhsal çözümlemelere derin olarak girmesi, kahramanlarının yaşadığı çevreden geriye doğru gitmesine neden olmaktadır. Gerçi her şey gerçek bir görünüm içindedir

Dostoyevski'nin romanlarında, ama bu gerçeklik öylesine bireysel düzeyde kalmaktadır ki, kişi bunun gerçekliği ile ancak yüz yüze geldiğinde emin olabilmektedir. Bu da Dostoyevski'nin aramızda yaşadığı savunulan tiplerinin gerçekliğine ve sağlıklılığına gölge düşürmekte, bireyciliğin içine girip mutluluktan yitip gideceği derin ve karanlık bir kuyu açmaktadır.

Buna karşın kimse çıkıp da Dostoyevski'yi anlayamadığını öne sürmez. İşte bu garip görünen çelişki de, Dostoyevski üzerine yazılan yazılarda yanılgı açısını alabildiğine büyütür. Kimi zaman bu yazılar kendi içinde tutarlıdır da, bir başka yazı ile amansız çelişir: Stefan Zweig onun Sibirya'dan, yaşamı kendisine zehir eden çara övgü dolu mektup yazmasını hoşgörürken (11), György Lukacs, Dostoyevski'nin kişiliği ile eylemleri arasında, tıpkı kahramanlarında olduğu gibi, bir uyuşmazlık olduğunu ileri sürer (12). André Gide onu Hıristiyanlığın bir anıtı olarak yüceltirken (13). Maksim Gorki Dostoyevski'yi bir orta çağ engizisyoncusu olarak görür (14). Tüm bu çelişkiler yalnızca ideoloji ile açıklanamaz. Nitekim hepsi de Dostoyevski'nin yaratıcı dehasına olan hayranlıklarını şu veya bu biçimde dile getirmişlerdir.

Zorunlu olarak Avrupa'ya çıktığında, yalnızca ısınmak için müzelere giren, kumarhanelerde son meteliğine kadar sabahlayan Dostoyevski'nin, çağının yazınsal gelişiminde soyut olarak ortaya çıkmasında, tam bir

---

(11) Stefan Zweig, «Üç Büyük Adam,», Çev: Dr. Ayda Yörükan. Tur Yayınları, Ankara, s. 39 - 40

(12) György Lukacs, «Dostoyevski» Yeni Dergi, Kasım 1970, sayı: 74, Çev: İsmail İzgü, s. 330 - 343

(13) André Gide, Dostoyevski», de Yayınları, Çev: Bertan Onaran, Aralık 1965

(14) Maksim Gorki, «Edebiyat Yaşamım», Payel Yayınları: 50, Bilgi Dizisi: 30, Çev: Şemsa Yeğin, Kasım 1978, s. 233

dram olan yaşamının önemli payı vardır. Böyle bir yaşamın sonucu olarak Dostoyevski'de her şey doğal olarak şiirsel bir havayla, şiirsel bir acıyla başlamak zorundadır ve giderek somutlaşan bu acı, kendisini bekleyen artık şiirselliği kalmamış bir acıya dönüşerek biter. Bu yüzden Dostoyevski'yi okuyan kişi binlerce voltluk bir akım altındaymış gibi gergindir. Hiç bir tablosu önceden hazırlanmamış gibi bir anda ortaya çıkar —zaten öyledir de— coşkunluğun doruğuna erişir ve birden bire de düşer. Bu, Dostoyevski'nin ölünceye kadar yakasını bırakmayacak olan «sara» hastalığının imgesel yansımasıdır.

Aynı çağda Heine, Victor Hugo, Prosper Merimée, Edgar Allan Poe, Alfred de Musset, Charles Dickens, Gustave Flaubert gibi Avrupalı ve Amerikalı yazarlar olduğu halde, Dostoyevski bir tek Balzac'tan etkilenmiştir. Bu etkilenme de çok sınırlıdır. Bu sınırlı etkilenmeye rağmen, bireylerin iç dünyasına Balzac'tan daha ustaca girmiş, ama en az Balzac kadar da çağının sorunlarını yansıtabilmiştir. Bu bireysel iç tepişmeler ile dış dünya arasındaki bitmez tükenmez çelişki, Dostoyevski'nin yapıtlarındaki büyülü çekiciliğin temelini oluşturur. Batılı çağdaşları ile arasındaki belki de tek ortak özellik, 19. yüzyıl yazınında pek yaygın olan, birey ile toplum arasında giderek derinleşen uçurumu işlemesidir. Birey ile toplum arasında baş gösteren ayrılık 19. yüzyılın özellikle de ikinci yarısının burjuva edebiyatında en çok işlenen konudur. Ancak bu konu Dostoyevski'de, Avrupalı çağdaşlarından çok farklı düzeyde, salt psikolojik ve ahlaksal sorunlarla sınırlanmayarak daha boyutlu olarak ele alınır. Bu düzlemde Tolstoy ile Dostoyevski, başka hiç bir düzeyde olmadığı şekilde birbirlerine yaklaşırlar. Tolstoy, halkın dinamizminden ve toplumsal yapının bütününü oluşturan köylü sınıftan bütünüyle

kopmuş kahramanları çok sevdiği köylülerin karşısına çıkarırken, Dostoyevski büyük kentlerin yoksul kesimlerini, insanların yabancılaşmasını ele alır. «Dostoyevski'nin kahramanlarının çektiği acıların kaynağı kapitalizmin ilk dönemlerindeki insanlık dışı niteliği ve özellikle de bunun kişisel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisidir (15).

Dostoyevski kişilerin iç dünyalarını, gelişmekte olan kentlerdeki yozlaşma ile düşülen çelişkileri, kentlerin bireyler üzerindeki aşağılayıcı etkilerini hemen tüm yapıtlarında işlemiştir. Ama bu işleyişte, Heinrich Heine'de olduğu gibi ince bir alay, Gustave Flaubert'de olduğu gibi salt ahlaksal bir temel, veya Stendhal'de olduğu gibi bir kesinlik yoktur. Dostoyevski'de geçilen yollar karanlıktır. Bu karanlıkta kişinin yolunu yitirmemesi ancak içini aydınlatan ışığı ve gerçeği bulma istemi ile olasıdır. İşte bu noktada Dostoyevski, Zenon'a iyice yaklaşır: Kişi ancak acı çekerek gerçeğe ulaşabilir, «Bütün bu inlemeler, sızlamalar bir yandan da küçültücü gayretsizliğini anladığınız acıların ifadesidir; öte yandan varlığını umursamadığınız halde, kılı kıpırdamadan sizi hırpalayan tabiat anaya karşı yükselen şikayettir» (16).

Acı, yaşamının hemen her noktasında varlığını gösterdiğinden, Dostoyevski'nin yapıtlarında yumuşaklığı, tatlılığı bulmak oldukça zordur. Ama acıların esiri olduğu da söylenemez. Onda herşey aşırıdır, herşey ölçüsüzdür; nasıl olsa sonunda dönüp dolaşıp tanrıya varacağından emin olduğundan, ne acıda, ne sevgide ölçü kullanmasına gerek yoktur. Kişilerinin kendi kendilerini yok etmeye korkusuzca gitmeleri, yaşama karşı ilginç

(15) György Lukacs, «Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı», Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, İkinci Basım: Ekim 1975, s. 70

(16) F.M. Dostoyevski, «Yeraltından Notlar», M.E.B. Yayınları, Çev: Nihal Yalaza Taluy, 1963, s. 15

bir öç alma duygusunun ölçüsüzlüğünü belirler. Dostoyevski'ye göre toplumda doğuştan dilenciler vardır. Toplumsal koşullar ne olursa olsun, alınlarına tembel yazıldığı için dilenci olarak yaratılmış kişilerin daima olacağını savunur. Bu tipler ölünceye kadar sıkıntı içinde yaşamaya mahkum edilmiş tiplerdir. Her zaman bitkindirler, her zaman bir çeşit sersemlik içindedirler ve birine aracılık veya **şamar oğlanlığı** yapmaktan öteye gidemezler. Bu tipler dünyaya kendiliklerinden hiç bir şeye başlamamak, kendilerine özgü bir istem sahibi olmamak koşuluyla ve birinin kuklası olarak yaşamak için gelmişlerdir ve bu dünyadaki işleri yalnızca başkalarının emirlerini yerine getirmektir. Raskolnikov, böyle bir tipin başkaldırışının öyküsüdür de aynı zamanda. Ama Dostoyevski'ye göre bu insanların yanında doğuştan o kadar güzel, tanrı tarafından öylesine zengin erdemlerle donatılmış yaratıklar vardır ki, Dostoyevski için bunların ahlaksızlaşması söz konusu bile değildir. Böylelikle Dostoyevski, Alyaşo tipine doğru hızla ilerlemektedir.

«İmkansızlık bir taş duvar demektir. Nasıl bir taş duvar? Elbette tabiat kanunlarının, tabiat bilgilerinden çıkarılan sonuçların, matematiğin taş duvarı...» (17). Dostoyevski'nin bilime karşı bu gerici tutumu, toplumsal olaylara karşı tutumunda da görülür. Birey için öldürme neyse, Dostoyevski için devrim de toplum için aynı şeydir. Raskolnikov, kendi bağımsızlığını kazanmak ve kendi kendisinin tanrısı olmak için cinayet işlemiştir. Raskolnikov'un hiç bir ahlaksal ve hukuksal temele dayanmayan cinayeti ertesi gün onda pişmanlığın başlamasına neden olur. Dostoyevski burada da olaya ahlak açısından bakmamaktadır. Onun için önemli

(17) A.g.e., s. 24

olan Raskolnikov'un ruh durumudur. Haklılığı veya haksızlığı üzerinde en küçük bir yorum bile yoktur. Devrim de Dostoyevski için aynı şeydir; başkaldırma eğiliminde olan halk da bu deneyiminin sonunda, yani bir ayaklanma halinde, daha büyük bir köleliğe saplanıp kalacaktır. Toplumların kaderi tanrının elindedir, bireylerin bu alanda gösterecekleri hareketler sonuçsuz kalacaktır. Dolayısıyla da «sosyalizm bir din sorunudur.» Yalnızca bu yüzden, Belinski'nin, Turgenyev'in, Çernişevski'nin amansız düşmanıdır Dostoyevski.

«Ecinniler», 19. yüzyılın en gerici romanlarından biridir. İnsanı ürküten büyük bir çelişki yatar bu romanda : Bir yanda geri kafalılığın bayrağı dalgalanırken, öte yanda kişilerin iç dünyaları bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilir. Stavrogin, Krilov, Şatov, Verkhovenski; hepsi devrimcidir. Ama Verkhovenski'nin Stavrogin'e bağlılığı öylesine acımasızca ele alınmıştır ki, Gorki'nin Dostoyevski'ye karşı duyduğu kinin ve yaptığı acımasız eleştirilerin temelinde bu aşağılanmaların etkisini aramak gerekir. Çünkü Gorki çapında bir yazarın ele aldığı tiplerin Gorki'den habersizce eleştirilmesi söz konusudur. Öyle ki, Gorki'nin elinde yanıtlayabileceği bir tek «Cinler» romanı kalmıştır, o kadar : «Her yere sizinle birlikte geleceğim. Bir köpek gibi izleyeceğim sizi» (18).

«Cinler» (Ecinniler) romanında Dostoyevski, tüm devrimci tipleri teker teker yok ederek kendi önerdiği sonuca, yani «sosyalizmin bir din sorunu» olduğu sonucuna olumsuzluktan yola çıkarak ulaşır. Bunu öylesine büyük bir ustalıkla yapar ki, kitap insan bilincinin odaklandığı bir kısır döngü içine farkında olmaksızın girer.

(18) F.M. Dostoyevski, «Cinler», Varlık Yayınları, Çev: Ergin Altay, İstanbul, 1968

Romanın bir yerinde masanın üzerinde Çernişevski'nin «Ne Yapmalı» adlı romanı açık durmaktadır: «Bu romanı sırf ilerde olmasını kesinlikle beklediği **viyaklayanlarla** çatışması durumunda olanların davranışlarını, ileri sürdükleri iddiaları daha önceden **din kitaplarından** öğrenmek, böylece de tümünü onun gözleri önünde yere sermeye hazır olmak için edindiğini, incelediğini sezinlemiştim. Ah, nasıl acı çektiriyordu ona bu kitap!» (19).

«Cinler» romanı Dostoyevski'nin tanrı ile birlikte İsa mı, yoksa tanrısız İsa'mı, biçiminde baştan beri süregelen çelişkisini Şatov-Krilov çekişmesi ile ele alması bakımından olduğu kadar tanrı tanımaz Krilov'un beynine bir kurşun sıkarak işin içinden sıyrılması açısından da dikkatle incelenmesi gerekli bir romanıdır.

Bütün gerici düşüncelerine karşın Dostoyevski'nin bir sanatçı olarak gerçeği aradığı doğrudur. Ancak onun aradığı gerçek, ilk gerçekçilerden kendisine kadar uzanan uzun yolculuğun yön değiştirmesidir. Çünkü Dostoyevski'nin anladığı anlamda gerçekçilik, nesnel gerçek ile düşler arasında bir noktada oluşur. Bu soyut gerçekliğe ulaşabilmek için de kişilerin iç dünyalarını iyi bilmek, bunu anlayabilecek sezgiye sahip olmak gerekir. Dostoyevski bunu başarabilecek dehası olan bir yazar olduğu içindir ki, nesnel gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı olarak ilerlemesini sürdüren roman sanatında bir dönüm noktasını oluşturabilmiştir. «Budala» romanının kahramanları; İppolit olsun, Nastasya Filipovna olsun, Prens Mişkin olsun, öte yandan Karamazov'lar olsun, hepsi gerçek yaşamdan alınmış portrelerdir. Bu anlamda Dostoyevski nesnel gerçeklikle bağını bütün bütüne koparmış değildir. Ancak ondan sonradır ki romanın salt

(19) A.g.e., Cilt I., s. 402

olayların kurgusundan oluşmasının zorunlu olmadığı, romanın nesnel gerçekliğe bağlılığının romancı tarafından kanıtlanmasının gerekmediği görüşü güç kazanmış ve 20. yüzyıl ile birlikte iyice güçlenen bu görüş, gelişmede güçlük gösteren gerçekçiliğin karşısına hammaddesi bol bir alternatif olarak çıkmıştır.

Dostoyevski'nin romanlarında olağanüstü bir hareketlilik vardır. Yarattığı kişiler bir göl kıyısında oturup batan güneşi izlemezler, bir ağacın altına oturup dinlenmezler, uyumazlar; sürekli düşünen, coşkulu tiplerdir hepsi. Tipler tek tek ele alındığında nesnel gerçekliğin varolması gereken tüm gerekliliğinin bulunduğu gözlemlenir. Tüm roman boyunca tipler yaratıldıkları gibi yaşar ve öyle ölürler. Öyle ki, bu bağlamda Tolstoy'un ünlü romanı «Diriliş»in kahramanı Nehlyudov, Dostoyevski'nin herhangi bir kahramanından, sözgelimi «Öteki» romanının baremin dokuzuncu derecesinde memur kahramanı Golyadkin'den daha soyut bir tiptir. Çünkü Nehlyudov, insanın değişebilme olanaklarını normalin çok üzerinde zorlayarak ulaşılması olanaksız bir yere ulaşarak kendi kendine soyutluğa düşmüştür. Öte yandan, çarlık Rusyasında küçük bir memur olarak yaşamını sürdürmeye çalışan Golyadkin'in akıl almaz öyküsüne rağmen Dostoyevski, memurların yoksul yaşamını, rüşvet olaylarını, işten atılma korkusunu, işsizliğin boyutlarını ve getirdiği sorunları, aynı çağı paylaştığı meslekdaşlarının istisnasız hepsinden daha gerçekçi ve çarpıcı biçimde vermiştir.

Dostoyevski'yi çağımıza kadar en büyük romancılardan biri olarak getiren yönü, çağının çarpıklıklarını yansıtabilmesi ve bu çarpıklığın bireyler üzerinde yarattığı etkiyi hiç bir yazarın ulaşamadığı bir ustalıkla gözler önüne sermesidir. Ne kadar alçalmış olursa olsun, her insanın içgüdüsüyle insanlık onuruna saygı göste-

rilmesini isteyeceğine inanmıştır. Toplum tarafından itilmiş bir kişinin, kendisini toplumdan soyutlaması, kişilerle arasına sınır koyması gerektiğini düşünüyor; ne kadar utanç verici suç işlemiş de olsa, insana yaraşır davranışı eninde sonunda hak edeceğini seziyordu Dostoyevski. Bunu bildiği için de kendinden son derece emindir: «İnsanca muamele, Tanrı kavramını tamamen yitirmiş kişileri bile uyandırabilir» (20).

Dostoyevski için insan daima canının istediği gibi davranmayı amaç edinmelidir. Bunu akıl veya çıkar gibi dürtüler engellemeye çalışacaktır kuşkusuz, ama onun için bu ikisinin de pek önemi yoktur. Hatta isteklerin, çıkarların tam aksine yönlenmesi, insanların istekleri yönünde davranmalarına yardımcı bir etkendir. Bu görüş ne kadar bireysel olursa olsun, insanlık için kapkara bir görüş sayılmaz.

Dostoyevski okurda garip bir hayranlık uyandırır, bunun altında yatan biraz alışılmamışlık, biraz düşüncelerdeki insanı bir anda içine çekiveren ustalık, hepsinden önemlisi olağanüstü gözlem yeteneğidir. Yıllarca sokaklarda dolaşılsa bile Raskolnikov'a, Nastasya Filipovna'ya rastlamak mümkün değildir, ama öte yandan onların çok yakınlarda bir yerde olduğu izlenimi sürekli taşınan bir duygudur.

(20) F.M. Dostoyevski, «Ölüler Evinden Anılar», Varlık Yayınları, Çev: Nihal Yalaza Talıy, İstanbul 1969.

DOSTOYEVSKİ'YE ÖYKÜNMEK

19. yüzyıl edebiyatı eleştirel gerçekçiliği içinde barındırdığı gibi eleştirel gerçekçilik de kendi içinde doğal olarak ilerici ve gerici düşünceyi barındırıyordu. Örneğin Çernişevski, ünlü ütopik romanı «Ne Yapmalı» yı yazdıktan hemen sonra Dostoyevski kolları sıvayıp, 19. yüzyılın belki de en gerici romanı olan, ama bunun yanında eleştirel gerçekçiliğin başyapıtlarından sayılan «Cinler» (Ecinniler) romanını yazmıştır. «Cinler» romanı, Çernişevski'nin «Ne Yapmalı» romanına bir yanıt niteliği taşımaktan öte, Dostoyevski'nin karanlık dünya görüşünün doruk noktasına ulaştığı bir romandır. Daha önce hiç bir romanında Dostoyevski, bu denli açık biçimde ilerici düşünceye saldırmamış, mistisizm adı altında gericiliği bu denli savunmamıştır. Dostoyevski'nin Belinski ve Turgenyev'in «utanmaz liberallikleri» üzerine düşüncelerini söze ve yazıya dökmesi de aynı döneme rastlar. Böylesine güçlü bir yazarın birey ile toplumun genel yaşamı arasında başgösteren ayrılığı bireylerin ruhsal geriliminde odaklaştırması ve bunu eylemden bütünüyle bağımsızlaştırması, geleceğin geleneksel edebiyatı için ciddi bir tehlike oluşturacaktır. Nitekim, bir önceki bölümde daha ayrıntılı biçimde ele almaya çalıştığımız gibi, Dostoyevski'ye kadar ulaşan gerçek-

çilik anlayışında başat olan nesnel dünyanın yansıtılması anlayışı, Dostoyevski ile birlikte yön değiştirmiş ve yenilikçi akımın ilk temelleri oluşturulmuştur. Bu kuşkusuz varolan geleneksel edebiyatı bir anda ortadan kaldıracak güçte bir olgu olarak birden bire ortaya çıkmamıştır, ama geleneksel edebiyatın gösterdiği tutukluk yenilikçi akımın boy atmasında önemli rol oynamıştır. Böyle olunca da, geleceğin edebiyatı için ciddi tehlikeyi oluşturan; yenilikçi akımın önlenemez gelişmesi değil, geleneksel gerçekçi edebiyatın bir uzantısı olan toplumcu gerçekçiliğin içinde bulunduğu tıkanıklıktır. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın Dostoyevski, gerek yenilikçi akıma gerekse de toplumcu gerçekçi akıma yeni anlatım biçimleri getirmekle, ideolojik düzeyde sürdürülen savaşımın roman düzeyine de indirgenmesinde önemli bir basamak oluşturmuştur.

Dostoyevski'nin gerici dünya görüşü kendi içinde olağanüstü bir tutarlılık gösterir. Yalnızca bu tutarlılığı sonuna değin koruyabildiğinden, çağının takvim yaprakları arasında sıkışıp kalmamanın ötesinde, yeni palazlanmakta olan burjuva hümanizmasına —İsa'dan bu yana varolan, ancak burjuvazi ile birlikte kılıf değiştiren hümanizmadır söz konusu olan— karşı bir karşıeylem oluşturmakla dünya edebiyatında özel bir konumu vardır. Bu özel konumu ise, yazarın yazınsal dehası ile bir solukta açıklayabilmenin olanağı yoktur.

Çünkü Dostoyevski, kendisinden önceki dinsel anlayışlara yepyeni bir bakış açısı getirmiştir. Onun gericiliği kendisi için bir ilericilik olduğu kadar, dinsel bir toplum için de ileri sayılabilecek ölçüde öncü bir adımdır. Dostoyevski, İsa'dan bu yana sürekli işlenen ve çağımızda «burjuva hümanizması» na dönüşen ilkel insancıllık kavramına şiddetle saldırarak, insanın aynı zamanda iğrenç, aşağılık bir yaratık olabileceği gerçeğini,

sözgelimi, Ardalyon Aleksandroviç İvolgin (1) gibi tipleriyle açığa çıkarır. Ama bunun yanında Dostoyevski'nin asıl kavramaktan sürekli kaçındığı nokta; insan davranışlarındaki bozuklukların, yani insanın aynı zamanda aşağılık bir yaratık olmasının nedenini toplumsal çevreye ve koşullara ve bunlara ek olarak çalışma süreçlerinin insanı, insandışılığa sürüklediğine bağlamak yerine, doğrudan inançsızlığa bağlamasında odaklanmaktadır. Çağındaki ilerici hareketleri «iyi insan-kötü insan» kavgası biçiminde gören Dostoyevski, bu kavgadan zararlı çıkacak olan tek şeyin dinsel ilke olduğunu öne sürmüş ve bu kavganın sonucu eğer insanlık dünyasının sahibini, yani tanrıyı değiştirecek olursa, yeni sahibinin kim olacağı sorusuna yanıt aramıştır. İşte bu soruya somut bir yanıt bulamaması kaygısından olsa gerek, dünyayı yeni tanrıya bırakmama savaşımına girmiştir. «Cinler» romanı böyle bir savaşımın en açık örneği olarak çağımıza kadar ulaşmıştır. Maksim Gorki «Cinler» için haklı olarak şöyle yazar: «Ve Ecinniler adlı romanı, yetmişlerin devrimci hareketini karalamak için yapılmış sayısız girişimin en yetenekli, en bilinçli ve en başarılı örneğidir» (2).

Dostoyevski'nin kendinden sonraki yazarları etkileyeceği kuşkusuzdu, ancak ondan sonra gelen dünya edebiyatının büyük isimleri, onun tutarlılığı dışında bir benzemeye yönelmediler. Dostoyevski anlatım biçimi olarak da dünyayı kavrayış olarak da kendinden sonraki yazarları etkilemiştir, bu daha önce defalarca vurgulanan bir konudur. Ama söz konusu etkilenme, salt öykünme olarak düşünülmemelidir. Çünkü öte yanda, Dos-

(1) Dostoyevski'nin «Budala» adlı romanından.

(2) Maksim Gorki, «Edebiyat Yaşamım», Çev: Şemsa Yeğin, Payel Yayınları: 50, Bilgi Dizisi: 30, Kasım 1978, s. 40

toyevski'ye öykünen yazarlar, giderek yok olan dinsel baskıların ve aynı oranda ilerleyen toplumsal hareketlerin içinde yok olup gittiler. «Camus, Dostoyevski'nin sanatının, onun izinden giden ve çoğu zaman onun insan kişiliğini bir bölgeye indirgemesinden öte pek az özelliğini alabilen yazarlarınkinden çok daha zengin olduğunu da ayrıca belirtmektedir» (3).

Dostoyevski gibi yazmak, Dostoyevski'nin araladığı kapıyı aşarak yazmakla mümkündür ancak. Yalnızca Dostoyevski'ye duyulan hayranlık, onun gibi yazmak için yeterli değildir. Ama şunu da gözardı etmemek gerekir: Dostoyevski gibi yazabilmek her zaman için yazarı çeken bir girdap gibidir. En dıştaki halkaya yakalandığında yazar, eğer içine girdiği dünyanın sarhoşluğuna kendini kaptırırsa dibi boylamaktan kurtulamayacaktır. Öte yandan, işe amaç olarak başladığında yazar, yani, girdabın en dış halkasındayken nerede olduğunu kavrayabilen yazar, Dostoyevski'yi de aşmaya gebedir denebilir. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar bunun parlak örneklerini görmek mümkündür.

Ancak, sözgelimi Selim İleri'de olduğu gibi, usta bir dille ruhsal analizlere girerken, öte yandan 19. yüzyılın bir başka görüşüne, Freud'un cinsellik kuramına sıkı sıkıya bağlanmak ve bu kaos içine aceleyle bir de Marksizmi sokuşturmak; birbirine benzemeyen ve aynı kavram altına konmayan şeyler arasında az ya da çok bir benzerlik bulmaya çalışmak, yani **analogy** yapmaktır.

Kimsenin Selim İleri'yi «dil ustası» olarak göklere çıkarmaya (sözkonusu olan bir romancı olarak göklere çıkarmaktır) hakkı olmadığı gibi, Freudcu yazıyor, yal-

---

(3) György Lukacs, «Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı», Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, İkinci Basım: Ekim 1975, s. 66

nızca küçük burjuvaların yaşamını anlatıyor veya yalnızca Bodrum'u betimliyor diye eleştirmeğe de hakkı yoktur. Ancak, hem Freudculuğu benimsemek, hem de arada Horney, Fromm gibi Freud'un kuramına katkısı olmuş yazarları yok kabul ederek, sözden öteye geçmeyen kaba Marksizm ile Freudculuk arasında yapay bir köprü oluşturmak yazarı ciddi yanılgılara düşürmektedir. Üstelik bunu yaparken de belli bir azınlıktan edinilen verilerden hareketle topluma ait genel yargılar geliştirmekle altından kalkılması güç bir sorumluluğu yüklenmektedir. O andan sonra yazar kendi özgür yöntemleriyle yazdığını, sözgelimi yalnızca Bodrum'u anlattığını ve orada yaşayanların burjuva özlemlerini ele aldığını söyleyerek sorumluluktan kaçamaz.

Selim İleri, Freudculuğu yapıtlarında temel felsefe olarak görmekle, Freud'un yaklaşık yüz yıl önce düştüğü yanılgılara yeniden düşmüş ve yeni-freudcuların altını çizerek belirttiği yanlışları yok etmeyi ise «Marksist Mehmet»e bırakmıştır. Mehmet'in marksistliği, yazarın marksistliği ile eşdeğer olduğundan, «Cehennem Kraliçesi» romanında kahramanlar çözümsüzlükle başbaşa bırakılırlar. Dostoyevski'nin kahramanları da aynı sorunu paylaşmaktadır, ama Dostoyevski çözümsüz bıraktığı kahramanlarını kesin bir nihilizmin kucağına atmak yerine tanrıya inancı bir çıkış yolu olarak açık bırakır. Çünkü Dostoyevski, bağlı bulunduğu ideolojinin gereği olarak kahramanlarının sonlarını —istemsiz de olsa— belirtmek zorundaydı. Roman yazarı eninde sonunda yapıtıyla kendi ideolojisini ele vermek zorundadır. Anlatım biçimi olarak ve bunun yanında özgün kahramanlar yaratmak yoluyla Dostoyevski'ye öykünmek; amaçsız, ne yapacağını bilmeyen ve sanki soyut bir dünyada yaşıyormuşçasına roman içinde dolanıp duran kah-

ramanlar yaratma tehlikesini ister istemez içinde barındırır.

Selim İleri, Freud'un bakışı ile bireylere baktığından, insan davranışlarının içgüdülere bağlı bulunduğunu, bu nedenle de kişinin pisikolojik yapısının çevreden etkilenmediğini, açıkça olmasa da vurgulamıştır. Tipler toplumla çelişkili görünseler de, asıl çelişki kendilerindedir. Sözgelimi, «Cehennem Kraliçesi» romanında Belkıs'ın resim yaparak yönlendirmek istediği çabalarında bile cinselliği araması gibi. Ayrıca tipler yaşamlarını sürdürmek için bu içgüdülerini baskı altına alırlar. Bütün tipler «yüceltme» içinde cinsel dürtülerinin yönünü değiştirme çabasındadırlar. Böylelikle, örneğin «Cehennem Kraliçesi» ndeki tipler kendileriyle toplum arasındaki çelişkiyi çözmenin tek çaresi olarak topluma uymayı görürler. Ama Selim İleri bunu topluma uyumsuzluk olarak vermiştir ve sağladığı geçici başarı da özsuyunu bu yapay çelişkiden almıştır. Genel olarak bu tavır da, roman boyunca değişmez, durağan toplumsal konumlarıyla birbirinin benzeri tiplerin iç dünyalarının çelişkilerini yinelemeyi gerektirir. Dostoyevski'de bu çelişki yoktur. Onun tipleri olumlulukla olumsuzluk arasında bir çelişki içinde değildirler. Onlar, Dostoyevski'nin kendilerine sunduğu en son gerçek için savaşırlar ve yine onlar tüm çarlık Rusyasıdır.

Diyalektik bütünlüğü karşıtların çelişkisi olarak değil de, karşıtların birbirinden bağımsız basit bir rastlaşması olarak ele almak, bir anlamda diyalektiği yadsımak demektir. Bu nedenle genel olarak bireyci yazarlar, toplumu insanın ilerlemesinde olumlu bir basamak olarak görecekleri yerde tam tersine; içgüdüleri ve istekleri bastırmaya eğilimli olduğunu benimseyerek, öznel bir özgürlük yanlısı olmaktadırlar.

Yenilikçi akımın başarısız kahramanları, konumla-

rını değiştirme umudu olmadığına inanırlar; başlarına gelenleri çekmekle yükümlü yazgıcılardır hemen hepsi, kötülükleri bile iyilik maskesi altında yaparlar. Tüm yaptıkları sapkınlıkları topluma mal ederken, toplumu değiştirmek için en ufak çaba göstermezler. Tek amaçları yaşamı sürdürme ve yaşamak için savaşmaktır.

Selim İleri, insanın bireysel düşüncelerini gereğinden fazla büyütüp, sanki insan soyut bir varlıkmış gibi, yaşam sürecini sınırlayan etkenleri gözardı ederek, kendi yasalarının doğrultusunda tipler yaratmıştır. Bu da kahramanlarının yazgıcılığın karşısında elleri kolları bağlı kalmasına neden olmuştur. Selim İleri'nin ruhsal çözümlemelere derin olarak girmesi, kahramanlarının yaşadıkları çevreden geri plana doğru itilmelerine neden olmaktadır. Gerçi, her şey gerçek bir görünüm içindedir —kahramanların gerçek yaşamdan alındığı savunusu gibi— ama bu gerçeklik öylesine bireysel düzeyde kalmaktadır ki, kişi bunun gerçekliğinden ancak yüzyüze geldiğinde emin olabilmektedir. Bu da, Selim İleri'nin aramızda yaşadığı savunulan kahramanlarının gerçekliğine ve sağlıklılığına gölge düşürmekte; bireyciliğin içine girip, mutluluktan yitip gideceği derin ve karanlık bir kutuyu açmaktadır.

Lukacs yenilikçi edebiyatta tarihin yadsınışının iki ayrı biçimde kendisini gösterdiğini yazar. «Birincisinde, der Lukacs, kahraman kendi yaşantısının sınırları içine hapsedilmiştir. Ne onun için, ne de gördüğü kadar yaratıcısı için, kendisinin ötesinde onu etkileyen ya da onun tarafından etkilenen varolan bir gerçeklik vardır. İkincisinde, kahramanın kendisi kişisel tarihi olmayan biridir. Anlamsız, anlaşılmaz bir şekilde 'dünyaya atılmış' tır. Dünyayla ilişki kurarak gelişmez; ne o dünyaya biçim verir, ne de dünya ona. Bu edebiyattaki tek **gelişme** İnsan yazgısının yavaş yavaş açığa vurulmasıdır. İnsan,

şimdi, her zaman ne olacaksa odur. Anlatıcı, inceleyen özne hareket halindedir; incelenen gerçeklik duraldır.» (4).

Yenilikçi yazarlara göre insan doğuştan yalnızdır; başka insanlarla ilişki kurmayı beceremez, toplum dışıdır. Yalnızlığın kendilerine veya bir kaç kişiye değil, insanın varoluşunun kaçınılmaz sonucu olarak tüm insanlığa ait olduğunu savunur. Yalnızlıkları doğrudur, ama bu yalnızlık tüm insanlığa maledilebilen bir yalnızlık değil, her toplumda, her dönemde görülebilecek, öznel bir yalnızlıktır.

Anlatımında gerekli ustalığı tutturduğu bir başka romanı «Yaşarken ve Ölürken» romanında Selim İleri, daha önceki romanlarından farklı bir teknik kullanmıştır. İlk atmış sayfa 'materyalist şair dostu' ile olan çekişmesi ve bu çekişmenin ışığında hem alay (genel olarak aydınlarla, özellikle de materyalist şair dostuyla), hem özeleştiri, hem de özsavunuyu içermektedir. Aslında bu temel, romanın sonuna kadar değişmez. Değişen yalnızca bir kaç tiptir; genel olarak da konu aydınlar ile kitle arasındaki kopukluk ve aydınların yozlaşmış ilişkileri üzerinde odaklanır. Atmışıncı sayfadan sonra Turan'ın anıları ile romanı sürdüren Selim İleri, 20. yüzyılın Prens Mişkin'ini, Verhovenski'sini, Rogojin'ini ondokuzuncu yüzyılın, yani Dostoyevski'nin anlatımıyla vermek istemiştir. Daha sonra kendisinin Y. ilçesine gidişi, ardından kadın romancı Tuna Suna'nın (toplumcu-gerçekçi bir roman yazarıyken nedense değişiveren ve daha önce yazdıklarında hiç de içten olmadığını büyük bir açık yüreklilikle(?) belirten bir yazardır Tuna Suna) anıları ve roman taslağı. En son olarak da, ünlü bir ressam olan Cemil'in (Turan'ın anılarında Ömer),

(4) György Lukacs, A.g.e., s. 121

romanda verildiği kadarıyla alabildiğine yoz bir aydın tipinin öyküsüyle roman noktalanır.

Daha önceki romanlarında olduğu gibi «Yaşarken ve Ölürken» romanında da Selim İleri, ele aldığı tiplerin kişilikleri ile eylemleri arasındaki uyuşmazlığı merkez alarak, konusunu bu merkez etrafında yoğunlaştırır. Kahramanlarının hepsi de eylemleri ile kişiliklerinin uyuşmadığının farkındadır. Örneğin romancı Tuna Suna, kişiliğine hiç uymayan romanlar yazmıştır daha önceleri; ama yazdığı sıralarda da, roman içinde boy gösterdiği anda da bunun pişmanlığı içindedir. Cemil, ressam olarak kazandığı tüm başarılar ile giderek bir çeşit nihilizme saplanmıştır, ama sözgelimi Turan'a içini döktüğünde (5), farkında olduğu kişilik bozukluğunu ve bunun bir sonucu olan uyumsuzluğunu sadomazoşistçe anlatırken, öte yandan salt Turan'a işkence etmek için Cenap Hanım'ların masasına geçişinde (6) duyumsadıklarını yine aynı duygularla Turan'dan saklamaktadır. Turan anılarında, zaman zaman Prens Mişkin budalalığında (veya saflığında), zaman zaman da «Yeraltından Notlar» romanının isimsiz kahramanı gibi kendisine acı vermekten zevk alan bir kişilik olarak ortaya çıktığı halde, dıştan bakıldığında, yani romanın diğer kahramanlarının anlatılarında —Cemil'in, Tuna Suna'nın ve doğrudan yazarın kendisinin— bambaşka davranışlar göstermektedir. Bunun yanında Turan da anılarında, sözgelimi, Tuna Suna'yı veya Cemil'i, Açalya'yı; bu kişilerin kendilerini anlatımlarından daha farklı yansıtmıştır. Bu, Cemil'in anlatısında da aynı yöntem olarak ortaya çıkar, Tuna Suna'nın roman taslağında da aynı

(5) Selim İleri, «Yaşarken ve Ölürken», Altın Kitaplar Yayınevi, 1981, s. 394

(6) A.g.e., s. 431

yöntemdir. Her üçü de, yani Cemil, Tuna Suna ve Turan, başkalarının kendilerinde gördüğü davranışların aslında o kişilerin düşündüklerinden çok farklı olduğunu göstermek için ortaya çıkmışlardır. Böylelikle yazar şu sonucu ortaya koymaktadır: Hiç bir birey kişiliğinin gerektirdiği davranışlarda bulunmamaktadır ve bu insanlık hastalığı hiç bir toplumsal reçete ile giderilemez.

Son yüzyılın kentsoylu edebiyatında sık rastlanan bir konudur bu. Çünkü kentsoylu gerçekçilik insanın doğuştan yalnız olduğunu bir ilke olarak benimseyip öyle yola çıkar. Toplumdışılık romanın tüm kahramanlarına şu veya bu şekilde kotarılmıştır; çevreyle ilişki kuramazlar ve kurtuluşları kendi içlerindedir, ya da «Yaşarken ve Ölürken» de olduğu gibi yeniden üretilen soyut bir dünyadadır.

Dostoyevski ile başlayan yenilikçi akımın serüveni, gerçekçilik akımına bir karşı eylem oluştururken, doğal olarak da toplumsal güdülerin yerine biyolojik ve ruhsal güdüleri yerleştirmiştir. Varoluşçuluğu, ardından da bilinç akımı tekniğini yöntem olarak kulanarak, bir yandan piyasa romancılığını alabildiğine yerme ve onun yerine geçme çabası, öte yandan da birey ile toplum arasındaki ilişkide bireyi sürekli üstün tutma çabası, egemen olan ideolojisidir. Bu da toplumsal değerlerin bireylerin gözlerinde yansımasına, bir başka deyişle parçalanmasına neden olur. Bireylerin, hiç bir toplumsal koşul altında eylemleri ile kişiliklerini bağdaştıramayacağı görüşü, biraz önce de değinildiği gibi, çok eski bir idealist görüştür ve tüm somutluğuna karşın toplumsal gelişmeyi etkileyemeyecek kadar güçsüz ve kaba öykünmelerle varlığını sürdürmektedir. Çünkü bu anlayışa göre kendi yaşantısının içine tutsak olan insanın geçmişi yani 'tarihi' yoktur. Tarihsizlik ise çok açıktır ki felsefeye özgü bir kısır döngüdür ve nesnesizliği içerir. Böy-

le olunca da, Dostoyevski'den bu yana gelişen yenilikçi akımın; Wiliam Faulkner, Albert Camus, Franz Kafka, James Joyce gibi en yetkin örneklerini vermiş yazarların da insan ve toplum ilişkisinin özünde hiç değişmeden, ama sürekli kılık değiştirerek güncele dönüştüğü sonucu çıkmaktadır. Ama, sorunun çözümlenmesi bu kadar da basit değildir. Herşeyden önce dönemlerinin birer temsilcisi olarak en yetkin örnekler sunan bu yazarlar, yalnızca roman sanatının gelişimi açısından bakıldığında bile hazmedilmesi güç bir gelişimin öncüleri olmuşlardır. Ama, yenilikçi edebiyatta öykünme ile geleneksel edebiyatta öykünme birbirinden çok farklı şeylerdir. Sözgelimi Puşkin - Tolstoy - Şolohov arasındaki benzerlik bir anlatım biçimi olarak açıkça ortada olduğu halde, özünde, her üç romancıda da gelişim açısından müthiş bir farklılık sözkonusudur. Bu farklılık yalnızca birey ile toplum arasında, değişen ekonomik ve sosyal gelişmelere bağımlı olarak gelişen ilişkilerde kendini gösterir. Çünkü, insanın toplumdan soyutlanması olanaksız bir tarihi olduğu ve gittikçe gelişen sınıf mücadelesi içinde, her dönemde farklı biçimlerde dünyayı kavramak zorunda olduğu geleneksel gerçekçi edebiyat içinde daima canlı tutulmuştur. Bunun yanında, dünyaya anlamsızca fırlatılmış ve 'kişisel tarihinden' yoksun insanların nesnesiz dünyalarını yansıtmak için romancı, daha önce, sözgelimi Faulkner, Kafka, Joyce gibi romancılar tarafından denenmiş örneklerin dışında yepyeni bir anlatım biçimi geliştirmek zorundadır. Çünkü sözkonusu olan yenilikçi akıma öykünmek olduğunda yazarın, varolan örneklerin özüne değil, doğrudan anlatım biçimine öykünmesi zorunluluk haline gelmektedir. Bununla birlikte, Joyce Kafka'ya Kafka da Faulkner'e benzemediği için tek ve büyük örneklerdir.

Kuşkusuz, yenilikçi akımın ele aldığı türde insanlar

vardır ve özellikle azgelişmişlik sürecinde hiç olmadıkları kadar çok ortaya çıkarlar. Ama bu tüm insanlık için genel geçerli bir kural değildir. Ne bütün bilim adamları Sefa Akdağ gibi kişisel çıkarları ağır basan toplumcudur, ne bütün romancılar inanmadıkları bir dava uğruna kalem oynatan Tuna Suna gibi «dönektir», ne de bütün sanatçılar ressam Cemil gibi bu dünyaya fırlatılmış birer «iblis» tir.

«Yaşarken ve Ölürken» romanının kahramanları umutsuzdur. Umutsuzlukları ise, yaşam içinde davranışları ile kişiliklerinin çatışmasında ortaya çıkmakta ve bunu kopamadıkları çevrelerinde sık sık görmelerinden ileri gelmektedir. Güzelliği ya da çirkinliği, yani bütün dünyasal biçimleri parçalama eğilimi taşıdıklarından, en uygun anlatım yolu olarak kendilerini anlatmayı yeğlerler ve bunu yaparken de uyduruk bir acı çekiyor görünümündedirler. Sanki gizlice tüm insanlığı kendi umutsuzluklarına, karanlıklarına çekmek gibi bir niyetleri vardır da, bunu sezdirmek istememektedirler. Kendi anlatılarıyla; Turan olsun, Cemil olsun, Tuna Suna olsun, davranışlarının altında yatan sahteliği çıplak bir biçimde gözler önüne sererek erdemli(!) insan katına sığınmakta ve bundan da gizli bir haz duymaktadırlar. Kendi kendilerini yok etme ve özellikle de kendilerine acı çektirmekle, Dostoyevski'de sık görülen yaşama düzenine başkaldırının daha karmaşık, ama çok daha soyut bir tablosu çizilmektedir bu romanda. Roman dikkatle incelendiğinde; Turan'ın anılarında, Mişkin, «Yeraltından Notlar» ın isimsiz kahramanı ve Verkhovenski'nin özelliklerini taşıdığı Cemil'in Rogojin'i, zaman zaman da Stavrogin'i andırdığı, Tuna Suna'nın ise (portre sahnesi anımsanırsa), Nastasya Filipovna'yı (7) canlandır-

(7) A.g.e., s. 244

dığı gözlenebilir. Örneğin Turan, Cemil'in (kendi anılarında Ömer'in) karşısında Verkhovenski'nin Stavrogin karşısında düştüğü duruma benzer bir duruma düşmektedir. Verkhovenski Stavrogin'e, «...siz bir güneşsiniz, der, bense sizin solucanınızım...» (8) ve Stavrogin'in ellerinden öper. Turan ise, «Hepağlayarak yere diz çöktüm, çıldırmışçasına ayaklarına kapandım» (9), ya da, «Dilediği kadar ezebilirdi beni boyun eğecektim.» (10). Ama birkaç yaprak sonra Verkhovenski gider, yerini Mişkin'e bırakır (11). Diğer yandan Turan'ın Cennet Bahçesine davetsiz gidişi; Dostoyevski'nin adından en çok söz ettiren «Yeraltından Notlar» romanının isimsiz kahramanının istenmediği halde Zverkov ve arkadaşlarının içki içtiği lokantaya gidişini andırır. Dostoyevski'nin isimsiz kahramanı onları lokantada bulamaz, o sırada bir aynaya ilişir gözü: «Altüst olmuş sapsarı, haşin, çirkin yüzümü son derece iğrenç buldum.» (12). Turan ise, Cemil ve Tuna Suna'nın oturdukları masaya yanaşırken, Tuna Suna'nın zavallı tekir bir kediden ayırdığı gözlerini, kediden de zavallı durumda olan haline çevirdiğini anlattıktan sonra: «Tanrım, diye sürdürür anlatısını, kimbilir ne gülünç - acıklı bir durumdayım;» (13).

Kuşkusuz, Selim İleri'nin amacı salt öykünmek değildir. O, gerçeği insanların hayvansal dürtülerinde, cinselliğinde, ikiyüzlülüğünde, sevgisizliğinde, umutsuzlu-

(8) F.M. Dostoyevski, «Cinler», Varlık Yayınları, Çev: Ergin Altay, Cilt I, s. 402
(9) Selim İleri, A.g.e., s. 243
(10) A.g.e., s. 245
(11) A.g.e., s. 253
(12) F.M. Dostoyevski, «Yeraltından Notlar,» M.E.B. Yayınları, Çev: Nihal Yalaza Taluy, İstanbul 1963, s. 97
(13) Selim İleri, A.g.e., s. 239

ğunda aramakta Dostoyevski biçimi bir anlatım yöntemi seçmiştir, o kadar. Ama daha önce de belirttiğimiz gibi, anlatım biçiminde herhangi bir değişiklik sağlanmadıkça veya yaratılmadıkça bu akım içersinde aynı yöntemlerle yazılacak romanlar ilk örneklerine öykünmekten kurtulamazlar. Çünkü yenilikçi akımın ideolojisi, kendisini daha ileri götürebilecek bir ideolojiyi sürekli yadsıyıp, «Sisiphus Efsanesi» gibi her seferinde baştan başlayarak aynı noktaya varmaktadır.

«Sisiphus Efsanesi» ne örnek bir başka roman da Hulki Aktunç'un, «Bir Çağ Yangını» romanıdır. Bir bütün olarak bu roman, William Faulkner'in çoktan deneyip noktaladığı bir biçim denemesinin yinelenmesinden başka bir şey değildir. Soru işaretlerinden sonra küçük harflerle başlamak, heceleri bölmek ve alt alta yazmak, parantez açmadan kapamak, büyük harflerle soru eklerine başlamak, tek heceli cümleler kurmak, kelimeleri bozmak; bütün bunlar romanın özü ile ilgisi olmayan biçim denemeleridir. Nasıl ki Faulkner, Darl'ın babasının ayak tırnaklarını anlatırken, aynı paragraf içinde Vernon'un tulumla kente hiç inmediğine, karısının da okulda ders verdiğine geçiyor ve anlamı çöle düşmüş uçak enkazı gibi dört bir yana savuruyorsa (14); cümlelerini alt alta yazıp numaralandırıyorsa (15) veya tam paragrafın ortasına bir tabut deseni çiziyorsa (16); Hulki Aktunç da olayların düzenini bozarak, kişilerin mantık dışı davranışlarına ağırlık vererek, simgeleri gerçeğin üzerine bir örtü gibi kapatarak ve cümle düzenlerine anlamlar yüklemeye çalışarak denenmiş, üstelik en yetkin, en mükemmel örnekleri verilmiş ve «Sisiphus» yolculu-

(14) William Faulkner, «Döşeğimde Ölürken», Çev: Murat Belge, de Yayınevi, Anlatı Dizisi: 1, İstanbul, Ocak 1965, s. 11

(15) A.g.e., s. 69

(16) A.g.e., s 73

ğunu tamamlamış bir anlatım biçimini yinelemeye çalışmıştır. Böyle olunca da, yepyeni bir bakış açısı getirdiği düşünülen yazarı anlamak için, nesnelere kadar ağır biçimde donanmış cümleler arasındaki öznel bağıntıları çözümlemek için yoğun çaba gerekir. Üstelik varılacak nokta da hiç bir değişikliğin olmadığını bile bile yapılacak bu çabanın sonucunda ortaya çıkacak olan anlam da okurun öznel düşüncelerinden öteye geçemeyecektir. Oysa, bilinç akımı tekniğinin bütün olanakları kullanıldığı halde «Bir Çağ Yangını» nda simgelenmiş bir eleştiriye veya örneğin Faulkner'da olduğu gibi, çok ince ve ayrıntılı bir doğalcılığa da rastlamak mümkün değildir. Öte yandan, gerçeğin ve gerçeküstünün karmakarışık bir bilinç dokusunda verilmesinin yanında, «Sinmek, kimi zaman karşı koymaktan daha güçlü ve yıkıcıydı.» (17) veya «Kaygıların olduğu gibi, coşkunun da her zaman buyurduğunu ve yaptırdığını bildim... İkisinin de güneşleri ve karanlıkları olduğunu» (18), türünden kapalı cümlelerle «kedibıyıklı» veya «kedibıyıksız»ların kargaşasıyla roman, zaman zaman kabuğundan sıyrılırmış gibi görünse de, yazarın edilgenliği tüm roman boyunca kendini hissettirir.

Bir uygarlığı baştan başa simgeleyecek olsa bile Nuh'un roman içindeki monolog ve diyalogları günlük yaşamın sorunlarını açıklamaktan uzak olduğu gibi, herhangi uzak veya yakın bir çözüme de yaklaşamamaktadır. Nitekim, ne ölen «gülbalığı», ne aklı estikçe tıpkı Marquez'in Melquiades'i gibi geri dönen «Ölü Jülide Hanım» ın çabaları, ne de Zerdüşt tavırlarındaki Nuh'un özdeyişleri, bu bataklığı kurutmaya yetmemektedir.

(17) Hulki Aktunç, «Bir Çağ Yangını», Derinlik Yayınları, Eylül 1981, s 23

(18) A.g.e., s. 29

Çünkü her romanda anlatıcının, yani yazarın önem kazanması kendi elinde değildir. Hangi tipi yaratırsa yaratsın, hangi soyut koşullarda düşünürse düşünsün, kaldıracağı her taşın altında kendi benliğinden bir şeyler bırakacaktır.

Diğer yandan, bir romanda yaratılan tiplerin gerçek yaşamdan alınıp alınmadığının mutlak kanıtlanması gerekmemekle birlikte, romandaki tiplerin insana özgü binlerce özelliklerinden hangisinin başat olacağı ve yazarın kendi benliğinden katmak zorunda kaldığı özelliklerle roman tiplerinin hangi özelliklerinin uyuşacağı, romanın bütünlüğü ve özü açısından önemli ayrıntılardır. Abartılmış bir örnek olmakla birlikte, sözgelimi, Jack London'un unutulmaz kahramanı Ernst Everhard'ın (Demir Ökçe) ne tür yemekleri sevdiği ya da yağmurlu bir havanın romatizmalarını arttırıp arttırmadığı, romanın amacı açısından önemli değildir. Ama şurası unutlmamalıdır ki, yok gibi kabul edilen bu ayrıntılar da insana özgü davranışlardır; önemli olan, yazarın yarattığı veya esinlendiği tipleri bütünüyle yansıtamayacağını bilerek, dünyayı kavrayışına en uygun ayrıntıları seçebilmesidir. Aslında her yazar, şöyle ya da böyle bunu yapmaktadır, çünkü bu yazarın elinde olmayan bir yönelmedir: «Althuser sanatın ideolojiye indirgenemeyeceğini, aksine, ideolojiyle özel bir ilişkisi olduğunu savunur. İdeoloji insanların gerçek dünyayı yaşayıp tanıdıkları hayali yolları gösterir; işte edebiyatın bize aktardığı deneyimler de bu türdendir, edebiyat belirli koşulların **kavramsal** bir çözümlemesini yapmaktan çok bu koşullarda **yaşamanın** nasıl olacağını anlatır» **(19)**.

---

(19) Terry Eagleton, «Edebiyat Eleştirisi Üzerine» Çev: Handan Gönenç, Eleştiri Yayınevi, Yöntem Dizisi, s. 29

Yazarın elinde olmadan yaptığı ayrıntı seçimi doğrudan doğruya dünya görüşü ile bağıntılı olduğundan, genellikle yazarın istemi dışında romanda kendisini gösterir. Nitekim, hasta «gülbalığı» için akvaryuma damlatılan ilacın rengi, «gülbalığının seslere duyarlılığı, incir ağacının küskünlüğü, Marika'nın sükunet içinde işemesi, kaplanbalıkları» ve benzeri bir yığın ayrıntı, belirsiz simgeler olarak roman içinde başıboş dolanır dururlar.

Roman ve dolayısıyla da yazarı çağını aşamayacağı gibi, çağına yabancı da kalamaz. Aynı çağda yaşayan tüm insanlar gibi o da, herkesin gördüğünü görmektedir. Bunun yanı sıra tanık olduğu olaylar ne kadar olağanüstü olursa olsun, yapıtı geçici bir dünyanın yansımasıyla sınırlanmamalıdır. Yani, roman bir gerçeğin körü körüne yansıtılması değildir: «Sanatta yeniden yaratmak, salt kopyacılık yada öykünme değil, özel bir 'estetik gerçek' tir, yaşamı incelemek, anlamak ve değiştirmek için bir araçtır» (20). Bunun aksine davranış, yazarı doğalcılık ile karşı karşıya bırakmaktadır. Doğalcılığın ise en tehlikeli yanı, yaşamın dış gerçeklerini bir gazete muhabiri titizliğiyle yansıtmanın yeterli olacağı düşüncesinden gelmektedir. Bir roman yazarı, olayları yalnızca mantık sırasına koymak ve ondan sonra bir kenara çekilip romanının gelişimini kahramanların gelişimi ile belirlemekle görevini tamamlamış olmaz. Ancak, doğalcılıktan kurtulma çabasıyla da roman tiplerine dışarıdan kotarılan düşünceler, eğer yazarın olayları çözümlemeye yönelik bakışı tüm kahramanlarını kavramaya yeterli değilse, romandaki tiplerden bir veya bir kaçı romanın baş kişisini kurtarmak için feda edilmek zorundadır. İlk gerçekçilerin bilinçsiz olarak yaptıkları

(20) M.Porkhomenko - A.Myasnikov, «Sanatta Sosyalist Gerçekçilik», Çev: Seçkin Cılızoğlu, Yeni Dünya Yayınları, s.23

bu yaklaşım, doğalcılarda bilinçli bir ayıklamayı zorunlu kılmıştır. Kuşkusuz bu fedanın bedeli, romanın bütünlüğü açısından oldukça ağır olacaktır. Çünkü o zaman, asıl yapılması gerekeni, yani biçim ve öz ilişkisini bir uyum içinde işlemek yerine yazar, insanın yalnızca doğasından gelen dürtü ile karşıkarşıya bulunduğu haksızlıklara, öfke ile cevap vermek zorunda kalacaktır. Oysa bir olguya salt karşı çıkmak demek, o olgunun tam karşıtı olan bir olguyu bütünüyle özümlemiş olmak demek değildir. Bu burjuvazinin sığındığı, 1789'dan beri de sürekli kullandığı bir savunu biçimidir: «Bir burjuva, Marksçılığa yakınlık duyabilir, toplum düzenini sert bir dille eleştirebilir, dahası bu düzeni değiştirmek de isteyebilir; ama bütün bunlar eninde sonunda havanda su dövmekten öteye gidemez, çünkü insanın kendi başına özgür olduğuna inanır burjuva.» (21).

Amaçları ne kadar yüce olursa olsun temelsiz bir başkaldırı, örneğin Pugaçev ya da Stenka Razin ayaklanmaları, toplumun zararına sonuçlanmak zorundadır. Bir başka deyişle, yalnızca öznelliğe karşı koymak için mutlaka nesnelliği çok iyi kavramak gerekmeyebilir. Çünkü, insanın doğasında var olan bu çelişki, herhangi bir çaba gösterilmese de şu veya bu yönde elbette gelişecektir. Bu nedenle, doğadan gelen içgüdülerle, hiç bir yapmacılığa sapmadan deneysel bilimler yönteminin edebiyata da uygulanmasını savunan doğalcılık, Zola'dan bu yana amansızca eleştirilir. Zola'nın gerçeğe sıkı sıkıya bağlı yapıtlarında burjuvaziye olan öfkesi tüm ayrıntılarıyla çizilmiştir, ama yalnızca öfke ve öyk:nmesi güç bir örnek olarak kalmıştır bu yapıtlar.

Romanı, ilk gerçekçiler gibi, nesnel gerçekliğin oldu-

(21) Christopher Caudwell, **Burjuva Üstüninsan Üzerine Bir İnceleme**, Yeni Dergi, Mayıs 1971, sayyı :80

ğu gibi yansıtılması biçiminde bir sanat türü olarak sürdürmek, geleneksel gerçekçi akımın önünde önemli bir engel oluşturmuştur. Bunun yanında ise yenilikçi akım, ilk romantiklerin kazandığı başarıya benzer bir başarının eşiğinde giderek ağırlık kazanmıştır. Ancak, günümüz yenilikçilerinin ilk romantiklerden ayrılan önemli yanları, çevrelerinden bütünüyle koparılmamış olmalarıdır. Onlar, tek başlarına değillerdir ve çevrelerindeki kendi benzerleri ile birlikte toplumun karşısına çıkmakta, dahası buna toplumculuk süsü vermektedirler. Bu göstermelik toplumculuk kimi zaman yanına dünya düşmanlığını ve insana saygısızlığı alarak karanlık bir öznelliğe bürünmekte ve giderek tekleşmektedir. Bu tekleşme, ilk romantiklerin açıkça ortaya koyduğu yalnızlıktan fazlaca farklı değildir. Onların kahramanları, Byron'un kahramanları gibi örneğin, «toplumun kıyısına dikilip, sırf bir birey olarak topluma karşı çıkarlar.» (22). Ve yine onlar, gelişmekte olan toplumsal gerçeği kulak arkası edip, eskimekte olan toplumsal değerlere, daha doğrusu bilinçsizce tutundukları birey özgürlüğüne sıkı sıkı sarılırlar. Böylece tam bir tutuculuk içinde geleceğe kapanır ve tarihin gelişimine gözlerini kaparlar. Bu nedenle de tarih onlara karşı işler, bütün kurtarmaya çalıştıkları değerler zamanın akışı içinde ister istemez yok olur. Sonuçta «tarihsiz kişiler» in edebiyatı kendiliğinden doğmuş olur ve «Sisiphus» yolunun herhangi bir noktasından yolculuk yeniden başlar.

Tüm bireysel savunulara, bireye dönük özgürlük yazılarına rağmen şu gerçektir ki; edebiyatta yapılan ideolojik bir hata, tıpkı matematik veya fizikte yapılan bir işlem hatası gibi, tüm mantık zincirinin altüst olması-

(22) Boris Suchkov, «Gerçekçiliğin Tarihi», Çev: Aziz Çalışlar, Bilim yayınları, Mayıs 1976, s. 72

na neden olur. Üstelik edebiyatta bu, deneysel bilimlerden daha da acımasızdır, çünkü genel olarak deneysel bilimlerde yapılan bir işlemin yinelenmesinin olanaklılığı yanında, edebiyatta yapılan bir hatanın ortadan kaldırılması hemen hemen olanaksızdır. Ne kadar soyut ve sonsuz gibi görünse de, düşler de yaşanmışlıkla sınırlıdır ve bir süre sonra kendi kendini yinelemek zorundadır. Yenilikçi akımın yöntemini uygularken yazar, kullandığı imgelerin birbiri ile çakışması gibi bir tehlike ile karşı karşıya olduğundan, imgeler üzerine yoğunlaştırdığı dikkatinin dağılması sonucu, edebiyat adına bir yığın hatalar ortaya çıkacaktır. Roman dünyası, bu akıma öykünmelerine getirdiği hatalarla dolu bir çok örneği aralık vermeksizin tarihin çöp sepetine atmaktadır.

Bunun yanında geleneksel gerçekçi edebiyatın öykünmeleri biçime değil, öze yönelik olduğundan benzer hatalara düşmesi, en azından elinde somut veriler olması nedeniyle, benzer bir sonuçtan uzaktır. Ama geleneksel edebiyatın sorunları yenilikçilerinkinden hiç de aşağı kalmamaktadır. Çünkü, bir yanda artık çoktan aşılmış olan nesnel gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı romanı sürdürmeye çalışan başarısız örneklerle, öte yandan henüz gelişmesini tamamlayamamış örnekler arasında sıkışıp kalmıştır. Geleneksel romana en ağır darbeyi ise, ilk gerçekçilerin anlayışında roman yazmayı sürdüren yazarlar indirmektedir.

ELEŞTİRİ EKSİKLİĞİ

Bir edebiyat yapıtını eleştiri adı altında yorumlamak için, yapıtın iç bütünlüğünden kopuk olarak, yalnızca yansıttığı toplumsal olaylardan ve yapıtı oluşturan kahramanlardan alıntılar yapmak, böylelikle de zaten var olan kurgusunu ve gerçeğe yakınlığını veya uzaklığını ortaya koymak yeterli değildir. Eleştiri, iyi bir okurun ortaya çıkarabildiği karmaşık ilişkiler dokusundan başka, yapıtın dünya görüşünü ortaya koyup, bunu karşılaştırma olanağı yaratabilmelidir. Kendi dünya görüşü ile çelişen bir yapıt karşısında kaldığında eleştirmen; yapıtın dili, kurgusu, tiplerin ortaya konuşu ve aralarındaki dolaylı-dolaysız ilişkilerin ustalıkla verilişi, yani biçimsel her türlü çarpıcılığına rağmen, yapıtın ideolojisi üzerinde, can alıcı noktası olan dünya görüşü üzerinde inatla duracak ve ancak o zaman daha derinlemesine açıklamalara gidebilecektir. Sözgelimi, Samuel Beckett'in gelecekten hiç bir şey beklemeyen, her hangi bir amacı olmayan insanları ele almasını, Beckett'in insanın iç dünyasının çok iyi değerlendirdiğine yormak yerine, yirminci yüzyılın hızlı temposu içinde sürekli değişen çevresini yansıtmak için kendi dünya görüşüne en uygun olan yolu, kesin bir nihilizmi seçtiğini belirtmek, eleştirmenin görevidir.

O halde eleştirmen önyargılıdır. Nasıl ki bir sanat yapıtının, konumuz gereği romanın bir bakış açısı, gizleyemediği bir dünya görüşü var ise, eleştiri yazılarının da içinde barındırdığı bir ideolojisi ve hatta ayrıntı seçmeyi zorunlu kılan bir bakış açısı vardır. Eleştirmenin de en az roman yazarı kadar yaşamı kavramak ve yorumlamak amacında olduğu düşünülürse, eleştiri yazılarının tarafsızlığından sözetmek olanaksızdır.

Roman eleştirisi gerçek anlamını ilk romancılardan ancak yüzelli yıl kadar sonra kazanabilmiştir. Romanda eleştiri eksikliği, kendi iç dinamiğinin olumsuz yönde gelişmesine ve kuramsal açıdan yavaşlamasına neden olmuştur. Romanın ortaya çıkışından sonra uzunca bir süre eleştirel bakış, romanın öğretici ve eğitici yanıyla, özellikle de gerçek yaşama olan yakınlığıyla ilgilenmiştir. Eleştiriler de genel olarak romanın bu özellikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. İşte bu geleneksel eleştiri bakışından kurtulamamak, romanın benimsenmesindeki güçlükleri de beraberinde getirmiştir. Giderek, toplumsal konularla daha yakından ilgilenen ve yalnızca olayları aktaran bir anlatı olmaktan çıkan roman, eleştirel gerçekçilik döneminde doğrudan yaşamı yansıtmanın yanı sıra, toplumsal çözümlemelere yöntem aramaya da başlamıştır. Bundaki büyük çabasına karşın yavaş ilerlemesinin nedeni çoğu zaman öne sürüldüğü gibi romanın kısırlığından ya da yazarının gerçek yaşama sıkı sıkıya bağlılığından değil, doğrudan doğruya çağın sınıfsal çelişkilerinin yeterince kavranamamış olmasındandır. Bakış açısının önemi ve ayrıntı seçiminin gerekliliğinin anlaşılmasıyla birlikte roman, basit bir anlatı olmaktan çıkıp, toplumsal devinimi doğrudan etkileyen bir sanata dönüşmüştür.

Stendhal'in de belirttiği gibi, romanda bakış açısından yararlanan kişi, olayları yansıtan bir aynaya ben-

zer. Ancak bu ayna görüntüleri seçer ve biçimlendirir. Bu nedenle, romanda anlatıcının kişiliği ve dünya görüşü, romanın ayrılmaz bir parçasıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, anlatıcı romanına başlamadan önce olayı kime anlatacağını, olaylara ne derece yakınlaşacağını, yalnızca olaylarla mı sınırlı kalacağını belirlemek zorundadır. Örneğin, köyden kente göçün nedenleri üzerinde çalışan bir yazar için göç edenlerin ayağındaki ayakkabıların hiç önemi olmayabilir, ama aynı konuyu kentin ayakkabı piyasası veya ayakkabıcıları açısından inceleyen bir yazar için, gittikçe artan ayakkabı talebi açısından önemlidir. Aynı şekilde, İspanya İçsavaşında, Christopher Caudwell'in öldürülmesi, İspanya İçsavaşının sonuçları açısından önemli olmayabilir, ama edebiyat dünyası açısından en az savaşın nedenleri ve sonuçları kadar önemlidir.

Kısacası, romanda ayrıntı seçimi bakış açısı ile özdeşleşmiştir. Henry James'e göre roman, yaşamdan kaçışı değil, onu en anlamlı biçimde yansıtabilmeyi amaçlamalıdır : «Roman yaşamdan daha gerçektir, çünkü romanda yaşam karşımıza içindeki anlamın kaybolup gitmesine yol açan ayrıntılardan ve fazlalıklardan arınmış olarak çıkmaktadır. Böyle bir arınmayı sağlayan sanat olduğuna göre, James'in romanlarında biçim ve yöntem sorunlarına verdiği büyük önem yaşamdan kaçış değil, tersine onu en dolgun, en anlamlı biçimde yansıtabilmek amacını güder» (1).

Öte yandan romanın bir düş olduğu görüşü, geçerliğini hiç yitirmemiş bir yaklaşımdır. Genel olarak roman okura en yakın yazı sanatı olduğu için, yazarın biraz da okuru gözetmesi yükümlülüğü vardır. En azın-

(1) Ünal Aytür, «Henry James ve Roman Sanatı», A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, No : 271, Ankara - 1977. s.16

dan bu yükümlülük, konusuz romanlar çıkıncaya değin tartışmasız bir koşuldu. Eğer yazar kitabının üzerine **roman** yazdıysa, okuyucuya sıcak koltuğunda hoş zaman geçirteceğine dair söz vermiş kabul ediliyordu. Eleştiriler de genel olarak bu özellik üzerinde odaklanıyordu. İşte bu geleneksel eleştiri bakışından kurtulamamak, roman sanatının benimsenmesindeki güçlükleri doğurmuştur. Salt kurgu, okuru sıkmama, gerilim veye gerçeğe sıkı sıkıya bağlılık açısından romanı belli kalıplarda tutmaya çalışan eleştiri bakışı, romanın gelişmesini engellemekle kalmamış, aynı zamanda yalnızca biçim kaygısıyla geleneksel eleştirel bakış, bireyci ve nihilist bir edebiyatı desteklemede uygun ortamı kendiliğinden yaratmıştır. Böylece de romanın gelecekteki varlığı salt biçimsel değişikliğe bağlıymış gibi pragmatik bir sonuç yapay olarak yaratılmak istenmiştir. Geleneksel eleştiri, yenilikçi edebiyatın burjuva dünya görüşünü yalnızca biçimsel açıdan, sözgelimi, eksik kurgulama, duygusuzluk, dildeki ustalık anlatım örgüsünün sağlamlığı, gerçek yaşama katıksız bağlılık açılarından ele alınca, ister istemez tutuculuk damgasını yemek zorunda kalmıştır. Oysa yalnızca biçimsel açıdan, örneğin kurgu yönünden bir roman değerlendirilseydi; kurgulamada doruk noktasına ulaşmış polis romanları varken, James Joyce'un «Ulysses»i, veya Backett'in «Malone Meurt»ü roman sayılmamalıydı. Kurgu ve gerilim ile birlikte romana duyguların da eklenmesi söz konusu olunca da Barbara Cartland'ın «Gelinlik Kız» romanının veya Harold Robins'in herhangi bir romanının, Flaubert'in «Madam Bovary» sinden veya Tolstoy'un «Diriliş» inden daha çok tartışılması gerekirdi. Salt konu bir romanın başarısı için ölçüt olsaydı. okur Charles Dickens'in «İki Şehrin Hikayesi» romanını okuyacağına, Pierre Gaxotte'nin «Fransız İhtilali Tarihi» ni okumayı yeğlerdi her-

halde. Yalnızca öze dayalı bir roman yerine de okur Kant veya Hegel'i tercih etmekte haksız sayılmazdı.

Bu arada yazar, yalnızca geleneksel roman yapısını yıkmak için bu tekniklerden bir kaçını kullanarak, salt biçimsel bir değişikliğe de gidebilir. O zaman Robert Brasillach'ın «Yedi Renk» romanının başarısızlığını anımsatmak yararlı olacaktır. Brasillach'a göre roman yazmak için birbirinden ayrı yedi teknik vardır. Bunlar sırasıyla: Üçüncü tekil kişinin anlatısı, birinci tekil kişinin anlatısı, anı, diyalog, monolog, mektup ve son olarak da belgeler. Brasillach bu yedi tekniği de bir roman içinde ayrı ayrı bölümler halinde kullanmış ve edebiyat tarihine ilginç bir örnek olarak geçmekten öteye gidememiştir.

Eleştiriyi yalnızca yüceltmek ya da yere batırmak gibi kısır iki kavram arasına sıkıştırmak, ele aldığı sanat yapıtının içindeki ideolojiyi amaçlı olarak gizlemeye çalışmak demektir. İlk romancıları eğlendirici olmak veya olmamakla değerlendirmekten öte hiç bir değerlendirmeye gitmeyen ilkel eleştiri bakışı günümüze gerçekçi, gerçek dışı tanımlar olarak kotarılmak istenmektedir. Bu ise ilk romancıları eleştiren bakışın ustaca kılık değiştirmiş halidir. Çünkü, artık bir romanın gerçekle ilintisi, topluma veya herhangi bir olguya «ayna tutması» ile ölçülmemektedir. Günümüzde roman birtakım teknik özellikleri barındırmak zorundadır. Böyle olunca da geriye yazarın dünya görüşü ve buna bağlı olarak yaptığı ayrıntı seçiminin anlamlı bileşimi kalmaktadır. Yani, bir romanın değeri ne militanca yazılmış olmasıyla, ne doğalcılığa varan gerçeğe bağlılığıyla, ne taşıdığı gerilimle, ne de zor okunur olmasıyla ölçülür.

DURAKLAMA DÖNEMİ VE NEDENLERİ

20. yüzyıla girildiğinde, tıpkı aydınlanma çağının başındaki «insanın anlamı ve dünyadaki yeri» sorusu gibi yeni bir soru ile karşılaşılan roman sanatı, geleneksel umursamazlığını veya değişmedeki yavaşlığını sürdürünce, hiç de yararı olmayan bir tartışma konusu çıkmıştır : Roman sürecek mi, sürmeyecek mi?

Hemen tüm eleştirmenlerin ortak olduğu iki nokta söz konusudur burada : İlkin, bu tür tartışmaların sonucu değiştirmeyeceği, diğeri ise, romanın artık 19. yüzyılda yazıldığı gibi yazılamayacağı. Bu iki noktada anlaşmaya varıldıktan hemen sonra da romanın gelişimini nasıl sürdüreceği sorusu gündeme gelmektedir.

Son yetmiş yılda, başdöndürücü bir hızla değişen gerçekleri aktarabilmek için bir çok girişimlerde bulunulmuştur roman adına, ama yol ayrımından bu yana kesinlikle bağdaşmayan yenilikçi akım ile geleneksel akım içinde tek tek örnekler verilmekten öteye gidilememiştir. Gerek teknolojinin müthiş temposu ve gerekse endüstri toplumunun kentlere ittiği bireylerin sorunlarını yansıtma eğilimi, bunalım edebiyatını yaratmıştır. Samuel Beckett'in zaman zaman Sartre'ın, Camus'nün yapıtlarında yirminci yüzyıl bunalımının yarattığı insan tiplerine rastlanır. Kafka ise, başlı başına bir ka-

bus evreni yaratmıştır kendine. Bütün bunlar açıktır ki, savaş sonrasının getirdiği yoksulluk ve ekonomik krizlerle ilintilidir. Ama savaş sonrasının yarattığı savaşa bağlı romanlar savaşın sona ermesiyle birlikte etkilerini yitirmek zorundaydılar. Çünkü savaşı yaşamamış kuşaklara savaşın acılarını anlatmak, ne kadar yaşanmışlığın acılarını bütün dokunaklığı ile verebilse de, etkisi sınırlı olmaktadır.

Kafka kâbus evreni ile, Camus saçma kavramı ile, Sartre insanın seçme özgürlüğünden doğan bunaltı ile savaş sonrası dünyanın görüntülerini çizmişlerdir, ama yalnızca birey davranışlarına yönelik olan ve aralarında benzerlikler kadar büyük uçurumlar bulunan bu tek tek ateşler de, türlerinin en mükemmel örnekleri olarak edebiyat tarihine geçmişlerdir. Son günlerde romanı kurtaran adam gözü ile bakılan Gabriel Garcia Marquez'in de veya gelişmekte olan ülkelerin «egzotik» yazarlarının da ulaşabilecekleri en üst basamak, belli bir türün doruğu olabilir ancak. Çağımızda romanın kurtuluşunu toplumsal gelişimden soyutlayarak, tek tek bireylerin çabalarına bağlamak biraz saflık olur.

Kuşkusuz, bireyin toplum karşısındaki açmazlarını irdeleyen yenilikçi edebiyat ile, bir çıkmaz içinde bulunan geleneksel edebiyatın bugünkü durumlarını yalnızca endüstri toplumu ve ardarda gelen dünya savaşları ile açıklamak mümkün değildir. Bu, madalyonun bir yüzünün bize gösterildiği kadarıdır.

Öte yandan, 20. yüzyılın başlarında, romanın varlığını sürdürmesinin bir nedeni de, henüz 19. yüzyılın dev romancılarından bazılarının, örneğin Tolstoy, Zola, Gorki, Anatole France gibi yazarların yaşıyor olmasıdır. Toplumdaki okuma alışkanlığının henüz yitmemiş olması da önemlidir. Ancak, 19. yüzyıl yazarlarından bazılarının 20. yüzyıla kadar uzanmaları, romanın bu ne-

denle de yaşamını hala sürdürebildiği, fazlaca ciddi bir yaklaşım olamaz. Çünkü bu görüşü kabul etmekle, 20. yüzyılda büyük romancıların yetişmediği gibi bir dünşünceyi kabul etmek aynı şeydir. 19. yüzyıldaki gibi romanın yeniden bir doruğa doğru tırmanışa geçeceğini ummak, en azından 20. yüzyılda romancı yetişmemiştir türünde bir yaklaşımdan daha insancıldır. Batıda romana yeniden bir dönüşün gündemde olduğu, roman üzerine yapılan yoğun tartışmalardan ve yayınlardan izlenebilir. Ama bu dönüşü, romanı ölümden kurtaran yazarların çabası olarak görmenin olanağı yoktur. Çünkü roman, yazarından çok çağının gerçeklerini ele verdiği ölçüde varlığını sürdürebilir. Ama eğer, roman gibi anlatı sanatları yerine bunu kitlelere ulaştırmanın başka yolları gelişmekte ise, bu görsel sanat kollarının anlatı sanatından elini çekip, bağımsız olmalarına kadar, roman yok olmak tehlikesi ile karşı karşıya kalacaktır. Ya da roman, kendi anlatım tekniğini ve biçimini değiştirerek yeniden, ama başka bir kılıf içinde ortaya çıkacaktır. Sinemanın ilk yıllarından yakın zamana kadar konusunu bütünüyle yazılı yapıtlardan alması, bu yapıtlardaki ayrıntıları ve betimlemeleri silip, bunlara oyuncunun hareketliliği ile yeni boyutlar vermesi, anlatı sanatının kendisine yeni bir yol çizmesi gerektiği düşüncesini güçlendirmektedir.

Hızla gelişen kitle iletişim araçları karşısında hiç bir sanat kolu roman kadar aciz duruma düşmemiştir. Çünkü roman, yapısı gereği biçimsel değişikliğe en kapalı sanat türüdür. Hatta şiir ve öykü bile roman kadar değer yitirmemiştir. Romanın bütünlüğünde önemli yeri olan içerik —ve aynı zamanda yazarın dünya görüşü— istendiğinde görüntü sanatı ile birleştirilerek, okur yerini alan izleyiciye aktarılabilmekte, böylelikle sözgelimi Anna Karenina'yı merak eden sıradan bir okur,

sayfalarca süren betimlemeleri bir iki dakika içinde karşısında bulabilmektedir. Bu da okurun zaman kaybı olarak nitelediği süreyi ortadan kaldırmaktadır. Kuşkusuz, bu varsayımlar sıradan okur için türetilebilir, ama sanat, yapısı gereği seçme özgürlüğüne sahip değildir. En soyut sanatçı bile örneğin, kendisi için yaptığı eserini sergilemekten geri duramaz. Yalnızca kendi için yazdığını savlayan bir yazarın günce defterinin baskıya girmesinin nedeni de budur.

Yine de kitle iletişim araçlarının romanı okurun gözlerinin önüne sermesi, roman sanatının ölmesi için geçerli bir neden olamaz. Çünkü, ne denli güçlü kamera olursa olsun, örneğin Balzac'ın şu satırlarını hiç bir perdeye yansıtmak mümkün değildir: «İhtiyar Matmazel Michonnesu yorgun gözlerinin üstüne yeşil taftadan yapılmış, pirinç; telle çerçeveli pis bir güneşlik takardı; hani onu bu haliyle görse bir merhamet meleğinin bile dehşet duygusu içine düşebileceği söylenebilir,» (1).

Yaşlı bir matmazele —yorgun gözler de verilebilir— yeşil taftadan, pirinç tel çerçeveli ve pis bir güneşlik takılabilir, ama bir merhamet meleğinin bile dehşete kapılacağı bir görüntü, hangi somut koşullarda elde edilebilecektir?

Ardı ardına gelen bağımsızlık savaşları ve iki büyük dünya savaşı, roman sanatına yepyeni bir zemin hazırlamıştır. Bu zemin üzerinde roman iki ana çıkıntı yapmıştır: Bunalım edebiyatı ve savaş edebiyatı. Acılı bir kuşak olan yirminci yüzyılın ilk yazarları, acılarını savaşa lanetler yağdırarak, ya da bütünüyle kendilerini bu dünyadan soyutlayarak yansıtmışlardır.

Bunalım edebiyatı, savaş edebiyatına oranla daha

(1) Honore de Balzac, «Goriot Baba», Altın Kitaplar Yayınevi, Çev : Cemal Süreyya, s. 11

fazla ilgi toplamıştır. Bunun nedenini de, savaş edebiyatı yapan yazarların, savaş dönemini yaşayan okurlara sesleniyor olmasında aramak gerekir. Bir dünya savaşının henüz yaraları iyileşmemişken, savaşın kötülükleri üzerine henüz yeterince yazılmamışken, ikinci bir dünya savaşının çıkması, insanlığın haklı bir umutsuzluğa düşmesine neden olmuştur. Böylece de, insanlığın kendi kaderini kendisi çizinediği ve yaşam ile ölüm arasındaki ince bağlantının başkalarınca hoyratça koparıldığı düşüncesi, sözgelimi, varoluşçuluk edebiyatının varolan tohumlarına can vermiştir. Kuşkusuz, çok sınırlı bir evren içersinde insanın kendi kendini kurtarması ideolojisini barındıran bunalım edebiyatı, roman sanatını kendini yineleyen bir sanat haline sokmuştur. Öte yandan da, savaşın her türlü korkunçluğu binlerce yazar tarafından gözler önüne serildiği halde, savaşların giderek artması, ya da en azından hızından hiç bir şey yitirmemesi, bir anlamda insanların birbirlerine amansızca düşman edilmesinin sürdürülmesi, geleneksel edebiyatın da tıkanıp kalmasına neden olmuştur.

Yirminci yüzyıl Avrupa edebiyatında görülen bu kısırlığın bir başka önemli nedeni de, yirminci yüzyılın vaadlerini gerçekleştirememesidir. Bu süreç, aslında endüstri çağının başlamasıyla hızlanmış ve sınırsız bir gelişmenin insana sağlayacağı her türlü olanaklara ulaşabilme vaadi ile pekişmiştir. Tekniğin baş döndürücü hızı, insanların teknik aracılığı ile herşeyi kavrayabilecekleri ve en yüksek gönence ulaşabilecekleri sanısını uyandırmış, böylelikle de insan, tekniğin gelişmesi içinde kendi çabalarını oldukça önemli oranda yitirmiştir. Çünkü, gelişen teknik aynı zamanda yeni bir dünya kurma yolunda insanların en son ve en büyük umudu olmuştur.

Roman açısından ise bu yüzyılda, sanat ve düşünce özgürlüğüyle sınıflar üstü bir edebiyatın geliştirilmesi

olasılığı düşünülmüştür. Bu, aynı zamanda apolitik bir sanatın savunuculuğudur. İnsanın kendi yaşamının efendisi olduğu inancı, feodal düzenin yıkılmasıyla gelişirken, herkesin her istediğini yapma özgürlüğü de onunla birlikte gelişmiş ve bu da yirminci yüzyılın edebiyatına, konumuz gereği de romanına, bütün ağırlığıyla yansımıştır. Özgürlük en önemli kavram haline gelmiş ve gelişen teknolojinin her insana ayrı ayrı tüm özgürlüklerini sağlayacağı inancı, bazı ileriyi görebilen aydınlar dışında tüm insanlığın ortak düşüncesi durumuna gelmiştir. Bu düşünceler romanın gelişmesini engelleyici etkenler olmuştur. Çünkü, bu düşüncenin yazıda uygulamaya geçilmesi, pek çok yazarın bu dünyadan uzaklaşmasına, yapıtlarını yirminci yüzyılın soyut vaadleri üzerinde temellendirmesine neden olmuştur. Böylece de, birey üzerine daha çok eğilen yazarlar çoğalmış ve hatta bireyin toplumu düşünmekten sürekli geri bırakıldığı öne sürülerek, bütünüyle bireyi irdeleyen ve toplum karşısında sanki başka bir varlıkmış gibi, sanki mutsuzluğunun nedeni salt toplummuş gibi, onu toplumdan korumaya veya ayrı gözetmeye çalışan romanlar yazılmıştır.

Böyle bir özgürlük umudu içinde insanlığın teknik olanaklar dışında yeni bir şeyler öğrenmeye yönelik çabası, kuşkusuz, anlamsız gelmektedir. Nasılsa tüm insanlığın bir gün özgürlüğe kavuşacağına ve bu özgürlük içinde tekniğin yarattığı tüm olanaklardan yararlanacağına inanan insanoğlu, zaman yitirme olarak nitelediği bilgi aktarımını başka yollarla da olsa eninde sonunda kazanabileceği umudundadır artık.

Gerçekte, bu düşüncede biraz da haklı nedenler aramak gerekir. Her şeyden önce bir eğlence, zaman öldürme ve bu arada birşeyler öğrenme amacı ile doğan roman, ilk örnekleri ve daha sonra gelişen benzer örnek-

leri ile sanatsal niteliğinden çok anlatı ve öğreti niteliği ile önem kazanmış ve insanlığı bu özellikleri ile kendisine bağlayabilmiştir. Sinema ve televizyon gibi; bilgi, eğlence, öğreti konularını anlatıya göre çok daha kısa zamanda ve daha etkili olarak sunabilen teknolojik olanaklarla birlikte roman, yavaş yavaş önemini yitirecek, bu olanakların olmadığı yerlerde, sözgelimi yolculuklarda veya görsel kitle iletişim araçlarıyla yansıtılması mümkün olmayan olayların anlatımında kullanılmaya başlanacaktır.

Ancak, roman bir sanat türü olarak varlığını koruma çabası içinde sürekli olagelmiştir. Bu varlığını koruma çabası da, daha çok kendini biçim arama çabası içinde yoğunlaştırmıştır. Bunun temel nedeni, baştan beri sürekli vurgulamaya çalıştığımız, romanın herhangi bir olguyu olduğu gibi yansıtmak olmadığı, varlığını ise ancak biçimsel değişikliklerle sürdürebileceği düşüncesidir. Bilindiği gibi, romanın biçimsel değişikliği ise, ancak dil üzerinde yapılan oynamalarla sağlanabilmektedir ve bu da biçim üzerine yapılan çalışmaları oldukça kısıtlamaktadır.

Roman dili üzerine ise, geleneksel romancılarla yenilikçi romancılar arasında kıyasıya bir sürtüşme sözkonusudur. Ancak, şunu unutmamak gerek ki, bir romancının anlatım dili romanından önce gelen ve salt yazara ait bir özelliktir. Çünkü, romancı dil ustası olmak zorundadır. Bir yazar ancak dil ustalığına ulaştıktan sonra romancı olabilir. Bu ustalığa erişmemiş bir roman yazarı dili yetkin kullanamamasından dolayı eleştirilebilir, ama dili sanatsal bir gereklilik olarak ustaca kullanan bir yazar da, salt dil ustalığı nedeniyle göklere çıkarılamaz.

Ancak, burada hemen şunu belirtmek gerekir ki, bir yazarın anlatım dili ile üslubu birbirinden ayrı iki kavramdır. Üslup, daha çok ayrıntı seçimiyle ilintili bir ko-

nu olmakla birlikte, romanın bütünü içinde dolaylı dolaysız tüm ilişkileri içine alır. Yani, başka bir deyişle üslup, romanın anlatım dilini, bakış açısını, ayrıntı seçimini; kısacası yazarın dünyayı kavrayışındaki yöntemin tümünü kapsayan daha büyük bir alandır.

Dil ise romanın kullanım aracıdır. Her sanat kolunun içinde barındırdığı, var olması gereken teknik özellikleri gibi, romanın da var olması gereken teknik özelliklerinden en önemlisi dil ustalığıdır. Nasıl ki bir ressam renkleri ve bu renklerin birbiri ile uyumunu iyi bilmek zorunda ise, roman yazarı da dilini iyi kullanmak zorundadır. O, kelimeleri birbirine ustaca ekleyerek, yaşamı şu veya bu biçimde yansıtacak bir olguyu sürekli kılan bir yazın mimarıdır. Ve işte bu andan sonra ortaya çıkan yapıtın sanatsal değeri, dünyayı kavrayışı, içerik ve biçim bütünlüğü, bireyselliği veya toplumsallığı ve benzeri özellikleri roman sanatı içinde değerlendirilebilir. Yine bu andan sonra, yani anlatıcı bir dil ustası olarak dünyayı kavrayışını ele verdikten sonra; ister nihilistçe yazsın, ister bireyci yazsın, isterse toplumcu yazsın, bir roman olarak ele alınmak ve titizlikle hak ettiği yere oturtulmak zorundadır. Arzu ettiği biçimde yazılmış romanlar bulamayan ve bu arzuları üzerine de hiç bir ip ucu vermeyen eleştirmenlerin roman üzerine yaklaşımları genellikle doğrudan romanın dili üzerinde yoğunlaşır. Oysa eleştirmen daha önce belirlediğimiz gibi, neyin ne olduğunu göstermekle ve yakın bulduğu dünya görüşünü desteklemekle yükümlüdür. Eleştiride öfke olmamalıdır. Taraflılığın en somut biçimde sergilendiği gerçek bir eleştiri yazısında bile öfkenin yerini bir küçümseme, ama yazarının kişiliğini veya roman tiplerini hedef alan bir küçümseme değil, doğrudan doğruya yazarın dünya görüşünü hedef alan bir küçümseme almıştır. Bu açıdan bakıldığında, dil ustalığına ulaşmış bir romancı hangi yoldan olursa olsun okurunu et-

kileyecektir ve kaba eleştirinin yönelteceği her türlü basmakalıp saldırı; yalnızca dil ustalığı ile sağladığı etkinliğini, dünya görüşü ile pekiştirecek ve yazarını kimi zaman haksız bir başarının eşiğine getirecektir. Çünkü, çoğu zaman ustalıkla kullanılmış bir dil, yazarın ideolojisini başarılı bir biçimde gizleyerek, romanının çok daha farklı düzeylerde anlaşılmasına neden olabilir.

Ama, bir romanın **iyiliği** ve **kötülüğü** en ustaca biçimsel ögelerle örtülmeye de çalışılsa eninde sonunda ortaya çıkacağından bu fazlaca önemli sayılmayabilir. Çünkü, bir romanın iyiliği veya kötülüğü dilindeki ustalıkla ilintisiz bir yargıdır ve tıpkı bir mimari yapının temeli gibi varolması gerekli bir özelliktir. Önemli olan ise, yapının hangi amaçla inşa edildiği ve Goethe'nin de belirttiği gibi yapısındaki malzemenin niteliğidir.

Dil, gerek somut, gerekse soyut tüm duygu ve düşüncelerin aktarılmasında en yaygın kullanım aracı olduğundan, yazılı sanatın en etkin ögesidir. Ancak, dil bir sanat aracı olarak kullanıldığında sayısız imgelerle yüklenebilme olanağı olduğu için, gerçeklikle çoğu zaman çelişkiye düşebilir veya düşmüş görünebilir. Bu çelişki belki o anda çözümlenemeyen bir çelişki de olabilir, ama dilin durağanlığı, yani bir fotoğraf gibi olayları durdurması, onun giderek kavramlaşmasına neden olacak ve bir sanat olarak kullanılan dil, konuşma dilinden kendiliğinden ayrılacaktır. Bu gelişme insanlık yaşı kadar eskidir ve insanlık kadar da yaşayacaktır. Konuşma dilinden veya basit bir anlatı dilinden farklı olarak ortaya çıkan ve sanatsal içerik taşıyan böyle bir dil, tüm yazılı sanatlarda kullanılmak zorundadır. Bu nedenle, bir roman yazarı dil ustası olarak eleştirildiğinde, eleştirmenini onarılması olanaksız yanlışlara götürmeye gebedir.

Satranç oynayanlar bilirler; kuralları öğrenip de satranç oynamaya hazır duruma geldiğinde kişi, satranç

hakkında hiç bir şey bilmiyor demektir. Çünkü satranç o andan sonra başlıyordur. Roman da böyledir, bir roman yazarının dilini iyi kullanmasından sonradır ki ancak, o roman üzerinde «roman» tartışması yapılabilir.

Romanın yalnızca bir dil sanatı olduğu görüşü de 20. yüzyılda ağırlık kazanmış bir görüştür. Böylelikle romanda konu iyice daralmış ve örneğin Virginia Woolf'un «Mrs. Dolloway» inde olduğu gibi bir günün sabahı ile akşam saatleri arasında sıkıştırılmış ya da James Joyce'un «Ulysses» inde olduğu gibi bir günün yaklaşık yirmi saatlik bölümünde roman aktarılmıştır. Özellikle Joyce'un «Finnegans Wake» romanı, romanın yalnızca bir dil sanatı olarak kabul edilmesini öneren örnek bir yapıttır. Bu romanın ilginç olan yönü: Okur romanın neresinden başlarsa başlasın sonunda yine aynı yere dönmektedir. Romanda başlangıç veya son diye birşey yoktur.

İnsan bilincinin önem kazanması ve Freud'un da etkisiyle gelişen bilinç akışı tekniği, roman yazarının gerçekleri yakalaması için zihinde belirlenen imgeleri ardı ardına ve sırasını bozmadan yazması gerektiğini öğütlemektedir.

Kuşkusuz, gelişen teknoloji ile birlikte roman sanatı da değişiklikler geçirmek zorundaydı ve bunu yirminci yüzyılın başından bu yana büyük bir çabayla sürdürmektedir de. Ancak bu gelişme çok yavaş olmaktadır. Bir yandan bu değişikliği salt biçim kaygısı ile yürütmek ve roman sanatını toplum karşısında bireylerin uyumsuzlukları biçimde işlemek şeklinde yürüten yenilikçi akım ile, ondokuzuncu yüzyıl geleneklerinden bir türlü kopamayan ve eleştirel gerçekliğin, kapitalizmin insandışılığı temasına karşı, kitlelerin baş kaldırışını dile getiren yapıtlarını aşamayan gerçekçi kesim arasında roman yeni bir çıkış yoluna doğru ilerlemektedir.

X. GERÇEKLİK AÇISINDAN TANZİMAT DÖNEMİ ROMANLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Romanın batıdaki gelişimi gibi, Türk romanında da nesnel gerçekliğe bağlılık ilkesi, ilk örneklerinden başlamak üzere, üstelik batılı örneklerine oranla çok daha kaba biçimde sürdürülmüştür. Zaten batıdan ilk örnekleri alınan roman sanatının, daha başka biçimde gelişmesi düşünülemezdi. Ama yine de, örnek alınan diğer edebiyat türlerinden, sözgelimi öyküden, makaleden veya denemeden daha geride kalması, doğrudan romanın teknik zorluklarından kaynaklanıyor olsa gerekir. Çünkü roman yazarı, romanın yapısı gereği sanatsal bir takım girişimlerden çok aktarımcı bir girişim içinde olmayı kendisine daha yakın bulur. Eğer bu girişim, biraz da içinde kendine yabancılık kaygısı taşıyorsa, kuşkusuz, ortaya yalnızca biçimsel olarak, «roman» adı altında anılan yapıtlar çıkacaktır. Bu da ortaya çıkan yapıtın salt gerçeğe bağlılığı ölçüsünde değerlendirilmesine neden olacaktır. Bu yöntem ne ilk romanlar için kullanıldıktan sonra terkedilmiştir, ne de günümüzde terkedilmek eğilimindedir.

Tanzimat dönemi romanında gerçeğe bağlılık ilkesi, ilk batılı romancıların roman sanatını kurtarmak için

giriştikleri özverili çabadan çok farklı düzeyde gelişir. Anımsanacağı üzere, kitabın önceki bölümlerinde ilk romancıların, nesnel gerçekliğe bağlılıkla roman sanatını aynı düzlemde gördüklerinden sözetmiştik. Ama bu romancılar, kendilerinden önce örneği verilmemiş bir sanat türünü yaratma çabası içinde, nesnel gerçekliğe zorunlu bir bağımlılık içindeydiler. Öte yandan, yine bu romancılar kendilerinden sonra yazılacak tüm romanlarda bile, nesnel gerçekliğe ne kadar yaklaşılmış olunursa olunsun, onun ele geçirilemeyeceğinin farkında değildiler.

Ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar sürecek olan gerçeğe bilinçsizce bağlılığın nedenleri üzerinde daha önceki bölümlerde durmuştuk. Ancak, burada şunu da ekleyebiliriz: İlk romancılar için kendi bilinçlerinin dışında bir gerçekliğin varlığı kabul edilmekle birlikte, yine de gözleriyle görmedikleri veya duygu organlarıyla algılayamadıkları mistik bir gerçekliğin varolduğu inancını da korumaktadırlar. Bu inanç, onların romanı görünen gerçeklikten ayrı bir anlatım biçiminde aktarmalarını engellemektedir. Kimbilir, belki de böylelikle bilinmeyen bir gücün —ilk akla geldiği biçimiyle tanrının— işine karışmadıklarını düşünmektedirler.

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, bilimdeki bulgular sonucu, yalnızca duygu organlarıyla algılanabilen nesnelerin gerçek olduğu, bunun dışındakilerin ise gerçek olmadığı inancı egemen olmuştur. Böylelikle de bu dönem gerçekçi yazarı, roman yazmakla yalnızca olayları yansıtmayı amaçlamaktadır. Çünkü ona göre, yaşamın gerçekliğine ancak bu gerçekliğin bilinebileceği tek yoldan, bilimsel yoldan varılabileceği inancı, çağlarının bilimsel gelişmesine koşut olarak başka bir seçenek bırakmamaktadır. Öte yandan ise, Dostoyevski ile başlayan yeni bir roman geleneği kendisine

zemin hazırlamaktadır. Artık romancı, gerçek olarak algıladığı tüm varlıkların değerini kabul etmekte ve onu yeniden yaratmak üzere hareket etmektedir. Bu benimseyiş yalnızca sanatsal içerik taşıyan romanlarda değil, tarihsel romanlardan polis romanlarına, günce romanlardan aşk romanlarına kadar tüm romanlar için geçerlidir. Yazar, otobiyografik bir roman bile yazsa, yeniden yarattığı «ben»inde, yaratırken ki «ben»inin izleri olacağını bilmekte ve ona göre hareket etmektedir.

Osmanlı toplumuna roman sanatı girdiğinde, kuşkusuz, batılı ilk romancıların kaygılarından çok farklı bir kitle tarafından karşılanmak durumundaydı. Çünkü, her şeyden önce batılı romancılar, ilk kargaşalı dönemlerini anlattıktan sonradır ki, ortaya koydukları yetkin örnekler bu dönem Osmanlı yazarlarınca ele alınmıştır. Sözgelimi, Ahmet Vefik Paşa, Moliére'den 16 oyunu, gerek çeviri gerekse uyarlama yoluyla Osmanlı yazarlarına kazandırmıştır. Ondokuzuncu yüzyıl batıda eleştirel gerçekçilik döneminin doruklarını yaşarken, aynı zamanda tüm Avrupa ülkelerini derinden etkilemektedir de. Burjuvazinin yine burjuvazi tarafından eleştirilmesi, tatlı bir oyun olarak başlatılan ve desteklenen roman potansiyelinin, sahibini yemesi olarak suyüzüne çıkmaktadır. Artık romanın, olayların kurgusu biçimindeki ilk örnekleri yerini, toplumsal kargaşanın sözcüsü olan eleştirel gerçekçi örneklerine bırakmıştır. Tüm bu değişikliğine karşın yine de roman, eğlendirici ve ilgi çekici özelliğini korumayı sürdürmektedir. Bu özelliği de, bir sanat olarak algılanmasının ötesinde, bir aktarım ve anlatım aracı olarak algılanmasının ön plana çıkmasına neden olmaktadır. Bu bakış açısı altında bakıldığında ilk Türk romanı olarak anılan «Taaşşuk-i Tâlât ve Fitnat» romanının, Victor Hugo'nun romantizmi ile Daniel Defoe'nin nesnel gerçekçiliği bağlılığında, alaturka bileşkesiyle sonuçlanmasına neden olmuştur.

Şemşettin Sami, yalnızca «roman» yazmak üzere yola çıktığından, doğal olarak da konu üzerinde yoğunlaşmış ve etkili bir son kullanarak da romanını bitirmiştir. Basit olarak ele alındığında roman, günümüzün ucuz filmleri gibi, sonu ile yakın ilintili bir etkileme özelliğini her zaman korumuştur. «Trajik sözcüğü, diye yazıyor Moissej Kagan, genellikle, bir kimsenin yokolup gidişini ya da bir kimsenin acı çekişini bizde çağrıştırır. Bunun nedeni, üzüntü sıkıntı, bir başka deyişle, ölüm ya da acı karşısında bizlere coşkusal tepkilere yakın duygular uyandıran bir olayı bizim trajik olarak görmemizden gelir.» (1)

Trajik olanın akıldan çıkması, günlük yaşamla ilgili bir konudur. Örneğin küçük bir gazete haberi, ya da sıradan bir cinayet haberi, ortalama okuru, sözgelimi Şili, ya da Filistin soykırımından daha çok etkiler. Bunun nedenini olayların —kitlesel ve siyasal— büyüklüğü veya küçüklüğü ile ölçmek yerine, doğrudan karşısına aldığı bireyin günlük yaşamı ile ilişkilendirmek gerekir. Çünkü, insanda doğuştan varolan acıma güdüsü, ilkel konumunu aşamadığı sürece kendini savunma içgüdüsüyle birlikte gelişecektir. Yani, bir cinayet haberi karşısında neredeyse gözleri dolan kişinin, kitle katliamlarına karşı duyarsız kalması doğrudan doğruya öz savunusuyla, bir başka deyişle bireyselliği ile ilintilidir. Rastladığı her trajik olay, kendisi ile karşılaştırma olanağı yaratacak, böylelikle de haline «şükür» edebilecektir.

Ortalama insanın en yakın olduğu «trajik» olay, özü açık seçik olan ve kolayca anlayabileceği duygu ve düşünceleri dile getirmesini sağlayacak olaydır. Bu nedenle de duygularını doğrudan hareketlendirecek ve kendisi ile

(1) Prof. Moissej Kagan, «Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat», Çev. : Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, Bilimsel Sorunlar Dizisi : 5, Mart 1982, s. 164

karşılaştırma yapabilecek ortamları yaratacak olayları «trajik» bulur.

Sami Paşazâde Sezai'nin «Sergüzeşt» romanı da aynı duyguların sömürüsünden oluşmuş bir romandır. İyi yürekli roman «kahramanı» harem ağası Cevher, Dilber'i, Mısırlı zenginin hareminden kurtarmak isterken düşüp ölünce, sevgilisine kavuşamayacağını anlayan Dilber de kendisini Nil ırmağına atar. Bir de bu sonuca, sevgilisini bekleyen Celâl'in durumu da eklenince, romanın duygusal örgüsü ,üstelik okurun kafasında yaratabileceği başka başka sonlar da bırakarak tamamlanmış olur.

Aslında «trajedi», 19. yüzyıl edebiyatında coşumculardan (romantiklerden) gerçekçilere kadar tüm akımlarda oldukça ağırlıklı yer etmiş bir sonuçlandırma yöntemidir : «Emma Bovary» de,, «Julien Sorel» de, «Lucien de Rubempré» de, «Yevgeniy Onegin» de, «Anna Karenina» da, «Nastasya Filipovna» da, «Bazarov» da, kendileri için hazırlanan «trajik» sona doğru hızla ilerleyen roman kahramanlarıdır.

Lukacs, Balzac'ın «Sönmüş Hayaller» romanı üzerine yaptığı yorumunda bunu şöyle vurgular : «Sönmüş Hayaller»deki hakiki zorunluluk, Lucien'in Paris'te yok olup gitmesi zorunluluğudur. Kaderinin yükseliş ve düşüşünün her aşaması, her adımı bu zorunluluk zincirine her defasında daha derin toplumsal ve psikolojik bağlar sağlar. Roman öyle kurulmuştur ki, tek tek olaylar, temelde yatan zorunluluğu ortaya çıkarmaya yardım ederken kendi başına rastlantısal olmasına karşılık, her olay aynı sona doğru atılmış bir adımdır. Böyle derindeki toplumsal zorunlulukların gözönüne konması, hep, herhangi bir eylem yoluyla yapılır. Bir kasabanın, bir evin ya da bir meyhanenin geniş ve bazen en ayrıntılı bir betimlemesi hiç bir zaman yalnızca bir betimleme değildir; bu yolla, Balzac, felâketin patlaması için gere-

ken geniş ve değişik alanı tekrar tekrar yaratır.» (2)

Lukacs'ın da belirttiği gibi, 19. yüzyılın eleştirel gerçekçi yazarları kahramanlarını sıradan insani ilişkiler sonucunda ve birden bire ortaya çıkan bir trajedi içine sokmazlar. Onların trajedisi, kahramanlarına yükledikleri; sözgelimi, «Emma Bovary» deki tutkular, «Yevgeniy Onegin» deki ben-merkezcilik veya «Bazarov» daki nihilizmin yarattığı sonuçların, tüm roman boyunca özenle yerleştirilmesinden sonraki müthiş patlamadır. «Felâketin kendisi çoğunlukla anidir, fakat bu anilik ancak görünüştedir, çünkü felâketin parlak bir şekilde aydınlattığı özellikler, daha küçük bir şiddette de olsa, uzun süredir gözlemleyebildiğimiz özelliklerdir.» (3)

Namık Kemal, «İntibah» romanındaki Ali Bey tiplemesiyle, zayıf bir kişiliğin «trajik» sonunu ustaca hazırlamış olmasına rağmen, Dilâşûb'un yanlışlıkla da olsa öldürülmesi, Mehpeyker'in Ali Bey tarafından bıçaklanması, ardından kendisinin de ölmesi ile roman bir anda bir gazete haberi çerçevesine iniverir.

Bütün bu acılı sonların nedeni — Nâbizâde Nâzım'ın «Zehra» romanında da benzer bir acıklı son ve ölümler vardır— ölümün tek trajik sonuç olarak görülmesidir. Romanın, şiir gibi örneğin, duyguların direkt aktarımı olmadığının bilincine varamayan ilk romancılar; ya gerçek yaşamdan aldıkları olayları aslına yakın biçimde yeniden kurgulamaktaydılar, ya da, sözgelimi Ahmet Mithat'da olduğu gibi batılı özentisi, zengin Felâtun Bey'in mutsuzluğu ve yoksulluk içinde büyüyen Rakım Efendi'nin mutluluğu biçiminde, yani siyah ve beyaz zıtlığını kullanarak, yalnızca olaylara dayalı bir düş evre-

(2) György Lukacs, «Avrupa Gerçekçiliği», Çev : Mehmet H. Doğan, Payel Yayınları : 46, Bilgi Dizisi : 26, İstanbul, Ocak 1977, s. 80

(3) György Lukacs, A.g.e., s. 80

ni kurmaktaydılar. Gerek Felâtun Bey tiplemesinde, gerekse Recaizade Mahmut Ekrem'in «Araba Sevdası» romanındaki Bihruz Bey tiplemesinde batılılaşma özentisinin köklü bir eleştirisi yoktur. Her iki tip de, daha çok insani ilişkilerinin kurbanı olarak birer «Nehlyudov» turlar.

Ama, romanın böylesine ilkel adımlarla yola çıkmasının tek nedenini, geleneksel edebiyatın bir kenara atılması ve batıda doğan bir tür olan romanın, Türk edebiyatına dışarıdan sokulması ile açıklamak güçtür. Çünkü, eğer roman batıda tarihsel gelişimini gösterememiş olsaydı, şu veya bu biçimde dünyanın herhangi bir yerinde kendiliğinden ortaya çıkacaktı. Romanı belirleyen Avrupa kültürü değildir. Ama, bireyin toplum karşısındaki konumunu irdeleyen ve anlatıcı ile okur arasında dolaylı ve dolaysız her türlü ilişkiyi barındıran romanın gelişmesinde Avrupa'nın tarihsel ve siyasal koşulları önemli rol oynamıştır.

Türk romanının başarısızlığı ileri sürülürken, bunu romanın batıdan gelen bir tür olmasıyla bağdaştırmak, sinema sanatının geleneksel sanatımız içinde var olduğunu kabul etmek demektir. Ya da, ilk fotoğraf makinasını bir Türk bilim adamı bulduğu için, fotoğraf sanatında başarılı yapıtlar verdiğimizi savunmak gerekir.

O halde, neden yalnızca roman için, «batıdan geldiği için, kültürümüze yabancı olduğu için,» başarısız bir sanat olduğu görüşü yaygındır? Romanın ülkemizde, özellikle de yirminci yüzyılın ortalarına kadar başarılı bir gelişim izlemediği ileri sürülebilir, ama bunun nedenini, romanın bir «transfer» sanat olduğuna bağlamak yerine, romanın iç dinamiğinde ve roman yazarlarımızın dünya görüşlerinde aramak, görüş açısını değiştirecektir. Romanın «transfer» inden doğan başarısızlığını kabul etmek, Kolombiya'lı Marquez'in veya Guatamela'-

lı Asturias'ın başarılarını açıklamayı güçleştirir.

Gerçekte, genel olarak roman sanatı üzerine değerlendirme yapılırken, eleştirmenler herhangi bir romanı alıp, tarih içersinde bir yere oturtma eğilimindedirler. Böyle bir incelemede, romanın çevresindeki olay örgüleri ve tarihselliği değerlendirilirken, romanın özgün dinamiği ve yazarının dünyayı kavrayış yöntemi gözardı edilir. Tüm sanatlar için geçerli olan kurallar, o dönem içinde roman için de geçerlidir. Böyle olunca da, örneğin şiirde, oldukça etkili olan tarihsel veya sınıfsal bir olayın, roman üzerinde yarattığı etkinin zayıflığı hissedildiği andan itibaren de, roman için kesin yargılar verilme yoluna gidilir ve bu yargılar da genellikle olumsuzdur.

Bu anlayış, kimi zaman doğru bir eleştiri anlayışıdır, ama unutulmaması gereken önemli nokta, romanın da bir iç dinamiği, esneklik gösteremediği bazı yapısal özellikleri olduğudur. Yani, romanın içinden tarihe bakmak da uygulanabilir bir yöntem olarak bir kenarda durmalıdır. Şiirin, denemenin ve hatta öykünün gösterebildiği duyarlılığı, romanın aynı çabuklukla gösterebilmesi, herşeyden önce teknik olarak zordur. Ama yazar, aynı duyarlılığa ulaşmak amacıyla roman yazmaya başlarsa, «trajik» bir son ile baştan pazarlığa girmiş demektir. Çünkü, basit anlamda ele alındığında, romanın en etkileyici bölümü, yani duygusal açıdan doruk noktası, genellikle son yapraklarıdır.

Romanın batıdan örnek alındığı düşüncesiyle kötü örnekleri verildiği biçiminde bir yaklaşım, ancak şu açıdan doğru olabilir: Roman yazarı, doğrudan uyarlama yoluyla romanı aktarmaya yöneldiyse, o zaman ortaya çıkacak olan yapıtı dolayısıyla bir öykünme olacaktır ve doğal olarak da kendi toplumuna yabancı kalacaktır. Yazar, romanının yabancılığını önleyebilmek için

de kendisinden **bir şeyler** katmak zorunluluğunu duyacaktır. Bunu ise, ancak günlük yaşamın «trajik» olaylarından yararlanmakla sağlayabilecektir. Bu da, «ölüm» olgusu ile sağlanabilir ancak.

Moissej Kagan, ölümün genellikle neden trajik bir şey olarak görüldüğünü şöyle yanıtlıyor: «Ölüm, insanın karşı koymaya çalıştığı, ama ister istemez karşısında yenik düştüğü temel doğa güçlerinden biridir. Burada, trajik-olan'ın, salt biyolojik değil, **estetiksel** bir doğası olduğu açıkça görülmektedir. Çernişevski'nin, Feuerbach'cı antropolojik maddeciliğinin etkisi altında kalarak düşündüğü gibi, sırf biyolojik olarak yaşamı sınırlandırmasından ötürü trajik bir karakter taşımaz ölüm. Ancak yaşam insan idealinin odak noktasında yer almışsa, ölüm trajiktir; bunu açık seçik anlayabilmek için, ölüme dinsel ve estetiksel olarak nasıl yer verildiğini karşılaştırmak yetecektir.» (4)

★

Öte yandan, anlatı sanatı Türk edebiyatında oldukça eski bir gelenek olmasına rağmen, romanda batıya öykünmeye gidilmesinin bir başka önemli nedeni de, 19. yüzyıl batı romancılığının doruk noktasında olmasıdır. Eğer, Tanzimat ile birlikte batıya yaklaşma çabaları içinde, batı romanından çevirilerle ve uyarlamalarla roman Türk edebiyatına girmemiş olsaydı, belki de kendi kendine gelişecek olan geleneksel edebiyat içinde özgün örnekler vermesi mümkün olabilecekti.

İslamlığın kabul edilmesi ile birlikte Türk edebiyatına, Arap-İran estetiğiyle birlikte, bu ülkelerin işledikleri yazın türleri, nazım biçimleri ve aruz vezni girmeye başlamıştır. Aslında bu dönemde yazılan yapıtlarda daha çok açıklayıcı bir çaba egemendir.

---

(4) Prof. Moissej Kagan, A.g.e., s 169.

Onbeşinci yüzyıla gelindiğinde Çağatay lehçesi ve divan düzyazı örneklerine rastlanır. Bu arada, Çağatay lehçesi ile birlikte Türkiye lehçesinin de gelişmesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun merkezi olan Anadolu'nun görülmesi olarak açıklanabilir. Bu yüzyılda düzyazı alanında, halk için yazılan yapıtlarda açık ve doğal olma önemli özelliktir. Mercimek Ahmet'in Kabus - nâme çevirisi ile ve Anadolu Türkleri arasında tasavvufu yaymak, halka dervişlik yol ve törelerini öğretmek amacıyla ele aldığı Garibnâme ile Aşıkpaşazâde, önemli düzyazı örnekleri vermişlerdir.

Onaltıncı yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun parlak devrine rastladığından, edebiyatta da parlak bir dönem yaşanmıştır. Türkiye lehçesi bu dönemde, geçen yüzyıllara oranla daha fazla kullanılan yazı dili olmuştur. Çağatay-Türk düzyazısının en güzel örneklerinden biri olan Vekayi, bu dönemde Babür Şah tarafından yazılmıştır.

Onyedinci yüzyılda Türk edebiyatı, daha çok özgünleşmeyle gelişimini sürdürür. Bu yüzyılın en belirleyici düz yazı örneği, Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sidir. Bu yüzyılın önemli yazarlarından bir diğeri de Tarih alanında yapıtlar vermiş Peçevi'dir.

Onsekizinci yüzyılda divan düzyazısı alanında ve tarih türünde Naima, Salahtar, Suphi gibi yazarlar önemli örnekler vermişlerdir. Seyahatnamenin önemli bir yazı türü olduğu bu yüzyılda Yirmisekiz Çelebi Mehmet, Dürri, Resmi Ahmet akla gelen yazarlardır.

Türk edebiyatı, İslamiyetten sonra girdiği bu yeni dinin toplayıcı gücü altında, her toplum gibi, bazı özverilerde bulunmuştur. Bu yeni dinin getirdiği ilkelere göre düşünce sistemleri geliştirmiş ve bunları benimsemiştir. Bu da yeni bir edebiyatın doğmasına neden olmuştur. Doğu düşüncesinin anlatımı olan ve özellikle de Fars

edebiyatının etkisi altında gelişen bu edebiyatın başlıca özelliği kuralcı olması, ortak kavramların dar çerçevesi içinde sıkışması, genel duyguları açıklayıcı esneklikten yoksun bulunması ve yaşamla ilgisinin az olmasıdır. Böyle olmakla birlikte, yaşamla ne kadar az ilgili olursa olsun, bu edebiyatın bağlı bulunduğu toplumun yansılarını taşıdığı ve bulunduğu dönemin karmaşıklığı ve eğilimlerini içinde barındırdığı kuşkusuzdur. Divan edebiyatı diye adlandırdığımız bu edebiyatın herhangi bir ürününe bakıldığında, çağın gelişimini, gerçek ve gerçek üstü bilgilerinin izlenimlerini, geleneklerini ve boş inançlarını bir arada görmek mümkündür.

Diğer yandan, divan edebiyatının en büyük zayıflığı, bir bütün oluşturacak güç ve genişlikten yoksun olmasıdır. Bu değerlendirme yalnızca roman açısından bir değerlendirme olarak alınmalıdır. Çünkü, divan edebiyatı insan ruhunun binbir çeşit kararsızlıklarını, umutlarını, mutluluk ve acılarını irdelemek ve açıklamakta yetersiz kalabilmektedir. Ayrıca, yalnızca sanat dilinin güçlü olmasıyla da sorunun bu yönü çözümlenmiş olmamaktadır. Bu bakış, kuşkusuz çok özel bir bakıştır ve çürütülebilir.

Divan edebiyatının yalnızca Osmanlı azınlığına ve onun çevresindeki aydınlara seslenmesi ve halka etki edememesi, halk edebiyatının da gelişmesiyle hiç bir zaman birleşmeyecek bir paralel çizgi oluşmasına ortam sağlamıştır.

Sonuç olarak; «Türk yazınında bir anlatım yöntemi olarak gerçekçilik XIX. yüzyılın sonlarında görülür. Daha önceki örnekler, öteki ulusların yazınlarında da olduğu gibi, dış gerçekliğin görüldüğü biçimde yansıtılmasından öteye geçmez. Bu yapıtlar için gerçekçi sözcüğünü sıfat olarak kullanabiliriz yalnızca. Söz konusu olan, yaşananın, görülenin betimlenmesidir çünkü. Örneğin ge-

rek destanlarda, gerekse bunların süreği sayabileceğimiz Dede Korkut öykülerinde ya da sözlü gelenekde doğup yazıya geçmiş halk öyküleri benzeri destansı anlatılarda eski Türk topluluklarının günlük yaşayışlarından görüntüler bulmak olasıdır. Giderek bu tür ürünlerden yola çıkıp göçebe yaşayış biçiminin özellikleri bile saptanabilir. Ama bu, o yapıtların gerçekçi kavramıyla nitelenmesi için yetmez. Homeros'un yapıtlarında da eski Yunan sitelerinin yaşamını buluruz, ama onları gerçekçi olarak nitelemeyi düşünmeyiz. Bu nedenle XIX. yüzyıl öncesi Türk yazınını gerçekçilik açısından değerlendirirken gerçekçiliğin bir yöntem olduğunu unutmamak gerekmektedir.» (5)

Aitlla Özkırımlı'nın bu önemli saptaması genel olarak doğru olmakla birlikte, içinde şu eksikliği barındırmaktadır: Ondokuzuncu yüzyıldan önceki edebiyatta gerçekliğin, gözle görüldüğü gibi algılanması olduğu halde, roman türünde ondokuzuncu yüzyılda verilen örneklerde de gerçeğe bağlılık, yukarıda sözü edilen anlatım içindedir. Ama Özkırımlı, hemen birkaç satır sonra şunu da eklemiştir bu önemli incelemesine: «Gerçekçilik açısından Türk Yazınını değerlendirirken unutulmaması gereken en önemli nokta ise, gerçekçiliğin temelde roman türüne özgü bir anlatım yöntemi olduğudur. Üstelik batı toplumlarının kapitalistleşme sürecinde doğup gelişmiştir. Gerçekçi yönelişlerin XIX. yüzyılda görülmesi bu nedenle rastlantı sayılmaz.» (6)

Avrupa ile ilişkilerin III. Selim zamanında başlamasıyla, batının etkileri de edebiyat üzerinde kendisini göstermeye başlamıştır. Aslında bu dönem Osmanlı İmpa-

(5) Atilla Özkırımlı, «Türk Dili Dergisi, Yazın Akımları Özel Sayısı», **Türk Yazın Tarihinde Akımlar**, Ocak 1981, Sayı : 349, s. 418

(6) Atilla Özkırımlı, A.g.e., s. 418

ratorluğunun da çözülmeye başladığı ve eski zaferlerle kendisini oyaladığı bir dönemdir. Bozgunlar birbiri ardına gelmekte, ülkede ayaklanmalar olmakta, kısacası ülkenin her yanında genel bir tutarsızlık ve anarşi hüküm sürmektedir. Bütün bunlar, siyasi potansiyeli zorlamakta ve bir çöküş dönemini hızlandırmaktadır. Yönetim, bu çöküşün farkında olduğu halde hiç bir önlem almamakta bilinçli olarak direnmektedir. Böyle bir tutum da, aydınların giderek gelişen batıya özlemlerini kamçılamaktadır.

Çünkü, feodalizmi ve bunun insan ilişkilerini yıkan burjuva demokrat devrimleri İngiltere ve Fransa'da başka başka zamanlarda olmakla birlikte, yapı olarak benzer değişmelere, aynı teknik gelişmelere ve bazı değişiklikler gözönünde tutulmakla aynı koşullara dayandığından, Osmanlı toplumu içindeki bazı aydınları da bir beklenti içine sokmuştur. Ondokuzuncu yüzyılda ticari burjuvazinin yanında yerini alan sanayi burjuvazisi, Asya, Afrika ve denizaşırı ülkeleri sömürge olarak paylaşmaya başlamıştır. Bundan sonra kapitalizm, kendi varlığını daha da ileri götürerek emperyalizm aşamasına girmiştir. Bu dönemde yetişen yazar ve ozanların yapıtlarında bu değişmeye karşılık bir eleştirel edebiyatın varlığı göze çarpar. Fransız Devrimi ve ardı ardına gelen savaşlar Avrupa'da ondokuzuncu yüzyılın başlarından bu yana insanlığa yeni bir içerik aşılamıştır. Edebiyat da bundan payını alacaktır.

Ondokuzuncu yüzyıl batıda eleştirel gerçekçilik dönemini başlatırken, onaltıncı yüzyıla kadar ticaret burjuvazisinin desteği ile Akdeniz kıyılarına, Asya'ya, Afrika'ya yayılan Osmanlı İmparatorluğu, onyedinci yüzyılda duraklamış, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllarda Avrupa'daki teknolojik hareketlenmelerinden sonra da bir yıkılış dönemine girmiştir. Osmanlı İmparatorluğu, Av-

rupa ülkelerinin geçirdiği bu temel değişiklikler karşısında hâlâ feodal düzen içinde yaşamını sürdüren bir devlet durumundadır. Ama gittikçe gelişen teknolojinin karşısına, inatla koruduğu ağalık düzeni ile karşı koyabilmesinin olanağı yoktur. El emeği gücüyle ortaya koyduğu ürünlerin, makinalarla yapılan ürünlere karşılık vermesinin olanaksızlığı sonucunda, Osmanlı İmparatorluğu ne iç, ne de dış pazarın gereksinimine karşılık veremeyecek duruma düşmüştür. Gümrük vergilerinin kaldırılması sonucu, Avrupa için yeni bir pazar olan Osmanlı İmparatorluğunun üretim kapasitesi giderek düşmeye ve sonunda bütünüyle yok olmaya başlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, tarihin belirli bir döneminde doğmuş, ticaret burjuvazisi döneminde ardarda gelen yayılma politikasıyla gelişmiş, ama tarihin bir başka döneminde oluşan temel değişiklik ve iyileştirme hareketleri karşısında, özellikle kapitalizm ve emperyalizm aşamalarında artık gelişebilme olanağını yitirmiştir. Bu çöküntünün etkileri, Osmanlı tarihinin büyük bir bölümünü kapsayan feodalizm mücadeleleri, ayaklanmalar, halkın beylere ve merkezi feodalite durumunda olan padişaha karşı yaptıkları başkaldırılar, ülkeden kopma ve bağımsızlık girişimleri sürekli olarak bir savaşı sıcak tutmaktadır. İmparatorluğun temelinde oluşan bu sarsıntılar, doğal olarak üst yapıda da kendini göstermekte ve ahlak, kültür ve yönetim alanında gerilemelere ve bozukluklara neden olmaktadır. (7)

Tanzimat fermanı ile birlikte kültürel etkinliklerin de Avrupa kültürü ile yakınlaşması başlamıştır. O yıllardan başlamak üzere, Avrupa Kültürünün mutlak üstünlüğü sarsılmaz bir inanç haline gelmiştir. Daha ön-

(7) Kaynak : Sabiha Sertel, «Tevfik Fikret İdeolojisi ve Felsefesi», Yurt ve Dünya Yayınları : 4, Büyük Hümanistler Serisi : 1, İstanbul, 1946.

celeri, yani Tanzimat öncesi Avrupa'ya böyle bir yakınlık açık biçimde duyulmaktadır:

«İşlerinde yalnız teknik cihetlere ehemmiyet verenler vardı. Yirmisekiz Mehmet Çelebi ve oğlu Sait Efendi gibi meselâ bentler, cetveller veya matbaacılık vesaire gibi hususlara dikkat edenler bulunurdu. Üçüncü Selim zamanında başlayan Avrupa temayülü o zamanlar yalnız maddi ve şekli meselelere münhasır bulunuyordu. Önce askeri islahat münasebetiyle Fransadan muallim getirildi. Daha sonra oraya yine askeri tekamülden istifade için talebe gönderildi. Hatta Pariste Mektebi Osmani açıldı. Teknik sahaya inhisar eden, hatta inhisarına ayrıca ihtimam olunan bu temas yavaş yavaş manevi ve içtimai bilgilere ve o arada edebiyata da sirayet etmiştir.» (8)

Bunun sonucunda ise, özellikle Fransız edebiyatının etkisi ile, bilinçsiz bir öykünmeye yönelmek neredeyse kaçınılmazdır. İbrahim Alaettin Gövsa, özellikle Reşit Paşa, Ali Paşa ve Fuat Paşa'nın elçilikleri sırasında Fransızlarla olan sıkı ilişkilerinin sonucunda, ülkeye dönüşlerinde yazılarında ve söyleşilerinde Avrupa'ya hayranlıklarını dile getirmeleri sonucu, gelişmekte olan gençliğin Avrupa'ya özenerek ve Fransız diline ağırlık vererek yabancılaşmalarına neden olduklarını belirtir. (9)

Toplumdaki batılılaşma çabası ve buna bağlı değişiklikler, edebiyat üzerinde de etki yapmıştır. Batı kültürünün etkisi altında yetişmeye başlayan yeni kuşak, böylece batı edebiyatı yolunda yeni bir edebiyat çığırı açmaya girişmiştir. Böyle bir hareket sonucu olarak

(8) M. Behçet Yazar, «Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı», **İbrahim Alaettin Gövsa'nın Edebiyatımız Hakkındaki Fikirleri**, Kanaat Kitabevi, İstanbul 1938, s. 207

(9) M. Behçet Yazar, A.g.e., s. 208

da, Türk edebiyatı, başlangıcından itibaren en önemli gelişme ve değişme hareketiyle karşı karşıya kalmıştır. Bir kaç yüzyıldır süren Türk-İslam geleneği, yerine yeni bir geleneğin eklenmesi ile Türk edebiyatı, biçimden ve düşünceden dil kurallarına kadar önemli değişikliklere uğrama sürecine girmiştir.

Bilindiği gibi Tanzimat edebiyatı, batı kültürü ile yetişen sanatçıların, batılı sanatçıları örnek alarak oluşturdukları bir edebiyat okuludur. Başlangıç olarak da Tanzimat Fermanı'nın ilanından yirmi yıl sonra, 1860 yılında, «Tercüman-ı Ahval» gazetesinin yayınlanması ile ilk hareketine başlamış ve 1895 yılına kadar da varlığını sürdürmüştür. Batı kültürüyle yetişen yeni kuşak, divan edebiyatının yeni yaşamı anlatmaya ve açıklamaya yeterli olmadığını düşünmektedir ve yeni bir edebiyat akımı oluşturmak için ortaya çıkmıştır. Bu devirde yetişen sanatçılar, doğal olarak Fransız edebiyatını örnek almışlardır ve divan edebiyatında bulunan edebiyat türlerini de batı anlayışına göre yenileştirmeye çalışmışlardır.

Ama bu yenileşme, yalnız edebiyat türleri, yani biçim yönünden olmamış; edebiyatta toplumla ilgili konular incelenmiş, topluma ilişkin yeni kavramlara yer verilmiştir. Sözgelimi özgürlük, hak gibi sözcükler en çok bu dönemde kullanılmaya başlamıştır. Kuşkusuz, batıdan bir çok biçimsel özellikleri alırken yeni kuşak, aynı zamanda düşünce alış verişinde de bulunmaktadır ve batı dillerinden çevrilen yapıtlardaki toplumsal içerik, yazarları da derinden etkilemektedir. Böylelikle yeni kuşak, bu kavramların bütün ülkeye yayılmasını başlıca amaç olarak üstlenmiş ve divan edebiyatı gibi belli bir azınlık için değil, halk için edebiyat yapma düşüncesi ile dilde özleşmeye, yazı dilini konuşma dili haline getirmeye çalışmıştır.

Ama, bütün bu çabaların roman için de geçerli çabalar olduğunu söylemek biraz güçtür. Çünkü roman sözkonusu olduğunda, yenileşme hareketinin başladığı dönemlerde yerleşik olan görüşlerin, alışkanlıkların ve romanın ana konusu olan birey-toplum ilişkilerinin yeniden şekillendirilmesi ayrıca özel bir çabayı gerektirmektedir. Romanın ilk olarak yazıldığı dönemler olan bu yıllarda, Avrupa'nın, 18. yüzyılın sonlarında Fransa'da gelişen olaylar karşısında, aydınlanmacı felsefenin yarattığı iyimser dünya ile, bu düşüncenin iflasından sonra gelmesi beklenen devrimler ve toplumsal dönüşümler çağı arasındaki bocalama döneminde yazılan romanlara benzer bir eğitim vardır. Bir yandan Osmanlı İmparatorluğu'nun çökmekte oluşu, öte yandan her türlü iyileştirme hareketine karşı dinsel unsurların baskısı, konuları yüzeysel olarak yansıtan bir roman ortaya konmasına neden olmuştur. Böyle olunca da, çok az değişiklik yapabileceği roman sanatında yazar, zorunlu olarak en ortak olan noktada, konuda bir benzerlik sağlamakla işe girişerek, yapıtını oluşturma yolunu seçmiştir. Çünkü, merkezi feodalite durumunda olan padişahın ve çevresinin, gerici din adamlarının da yardımıyla İmparatorluğu bir ortaçağ devleti konumunun dışına çıkartmamaktaki kararlılıkları; ayrıca, varolan ilkel üretim araçları ve bunlarla sağlanacak ilişkilerle ülkenin Avrupa tekniği ve sermayesi karşısında tutunamayacağının açık bir biçimde ortada olması, roman yazarını tarihsel bir göreve zorlamaktadır. Yazar görevini romantik akımı içinde de olsa gerçekçi oluşu içinde de olsa, şu veya bu şekilde dile getirebilirdi.

«Ama Tanzimatçılar bu inceliğin ayrımına varamazlardı. Gerçekçiliği kavrayamamaları bir yana, tam anlamıyla coşumcu da olamadılar. Örneğin, divan yazınını 'hakikat ve tabiat âlemlerinden hariç bir cihan-ı evhâm-

dan iktibas olunmuş birtakım nâ-merbût tasavvurlardan ibaret' (Celâlettin-i Harzemşah önsözü) olduğu için eleştiren Namık Kemal, düşsü bir tutuma kapılmaktan, gerçek dışlıktan kurtulamaz. Bir yapıtı «Müşâhedât» (gözlemler) adını taşıyan Ahmet Mithat da Fransız gerçekçilerinin toplumun, insanların hep kötü yanlarını konu almalarını eleştirir.» (10)

Tanzimat döneminde batılı anlamda tiyatro, makale, öykü gibi yeni türlere yer verilmeye, dil ise bir takım düşünceleri yaymak için yalınlaşmaya, cümlelerde kurallı dizimler oluşmaya başlamış olmakla birlikte yazarların roman anlayışı, batının ilk roman anlayışı kadar basit biçimiyle kalmıştır. Yani, batının artık terketmiş olduğu gerçeğe sınırsız bağlılık ilkesi, tanzimat yazarları için henüz keşfedilmiş bir alan durumundadır. Üstelik bundan kaçabilmesine de olanak yoktur. Böylelikle de, başta roman olmak üzere, tiyatro ve öykülerde topluma, özellikle de tarihle sıkı ilişkisi bulunan ve gerçekliği şu veya bu şekilde kanıtlanabilen olaylar yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu arada da, genel olarak insan özellikleri yerine, ırkçı bir yaklaşımla, genel olarak Türk özelliklerine ağırlık verilmesi, böylelikle de eski zaferlerin kağıt üzerinde yinelenmesi yolu resmi politika olarak benimsenmiştir.

Diğer yandan, tanzimat ülkede bir yenileşme hareketi vaadiyle ortaya çıkmıştır. Böylelikle de, yepyeni bir yaşam biçimini beraberinde getirmiştir. Batıda öğrenim görmüş gençlerde önüne geçilmez bir batı hayranlığı başlatmıştır. Fransız dilini öğrenen bu gençler, Fransız edebiyatına karşı da ister istemez bir yakınlık duymakta, onlar gibi yaşamak ve yazmak istemektedirler. Bu etkilenmenin en olumsuz yanı ise romanda kendini gös-

(10) Atilla Özkırımlı, A.g.e., s 419

termiştir. Tanzimat romanı hem bunun farkındadır, hem de bu kısır döngünün içinden çıkamaz. Fransız gerçekçileri olsun, Rus gerçekçileri olsun, bulundukları toplumun değer yargılarını altüst ederken, Tanzimat romanının yalnızca bireysel acıları deşmesi, yazarlarının dünya görüşlerini gizlemedeki bilinçli çabasıyla alabildiğine yüzeyselliğe düşmüştür. Romancılar, yeni bir kültürün ortaya çıkardığı yeni tipleri ele alırken, yalnızca gördükleri ve duyduklarını kağıda geçirmişler, hiç bir toplumsal yoruma gerek görmeden ve ancak gizli bir alay ile, —üstelik o da doğru hedeflenmemiş bir alaydır, sözgelimi Ahmet Mithat'da olduğu gibi— romanlarında Balzac, Flaubert çapında kahramanlar yansıtmaya çalışmışlardır. Bir takım şeyleri eleştirmeleri gerektiğini düşünebilmektedirler, ama bu eleştiri konusu olan yabancılaşmanın kökenini ne araştırmaya çalışmışlardır ne de bunu romanlarına merkez yapmışlardır. Salt batı taklitçiliğini eleştirmekle kendilerinin de bir çeşit öykünmenin içine düştüklerinin farkına varamamışlardır.

Çünkü, batıya olan hayranlık aynı zamanda iç ilişkilerde ve yönetimde de benzer sorunları ortaya çıkarmaktadır. Sözgelimi medreselerin yanına yeni okulların açılması, şer'iye mahkemelerinin karşısıda nizami mahkemelerin kurulması her ne kadar yenilik olarak benimseniyorsa da, buna karşı gelen geniş bir kitle de var gücüyle savaşım vermektedir. Artık yeni düşünceler, yeni kavramları doğurmaktadır. Bu yeni kavramları karşılayacak kelimeler, cümle yapıları ve sonuç olarak da yapıtlar gereklidir.

Kuşkusuz, tanzimat döneminde acemilik, kötü uyarlamalar ve bunun doğal sonucu olarak da kötü yapıtlar bir mantık zincirinin halkalarıdır. Henüz iyi özümlenmemiş batı kültürü, yeni ürünler vermekte, bu da zorunlu olarak öykünmeyi beraberinde getirmektedir. Romanın ilk

olarak batıdan geçişinin bu döneme rastlamış olması onu aldırmasız ve daha çok da idealist bir konuma getirmiştir. Bulunduğu durumdan şikayetçi olmak özelliğini ise, batının eleştirel gerçekçiliğinden almaktadır. Ama, batıdaki gibi köklü bir gelişimi, köklü bir geleneği olmadığından, benzer şikayetlerin kendi ülkesine uyarlanması çabasıyla, romanlarda bir basitlik, baştan savmalık ve daha da önemlisi başka bir dilden çeviri izlenimini yaratmaktadır. Herşeyden önce, böyle bir eleştiri mekanizmasını yapısında hiç bulundurmamış olan Osmanlı toplumu aydınları, roman konusuna el attıklarında, batıya öykünmenin yalnızca insani ilişkiler düzeyinde kalmasıyla bir anda kendilerini yabancılaşmış bir romanın kucağında bulmuşlardır. Ortaya bir edebiyat türü çıkmıştır çıkmasına, ama bunun ilkeleri ve gelişim süreci ile ilişkisini yeterince değerlendirememiş olan tanzimat romancıları, yalnızca biçim olarak romanı ele alınca, ortaya yabancı bir yazı türü çıkmıştır. Oysa, toplum denilen her insan kitlesi için roman sanatının yabancılaşması düşünülemez. Yabancılaşmanın tek nedeni, topluma uymayan alışkanlıkların ve düşüncelerin aktarılmaya çalışılması ile açıklanabilir. Tanzimat romancıları, batıya özentiliği eleştirirken, sözgelimi Ahmet Mithat'ın Felâtun Bey'i veya Recaizade Mahmut Ekrem'in Bihruz Bey tipi ile bu eleştiriyi ortaya koyarken, her iki yazar da coşumculukla doğalcılık arasında dengeyi sürekli bozmuşlardır.

Ancak hemen belirtmek gerekir ki, doğalcılık ile coşumculuk duygu sömürüsü açısından bakıldığında hemen aynı özellikleri gösterirler. Yani doğalcılık da, coşumculuk kadar duyguları sömüren bir edebiyat akımıdır. Çünkü doğalcılık, coşumculuğun biçim olarak allayıp pulladığı konuları, sözüm ona nesnel gerçekliğe ve deneyselliğe bağlı olarak verdiğini savunarak, insanları

etkileme yolunu seçmekle aynı noktaya daha dolaysız bir yoldan varmaktadır. Bu anlamda doğalcılık, kaşları çatık romantizmdir. Her ikisi de konuların nedenleri üzerinde durmaksızın, olayları insanlara en etkileyici biçimde aktarmayı amaç edinirler. Aralarındaki en önemli fark, yöntem farkıdır.

Tanzimat dönemi romancıları, sanatsal bir kaygıdan çok, günlük yaşamı şu veya bu biçimde yansıtmak yoluyla yapıtlarını oluşturma yolunu seçmişlerdir. Batı kültürünün sorunlarını olduğu gibi kendi ülkesine uyarlamak durumunda kalan romancı, kendi değerlerinin dışında, daha doğrusu bağlı bulunduğu ahlaksal değerlerin dışında kahramanlar yaratmak zorunda kalmıştır. Yazarlar bunun farkındadır ve uyarlamasını en uygun biçimde yapmaya da özen göstermektedirler. Ancak, bunun olanaklarının sınırlı olması sonucunda da, ne yazık ki sonuç bölümüyle tüm romanı kurtarma çabasında yoğunlaşmaktadırlar.

Azgelişmişlik içinde bulunan tüm ülkelerde genel çizgi, üç aşağı beş yukarı aynıdır. Yani, gelişmiş ülkelerdeki yaşam düzeyini duygusal yollarla yakalamak, neredeyse doğal bir güdü halindedir. Nitekim, moda, davranış biçimleri, ilgi alanları gibi konuların, diğer tüm etkinliklerden, özellikle de kültür ve bilim etkinliklerinden çok daha çabuk benimsenmesinin nedeni, bu yaklaşımın sonuçlarıdır. Böyle olunca da, en çabuk aktarılan eğilimler ve kitleler tarafından en çabuk benimsenen konular, sözde bir batılılaşmaya (veya genel anlamda yaşam düzeyi yüksek toplumlara) insanı çektiğinden, romanlardaki insani ilişkiler ve burjuva insan haklarının biçimsel arayışı da doğal olarak en fazla ilgiyi toplayacaktır.

Tanzimat dönemi, aynı zamanda batılılaşma hareketinin başlangıcı bir edebiyat görüşünü getirmiş olmakla

birlikte, yine de içten içe batılılaşmaya karşı bir kaygıyı da barındırmaktadır. Öte yandan, 1896 yılından itibaren Servet-i Fünun dergisinde yazı yazan ve batı kültürünün etkisi yapıtlarında çok daha yoğun görülen bazı sanatçılar, bu derginin adı ile anılan yeni bir edebiyat hareketine başlarken, aynı zamanda batının üstünlüğünü ve ancak batıya benzemekle ülkenin kalkınacağını savunmaktadırlar.

Oysa ülkenin durumu alabildiğine karışıktır bu dönemlerde. Biçimci bir Avrupa benzerliğinin, üstelik yalnızca İstanbul'un belirli bölgelerini ele alan bir biçimci benzerliğin, İmparatorluğun genel çöküşü içinde fazlaca anlamı olmadığı gibi, konumuz gereği, roman açısından da fazla anlamlı olmamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil, bu yıllara rastlayan iki romanında da, «Mai ve Siyah» ve «Aşk'ı Memnu» romanlarında aydın orta sınıf yaşamını yansıtmaya çalışırken, dar bir çerçevenin dışına çıkamamıştır.

Sözgelimi, «Mai ve Siyah» romanında ortaya koyduğu aydın tip Ahmet Cemil, edebiyatla ilgilenen, polisiye öyküler çeviren (yani yabancı dil de bilen), zengin çocuklara özel ders veren, üstelik de Halit Ziya tarafından romana tek merkez olarak seçilen bir roman kahramanıdır. Onda, topluma uyumsuzluğun açık izleri görülür, ama roman çok dar bir çevrede geçtiğinden bu uyumsuzluğu Osmanlı toplumundaki bozukluklara bağlayabilmenin olanağı yoktur. Nitekim, sonunda Ahmet Cemil, İstanbul'u terkederek sorunları olduğu yerde bırakmakla, bütün bozukluğu İstanbul'un küçük bir mahallesine mal eder. Oysa, ülkenin genel gidişi tam anlamıyla başaşağıdır.

1839 Tanzimat fermanı, iç ve dış savaşımlar içinde, bir yandan feodal düzen koşulları içinde yaşayan, bir yandan da Avrupa sanayi, kapitalizmi karşısında gide-

rek zayıflayan bir İmparatorluğun gelişme atılımı olduğu gibi, birinci Meşrutiyet reformu da aynı koşullar içinde oluşmuş bir devrim niteliğindedir.

Abdülhamit devrinde baskısını gittikçe artıran mutlakiyet yönetimi, iç ve dış çelişkilerin çarpışmasında yaşamını sürdürebilmek ve koruyabilmek için her türlü değişmelere, özgürlük ve demokrasi düşüncelerine karşı gelmekte; feodal unsurları, tutucu hocalar ve her çeşit gerici unsurlarıyla bir çıkar beraberliği yüzünden birleşmiş bulunmaktadır. Böylelikle ülkede halkın içinden doğan her ayaklanma hareketi anında bastırıldığı gibi, her çeşit gelişme eğilimleri, özgürlük, halkın egemenliği gibi ilerici hareketler de gelişme olanağı bulamamaktadır. 1908 devrimi mutlakiyeti yıkmakla, burjuva demokratik devrimine doğru bir adım ilerlemiş, ama böyle bir devrimi gerçekleştirebilecek koşulların yeterince olgunlaşmaması yüzünden ve diğer bazı nedenlerden bu devrim, bir demokrasi devrimi biçiminde gerçekleşememiştir. Bunun ekonomik, sosyal ve siyasi bir çok nedeni vardır kuşkusuz.

Toplumların gelişmelerinde oluşan iyileştirme hareketleri, devrimler, belirli kişilerin kafalarından birden bire çıkmış hareketler değildir. Her değişme, bir doğum, bir oluş ve yıkılış sürecinin zorunlu sonucudur. Bu değişmeyi gerektiren ekonomik ve sosyal koşullar olgunlaştığı anda, eski kalıpların içinden bir yenisi doğar. Yaşam araçlarının iç üretimine insanlar, kendi istemleri ile bağımsız olarak kesin ve zorunlu ilişkilere girerler. Bu üretim ilişkilerinin toplamı, toplumun ekonomik yapısını oluşturur. Bu ana temelin üzerinde hukuksal ve siyasal bir üst yapı oluşur. Bu toplumda ahlakın, ailenin ve diğer yönetim ve kültürel kuruluşların geriliği, bozukluğu, dayandığı ekonomik yapının bozukluğunu ve bunalımlarını gösterir. Yönetim bilincinin kesin biçimleri bu

yapıya denk düşer. Yani, dışa yansıyan bütün bozukluklar, yapıdaki bozuklukların yansımalarıdır aslında.

Osmanlı İmparatorluğu ekonomik yapısı feodal düzene dayandığı gibi, hukuksal kuruluşunda da otokratik devlet görünümündedir. Yani başına buyruk bir hükümdar yönetimindedir. Ülkedeki (imparatorluktaki) hukuk sistemi dine dayalı bir sistemdir. Devlet yaşamında ülemanın yetki ve gücü büyüktür. Merkezi feodalite varlığını koruyabilmek için, dini elinde alet olarak kullanmaktadır, halifelikten aldığı güçle halk üzerinde mutlak bir egemenlik kurmuştur. Padişaha isyan eden halk kitlelerine karşı gönderilen askerin önünde yeşil bayraklarla hocalar yürümekte, cahil halkı haklarından ve çıkarlarından yoksun bırakmak, padişaha boyun eğdirmek için dini ellerinde bir araç olarak kullanmaktadırlar. Halk ayaklanmaları mutlaka bir eşkiya, serseri hareketi biçiminde açıklanır. Hocalar zümresinin yaşamı mutlakiyet idaresine bağlı oldukları için, saltanatla din birbirinin ayrılmaz müttefiki durumundadırlar. Medreseler batı kültürünün ,bilim ve tekniğinin ülkeye girmesini engelliyor, en basit yenileşme hareketini bile muhalefetle karşılıyordu. Sultan Selimin Yeniçeri ordusunu kaldırıp nizami asker sistemini kabul etmesine karşı koyan bu hocalar olduğu gibi, sultan Mahmut'un giysilerini değiştirmek için yaptığı girişime de muhalefet eden bu gruptur.

Ülkenin yaşam koşulları gündengüne aşağı düştüğü gibi, hukuk, aile, ahlak ve öğretim gibi diğer üstyapı kuruluşları da bu temelin üzerinde giderek çözülmekte, bazı ünitelerde oluşan değişmeler ve gelişmeler sürekli gerici kesim tarafından engellenmektedir. Bu çöküş içinde Avrupa sermayesinin ülkeye girmesi, Avrupa mallarının pazara akması yaşam koşullarında büyük değişiklik yapmıştır. Ama değişmekte olan yaşam koşullarıyla, değişmeyen temel arasındaki ilişkiler çelişkiyi arttırmak-

tan başka sonuç vermemektedir. Sömürgeci Avrupa kapitalizmi emperyalizm aşamasına girdikten sonra, Afrika ve Asya'yı sömürgesi haline getirdiği gibi, Osmanlı İmparatorluğunu da bu alana çok uygun bir av olarak görmüştür. Ama İmparatorluk dıştan gelen bu baskı ve ekonomik etkiler karşısında yalnızca üst yapıyı değiştirecek iyileştirme tasarılarıyla uğraşmaktadır. Devlet yönetimi baskıcı padişahların, paşaların, derebeylerin keyfi yönetimine bağlıdır.

Böylelikle imparatorluk, bir taraftan toprak kölesi olarak derebeylerin esiri olan, işkence ve angaryaya tabi köylülerin ve ulusal bağımsızlıklarını kazanmak için sürekli savaşım halinde olan azınlıkların ayaklanmalarıyla karşılaşıyor, diğer yandan savaşlar nedeniyle sürekli zayıflıyordu. Her savaş, hak yığınları için eskisinden çok daha büyük yoksulluk getirmekte, ancak yönetici sınıf ile harp zengini sınıflar kendilerini ayakta tutabilmektedir. (11)

Böylesine karışık bir ortam içinde toplumsal olaylardan hemen hemen bütünüyle uzak yapıtlar vermeyi yalnızca romanın batıdan öykünülen bir sanat olarak görmekle açıklayabilmek mümkün değildir. Şiir alanında da (Fikret bir yana bırakılırsa) fazlaca duyarlı ozanlar yetişmemiştir, oysa baştan beri özetlemeye çalıştığımız çizgi içersinde şiir romanın aksine, Türk toplumunun başından beri süregelen bir gelenek olarak varlığını sürdürmektedir. Şiirde de ulaşılmayan bu toplumsal içeriğe romanda ulaşabilmenin gerekçesi batı ile açıklanabilir mi?

Böylesine karışık toplumsal yaşamın darlığı ve yönetimin baskısının yoğunluğu, Servet-i Fünun edebiyatçılarının yapıtlarını konu olarak sınırlamalarına neden

(11) Kaynak : Sabiha Sertel, A.g.e.,

olduğu görüşü sıklıkla öne sürülür. Ama, Ali Süha Delilbaş bir yazısında, Servet-i Fünun edebiyatının değerlendirmesini şöyle yapar: «Edebiyatı Cedideninin yaptığı iş, Fransada on dokuzuncu asrın sonlarına doğru revaç bulan 'pornographie-ménage à trois' edebiyatlarının şöyle böyle bir taklidinden başka bir şey değildir. Şu farkla ki, Fransada bu edebiyat yaşarken 'Goncourt' lar, 'Zola' 'Daudet', 'Maupassant', 'Anatole France', 'Bourget'... vesaire gibi herbiri kendi tarzında 'classique' vasfını almış, ve şöhretleri eski ve yeni dünyaların bütün hudutlarını aşmış şahsiyetler mevcuttu. Bizde bu da olmamıştır. Acaba niçin? Bu suale karşı umumiyetle bir tekerleme gibi tekrarlanması mutad olan bir cevap vardır: İstibdat idaresinin zulmü. Fakat bence zulüm denilen nesne azmi, iradeyi ve san'atı parlak bir çelik haline koyan, bileyen, ve keskinleştiren bir müessirdir. Sosyal san'atkarın yetişmesinde ben bundan daha kuvvetli bir müessir bilmiyorum. (...) Dostoyevski'nin, Puşkin'in, Gogol'un, Tolstoy'un, ve hayatında iki zıd devirde de takdir ve ihtiram görmek saadetini idrak ederek ölen Maksim Gorki eserlerini yazdıkları zaman Rusyada Çarlığın kızıl ve kanlı âsâsını ellerinde tutanlar, Abdülazizden, Abdülâmidden daha az mı zalimdiler?» (12).

Sonuç olarak, Servet-i Fünun edebiyatının batı ile daha yakın ilişkiler içinde bulunmasının sonucu, bu edebiyat hareketinin batı hayranlığını derinden etkilemiştir. Önceleri dağınık biçimde çeşitli dergilerde ve gazetelerde yazılar yazan bu grup, daha sonra Servet-i Fünun dergisi çevresinde toplandıktan sonra, genel olarak düşünce alanında pozitif yaklaşımları ve edebiyatta gerçekçi eğilimleri benimsemişlerdir. Her biri kendi yasasına göre çalışan bu yazarların oluşturdukları yapıtlar,

(12) M. Behçet Yazar, A.g.e., **Ali Süha Delilbaş'ın Edebiyatımız Hakkındaki Fikirleri**. s. 61

bireysel olmaktan öteye gidememiştir. Bu da, Fransa'da veya diğer Avrupa ülkelerinde başlayan doğalcılık ve gerçekçilik akımlarından ayrı olarak, olaylarda gerçekçi bir yol izlemek, ama bu arada sanat kaygıları da gütmek şeklinde karma karışık bir edebiyat hareketinin doğmasına neden olmuştur. Hem sanat için sanat yapma eğilimi, hem de batıdan öykünmek zorunda kaldıkları gerçekçi yapıtların yöntemiyle bu yazarlar, toplumun ortalarında bir yerde kendilerini göstermişlerdir.

XI. SONUÇ

Roman sanatı sözkonusu olunca, «gerçeklik» konusunda işin içinden çıkmak bir hayli güç olmaktadır. Çünkü, örneğin bir polis romanını ele aldığımızda, olayların kurgusu açısından hiç bir mantık hatası olmaması ilk koşul olarak ortaya çıkar. Yazar, olaylar zincirine mantık dışı bir halka eklediğinde, romanı başarısız damgasını yiyecektir. Yine polis romanlarında nesnel gerçekliğe bağlılık, en azından insani ilişkiler açısından tam bir uyum gösterir. Özellikle Agatha Christie'nin romanlarında bu böyledir. Romanlarında gerçek dışı hemen hiç bir şey yoktur. Yazar, çok önceden tasarımladığı bir olay örgüsü içine okuru yavaş yavaş sokar. Belli noktalarda gerilimi ayakta tutabilmek için ipuçları verir ve hemen geri çekilir. Dikkatleri ikinci dereceden olaylar üzerine yoğunlaştırır ve böylelikle üstü kapalı olarak olayın gerçek ipuçlarını okurun dikkatinden kaçırır. Yazarla okur saklambaç oynuyor gibidirler : yazar hep saklanan kişidir, okur da «ebe». Kuşkusuz, polis romanları müthiş bir zeka, iyi bir anlatım ürünüdür.

Ama bunun yanında, kelimenin tam anlamıyla «beş para etmez» bir çok polis romanı yayınlanmaktadır ve bunlar da **roman** kapsamına girmektedirler, bunlar da nesnel gerçekliğe bağlıdırlar. Kötü kurgulanmış bir po-

lis romanının ulaşacağı en alt düzey kitaplığın en uzak köşesidir, ama yine de «romanlar» arasında bir yerdedir.

,Ucuz aşk romanlarını ele aldığımızda sorun polis romanlarından daha farklı bir konuma dönüşmemektedir. Konu ne kadar basit olarak da ele alınsa, günlük yaşamdan çok uzak da olsa, bütün aşk romanlarında nesnel gerçekliğe bağlılıktan sözedilir. Üstelik aşk romanlarında, polis romanlarında olduğu gibi karmakarışık bir olay örgüsü de olmayabilir. Bu da yazarına, kahramanlarının duygularıyla dilediği gibi oynama olanağı verir. Böylelikle de yazar, her türlü rastlansal olayı kolaylıkla işlemekle, en soyut ilişkileri ve olayları günlük yaşama indirgeyebilir.

Yirminci yüzyılda önem kazanan bir roman türü de «porno» romanlardır. Bu romanlarda da nesnel gerçekliği en doğalcı yanıyla bulmak mümkündür. Yazar «fantaziye» kaçsa bile, bu romanlarda nesnel gerçeklik, niteliğinden bir şey yitirmez.

Yine yirminci yüzyılın bir başka gözde roman türü Kurgu - bilim romanları, nesnel gerçekliğe en uzak olan roman tipi gibi görünüyorsa da, bize verilen bilgilerle sınırlı bir dünyada yaşadığımız için, bu yazarların ele aldıkları konular soyut da olsa, eninde sonunda bu dünyaya ait imgelerle yeni bir dünya yaratmak zorundadırlar.

Bütün bu roman türlerine ek olarak, aynı kitap içinde birkaç türü birden ele alan romanı, tarihsel romanları, özyaşam romanlarını, anı romanlarını sayabiliriz. Hepsi romandır ve üstelik gerçektir.

Bertholt Brecht için gerçekçilik : «şu anlama gelir : toplumun nedensel karmaşalarını açıklığa çıkarmak/egemen bakış açılarını, egemen sınıfın bakış açıları şeklinde ortaya koymak/yenilmesi gerekli güçlüklere karşı çö-

zümler getirebilecek, insandan yana bir toplumu oluşturabilecek bir sınıfın açısından sorunlara bakmak/gelişmenin etmenlerini vurgulamak/somutu ve soyutlamayı olabilirleştirmek» (1).

Kuşkusuz, bu sözleriyle Brecht, nesnel gerçeklikten sözetmiyor. Sorun da bu zaten: eğer nesnel gerçeklik merkez alınıp, romanı değerlendirmede ölçüt olarak kullanılırsa, yukarıda sözünü ettiğimiz bütün roman türleri «gerçekçilik» tanımının içine girmesi gerekir. Oysa, hiç birisi Brecht'in tanımının içine girmemektedir. Bu karşılaştırma kolaylıkla yapılabilir. Ne polis romanlarında, ne porno romanlarda, ne de ucuz aşk romanlarında, «gelişmenin etmenlerini vurgulamak» ya da «egemen bakış açılarını, egemen sınıfın bakış açıları şeklinde ortaya koymak» gibi bir kaygı yoktur. Bu romanlar doğrudan doğruya insanın **haz** duygularını biyolojik olarak harekete geçirerek ilgiyi sağlarlar. Bu da çok açıktır ki, sanat dışı bir uyarımdır. Çünkü, bir sanat yapıtının vereceği haz duygusu mutlaka estetiksel olmalıdır. Genellikle birbirine çok benzer olan bu hoşlanma, zevk alma duyguları, sanat izleyicisini olduğu kadar sanatçıyı da yanılgıya düşürür: «Söz gelişi, erotik olarak hoşlanma, tabiatı gereği, salt fizyolojiktir; estetiksel olarak hoşlanmadan nitelikçe ayrılır. Aynı şekilde, haz duyduğumuz birçok şey vardır: güzel yemekler, temiz hava, sıcaklık, hareket etme ya da dinlenme, hoş kokular, çocuklarla oyun oynama, tatlı tatlı sohbet etme, bilimsel araştırmalar, vs. Ama bunlardan hiç biri estetiksel haz değildir. Kuramsal açıdan en yaygın şekilde yapıla gelen en tehlikeli hata, estetiksel olarak hoşlanma ile sırf hoş-

(1) Bertholt Brecht, «Sosyalist Gerçeklik ve Toplum», Çev. : Ahmet Cemal - Kayahan Güven, Altın Kitaplar Yayınevi, Bilimsel Dizi : 23, Nisan 1980, s. 95.

lanmanın, çok hatalı bir şekilde, özdeşleştirilmesidir.» (2)

Bu görüş açısından bakıldığında, porno, polisiye ve aşk romanlarına «gerçekçilik» açısından bakmanın olanağı yoktur. Öte yandan, genel olarak tüm sanatlar için geçerli olan bu görüş açısıyla roman sanatını yorumlamak oldukça zordur. Çünkü, anlatı sanatları içinde ve hatta yazılı sanatlar içinde en geniş yeri kapsayan roman sanatının «fizyolojik» hoşlanmayı sağlayabileceği sonsuz olanakları varken, estetiksel hoşlanmayı sağlayabilme olanağı son derece sınırlıdır. Tibor Dery'nin, Çehov'un ya da Sait Faik'in öykülerinden, Pablo Neruda'nın, Lorca'nın Nazım Hikmet'in şiirlerinden alınan estetik hazzın, aynı çabuklukla Tolstoy'un, Balzac'ın ya da Yaşar Kemal'in romanlarından da alındığını savunmak, herşeyden önce zaman açısından olanaksızdır. Kuşkusuz, roman içersinde bu hazzı sağlayacak bölümlerle karşılaşmak mümkündür, ama burada sözkonusu olan, yapıtın bütününün sağlayacağı hoşlanmadır.

Öte yandan, «form» olarak romanın değişiklik yapması güç olduğundan, başlangıç - gelişme - sonuç «form»u içinde yazılan bütün yazıların (kuşkusuz, belli sayfa sayısını da geçmek zorunda) roman kapsamına girmesi sözkonusudur. Böyle olunca da, sıradan bir insanın yaşamından uyduruk bir kahramanın maceralarına kadar bu «form» içindeki tüm ürünler roman adı altında değerlendirilmektedir. Nesnel gerçeklik ile «gerçekçilik» kavramları da birbirleriyle karıştırılınca, diğer bir deyişle, kabaca gerçeğin yansıtılması hemen akla «gerçekçiliği» çağrıştırınca, roman sanatında estetiksel değerlendirme güçleşmektedir. Brecht'in tanımladığı «gerçek-

(2) Prof. Moissej Kagan, «Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat», Çev. : Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar Yayınevi, Bilimsel Sorunlar Dizisi : 5, Mart 1982, s. 43.

çilik» anlamındaki roman sanatı, bilinçli ya da bilinçsiz, anaç bir konuma sokulmaktadır : Ortaya çıkışından bu yana kendine miras kalmış «form» içindeki tüm anlatıları kanatları altında korumak ve gelecek her türlü saldırıyı da göğüslemek durumundadır. Böyle olunca da, gelişimi çok yavaş olmakta ve gelişmeye yönelik attığı her adımda, kanatları altındaki birimlerden acımasız eleştiriler almaktadır.

Bunun yanı sıra yenilikçi edebiyat veya bireyci edebiyat, toplumcu gerçekçi edebiyata saldırılarını bu alt birimlerden doğru yapmakta ve haklı bir başarı elde etmektedir.

Bütün bu zor koşullara rağmen yine de «gerçekçi» roman, nesnel gerçeklikle bağlarını zaman içinde daha da iyi ayarlayarak henüz alanı terketmediğini gösteren başarılı örnekler vermektedir. Çağdaş gerçekçi roman yeni bir bilincin ürünüdür ve zamana ihtiyacı vardır. Gerçeklikle gerçekçilik ayırımı gereğince anlaşıldığında «gerçekçi» roman örnekleri artacaktır sanırım.

◇

Kitaba başlık olan «gerçeklik» sözcüğü ile, nesnel gerceklik kastedilmektedir. Bütün sanat akımları için gerçeklik bir merkez olmuş ve bu akımlara bağlı sanatçılar da gerçeğin kendi görüşlerinin yardımıyla ortaya çıkabileceğini savunmuşlardır.

Bu çalışma roman sanatının tarihsel gelişimini bilinen biçimde tekrarlamaktan çok, bir arayış niteliğindedir. Doğal olarak, özgün bir çalışmanın taşıyabileceği tedirginlikleri de barındırmaktadır.





