payel

ÇAĞDAŞ GERÇEKÇİLİĞİN ANLAMI

GYÖRGY LUKACS

2. Basım

PAYEL YAYINLARI : 18
Bilgi Dizisi : 10

Kapak Düzeni : Derman Över

●

Dizgi - baskı : Hilâl Matbaacılık Koll. Şti.

●

Cilt : Numune Mücellithanesi

Macar düşünürü ve yazarı olan György Lukacs 1885 yılında Budapeşte'de doğdu. Hukuk okudu. 1906'da Budapeşte Üniversitesi'nden doktora derecesini aldıktan sonra 1909 - 1910 yıllarında Berlin'de bilimsel incelemeler yaptı. 1911 - 1917 yılları arasında Almanya, Fransa ve İtalya'da bulundu. Genç yaşta toplumcu düşünceleri benimseyen Lukacs, 1919 yılında Bela-Kun hükümetinde kültür bakanlığı yaptı. 1933 - 1944 yıllarında Moskova Bilimler Akademisi'nde çalıştı ve 1945'te ülkesine dönerek Budapeşte Üniversitesi'ne estetik ve kültür felsefesi profesörü olarak atandı. 1956'da İmre Nagy hükümetinde yeniden kültür bakanlığına getirildi.

Macarca, Fransızca ve Almanca olarak yazdığı çok sayıda eseri bulunan Lukacs, Marksizmin önde gelen düşünürlerinden biridir. Eserlerinden bazıları şunlar: *Tarih ve Sınıf Bilinci, Lenin, Roman Teorisi, Gerçekçilik Üzerine Denemeler, Genç Hegel, Aklın Yıkımı, Marksist Estetiğe Giriş...*

Çağımızın bu büyük düşünürü 1971 yılında Macaristan'da ölmüştür.

Yapıtın özgün adı : Meaning of Contemporary Realism

●

Birinci basım : Haziran 1969

●

İkinci basım : Ekim 1975

GYÖRGY LUKACS

ÇAĞDAŞ GERÇEKÇİLİĞİN ANLAMI

İngilizceden çeviren
CEVAT ÇAPAN

PAYEL YAYINEVİ
İstanbul

☐ İÇİNDEKİLER

İngilizce Baskının Önsözü 9
Almanca Baskının Önsözü 11
Giriş 14
Yenilikçi Akımın İdeolojisi 19
Franz Kafka mı, Thomas Mann mı? 53
Eleştirel Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik . . . 107
Dizin 157

İNGİLİZCE BASKININ ÖNSÖZÜ

Bu kitap yazılalı beş yıl oluyor. Bu arada kitapta sözü edilen eğilimlerin çoğunda yanılmadığım ortaya çıktı; metin bu yüzden büyük değişiklikler gerektirmiyor. Genel tezimin birtakım başka çağdaş yazarlara da uygulanabileceğini gösteren kısa bir bölüm ekledim. Yenilikçi edebiyatta varlığına değindiğim «sahiciliğin yitirilmesi» de, yavaş ve karmaşık bir süreç olmakla birlikte, durmuşa benzemiyor. Aynı şey sosyalist ülkelerde Stalinciliğin kalıntıları için de geçerli. XXII. Kongre burada XX. Kongre'nin irkiltisini daha da pekiştirdi: körü körüne softalık açıkça karşı çıkmayı bir yana bırakıp savunmaya geçmek zorunda kaldı. Direniş artık, XXII. Kongre'nin kararlarına sözde kalan bir bağlılığa rağmen, her şeyin en iyi durumda olduğu, Stalinciliğin yeniden eleştirilmesinin, Marksizmin kirletilmemiş kaynaklarına dönmenin, sanat ve bilimlerde günün gereklerine uymanın zorunlu olmadığı gibi savlara dönüşüyor.

Dogmacılar serinkanlı tartışmaya yanaşmayıp bürokratik siperlerine sığınmayı yeğ tuttukları için, bu eğilimlerle savaşmak kuramdan çok uygulamayı gerektiren bir iştir. Ne var ki, akımı Stalinciliğin korkunç mirasından kurtarma — bu ara-

da Marx'ın, Engels'in ve Lenin'in öğretilerinin yaratıcı özünü yeniden bulma — çabası öncelikle benimsememiz gereken bir görev olmalıdır. Bu yolda birtakım olumlu adımlar şimdiden atılmıştır bile. Sözgelimi, iki yıl önce *Druşba Narodov* (1960, sayı 4) adlı Sovyet dergisi, Krupskaya'nın şimdiye kadar bilinmeyen ve Lenin'in ünlü *Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı* adlı yazısında — benim uzun zamandır inandığım gibi — güzel sanat olarak edebiyatı kasdetmediğini açıklayan bir mektubunu yayımladı. Lenin'in bu yazısı Stalin'in ve Jdanov'un ideoloji diktatörlükleri sırasında sanat alanındaki yobazlığın kutsal kitabı sayıldığı için Krupskaya'nm açıklamasının önemi çok büyüktür. Bu mektubun yayımlanmasının bu kadar az dikkati çekmesi ise hem garip hem de ilginçtir.

Ünlü Sovyet yazarı Tvardovski'nin XXII. Kongre'de yaptığı konuşmanın bu kitapta «açıklamalı edebiyat» dediğim anlayışa sert bir dille saldırdığı bölüm de daha az ilginç değildir. Bu deyim, sözünü ettiğim her iki yerde de alıntı olarak kullanılmıştır. Bin dokuz yüz otuzların akıllı ve korkusuz eleştirmeni E. Ussiyeviç o dönemde dogmacı yobazlar kesiminde büykü gürültülere yol açan *Açıklamalı Edebiyata Karşı* adlı bir deneme yayımlamıştı. Bu örnek tarihsel bir belge olmaktan çok, *Literaturni Kritik* dergisi yazı kurulunun bir kesiminin otuzlarda, o yılların edebiyat eleştirisi alanında ağır basan dogmacılığa karşı yılınadan sürdürdüğü bir savaşın kanıtı olarak değerlendirilecektir. Bu örneğin kuramsal sonuçları da tartışma konusu olmaya değer.

Buna benzer daha birçok örnekler verilebilir. Fakat bizi burada ilgilendiren tek tek örnekler değil, genel gelişmelerdir. Bu gelişmelerden anladığıma göre, kitabım yazıldığından bu yana tartışmacı niteliğini yitirmemiş. Yine bu gelişmelerden anladığıma göre, kitabım yakında — ne kadar çabuk olursa, o kadar iyi — tarihsel bir belge niteliği de kazanacağa benzer.

Budapeşte, Mayıs 1962

ALMANCA BASKININ ÖNSÖZÜ

Bu inceleme Berlin'deki *Deutsche Akademie der Künste*'de, Varşova'daki Sosyal Bilimler Akademisi'nde, Roma, Floransa, Bologna, Torino, Milano Üniversitelerinde ve Viyana'daki Urania Derneği'nde verdiğim konferansların metni olarak 1955 yılının güzünde yazıldı. İncelemenin son bölümünün taslağı hazır olmakla birlikte, zamanın darlığı yüzünden kendimi bir tek ana sorunla — kapitalist toplumda burjuva gerçekçiliğinin durumu sorunuyla — sınırladım.

Konferans vermek ve kitap yazmak birbirinden ayrı şeylerdir. Konferanslarımı kitap haline getirirken konferanslarda verebildiğimden daha çok örnek vermem gerektiğini gördüm; fakat sistematik yaklaşımı bir yana bırakıp deneme biçimini korumaya karar verdim. Bu incelemenin son bölümünü okurken bu bölümün Sovyet Komünist Partisi'nin XX. Kongresi'nden hemen sonra yazıldığı unutulmamalıdır. Bu noktayı özellikle belirtmek isterim. Daha önceki eserlerimi okuyanlar bu incelemenin başka yerlerde açıkladığım düşüncelerimin dışında bir şey içermediğini göreceklerdir. Natüralizm ve şematizm konularını ele alışım da bunu açıkça ortaya koymaktadır. Burada «devrimci romantizm»e karşı açtı-

ğım tartışma, belki de kullandığım terim bakımından yeni sayılabilir. Fakat sadece terim bakımından. Moda olduğu yirmi yıl boyunca «devrimci romantizm» terimini ne yazılarımda, ne de konuşmalarımda kullandım. Edebî eleştiri sorunlarının onsuz daha kolayca çözümlenebileceğini göstermeye çalıştım. Stalin'in sağlığında ve Jdanov'un kesin baskısı altında daha dolaysız bir direniş de gösterilemezdi. Susuşumun bir direniş sayıldığını «devrimci romantizm» terimini kullanmayı reddetmekle suçlanmam da kanıtlıyor. Bu konuyu artık «Ezop'un dili»yle değil de, açıkça tartışma fırsatını bulduğum için sevinçliyim. Daha önceki eserlerimi okuyanlar görüşlerimde önemli bir değişiklik olmadığını göreceklerdir. Ne var ki, şu terimler sorununu burada bütün açıklığı ve ayrıntılarıyla ele almak istiyorum.

Ben bu önsöze 1956'nın Eylül'ünde başlamıştım. Bu arada, Macaristan'da ve başka ülkelerde Stalin'in mirasıyla ilgili birtakım sorunları yeniden gözden geçirmeyi gerektiren olaylar oldu. Burjuva dünyasında (ve bazı durumlarda sosyalist ülkelerde) bu tepki Marx'ın ve Lenin'in kuramlarının bir «revizyonu» niteliğini aldı. Günümüzde «revizyonizm»in Marksizm-Leninizm karşısındaki başlıca tehlike olduğu elbette doğrudur. Ancak, Stalin'in kendisini ve Stalin döneminin dogmacılığını acımasız bir eleştiriden geçirmeyi göze almadıkça, bu tehlikeye karşı hiç bir şey yapamayız. Her ikisinin de altında yatan ortak kalıpları ve yöntem benzerliğini göstermek zorundayız. Ayrıca her ikisinde de Marksizm-Leninizm'le çelişen etmenleri ayırıp belirtmemiz gerekir. Rosa Luxemburg'un karmaşık mirasını olduğu gibi, Stalin'in başarılarını da ancak böyle bir eleştirinin yardımı ile gerçek boyutları içinde görebiliriz. Burada bu büyük bütünün önemli olmakla birlikte yalnız bir yönüyle ilgilendiğimiz için de, genel anlamda kuramsal bir tartışmaya girmeyi bir yana bırakabiliriz.

Şu da var ki, burada çağdaş edebiyatın yalnız bir yönünü ele alıyorsam da, ele aldığım bu konuyu daha genel sorunlar-

la ilintisiz olarak işliyor değilim. XX. Kongre'yi izleyen tartışmalarda, «yozlaşma» ve «toplumcu gerçekçilik» gibi marksist kavramları reddeden ve bu sonuncu kavramı, kültürel ilerlemeye engel sayan paralel bir revizyonizm edebî eleştiri alanında da ortaya çıktı. Öte yandan, bugün bile, «bir iki yanlışın dışında» son yirmi otuz yıl içinde olan her şeyi savunmaya kalkışan birtakım dogmacılar yok değil. Burada da gene *üçüncü bir yol* öne sürmek istiyorum. Çünkü, daha önce söylediğim gibi, günümüzde Marksizmin karşı karşıya olduğu en büyük tehlike saydığım revizyonizmi, dogmacılığı sıkı bir eleştiriden geçirmedikçe etkisiz kılamayız. Şolohov ve Makarenko gibi yazarların eserlerinde yeni bir üslûbun ortaya çıktığı görülüyor. Fakat toplumcu gerçekçiliğin sıradan her ürünü bir başeser gibi alkışlanacak olursa, işin içinden çıkmak daha da güçleşecektir. Benim öne sürdüğüm *üçüncü yol* toplumcu gerçekçiliğe borçlu olduğumuz gerçek yeniliklerin nesnel ve eleştirel bir değerlendirmesini yapmaktır. Edebiyatta sıradan değerleri açığa vurmakta, kuramsal dogmacılığı eleştirmekteki amacım ise, bu yeni gerçekçiliğin yaratıcı yönlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır.

Budapeşte, Nisan 1957

GİRİŞ

İki önyargıyı inceleyerek başlayalım söze. Bunlardan birincisi, günümüz burjuva eleştirisinin pek çok örneğine özgü bir önyargı. Asıl yeni edebiyatın «yenilikçi», *avantgarde* edebiyat olduğu önerisi bu önyargıyı içeren bir öneridir. Bu görüşü benimseyen eleştirmenlere göre, geleneksel teknikler, çağımızın gerçeklerini yansıtmada çok yüzeyde kalacakları için yetersizdirler. Öte yandan, toplumcu gerçekçiliğin çıkışının, burjuva «eleştirel gerçekçiliği»ni eskittiğini öne süren toplumcu gerçekçilik savunucularının sayısı da az değil. Birbirine taban tabana karşıt olan bu yaklaşımların her ikisinin de eksiği çağdaş burjuva edebiyatına tek bir açıdan bakmaları, toplumsal, dolayısıyla da kültürel ve edebî yaşayışımızın birçok yönlerine gereken önemi vermemeleridir.

Elbette, her iki yaklaşımın da kökleri çağımızın toplumsal koşullarının derinliklerine uzanmaktadır. Sosyalizmle kapitalizm arasındaki çekişme, 1848'de Paris emekçilerinin ayaklanmalarından bu yana olduğu gibi, bugün de çağımızın temel gerçekliğidir. Biz edebiyattan ve eleştiriden bu gerçekliği yansıtmasını bekleriz. Ama bu, her sanat eserinin, her kültür olayının doğrudan doğruya bu gerçeklikle belirlenmesi demek

değildir. Bir çağın oluşturucu ilkesi kendini değişik biçimlerde gösterir. Geniş bir açıdan bakıldığında, kapitalizmle sosyalizm arasındaki çekişme çağımızın oluşturucu ilkesi olabilir. Ancak gündelik olayları, hatta daha uzun-erimli eğilimleri *doğrudan doğruya* bu çekişmeye bağlamak kolayca yanılmalara yol açabilir.

Sözgelimi, İkinci Dünya Savaşı'ndan önce toplumsal ve siyasal eğilimleri belirleyen çatışma bu değil, faşizm ve anti-faşizm arasındaki çatışmaydı. Gerçi kapitalizmin kendi içindeki birtakım güçler — Hitler'in, fakat aynı zamanda birtakım burjuva politikacıların da temsil ettikleri güçler — temel ayrımın üzerinde durmayı kendi çıkarlarına daha uygun görüyorlardı. Ama boşuna bir çabaydı bu. Faşizm ve anti-faşizm arasındaki çatışma daha devingen, daha ivedi bir çatışmaydı. O tehlikeli dönemde insanlığın büyük bir kesiminin toplumsal ve siyasal eğilimlerini belirleyen çatışma buydu. Hitler'in yenilgisinden, yani Churchill'in Fulton söylevinden sonra, sosyalizm ve kapitalizm arasındaki çatışmanın yeniden ağır basacağı anlaşılır gibi oldu. «Soğuk harp» stratejisinin uzmanları insanlığı birbirine düşman iki ayrı kesime ayırma ve sosyalist olmayan bütün güçleri sosyalizme karşı harekete geçirme amacını güdüyorlardı. Ama bu da gene boşuna bir çabaydı.

Beklenmedik bir anda büyük önem kazanacak yeni güçler ortaya çıktı. Bu güçler Üçüncü Dünya Savaşı'nı çıkarabilecek her türlü siyasal tutuma karşıydılar. Burada Barış Hareketi'nin nasıl geliştiğinin bir özetini verecek değilim. Yalnız şu kadarını söyleyeyim ki, bu hareket yüz milyonlarca insanı içine alan, tarihte benzeri görülmemiş bir yığın hareketiydi.

Yakın tarihin iki büyük bağlaşmasına (ittifakına) daha iyi bir göz atıldığında, gerek burjuva kesiminin, gerekse daha sınırlı olmakla birlikte emekçiler kesiminin kendi içlerinde bölünmüş oldukları görülür. Bir zamanlar faşizmin yanılttığı işçiler nasıl var idiyse, bugün de kendini «soğuk harp» ideolojisine kaptıran işçiler vardır. Ancak bu incelemenin amaç-

ları bakımından gerek anti-faşist akımın, gerekse Barış Hareketi'nin burjuva kesiminden, özellikle burjuva aydınlar arasından büyük sayıda insanı kendine çekmesi çok önemlidir. Kapitalizmle sosyalizm arasındaki çekişme, aslında sözünü ettiğimiz bu iki hareketi de doğrudan doğruya ilgilendirmiyordu. Bunun da ötesinde, her iki hareketin başlıca özelliği sosyalist ve burjuva güçleri arasında sıkı bir işbirliğine gidilmesiydi.

Bunun çağdaş burjuva edebiyatı için önemli sonuçları olmuştur. Barış Hareketi'nin ideolojik niteliğini daha yakından inceleyecek olursak, sorunun daha başka yönleri olduğunu da görürüz. Belirtmeye çalıştığım bu özellik, daha az çarpıcı olmakla birlikte, anti-faşist hareket için de daha az geçerli değil. Barış Hareketi'nin başlıca kaygısının her türlü ideolojik ayrılıkları bir yana bırakmak oluşu da oldukça önemlidir. Marksistler de, burjuva ideolojilerini benimseyenler de, dinsizler de, çeşitli dinlere inananlar da hep bu akımın içindedirler, ve ideoloji ayrılıkları bunların arasında sıkı bir işbirliği yapılmasına engel olmuş değildir.

Durum, aslında, çok daha karmaşıktır. Barış Hareketi'nin giriştiği işler çoğu zaman ideolojik nitelikte birtakım soruları akla getirmektedir. Toplumun akla dayanan süreçlere oturtulabileceğine ve gerek tek tek, gerekse yığın halindeki insan çabasının tarihsel olayları *etkileyebileceğine* yürekten inanmayan hiç kimse barış için çalışamaz. Aynı şekilde, savaşın kaçınılmazlığı, nükleer savaş yüzünden uygarlığın yıkılacağı gibi bir inanç da çoğu zaman felsefî kaderciliğin ürünüdür. Demek ki, Barış Hareketi'nin yarattığı düşünce kutuplaşması da kendi ideolojik öğelerinden yoksun değildir. Ancak bunlar kelimenin dar anlamıyla ideolojik öğelerdir. Bunlar sadece birbirlerinden ayrı, hatta karşıt insanların görüşleri olduğu halde, birlikte eyleme girmek için paylaşmaları gereken «asgarî müşterek»lerdir. Bu, birtakım sorunların ve onlara karşı gösterilebilecek somut bir tepkinin yüzeysel bir bilincinden öteye bir şey olmayabilir. Bu bilinç birbirinden ayrı, hatta bir-

biriyle çelişen düşünsel ya da dinsel sistemlerin anlayışı içinde dile gelebilir. Kaderciliğin kökleri ise, sözde bilimsel ya da dinsel düşünüş tarzlarına uzanabilir. Aynı şekilde, akla, kişisel sorumluluğa karşı duyulan inancın temeli, teolojik ya da maddeci bir toplum kuramına dayanabilir. Demek ki, burada ortak ideolojik etken, Hegel'in deyimi ile, «özdeş olma ve özdeş olmama özdeşliğidir».

İnsanlar arasındaki bağlılığı belirleyen bu yeni ilkenin, araştırmamın çıkış noktası olduğunu söylemek bir abartma sayılmaz. Çünkü tam sanatçının gerçekçiliği kavramasına özgü bir bilinçtir bu. Bir sanat eseri özü ve yapısı bakımından açık seçik olduğu halde, başka başka, hatta karşıt yorumlara açık olabilir. Bizim için bu özdeşliğin — sorunun köküne inen böyle bir özdeşliğin — çok büyük bir önemi vardır. Çünkü bütün ayrılıklar bir yana, ortak bir toplumsal tutumun varlığını ortaya koyan bir özdeşliktir bu.

Öyleyse çıkış noktamız, aslında, iki karşıtlığın, gerçekçi ve yenilikçi akımlar arasındaki karşıtlıkla barış ve savaş arasındaki karşıtlığın birbirine yaklaşma noktasıdır. Ancak bu özdeşliğin altım çizerken bazı sakıntıları da belirtmek gerekir. Sözkonusu özdeşlik temelde soyut bir özdeşliktir. Tek tek örneklerde bu özdeşlik kendini değişik ve geçici biçimlerde gösterecektir. Aslında kesin bir kutuplaşma olmaması bu karmaşık sorunun özünün gereğidir. Birbirine karşı olan ya da yaklaşan eğilimleri tek tek akımlarla ya da kişilerle özdeş görmek, sorunu aşırı derecede basitleştirmek olur. Bu eğilimlere çoğu zaman aynı kişide bile rastlanabilir. Bunlar o kimsenin gelişmesinin sadece değişik evrelerini değil, o kimsenin gelişme dönemine özgü çelişkileri gösteren ve aynı zamanda var olan eğilimler olarak da karşımıza çıkabilirler.

Burada da, çoğu zaman olduğu gibi, günümüzle ilgili bilgiler geçmişi aydınlatmaktadır. Açıkça görüyoruz ki, bugün olanlar görünmeyen, fakat uzun zamandır etkin olan güçlerin sonucudur. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki «büyük ger-

çekçiliği» 1848'den sonra pek parlak olmayan bir dönem (II. Napoleon çağı, Üçüncü Cumhuriyet'in ilk yılları, Victoria döneminin son yılları) izlemiştir. Gene görüyoruz ki, emperyalizmin ilk yıllarının kopmak üzere olan ekonomik fırtınası yeni bir gerçekçiliğin doğmasına yol açmış, emperyalizme karşı «hümanist bir başkaldırış» hazırlamıştır. Bu akımın oldukça değişik ulusal kökleri olduğu gibi, üslûp bakımından kullandığı anlatım biçimleri de daha az değişik değildir. Günümüz açısından bakıldığında, bu «hümanist başkaldırış»ın ortak ideolojik temeli böylece daha da ilgi çekici bir nitelik kazanmaktadır. Bu ortak temel sözüyle ne demek istediğimi anlamak için sadece Anatole France ve Romain Rolland, Shaw ve Dreiser, Heinrich ve Thomas Mann gibi yazarlara bakmak yeter. Temsilcilerinin çoğu yeni edebiyat dönemi içinde olan çağdaş burjuva gerçekçiliği, aslında, bu başkaldırışın bir uzantısından başka bir şey değildir.

YENİLİKÇİ AKIMIN İDEOLOJİSİ

Etkisi en yaygın çağdaş edebiyat okulunun hâlâ gerçekçilik karşıtı «yenilikçi» dogmalara bağlı olması hiç de şaşırtıcı bir şey değildir. Bir burjuva gerçekçiliğinin olanaklarını belirleyeceksek, araştırmamıza buradan başlamamız gerekir. Çağdaş burjuva edebiyatının iki ana eğilimini karşılaştırmak ve bunların çağımızdaki başlıca ideoloji ve sanat sorunlarına verdikleri cevaplara bakmak zorundayız.

Burada bu eğilimlerin gerisindeki ideolojik (tam felsefî anlamda değil de, yukarda tanımladığımız anlamda ideolojik) temel üzerinde duracağız. Her ne pahasına olursa olsun kaçınmamız gereken bir şey varsa, o da genellikle yenilikçi-burjuva eleştirmenlerin kendilerinin benimsedikleri, biçimsel ölçülere, üslûp ve edebî teknik sorunlarına aşırı derecede önem veren yaklaşımdır. Bu yaklaşım görünüşte «yeni» edebiyatla «geleneksel» edebiyat (yani geçen yüzyılın üslûplarına bağlı kalan yazarlar) arasında kesin bir ayrım yapmaktadır. Gerçekte ise, asıl biçimsel sorunları saptamayı başaramamakta, bunların ayrılmaz bir parçası olan diyalektiği görmezlikten gelmektedir. Burada üslûp ayrılıklarının önemini abartarak

karşıt üslûpları belirleyen ve gerçekte bu üslûpların temelinde yatan karşıt ilkeleri gizleyen düzmece bir kutuplaşma ile karşı karşıyayız.

Bir örnek verelim: iç monolog. Sözgelimi, *Ulysses*'in başında ve sonunda Bloom'un helâdaki ya da Molly'nin yataktaki monologları ile Thomas Mann'ın *Lotte Weimar*'da romanında Goethe'nin sabah monoloğunu karşılaştırın. Her ikisinde de aynı anlatım tekniğinin kullanıldığı açıkça ortadadır. Thomas Mann'ın Joyce ve yöntemiyle ilgili bazı sözleri de bunu doğrular niteliktedir.

Oysa temelde *Ulysses* ile *Lotte Weimar'da* kadar birbirine benzemeyen iki başka roman düşünmek hiç de kolay değildir. Bu yargı sözünü ettiğim birbirine üstünkörü bir benzerliği olan bölümler için bile geçerlidir. Burada her iki romanın düşünsel nitelikleri arasındaki çarpıcı ayrımı değil, Joyce'da «bilinç akışı» tekniğinin sadece bir anlatım özelliği olmadığını, bu tekniğin doğrudan doğruya anlatı dokusunu ve kişilerin sunuluşunu yöneten oluşturucu ilke olduğunu belirtmek istiyorum. Teknik burada mutlak, *Ulysses*'e biçim veren estetik kaygının bütünlüğü içinde eriyen bir şeydir. Thomas Mann'da ise, iç monolog sadece yazara Goethe'nin dünyasının değişik yanlarını araştırma olanağı sağlayan bir anlatım özelliğidir. Goethe'nin yaşantısı duyular üzerindeki anlık izlenimlerle sınırlı olarak sunulmuş değildir. Sanatçı, Goethe'nin kişiliğinin özüne; geçmiş, şimdiki, hatta gelecek zamandaki yaşantılarıyla arasındaki ilişkilerin karmaşıklığına uzanır. Çağrışım akışı ancak görünüşte özgürdür. Monolog büyük bir sanatçı titizliğiyle düzenlenmiş, her ayrıntısı Goethe'nin kişiliğinin özüne yaklaşan bir çizgiye göre özenle tasarlanmıştır. Genel akış içinde bir an için belirip sonra yeniden kaybolan her kişiye ve olaya bütünün düzeni içinde belli bir ağırlık ve konum verilmiştir. Sunuluş ne denli alışılmış dışı olursa olsun, romanın bütününün düzeni geleneksel epik düzenidir; olayların akışındaki hızın denetiminde, geçiş bölüm-

lerinde ve doruk noktalarında epik anlatımın eski kurallarına büyük bir bağlılıkla uyulmuştur.

Joyce'un sanatında gerçekleştirmek istediği amaca ve bilinen yeteneklerine bakarak duyusal verilerin ayrıntılı bir şekilde kaydedilmesine aşırı derecede özen göstermesini, buna karşılık düşüncelere ve duygulara daha az önem vermesini başarısızlık olarak nitelemek saçma olur. Bütün bu özellikler Joyce'un sanatsal amaçlarıyla tutarlıdır ve kendisinin bu teknikleri kullanarak amaçlarını başarıyla gerçekleştirdiği söylenebilir. Oysa Joyce'un amaçlarıyla Thomas Mann'ın amaçları arasında tam bir karşıtlık vardır. Duyulara ve belleğe dayanan verilerin meydana getirdiği kalıplar arasındaki kararsızlık, bunların oldukça yoğun, fakat amaçsız ve yönsüz etki alanları, aslında, olayların dural niteliğine olan bir inancı yansıtan *dural* bir epik yapının doğmasına yol açar.

Sözünü ettiğim iki ayrı edebiyat okulunu incelemede, biri devingen ve gelişimsel, öbürü dural ve duyusal bu iki karşıt dünya görüşünün büyük önemi vardır. Bu karşıtlığa ilerde gene döneceğim. Burada yalnız bütün ağırlığı biçimsel sorunlara vermenin sanatçının eserinin niteliği konusunda büyük yanılgılara yol açacağını belirtmek istiyorum.

Belli bir sanat eserinin üslûbunu belirleyen nedir? Amaç biçimi nasıl belirler? (Bizi burada ilgilendiren elbette eserde gerçekleşen amaçtır; bunun, yazarın bilinçli amacıyla örtüşmesi gerekmez). Bizi ilgilendiren, biçimsel anlamda anlatım «teknikleri» arasındaki ayrımlar değildir. Bizim için önemli olan, yazarın eserinin temelinde yatan dünya görüşü, ideoloji ya da *weltanschauung*'dur. Yazarın «amacını» belirleyen ve belli bir yazının üslûbunun temelindeki oluşturucu ilke de yazarın bu dünya görüşünü gerçekleştirme çabasından başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında, üslûp biçimsel bir nitelik olmaktan çıkar. Daha çok özün bir parçası, belirli bir özün belirli biçimi olur.

Öz biçimi belirler. Fakat İnsan'ın kendisinin odak nokta-

sı olmadığı hiç bir öz yoktur. Edebiyatın verileri (belli bir yaşantı, öğretici bir amaç) ne denli değişik olursa olsun, temel soru hep şu olacaktır: İnsan nedir?

Burada bir kavşak noktasıyla karşılaşıyoruz: her türlü biçimsel düşünceyi bir yana bırakıp soruyu soyut, felsefî anlamıyla soracak olursak, (gerçekçi okul için) — salt estetik olmayan düşüncelerle de varılan — geleneksel Aristoteles yargısına varırız: İnsan *zoon politikon*'dur, yani toplumsal bir hayvandır. Aristoteles'in bu yargısı bütün büyük gerçekçi edebiyat için geçerlidir. Akhileus ile Werther, Oidipus ile Tom Jones, Antigone ile Anna Karenina: bunların her birinin bireysel varoluşu — Hegel'in deyimiyle *Sein an sich*'i günümüzde daha yaygın bir deyimle «ontolojik varlık»ları — toplumsal ve tarihsel çevrelerinden ayırdedilemez. Bu kişilerin insan olarak anlamları, kendilerinin özgül bireysellikleri, içinde yaratılmış oldukları ortamdan ayrılamaz.

İleri gelen yenilikçi yazarların eserlerindeki insan anlayışını belirleyen varlıkbilimsel görüş ise bunun tam tersidir. Bu yazarlara göre, insan doğuştan yalnız, toplum dışı, başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlıktır. Thomas Wolfe bir yerde şöyle diyor: «Benim dünya görüşüm, yalnızlığın bana, ya da yalnız olan birkaç kişiye özgü bir durum değil de, insan varoluşunun kaçınılmaz, temel gerçeklerinden biri olduğu inancına dayanıyor». Böyle tasarlanan insan başka bireylerle ilişkiler kurabilir, fakat ancak yüzeysel ve rasgele bir biçimde yapabilir bunu; varlıkbilimsel deyimiyle, ancak geriye dönük düşünmeyle yapabilir. Çünkü «başkaları» da temelde yalnızdırlar, anlamlı insan ilişkilerinin ötesindedirler.

İnsanın bu temel yalnızlığı ile geleneksel gerçekçi edebiyatta karşılaştığımız ayrı ayrı insanların yalnızlığı birbirine karıştırılmamalıdır. Sonuncu örnekte sözkonusu olan, kişiliği ya da yaşama koşulları yüzünden bir insanın içinde bulunduğu belirli bir durumdur. Yalnızlık, Sophokles'in çıplak Lem-

nos adası kıyılarına bırakılan Philoktetes örneğinde olduğu gibi, nesnel koşulların bir sonucu olabilir. Ya da Tolstoy'un İvan İlyiç, Flaubert'in *Duygusal Eğitim* romanındaki Frederic Moreau örneklerinde olduğu gibi öznel koşulların, bir iç gerekliliğin sonucu olabilir. Fakat bu her zaman bütün bir topluluk yaşayışının sadece bir parçası, bir dönemi, bir yükseliş ya da düşüş anıdır. Bu bireylerin yazgısı, belirli toplumsal ya da tarihsel koşullar altındaki belirli insan tiplerine özgü bir yazgıdır. Bunların yalnızlığının yanında ve ötesinde, bildiğimiz hayat, öbür insanların kavgaları ve beraberlikleri, eskiden olduğu gibi sürüp gider. Kısacası, bunların yalnızlığı evrensel bir *insanlık yazgısı* değil, özgül bir toplumsal yazgıdır.

Bu sonuncu örnek, elbette, yenilikçi akımın kuram ve uygulamasına özgü bir niteliktir. Bu incelemede okura felsefeden can sıkıcı örnekler vermek istemiyorum. Fakat okurun dikkatini, Heidegger'in insan varoluşunu «varlığın - içine- atılmışlık» *(Geworfenheit ins Dasein)* olarak betimlemesine çekmekten kendimi alamıyorum. Bireyin varlıkbilimsel yalnızlığını daha iyi hatırlatan başka bir tanım kolay kolay düşünülemez. İnsan «varlığa atılmış»tır. Bu sadece insanın yapısından ötürü kendi dışındaki nesneler ve kişilerle ilişki kuramayacağı değil, aynı zamanda insan varoluşunun kökeninin ve amacının da belirlenemeyeceği anlamına gelir.

Böyle tasarlanan insan tarih-dışı bir varlıktır. (Heidegger'in kendi sisteminde bir çeşit «gerçek» tarihselliğe yer vermesinin aslında bu durumla bir ilgisi yoktur. Heidegger'in tarihselliği «kaba» sayarak küçümsediğini başka yerde belirtmiştim; kendisinin «gerçek» tarihsellik dediği şey de tarih-dışılıktan ayırdedilemez.) Tarihin bu yadsınışı yenilikçi edebiyatta iki ayrı biçimde kendini gösteriyor. Birincisinde, kahraman kendi yaşantısının sınırları içine hapsedilmiştir. Ne onun için, ne de görüldüğü kadar yaratıcısı için, kendisinin ötesinde onu etkileyen ya da onun tarafından etkilenen, önceden

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», insan yazgısının yavaş yavaş açığa vurulmasıdır. İnsan, şimdi, her zaman ne idiyse ve her zaman ne olacaksa odur. Anlatıcı, inceleyen özne hareket halindedir; incelenen gerçeklik duraldır.

Elbette böylesi dogmalar aslında ancak felsefî soyutlamada, o da gene ancak belli ölçüde bir safsatanın yardımıyla yaşayabilirler. Yetenekli bir yazar, kuramsal yenilikçiliği ne kadar aşırı olursa olsun, uygulamada tarihselliğin ve toplumsal çevrenin gerekleriyle uzlaşma zorunda kalacaktır. Başeserlerinde yer olarak Joyce Dublin'i, Kafka ile Musil ise Hapsburg Krallığını kullanırlar. Fakat sevgiyle çizdikleri yer dekordan öte bir şey, sanatsal amaçları için temel bir öğe değildir.

İnsan varoluşu ile ilgili böyle bir görüşün belirli edebî sonuçları vardır. Şimdi burada belirli bir kategori üzerinde, kuram ve uygulama bakımından birinci derecede önemi olan gizillik (*) kategorisi üzerinde dikkatle durmamız gerekiyor. Felsefe *soyut* ve *somut* (Hegel'de «gerçek») gizillik arasında bir ayrım yapar. Bu iki kategorinin ve aralarındaki karşılıklı ilişki ile çatışmanın kökü doğrudan doğruya hayatın içindedir. Gizillik — soyut ya da öznel olarak görüldüğünde — gerçek hayattan daha zengindir. İnsanın gelişebilmesi için ancak pek azı gerçekleşebilecek sayısız olanaklar düşünülebilir. Düşünülen bu olanakları hayatın gerçek karmaşıklığı olarak gören modern öznelcilik karamsarlıkla büyülenme arasında kararsızdır. Dünya bu olanakları gerçekleştirmede geciktikçe, bu karamsarlığa biraz da küçümseme bulaşır. Hofmannsthal'ın Sobeide'si bu yaşantıyla ilk olarak yüzyüze gelen kuşağın tepkisini dile getiriyordu:

(*) Gizillik: olabilirlik, kuvve, potentiality.

O üzerinde uzun uzadıya durup düşünülen
Ve artık dönmemecesine yiten olanakların yükü...

Bu olanaklar acaba ne kadar somut ya da «gerçek»ti? Belli ki, bunlar sadece öznenin kafasındaki düşler ve hayallerden başka bir şey değildi. Eserlerinde öznel gizilliğin önemli bir rol oynadığı Faulkner da bu yüzden gerçekliğin öznelleştirilmesi, yasasızmış gibi gösterilmesi gerektiğini görmüş olmalı. Kendisinin şu sözlerini düşünün: «Hepsi bir anda konuşuyor, coşup heyecanlanıyor, kavga ediyor, insanların isteklerini kelimelere döktükleri zaman yaptıkları gibi, gerçek olmayanı bir olanağa, sonra bir olasılığa, sonra da çürütülemez bir olguya dönüştürüyorlardı.» Bir insanın kafasındaki olanaklar, bunların sahip oldukları kalıplar, yoğunluk ve anlamlılık elbette o insana özgü niteliklerle belirleneceklerdir. Uygulamada, ele alınan kimse hayalgücü en kıt biri bile olsa, bu olanakların sayısı sonsuzu bulacaktır. Gizillik yoluyla bir insanın gerçek yazgısını kavramak şöyle dursun, bir kişiliğin kaba çizgilerini belirtmek bile umutsuz bir girişimdir. Gizilliğin *soyut* niteliği, gelişmeyi belirleyememesinden bellidir — zihindeki öznel durumların, ne kadar sürekli ve derin olurlarsa olsunlar, burada kesin bir rolleri yoktur. Daha doğrusu, kişiliğin gelişmesi doğuştan birtakım niteliklerle, büyümeyi kolaylaştıran ya da engelleyen dış ya da iç etkenlerle belirlenir.

Oysa hayatta, gizillik elbette gerçekliğe dönüşebilir. İnsanın bir seçim yapmasını gerektiren durumlar çıkar; seçme eyleminde ise o insanın kişiliği kendisini bile şaşırtacak bir şekilde kendini gösterebilir. Edebiyatta — özellikle oyunlarda — çözüm çoğu zaman birtakım koşulların öne çıkmasını önlediği böyle bir gizilliğin farkına varılmasıyla sağlanır. Bu durumda, sözünü ettiğimiz gizillikler «gerçek» ya da somut gizilliklerdir. Kişinin yazgısı, sözkonusu olan gizillik, onu trajik bir sona yargılayacak olsa bile, o gizilliğe bağlıdır. Bunu önceden, belli bir kimsenin zihninde öznel bir gizillikken, ay-

nı insanın zihnindeki sayısız soyut gizilliklerden ayırdetmenin yolu yoktur. Hatta öylesine kıyıda köşede örtülü olarak durmaktadır ki, karar anından önce, soyut bir gizillik olarak bile o insanın zihninde yer etmemiştir. Özne kararını verdikten sonra kendisine bu kararı verdiren nedenlerin farkında olmayabilir. Nitekim, Shaw'un Şeytanının Çırağı Richard Dudgeon kendini Papaz Andersen kimliğiyle feda ettikten sonra şu itirafta bulunur: «Bunu nasıl bir itkiyle yaptığımı sık sık sorınuşumdur kendime, ama böyle davranışımı haklı gösterecek bir neden bulamıyorum.»

Oysa hayatının gidişini değiştiren bir karardır bu. Gerçi bu kural dışı bir örnek. Fakat bireysel bilincin sürekliliğini hem bozan, hem de yenileyen çözümün nitel sıçraması hiç bir zaman önceden kestirilemez. Somut gizillik büyük sayıdaki soyut gizilliklerden ayırdedilemez. Sadece kararın kendisi bu ayrımı ortaya çıkarabilir.

Gerçekliği yalansız bir şekilde yansıtma amacını güden gerçekçi edebiyat, bu türden kural dışı durumlardaki insanların hem somut hem de soyut gizilliklerini göstermek zorundadır. Edebî bir eserdeki kişinin somut gizilliği bir kere açıklandı mı, kendisinin soyut gizillikleri kesinlikle gerçek değillermiş gibi görüneceklerdir. Örneğin Moravia, *Gli Indifferenti* (Kayıtsızlar) adlı romanında kız kardeşini baştan çıkaran adamı öldürmeye karar veren Michele'yi, çökmekte olan bir burjuva ailesinin genç çocuğunu anlatır. Bir yandan, Michele kararını vermiş cinayeti tasarlarken, önümüze soyut, fakat oldukça anlamlı bir sürü değişik olanağın serildiği görülür. Bu aradaş cinayet işlenir ve olayın iğrenç ayrıntılarından Michele'nin kimliği olduğu gibi ortaya çıkar: Michele öznel hayal gücünde kaçabileceğini sandığı bu çevrenin, gerçekte, bir temsilcisinden başka biri değildir.

Soyut gizillik tümüyle öznellik alanının bir parçasıdır; somut gizillik ise bireyin öznelliği ile nesnel gerçeklik arasındaki diyalektiğin bir parçasıdır. Demek ki, bu ikincisinin ede-

biyatta verilişi elle tutulabilir, tanınabilir bir dünyada yaşayan gerçek insanların bir betimlemesini gerektirir. Ancak kişiyle çevrenin birbirini etkilemesi olayında belli bir kimsenin somut gizilliği, salt soyut gizillliklerin «kötü sonsuzluğu»ndan ayıredilebilir ve yalnız o kimsenin, gelişiminin yalnız o dönemindeki belirleyici gizilliği olduğu ortaya çıkar. Sanatçının, somut gizilliği sayısız soyutlamalardan ayırdedebilmesini ancak bu ilke sağlar.

Yenilikçi edebiyattaki insan imgesinin dayandığı varlıkbilim bu ilkeyi çürüten bir görüşü ileri sürmektedir. Eğer «insanın yazgısı» — insanın yalnız, anlamlı ilişkiler kuramayan bir varlık oluşu — gerçeklikle özdeşleştiriliyorsa, soyut ve somut gizillik arasındaki ayrımın da bir anlamı kalmıyor demektir. Kategoriler birleşme eğilimindedirler. Nitekim, Cesare Pavese, John Dos Passos ile Alman çağdaşı Alfred Döblin'in «üstünkörü *verisme*»le «soyut ekspresyonist şematizm» arasında kararsız bir tutumları olduğuna değiniyor. Dos Passos'u eleştiren Pavese, hikâye kahramanlarının «kişisel özelliklerin uzun uzadıya düşünülüp seçilerek ve betimlenerek yaratılmaları gerektiğini» öne sürüyor — dolayısıyla Dos Passos'un nitelendirmelerinin bir kişiden öbürüne aktarılabileceğini belirtiyor. Pavese bunun sanatsal sonuçlarını da şöyle açıklıyor: insanın öznelliğinin, çevresinin nesnel gerçekliği pahasına yüceltilmesi ile doğrudan doğruya insanın öznelliği yoksullaştırılmış olur.

Sorun, her zaman olduğu gibi, ideolojik bir sorundur. Bu, yenilikçi edebiyatın temelindeki ideolojinin her zaman aynı olduğu anlamına gelmez. Tersine, ideoloji oldukça değişik, hatta karşıt biçimlerde kendini gösterir. Anlatımda nesnelliğin reddi, öznelliğin benimsenmesi Joyce'un bilinç akışı, Musil'in «etkin edilginlik», «niteliksiz varoluş» ya da gizilliğin sözde-gerçekleşmeyi sağladığı Gide'in «*action gratuite*» (nedensiz davranış) biçimlerini alabilir. İnsanın kişiliği hayatın karar anlarında nasıl belirirse, edebiyatta da öyle olur. Soyut

ve somut gizillik arasındaki ayrım ortadan kalkar, insanın aslı soyut bir öznellikle özdeş görülürse, insan kişiliği ister istemez parçalanmak zorunda kalır.

T.S. Eliot bu olayı, insan kişiliğinin bu tanımlanma tarzını şöyle betimliyor:

Şekilsiz biçim, renksiz gölge,
Kötürümleşmiş güç, hareketsiz davranış.

Kişiliğin bu parçalanması dış dünyanın parçalanmasına da uyar. Bir anlamda, bu, ileri sürdüğümüz düşüncenin yeni bir sonucundan başka bir şey değildir. Çünkü soyut ve somut gizilliğin özdeş sayılması nesnel dünyanın özü gereği açıklanamayacağı varsayımına dayanmaktadır. Kuramsal bir savunmaya girişen birtakım ileri gelen yenilikçi yazarlar bunu açıkça kabul etmişlerdir. Çoğu zaman gerçekliği anlamaktaki bu kuramsal olanaksızlık, öznelliğin yüceltilmesinden çok, bir çıkış noktasıdır. Ama ne olursa olsun, her ikisi arasındaki bağ açıkça ortadadır. Sözgelimi, Alman şairi Gottfried Benn'in açıkladığına göre, «dış gerçeklik diye bir şey yoktur, sadece kendi yaratıcılığıyla yeni dünyalar kuran, bunları değiştirip yeniden kuran insan bilinci vardır.» Musil, her zaman olduğu gibi, ahlâksal bir nitelik kazandırır bu düşünüşe. *Der Mann ohne Eigenschaften* (Niteliksiz Adam) adlı romanının kahramanı Ulrich'e Tanrı'nın yerinde olsaydı, ne yapardı, diye sorulduğu zaman, Ulrich, «Gerçekliği yürürlükten kaldırmak zorunda kalırdım,» der. «Niteliksiz» öznel varoluş dış gerçekliği yadsımanın tamamlayıcı bir parçasıdır.

Dış gerçekliğin yadsınması her zaman böyle bir bağnazlıkla istenmez. Ama hemen hemen bütün yenilikçi edebiyatta vardır bu yadsıma. Musil bir konuşma sırasında büyük romanının geçtiği yılların 1912-1914 arası olduğunu söylemiş, fakat hemen arkasından şu açıklamayı yapmıştı: «Şunu iyice belirtmem gerekir ki, tarihsel bir roman yazmış değilim. Ger-

çek olaylar beni ilgilendirmez... Olaylar, nasıl olsa, birbirlerinin yerini alabilirler. Beni ilgilendiren benzeri olmayan şeyler, gerçekliğin 'hortlaksı' denebilecek yanıdır.» Buradaki «hortlaksı» sözü oldukça ilgi çekici. Yenilikçi edebiyatın önemli bir eğilimini, gündelik olayların önemsenmemesini gösteren bir söz. Kafka'da betimleme ayrıntılarının olağanüstü bir gerçeğe yakınlığı ve sahiciliği vardır. Oysa Kafka'nın sanattaki asıl ustalığı nesnel gerçekliğin yerine tedirginlik dolu dünya görüşünü koymakta kendini gösterir. Gerçekçi ayrıntı, görevi tedirginlik yaratmak olan hortlaksı gerçekdışı bir karabasan dünyasını anlatır. Aynı şeye, Kafka'nın tekniği ile toplum eleştirisini birleştirmeye kalkan yazarlarda rastlanır — Alman yazarı Wolfgang Koeppen'in Bonn'la ilgili yergi romanı *Das Treibhaus*'da olduğu gibi. Buna benzer bir gerçekliğin azaltılması olayı Joyce'un bilinç akışı yönteminde de vardır. Elbette bu, bilinç akışının doğrudan doğruya gerçekliği yansıtan anlatım yolu olduğu zaman daha da yoğunlaşır. Hele bu, anormal bir kimsenin ya da bir delinin bilinç akışı oldu mu, anlamsız bir hale gelinceye kadar abartılır. Faulkner'in *Ses ve Öfke*'sinin ilk bölümünde ya da daha aşırı bir örnekte, Beckett'in *Molloy*'unda olduğu gibi.

Demek ki, gerçekliğin azaltılması ve kişiliğin dağılması birbirine bağlı şeylerdir: biri ne kadar çoksa, öbürü de o kadar çoktur. Her ikisinin de temelinde insan yaradılışıyla ilgili tutarlı bir görüşün olmayışı yatmaktadır. İnsan birbirine bağlı olmayan yaşantı parçalarına indirgenmiştir; kendisi için nasıl anlaşılmaz bir varlıksa, başkaları için de öyledir. Eliot'un *Kokteyl Parti*'sinde yazarın düşüncelerini yansıtan ruh doktoru bu olayı şöyle betimliyor:

Ama hergün ölürüz birbirimizin gözünde
Ne biliyorsak başkaları üstüne
Onları bildiğimiz anların anılarıdır bunlar.
Arada onlar da değişmişlerdir.

Onlar da, biz de değişmemişiz gibi davranmak
Durumu kurtarmaya yarayan toplumsal bir görenektir.
Arasıra kurtulmalı bundan. Sonra unutmamalı ki,
Her buluşmada bir yabancıdır tanıştığımız.

Kişiliğin dağılması, aslında soyut ve somut gizilliğin özdeşleşmesinin bilinçsiz ürünü, bilincin ışığı altında önceden düşünülmüş bir ilke niteliği kazanır. Gottfried Benn'in kuramsal kitapçıklarından birine «*Doppelleben*» (Çifte Hayat) adını vermesi bir raslantı değildir. Benn'e göre, bu kişiliğin dağılması olayı bir şizofrenik bölünme biçimini almıştır. Gene Benn'e göre, insanın kişiliğinde birbiriyle tutarlı bir güdüler ve davranışlar sistemi yoktur. İnsanın hayvansal yaradılışı nitelik değiştirmiş, yüceleştirilmiş düşünce süreçlerinin karşıtıdır. Düşünce ve eylem birliği ilkel felsefedir; düşünce ve varlık birbirinden ayrı niteliklerdir. İnsan ya tinsel (manevî) ya da düşünen bir varlıktır — ikisi birden olamaz.

Bunların bütün bütüne özel, garip düşünceler olduğunu sanmıyorum. Gerçi bu düşüncelerin kaynağı Benn'in özgül yaşantılarıdır. Fakat bu düşüncelerle burjuva düşüncesinin belli bir geleneği arasında daha derin bir bağ vardır. İç ve dış dünyanın nesnel, diyalektik bir bütün meydana getirdiğini görünüşteki karşıtlıklarına rağmen birbirleriyle kopmamacasına kaynaşmış olduklarını ileri süren Hegelci görüşe Kierkegaard'ın karşı çıkışı yüz yıldan fazla oluyor. Kierkegaard böyle bir birliği tanımıyordu. Kierkegaard'a göre, birey donuk, tanınmayan bir kimlik içinde yaşar.

Bu felsefe İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra şaşırtıcı bir ilgi alanı buldu — en çapraşık kuramların bile toplumsal gerçekliği yansıtabileceği düşüncesi bunun kanıtıydı. Martin Heidegger, Ernst Jünger, Avukat Carl Schmitt, Gottfried Benn gibi kimseler ve başkaları, bir insanın görünüşteki eylemlerinin gerçek tutumlarını yansıtmadığı anlamına gelen bu hiç

açıklanmayan gizli kimlik öğretisine dört elle sarıldılar. Burada sözkonusu olan eylemin, gizli kimliğin gerisine sığınarak karanlıkta kalan eylemin bu aydınların Nazi hareketine katılmaları olduğunu söylemek gerekmez bile: Heidegger Freiburg Üniversitesi'nin Rektörü olarak bir açış konuşmasında Hitler'in iktidarı ele geçirişini övmüş, Carl Schmitt eşsiz hukuk bilgisini gene Hitler'in «emrine tahsis» etmişti. Öyle kolay kolay yalanlanmayacak gerçeklerdi bunlar. Ama eğer bu anlaşılmaz gizli kimlik gerçek «insan yazgısı» idiyse, gizli kimliklerinin ardına sığınan Heidegger ya da Schmitt bütün bu süre içinde Hitler'i desteklermiş gibi görünüp aslında onun gizli düşmanları olmuş olamazlar mı? Gerçek düşüncelerini kendine saklayıp ya da yalnız yakın arkadaşları arasında açıklayan Ernst von Salomon'un *Sorular*'ında kendi fırsatçılığı hakkındaki alaycı içtenliği, Ernst Jünger'in yazılarında rastladığımız bu gizli kimlik ideolojisinin iğneli bir yorumu olarak değerlendirilebilir.

Konu dışı verdiğimiz bu aşırı örnek böyle bir varlıkbilimin toplumsal alanda nerelere varabileceğini göstermeye yardım edebilir. Edebî alanda da bu belirli ideoloji büyük bir önem taşıyordu; insanın çevresi ile arasındaki karmaşık ilişkiler dokusunu ortadan kaldırarak kişiliğin dağılmasına yol açmıştı. Oysa insanın kişiliğini belirleyen de kendisi ile çevresi arasındaki bu çatışmadır. Homeros'un Akhileus'undan Mann'ın Adrien Leverkühn'üne ya da Şolohov'un Grigori Melyekov'una kadar kişiliği böyle bir çatışmanın ürünü olmayan büyük bir hikâye kahramanı yoktur. Soyut ve somut gizillik arasındaki ayrımı yadsımanın edebiyatta kişiyi sunma konusunda ne büyük bir tehlike olduğunu belirttim. İnsanın çevresiyle olan ilişkilerinin karmaşık dokusunun ortadan kalkması bu çatışmanın canlılığını da baltalar. Gerçi bu ideolojiyi benimseyen birtakım yazarlar bu çatışmayı somut bir biçimde vermeyi başarıyla denediler. Fakat temeldeki ideoloji bu çelişmeleri devingen, gelişimsel anlamlarından yoksun bı-

rakır. Çelişmeler varlıklarını bir çözüme varmadan, sözkonusu kişiliğin dağılmasına yardım edercesine sürdürürler.

Kullandığı yöntemin doğuracağı sonuçların farkında olması, Robert Musil adına olumlu bir nokta. Kahramanı Ulrich hakkında şöyle diyordu Musil: «İnsan bir tek seçimle karşı karşıyadır: ya sürüye uymak (Roma'da Romalılar gibi yapmak) ya da sinir hastası olmak.» Musil burada, bütün yenilikçi edebiyatın temel sorunlarından biri olan psikopatolojinin önemi sorununu ortaya atmış oluyor.

Bu sorun ilk olarak Doğalcılık (Natüralizm) döneminde tartışma konusu olmuştu. Elli yıldan fazla bir zaman önce, o zamanki Berlin tiyatro eleştirmenlerinin en kıdemlisi olan Alfred Kerr şöyle diyordu: «Doğalcılığın gerçek şiiridir marazilik. Çünkü nedir gündelik hayatta şiirsel olan? Ruh hastalığı, hayatın sıkıcı tekdüzelliğinden kaçış. Bir hikâye kahramanı ancak bu yoldan hem daha kuraldışı bir çevreye aktarılabilir, hem de bu arada bir gerçeklik havası koruyabilir.» Burada ilginç olan nokta «marazîliğin» şiirsel gerekliliğinin kapitalist düzendeki hayatın yavanlığının bir sonucu olmasıdır. Kanımca, modern edebiyatta Doğalcılıktan günümüzdeki Yenilikçi akıma kadar uzanan bir süreklilik vardır — gerçi bu, bellibaşlı ideolojik ilkelerin sınırlarını aşmayan bir sürekliliktir. Başlangıçta sadece yaklaşmakta olan felâketin belirsiz bir beklenişi olan bu tutum, 1914'ten sonra yaygın bir saplantıya dönüştü. Ruh hastalığının gittikçe daha önemli bir rol oynaması da, bence, bu sürekliliğin başlıca özelliklerinden biriydi. Her dönemde — geçerli olan toplumsal ve tarihsel koşullara göre — psikopatolojiye yeni bir önem, ayrı bir anlam ve sanatsal görev verilmiştir. Kerr'in sözlerinden anlaşıldığına göre, doğalcılıkta psikopatolojiye duyulan ilgi estetik bir gereksinmeden doğmuştur; kapitalist düzendeki sıkıcı yaşayıştan bir kaçış çabasıdır bu. Musil'in alıntısı ise birkaç yıl sonra bu çatışmanın ahlâksal bir nitelik kazandığını gösteriyor. Marazîlik saplantısı külrengi gerçekliğe renk ka-

tan bir süsleme öğesi olmaktan çıkmış, kapitalizme karşı ahlâksal bir başkaldırışa dönüşmüştü.

Musil'de — ve daha birçok yenilikçi yazarda — psikopatoloji sanatsal amacın varış noktası oldu. Fakat bu sanatçıların amacında, temeldeki ideolojinin gereği, çifte bir güçlük vardır. Bunlardan birincisi tanım eksikliğidir. Bu psikopatolojiye kaçışla açığa vurulan karşı çıkış soyut bir darvanıştır; gerçekliğin reddi hiç bir somut eleştiriyi içermeyen toptancı ve kestirme bir reddir. Üstelik, hiç bir yere götürmeyen bir davranış, hiçliğe bir kaçıştır. Öyle ki, bu ideolojinin savunucuları böyle bir karşı çıkışın edebiyatta herhangi bir şekilde verimli olabileceği düşüncelerinde yanılmaktadırlar. Belirli toplumsal koşullara karşı gösterilecek herhangi bir tepkide asıl ağırlığı doğrudan doğruya bu koşulllara vermek gerekir. Feodal topluma karşı çıkan burjuva sınıfı, burjuva toplumuna karşı çıkan emekçiler bir önceki düzenin eleştirisini çıkış noktası olarak saptadılar. Her iki örnekte de karşı çıkış — çıkış noktasının ötesine varmak — somut bir varış noktasına, yeni bir düzenin kurulmasına, dayanıyordu. Bu yeni düzenin yapısı ve özü ne denli belirsiz olursa olsun, ona daha kesin bir tanım kazandırma isteği yok değildi.

Musil gibi yazarların karşı çıkışı ise ne kadar başka! Varış noktası (psikopatolojiye kaçış) bir soyutlamadan başka bir şey olmadığı için, çıkış noktası (çağımızın bozuk düzeni) ister istemez başlıca güç kaynağıdır. Modern gerçekliğin reddi tümüyle öznel bir reddir. İnsanla çevresi arasındaki ilişkiler açısından bakıldığında, özü ve yönü eksik bir tutumdur. Varış noktasının niteliği bu eksikliği daha da artırır. Çünkü bu karşı çıkış bulantı, tedirginlik ya da özlem ifade eden boş bir davranıştır. Bu karşı çıkışın özü — daha doğrusu özden yoksunluğu — böyle bir hayat görüşünün herhangi bir yön duygusu veremiyişine bağlıdır. Bu yazarlar en güvenebilecekleri sığınağın psikopatoloji olduğuna inanmakta büsbütün de haksız

değildirler; psikopatoloji bu yazarların tarihsel durumlarının ideolojik tamamlayıcısıdır.

Bu marazîlik saplantısına yalnız edebiyatta rastlanmaz. Freudçu psikanaliz bunun en belirgin ifadesidir. Öznenin ele alınışı edebiyattakinden yüzeysel bir ayrılık gösterir. Herkesin bildiği gibi, Freud'un çıkış noktası «gündelik hayat»tı. Ancak Freud, dil sürçmelerini ve hayal kurma hastalığını açıklamak için psikopatolojiye başvurmak zorundaydı. Konferanslarında, karşı koyma ve baskı konularını ele alırken, «Patalojik durumların araştırılmasının normal bir zihnin işleyişini ne ölçüde aydınlattığını anladıkça belirti-oluşturma (symptom-formation) psikolojisine duyduğumuz ilgi de artmaktadır,» der. Freud normal kişiliği anlamanın anahtarını anormal psikolojide bulduğuna inanıyordu. Ruhsal anormalliklerin normal psikolojiyi açıklayacağını öne süren Kretschmer tipolojisinde bu inanç daha da belirgindir. Freud'un psikolojisini onu ancak ruhsal anormalliklerin bir kuraldan (norm'dan) sapma olduğunu belirten Pavlov'un Hippokratçı görüşüyle karşılaştırdığımız zaman gerçek kimliğiyle görürüz.

Belli ki, bu sadece bir bilim, edebiyat ya da eleştiri sorunu değil, insanın yalnızlığı konusundaki varlıkbilimsel dogmanın yarattığı bir ideoloji sorunudur. Aristoteles'in «insan siyasal bir hayvandır» kavramına dayanan gerçekçilik edebiyatı, bir toplumun evrimindeki her yeni aşama için yeni bir tipoloji ortaya koyabilir. Bu edebiyat toplumun ve bireyin kendi içlerindeki çelişmeleri diyalektik bir bütünün çerçevesi içinde göz önüne serer. Burada, şiddetli ve olağanüstü tutkuları olan kişiler gene de toplumsal açıdan normal bir tipolojinin sınırları içindedirler (Shakespeare, Balzac, Stendhal). Çünkü bu edebiyatta ortalama insan, insan ve toplumda her zaman var olan çelişmelerin sadece daha donuk bir yansımadır; gariplik (eksantriklik) toplumca koşullanmış bir çarpıklıktır. Elbette, büyük kahramanların tutkularını konuşma dilindeki anlamıyla «gariplik» saymamak gerekir: Christian

Buddenbrook «garip» bir kahramandır, ama Adrian Leverkühn değildir.

«Atılmışlık» kavramı gerçek bir tipolojiyi olanaksız kılar; bunun yerini soyut bir «garip» ve «ortalama» kutupsallığı alır. Geleneksel gerçekçilikte toplumsal normalliği daha iyi anlamamıza yardım eden bu kutupsallığın yenilikçi akımda neden sağlıksız bir gariplik saplantısına yöneldiğini gördük. Gariplik ortalamanın kaçınılmaz tamamlayıcısı olmakta, bu kutupsallık da insan güzelliğinin tükenmesini sağlamaktadır. Bu ideolojinin içerdiği anlamı Musil'in başka bir sözü açıklıyor: «Eğer insanlık topluca düş görseydi, Moosbrugger'in düşünü görürdü.» Moosbrugger, hatırlayacağınız gibi, insan öldürme eğilimleri olan geri zekâlı bir cinsel sapıktı.

Musil'de yeni bir tipolojinin ideolojik temeli yerine geçen şey — toplumun kötülüklerine karşı çıkış olarak sinir bozukluğuna kaçış — öbür yenilikçi yazarlarda değişmez bir *insanlık yazgısına* dönüşür. Musil'in önerisi «eğer» koşulunu yitirir ve gerçekçiliğin basit bir betimlemesi olur. Dış dünyanın betimlenmesinde nesnellik eksikliği tamamlayıcı parçasını gerçekliğin bir karabasana indirgenmesinde bulur. Gerçi Joyce'un gerçekliği anlaşılmaz bir bilinç akışı olarak görüşü daha önce Faulkner'da bir karabasan niteliği kazanmışsa da, Beckett'in *Molloy*'u belki de bu gelişmenin en uç noktasıdır. Beckett'in romanında aynı görüntünün üstüste kullanıldığını görürüz. Beckett bize önce insan bozulmasının en son derecesinin bir imgesini — bir alığın bitkisel yaşayışını — sunar. Sonra, tam anlaşılmaz ve belirsiz bir kaynaktan yardım gelmek üzereyken, kurtarıcının kendisi alıklaşır. Hikâye, alığın ve kurtarıcısının paralel bilinç akışları yoluyla anlatılır. Sapıklığın ve alıklığın insanlık yazgısının tipleri olarak benimsenmesinin yansıra bir de abartarak övme diyebileceğimiz bir yöntemle karşılaşırız. Cinsel sapıklığın — kız kahramanın bir boğaya tutkunluğunun — bir zafer ve doğaya dönüş, içgüdünün göreneklerin köleliğinden kurtuluşu olarak sunulduğu

Montherlant'ın *Pasiphae* örneğini düşünün. Koro, yani yazar, şu soruyu soruyor (yalnız etkileme amacı gütmekle birlikte açıkça olumlu bir cevap bekleyen bir soru bu): «Düşünce yokluğunun, ahlâk yokluğunun hayvanların, bitkilerin ve suların soyluluğuna az mı katkısı vardır...?» Montherlant da Musil kadar açık, fakat değişik bir ahlâk ve duygu yoğunluğuyla, bu psikopatoloji saplantısının temelindeki karşı çıkışın gizli — bilinç altına itilmiş denebilecek — toplumsal niteliğini, sapık Rousseauculuğunu, anarşizmini dile getiriyordu. Yenilikçi edebiyatta bunun pek çok örnekleri vardır. Benn'in bir şiiri de bu düşünceyi açıklar niteliktedir:

Ah ilk atalarımız olabilseydik biz,
Sıcak, boğucu bataklıklarda kan pıhtıcıkları;
O özsulardan sessizce ortaya çıkan
Hayat, ölüm, gebe kalma, doğum.

Rüzgârın yığarak biçim verdiği
Bir yosun kümesi ya da bir kum tepesi;
Bir yusufcuk ya da martı kanadı —yalnız bunlar bile
Büyük bir acıyı anlatacaktı.

Bu Beckett'te ya da Montherlant'da olduğu gibi açık bir sapıklık örneği değil. Fakat ilkellikte Benn de onlarla birleşiyor. Toplumsal bir varlık olan insana karşı insanın bir hayvan olarak öne sürülüşü — örneğin, Heidegger'in toplumsal insanı «*das Man*»a indirgemesi, Klages'in *Geist* (akıl) ile *Seele* (ruh) arasındaki uzlaşmazlığı öne sürmesi ya da Rosenberg'in ırkçı mitologyası — doğrudan doğruya anormalin yüceltilmesine ve kendini gizlemeyen bir antihümanizme yönelir.

Böylece *sıradan insan* ve alık kişilerle sınırlı bir tipoloji aynı zamanda «deneysel» üslûp çarpıtmalarına yol açar. Gerçekliğin çizilişinde çarpıtma da marazîlik kadar vazgeçilmez bir yöntem olur. Oysa edebiyatın çarpıtmayı yerli yerinde

kullanabilmesi, yani onu çarpıtma olarak görebilmesi için, bir normallik ölçüsü olması gerekir. Normallik edebî ilginin asıl amacı olmaktan çıktığı için böyle bir tipolojiyle bu değerlendirmeyi yapmak sözkonusu olamaz. Kapitalist düzendeki hayat, çoğu zaman haklı olarak, insan öğesine çarpık bir biçim vererek (donmuş ya da sakatlanmış bir biçim vererek) yansıtılır. Fakat psikopatolojiyi bu çarpıklıktan bir kaçış yolu olarak göstermek de çarpıklıktan başka bir şey değildir. Bu durumda bir çarpıklığı başka bir çarpıklıkla ölçmek zorunda kalır ve ister istemez evrensel bir çarpıklığa varırız. Genel düzenin yerini alacak bir ilke, küçük burjuvayı ya da marazî kimseleri toplumsal çevreleri içinde gösterebilecek bir ölçü yoktur. Bu eğilimler de, zamanla bir görecelik kazanmak bir yana, git gide daha da kesinleşirler. Çarpıklık insan varoluşunun normal durumu; sanat ve edebiyatın asıl araştırma alanı, oluşturucu ilkesi olur.

Buraya kadar bu ideolojinin birtakım edebî sonuçlarının ne olabileceğini gösterdim. Şimdi tartıştığımız düşüncenin bundan sonraki gelişmesini izleyelim. Yenilikçi akımın, edebiyatı bir *perspektif* duygusundan yoksun bırakmak zorunda olduğu açıkça ortada sanıyorum. Buna da şaşmamak gerekir; çünkü Kafka, Benn ve Musil gibi aşırı yenilikçiler okurlarına böyle bir duygu sağlamayı her zaman öfkeyle reddetmişlerdir. Perspektif düşüncesinin ideolojik sonuçları konusuna daha sonra gene döneceğim. Burada şunu söyleyeyim ki, herhangi bir sanat eserinde perspektifin çok büyük önemi vardır. Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar. Kişilerin gelişme doğrultusunu da, yalnız gelişmede önemi olan özelliklerin betimlenmesini sağlayarak, perspektif duygusu belirler. Perspektif, Molière'de ya da Yunanlılarda olduğu gibi, ne denli açık seçik olursa, yapılan seçme de o ölçüde tutumlu ve çarpıcı olur.

Yenilikçi akım bu seçme ilkesini bir yana bırakır. Onsuz yapabileceğini ya da onun yerine kendi *insanlık yazgısını* koyabileceğini öne sürer. Bunun sonucu ister istemez doğalcı bir üslûptur. Bence son elli yılın bütün yenilikçi sanatını niteleyen bu durum yenilikçi akımı düzenli olarak yücelten eleştirmenlerce gizlenir. Bu eleştirmenler daha çok biçimsel ölçüler üzerinde durarak tekniği özden ayırıp önemini abartarak konunun toplumsal ya da sanatsal anlamını yargılamaktan kaçınırlar. Bunun bir sonucu olarak da *gerçekçilikle doğalcılık* arasındaki estetik ayrımı yapamazlar. Bu ayrım, bir sanat eserindeki durum ve kişiler arasında bir «önem sıralaması» olup olmamasına bağlıdır. Bunun yanında biçimsel niteliklikler ikinci derecede bir önem taşır. Bu yüzden yenilikçi edebiyatın doğalcı niteliğinden söz edilebilir — ve bunda ideolojik bir sürekliliğin edebî ifadesi görülebilir. Bu, üslûp değişmelerinin toplumdaki değişiklikleri yansıttığını yadsımak değildir. Fakat herhangi bir ayıklama yapmayan bu doğalcılığın, bu sıralamadan yoksunluğun alabileceği biçim, önemli bir rol oynamaz. Buna doğalcılığın her şeyi belirleyen «toplumsal koşulları»nda; simgeciliğin izlenimci yöntemlerinde ve yabancı bir hava yaratma eğiliminde; fütürizm, konstrüktivizm ve yeni-gerçekçilikte nesnel gerçekliğin parçalanmasında ya da gerçeküstücülüğün bilinç akışı tekniğinde rastlarız.

Bu okulların ortak yanı temelde gerçekliğe dural bir yaklaşımları oluşudur. Bu da perspektiften yoksun oluşlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Gottfried Benn'in bunu sanatsal programına alması elbette bir raslantı değildir. Kitaplarından birinin adı *Dural Şiirler*'dir. Tarihin, gelişmenin, dolayısıyla perspektifin yadsınması gerçekliğin özünü kavramanın belirtisi olur.

Değişime, gelişime
aldırmaz bilge kişi
onun dünyasından değildir
çocukları torunları.

Herhangi bir gelecek zaman kavramının reddi Benn için bilgeliğin ölçüsüdür. Fakat yenilikçi yazarlar arasında tarihi yadsımakta daha az aşırı olanlar bile toplumsal ve tarihsel olayları dural olarak göstermek eğilimindedirler. Böyle olunca, bu durumun «sonsuz» ya da beklenmedik yıkımlarla belirlenmiş geçici bir dönem oluşu önemli değildir. (İlk doğalcı yazarlarda bile anlatılan şeyler çoğu zaman temel niteliği değişmeden böyle yıkımlarla kesilirdi.) Örneğin Musil *Çağımızda Yazar* adlı bir denemesinde şöyle diyor: «İnsan şimdiki zaman hakkında da pek bir şey bilmiyor. Bunun bir nedeni, her zaman olduğu gibi şimdiki zamana çok yakın oluşumuz. Fakat aynı zamanda, yirmi yıl kadar önce içine atıldığımız şimdiki zamanın tümü-kapsayan ve kaçınılmaz bir niteliği oluşunun da bunda payı var.» Musil'in Heidegger'in felsefesini bilip bilmemesi bir yana, «varlığın içine atılmışlık» kavramı açıkça burada da geçerli. Aşağıdaki alıntı ise, bu dural durumun 1914 yıkımıyla Musil'in gözünde nasıl altüst olduğunu açıklıyor: «Birden, bütün dünyayı bir zorbalık kaplamıştı... Avrupa uygarlığında beklenmedik bir yarık açılmıştı...» Kısacası, yenilikçi edebiyatta gerçekliğin böyle kavranması geçici bir moda değil, kökü yenilikçi akımın dünya görüşünde yatan bir tutumdur.

Yenilikçi akımla Homeros'tan Thomas Mann'a ve Gorki'ye kadar gelen ve değişmeyle gelişmeyi edebiyatın başlıca konusu sayan gerçekçilik arasındaki temel ayrımı saptamak için altta yatan dünya görüşü sorununu daha ayrıntılı olarak ele almamız gerekir. Dostoyevski, *Ölüler Evinden Anılar*'ında mahkûmların iş karşısındaki ilginç tutumlarını anlatır. Çok sert disipline rağmen, mahkûmlar dalga geçerler, ya çok kötü çalışırlar ya da çalışır gibi yaparlar. Derken yeni bir gardiyan gelir ve herkese verdiği işi bitirdikten sonra evlerine dönebileceğini söyler. «Yapılacak iş zordu» diye devam ediyor Dostoyevski, «ama, Tanrım, hepsi nasıl bir hevesle sarılmışlardı işlerine! Bütün o tembelliklerinden, sözde beceriksizliklerin-

den sanki iz bile kalmamıştı.» Kitabın daha sonraki sayfalarında Dostoyevski o yaşantısını şöyle özetliyor: «Bir insan umudunu yitirir ve amaçsız kalırsa, sırf can sıkıntısı bile onu bir hayvana çevirebilir.» Edebiyatta perspektif sorununun doğrudan doğruya ayıklama ilkesine bağlı olduğunu daha önce söylemiştim. Bu sözlerime şunu da ekleyeyim: bu sorunun temelinde, sanat eserinin yapısının yansıttığı karmaşık bir törel bütünlük vardır. Her insan davranışı, hiç değilse o davranışın sahibi için, bir anlam taşıdığı varsayımına dayanır. Anlamsızlık her hareketi gülünç bir oyuna, sanatı da doğalcı betimlemeye indirger.

Görülüyor ki, hiç değilse görünüşte bir değişim ve gelişim olmadan edebiyat da olamaz. Bu sonuç dar bir metafizik anlamda yorumlanmamalıdır. Yenilikçi edebiyattaki psikopatoloji saplantısının kapitalizmin gerçekliğinden bir kaçış isteği olduğunu daha önce belirtmiştik. Fakat bu, çıkış noktasının, kendisinden kaçmak istenilen durumun, mutlak önceliğini gösterir. Bir varış noktasına doğru atılacak her adım güçsüzlüğe yargılıdır. Yenilikçi yazarların çoğunun dünya görüşü dış gerçekliğin değiştirilemezliğini öne sürdüğüne göre, (bu gerçeklik sadece bir bilinçlilik durumuna indirgense bile), insan etkinliği, önsel olarak, güçsüz ve anlamsız kılınmıştır.

Bu tutumun bir sonucu olan gerçeklik anlayışı en tutarlı ve inandırıcı biçimini Kafka'nın eserinde bulmuştur. Kafka, *Dava* adlı romanının kahramanı Joseph K. idam edilmeye götürülürken, onun hakkında şunları söyler: «Sinekleri, sinek kâğıdından kurtulmaya çabalarken kopan küçücük ayaklarını düşünüyordu.» Dış koşulların anlaşılmaz gücü karşısındaki bu mutlak güçsüzlük ve çaresizlik havasına Kafka'nın bütün kitaplarında rastlanır. *Şato*'daki olaylar *Dava*'dakinden başka, hatta karşıt bir yönde gelişse bile, yakalanmış ve kurtulmaya çalışan bir sineğin bakış açısını yansıtan bu dünya görüşü kitabın tümünü kapsar. Bu çaresizlik havası, bunaltının ağır bastığı ve anlaşılmaz korkular karşısındaki insanı yansıtan

bu dünya görüşü, Kafka'nın eserini yenilikçi sanatın en tipik örneği yapan niteliklerdir. Başka yerlerde yalnızca biçimsel önemi olan anlatım özellikleri burada bütün bütüne garip ve düşman bir gerçeklik karşısındaki ilkel korkuyu yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Kafka'nın boğuntusu (angst'ı) yenilikçi akıma özgü yaşantının ta kendisidir.

Edebî eleştiriden hem daha açık sözlü, hem de daha kuramsal olan müzik eleştirisinden iki örnek, sözkonusu ettiğimiz yaşantının gerçekten evrensel bir yaşantı olduğunu göstermektedir. Besteci Hanns Eisler, Schönberg hakkında şöyle diyor: «Schönberg, bombardıman uçaklarının yapılmasından epeyce önce, hava saldırılarından korunmak için indikleri sığınaklarda insanların neler hissedeceklerini dile getirmiştir.» Daha da açık bir örnek, yenilikçi bakış açısından olmakla birlikte, Theodor W. Adorno'nun *Modern Müziğin Yaşlanması*'nda yenilikçi müzikte yozlaşma belirtilerini çözümlemesidir: «Sesler gene aynı sesler. Fakat bunların asıllarını büyük yapan iç sıkıntısı yok olup gitmiş.» Yenilikçi müzik, Adorno'ya göre, varlık nedeni olan doğruların izini kaybetmişti. Besteciler artık yenilikçi tutumlarının öngördüğü duyguları yansıtma gücünden yoksundurlar. Yenilikçi müziğin başarısızlığa uğramasının nedeni de budur. Başlangıçtaki iç sıkıntısı saplantısını yansıtan hayat görüşünün (ister, Adorno'nun sandığı gibi, insanın içinde bulunduğu korkunç durumu yansıtmayı başaramaması yüzünden; ister, benim inandığım gibi, bu saplantının burjuva aydınları arasında önemini yitirmesi yüzünden) etkisinin azalması modern müziğin özden yoksunlaşmasına ve yenilikçi bir sanat biçimi olarak sahiciliğinin yok olmasına yol açmıştır.

Yenilikçi sanatçının, özellikle köklü ve gerçek yaşantıları dile getirmeye çalıştığı zaman, içine düştüğü ters durumun yerinde bir çözümlemesidir bu. Yaşantı ne denli köklü olursa, sanat eserinin bütünlüğü de o ölçüde zarar görür. Fakat bu çözülme, sanatsal bütünlükteki bu bozulma eğilimini yal-

nızca bir moda, deneysel buluşların bir sonucu sayıp geçemeyiz. Unutmamalı ki, modern felsefe bu sorunlarla modern edebiyat, resim ve müzikten çok önce karşı karşıya gelmişti. Bunlardan biri *zaman* sorunudur. Öznel ülkücülük, soyut olarak tasarlanan zamanı tarihsel değişimden ve yer özgüllüğünden ayırmıştı bile. Yeni sömürgecilik çağı için bu ayrım yetmiyormuş gibi, Bergson bunu daha da ileri götürmüştür. Yaşanılan zaman, öznel zaman artık gerçek zamanla özdeşti; böylece bu zamanla nesnel dünyanın zamanı arasında tam bir uçurum açılmış oluyordu. Bu temayı alıp işleyen Bergson ve başka düşünürler yalnız kendi zaman kavramlarının sahici, yani öznel gerçekliği aydınlatabileceğini öne sürüyorlardı. Aynı eğilim çok geçmeden kendini edebiyatta da gösterdi.

Bin dokuz yüz yirmilerin solcu Alman eleştirmeni ve denemecisi Walter Benjamin, Proust'un dünyasını ve dünyayı yansıtmak için kullandığı anlatım özelliklerini şöyle açıklıyor: «Hepimiz biliriz ki, Proust bir insanın hayatını gerçekten yaşandığı gibi değil de, o insanın yaşadığı hayatı hatırladığı gibi betimler. Ama sorunun oldukça kaba bir tanımıdır bu. Çünkü burada önemli olan yaşantının kendisi değil, anıların dokusu, bir insanın anılarıyla Penelope'nin ördüğü örgüdür.» Bergson'un zaman kuramlarıyla bunun arasındaki bağlantı açıkça ortadadır. Fakat Bergson'un felsefî soyutlamasında algılama bütünlüğü korunurken, Proust'ta, Benjamin'in de belirttiği gibi, zamanın akışındaki parçalanmanın bir sonucu olarak nesnellik yok olur: «Yaşanmış bir olay belirlidir; hiç değilse yaşantı düzeyinde sonuçlanmıştır. Oysa hatırlanan bir olay sınırsızdır; kendinden önceki ve sonraki her şeyi açabilecek bir anahtardır.»

Felsefî dünya görüşü ile sanatsal dünya görüşü arasındaki ayrımdır bu. Felsefe, ülkücülüğün etkisi altında, uzay ve zaman kavramlarını uzaysal ve zamansal özgüllüklerinden kurtarmak için ne kadar çok çaba gösterirse göstersin, edebiyat bunların bütünlüğünü varsaymaya devam eder. Ne var ki, öz-

nel zaman kavramının yalnız edebiyatta ortaya çıkması, öznelliğin çağdaş burjuva aydının yaşantısında ne derin kökleri olduğunu gösterir. Çağın acımazlığı karşısında umutsuzca kendi içine kapanan birey bu kimsesiz durumun büyüsüne kapılarak kendisinden geçebilir. Ama bunun arkasından yeni bir yılgı çıkagelir. Eğer gerçeklik anlaşılamıyorsa (ya da anlaşılması için herhangi bir çaba gösterilmiyorsa), kişinin öznelliği — evrende tek başına, yalnız kendini yansıtması — aynı ölçüde anlaşılmaz ve ürkütücü bir nitelik kazanır. Hugo von Hofmannsthal bu durumu şairlik hayatının başlangıcında tanımıştı:

Kimsenin anlamaya, kalkışmadığı
Ve yakınılmayacak kadar acı bir şey
Her şeyin bizden uzaklaşıp gitmesi,

Ve daha önce bir çocuğun olan benliğimin.
Hiç kimse karışmadan,
Bir sokak köpeği kadar bana yabancı olması.

Nesnel gerçekliğin dış dünyasından zamanın ayrılmasıyla öznenin iç dünyası yolunu şaşırır ve anlaşılmaz bir akıntıya dönüşür ve — ilk bakışta garip görünmekle birlikte — dural bir nitelik kazanır.

Bu dağılma eğiliminin etkisi, elbette ki, edebiyatta, felsefede olduğundan daha çok olacaktır. Zamanın böylece soyutlanması sonunda, sanatçının dünyası da bir sürü küçük dünyalara bölünecektir. Bu dural dünya görüşü azalan nesnellikle birleşerek burada kendi başına buyruk egemenliğini kurar. Edebiyatın biricik konusu olan insan dünyası, bütünü meydana getiren öğelerden yalnız bir tekini bile yitirse, yıkılır. Zamanı soyutlayıp öznel bir öğe durumuna indirgemenin sonuçlarını daha önce belirtmiştim. Şu da var ki, eksilmesiyle sözünü ettiğim dağılmaya yol açacak tek öğe yalnız zaman de-

ğildir. Burada gene Hofmannsthal'ın daha sonraki gelişmelerin haberciliğini ettiğini görüyoruz. Hofmannsthal'ın yaratmış olduğu kahramanlardan Lord Chandos şöyle düşünür: «Herhangi bir konuda açık seçik düşünme ve konuşma yeteneğimi yitirdim.» Bunun sonucu arada bir çılgınlık nöbetleriyle bölünen bir uyuşukluktur. Burada — göz alıcı ve romantik bir görünüşte de olsa — kesinlikle sapık bir karşı çıkış eğilimi öngörülmektedir. Fakat etkisini gösteren gene aynı dağılmadır.

Daha önceki gerçekçi edebiyat, gerçekliği eleştirisi ne denli sert olursa olsun, betimlediği dünyanın birliğini her zaman varsaymış ve bu dünyayı insanın kendisinden ayrılmayan canlı bir bütün olarak görmüştür. Oysa çağımızın büyük gerçekçi yazarları eserlerinde bile bile birtakım dağılma öğelerine — örneğin zamanın öznelleştirilmesine — yer vermekte ve bunları çağdaş dünyayı daha eksiksiz bir biçimde yansıtmak için kullanmaktadırlar. Böylece, daha önce doğal olan birlik bu yazarlarda bilinçli, kurgusal bir birlik olur. (Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'da kullandığı çifte zaman yönteminin bu romanın tarihsel niteliğini nasıl ortaya çıkardığını başka yerde gösterdim.) Fakat yenilikçi edebiyatta insan dünyasının, dolayısıyla da insanın kendisinin yıkılması ideolojik amaçla örtüşmektedir. Bu durumda çağın temel yaşantısı sayılan boğuntu, varlığa-atılmışlığın bu yan ürünü, duygu kaynağını yıkılmakta olan bir toplumun yaşantısında bulur. Fakat etkilerini insan dünyasının yıkılışını yansıtarak sağlar.

Yenilikçi edebiyatı incelememizi tamamlayabilmek için burada *alegori* sorununa kısaca bir göz atmamız gerekiyor. Alegori insanın nesnel gerçeklikten yabancılaşmasını betimlemeye en elverişli bir estetik anlatım yoludur. Alegori, — ne kadar bilinçdışı, dinsel aşkınlık (transendence) kavramlarıyla ne kadar birleşmiş olursa olsun — geleneksel sanatın temeli olan bir varsayımı, yani insan varoluşunun içkin (immanent) bir anlamı olduğu varsayımını reddettiği için şüpheli

bir türdür. Nitekim, ortaçağ sanatında, (dinsel konuların sürekli olarak kullanılmasına rağmen) Giotto'nun zamanından sonra, yeni bir dinsellikten uzaklaşma eğiliminin, daha önceki dönemin alegori yoluyla anlatma yöntemine üstün geldiği görülür.

Bu noktada bazı açıklamalar yapmamız gerekiyor. İlkin, edebiyatla plastik sanatları birbirinden ayırmak zorundayız. Plastik sanatlarda; aşkın ve alegorik konulara (yalnız süsleyici türden de olsa) estetik bir nitelik verilerek alegorinin tehlikelerinin üstesinden gelinebilir ve gerçeklikle arasındaki uçurum bir anlamda ortadan kaldırılabilir — bunu en iyi açıklayan örnek de Bizans mozayıklarıdır. Bu süsleme öğesinin edebiyatta tam bir karşılığı yoktur; süslemenin ancak mecazî anlamda ve ikinci derecede bir rolü vardır edebiyatta. Bizans mozayığı niteliğindeki alegorik sanata edebiyatta pek az rastlanır. Ayrıca, alegori kavramını gözden geçirirken, ileri sürdüğümüz düşünce açısından büyük önemi olan tarihsel bir ayrımı da unutmamalıyız: sözkonusu ettiğim aşkınlık kavramında (Bizans sanatında ve Giotto'da olduğu gibi) içkinliğe (immanence) doğru bir eğilim var mıdır; yoksa bu doğrudan doğruya bu eğilimlerin reddinin bir sonucu mudur?

Yenilikçi edebiyatta alegori bu ikinci türe girer. Aşkınlık burada, az çok bilinçli olarak, dünyanın ya da insan yaşayışının içkin bir anlamı olabileceğinin yadsınması demektir. Bu anlayışın temelindeki dünya görüşünü ve bunun anlatım özellikleri bakımından yaratacağı sonuçları daha önce incelemiştik. Çözümlememizi bir sonuca bağlamak ve yenilikçi edebiyatın alegorik niteliğini belirlemek için bir kez daha yenilikçi akımın en büyük kuramcılarından biri olan Walter Benjamin'e başvurmak zorundayım. Benjamin'in alegori kavramını incelemesi, Alman barok tiyatrosuyla ilgili araştırmalarının bir sonucuydu. Benjamin bu oldukça önemsiz oyunların çözümlemesini yaparken alegorinin estetiği gibi daha genel bir tartışmaya girişti. Aslında şu soruyu soruyordu Ben-

jamin: alegorinin özü olan aşkınlık neden ancak estetiğin kendisinin yok olmasına yol açar?

Benjamin alegorinin çok çağdaş bir tanımını yapıyor. Bunu yaparken de modern sanatla barok arasındaki benzerlikleri uzun boylu karşılaştırmaya kalkınıyor (bu karşılaştırmaların hem pek bir önemi yoktur, hem de zamanın yaygın eleştiri anlayışı aşırı ölçüde yapmıştır bu karşılaştırmaları). Bunun yerine, barok tiyatroyu yenilikçi akımı eleştirmek, yenilikçi akımın özelliklerinin kaynağının da barok tiyatro olduğunu göstermek için kullanıyor. Böyle yapmakla, Benjamin, yenilikçi sanatın temelinde yatan estetik çelişkinin felsefî bir çözümlemesine girişen ilk eleştirmen oluyordu. Şöyle diyor Benjamin:

> *Alegoride tarihin ölü yüzü, donmuş bir eski zaman manzarası görünüşündedir. Tarih, içerdiği bütün acı ve başarısızlıkla, bu insan yüzünde — ya da, daha doğrusu, kafatasında — dile gelir. Ne anlatım özgürlüğü ne klasik uyum ne de insan duygusu vardır bu çizgilerde; ölümlülüğün bu en somut belirtisinde simgeleşen yalnız genel olarak insan varoluşunun değil, tek tek her insanın alınyazısıdır. Tarihi dünyanın çilesi olarak gören barok anlayışın, alegorik görüşün özü budur; Tarihin ancak soysuzlaşma evrelerinde bir anlamı vardır. Anlam ölümlülüğün bir işlevidir — çünkü soysuzlaşabilirlikten anlamlılığa geçişi belirleyen ölümdür.*

Benjamin alegori ile tarihin yok edilmesi arasındaki bu bağlantıya sık sık döner:

> *Bu görüşün ışığında tarih sonsuz hayatın adım adım gerçekleşmesi olarak değil, kaçınılmaz bir yozlaşma süreci olarak görünür. Alegori böylece güzelin ötesinde yer alır. Nesneler dünyasında yıkıntılar neyse, düşünceler dünyasında da alegoriler odur.*

Benjamin burada — sorunu barok tiyatronun çerçevesi içinde tasarlayarak da olsa — yenilikçi akımın estetik sonuçlarına çağdaşlarının hepsinden daha keskin ve daha tutarlı bir şekilde işaret etmektedir. Ona göre, tarihi şu ya da bu yoldan anlayabilmek için nesnel zaman kavramı zorunludur ve öznel zaman kavramı bir çöküş döneminin ürünüdür. Bu durumda Benjamin için barok tiyatroda alegorinin en belirgin özelliklerinden biri — kendi açısından haklı olarak — bu sanatın şüpheli niteliğini sezdirmesidir. Bu sanat, bir yandan, mutlak bir aşkınlığı dile getirmek isterken elindeki araçların yetersizliği yüzünden bunu gerçekleştiremediği için, öte yandan da, soysuzlaşmakta olan bir dünyayı yansıttığı ve bu arada kendi yıkılışına da yol açtığı için şüpheli bir sanattır. Benjamin barok edebiyatta teolojinin belirlediği bir özellikle bunun estetik karşıtı bir öznelliğin birleştiğini görür. (Biraz sonra — başka yerde Heidegger'in felsefesiyle ilgili olarak belirttiğim bir noktayı — böyle bir «dinsel tanrısızlığın» edebiyatta nasıl teolojik bir nitelik kazanabileceğini açıklayacağım). Romantik — ve daha yüksek bir düzeyde barok — yazarlar bu sorunun iyice farkındaydılar ve bunu yalnız kuramsal olarak değil, aynı zamanda sanatsal — yani alegorik — olarak da dile getirdiler. «Görüntü, alegorik sevgi dünyasında bir yıkıntıya dönüşür,» diyor Benjamin. Teolojinin ışığı bu yıkıntıyı aydınlatır aydınlatmaz, simgesel güzelliği de gider. Bütünlüğün sahte görünüşü kaybolur. Görüntü gözden silinir; mesel artık geçerli olmaktan çıkar; bir zamanlar içerdiği dünya yok olur.»

Bu sürecin sanattaki sonuçlarının kapsamı oldukça geniştir, Benjamin de bunları belirtmekten geri durmaz: «Herkes, her şey, her ilişki bir ötekinin yerine geçebilir. Bu yer değiştirebilme niteliğinde, madde dünyasının haklı olmakla birlikte amansız bir yargılanması vardır — bu dünya böyle şeylerin pek önem taşımadığı bir dünya olarak damgalanmaktadır.» Benjamin elbette bilir ki, ayrıntılar yer değiştirebilseler ve bu

yüzden önemsiz olsalar bile, bütün bütüne de sanat dışına atılmazlar. Tersine, özellikle kendisinin asıl ilgi alanı olan modern sanatta, betimleyici ayrıntı çoğu zaman duyumsal düzeyde şaşırtıcı bir çağrışım gücü taşır — burada gene Kafka akla geliyor. Fakat bu, (bilinçli olarak alegori kullanma amacı gütmeyen) Musil örneğinde de gösterdiğimiz gibi, madde dünyasının sürekli olarak değişmesini, her şeyin gelişigüzel bir şekilde birbirleriyle yer değiştirebilmelerini önlemez. Yenilikçi yazarlar da gerçekliği işte tam böyle kavradıklarını ileri sürmektedirler. Ancak, böyle yansıtılan bir dünya, Benjamin'in de belirttiği gibi, «hem yüceltilmiş, hem de değerinden düşürülmüş» olur. Çünkü ayrıntıların aslında birbirinin yerine geçemeyeceği görüşünün temelinde dünyanın akıl yoluyla anlaşılabileceği ve insanın dünyanın gizlerini açıklayabileceği inancı yatmaktadır. Gerçekçi edebiyatta her ayrıntı hem *kişisel* hem de *tipik* bir nitelik taşır. Oysa çağdaş alegori ve yenilikçi dünya görüşü tipik kavramını yadsır. Bu yazarlar dünyanın anlaşılabilirliğini yok ederek ayrıntıyı basit bir özelliğe indirgerler (yenilikçi akımla doğalcılık arasındaki bağ bir kere daha ortaya çıkmış oluyor). Ayrıntı, alegorik yer değiştirebilirliği içinde, ters bir anlamda da olsa, doğrudan doğruya aşkınlıkla bir bağ kurunca, yönelmiş olduğu bu aşkınlığın soyut bir işlevine dönüşür. Yenilikçi edebiyat böylece somut tipikliğin yerine soyut özelliği koyar.

Benjamin'in aykırı düşüncesini burada doğrudan doğruya eleştiriye ve estetiğe, özellikle de yenilikçi akımın estetiğine uyguluyoruz. Ve bunu yaparken onun değer ölçülerini tersine çevirmiş de olsak, düşünce tarzından uzaklaşmış sayılmayız. Kendisi başka bir yerde daha da açık konuşuyor — sanki düşen barok maske yenilikçi kafatasını ortaya çıkarmıştır.

> *Sonunda alegorinin eli boş kalmıştır. Derinliklerinde gizlenen kötülük güçleri varlıklarını bile alegoriye borçludurlar. Kötülük, alegorinin temsil etmek istediği şeyin yokluğundan başka bir şey değildir.*

Benjamin'in vardığı bu aykırı sonuç — kendisinin barok tragedyanın estetiği üstüne yaptığı araştırma, estetiğin yadsınmasıyla sonuçlanmıştır — yenilikçi edebiyatı ve özellikle Kafka'yı büyük ölçüde aydınlatır. Kafka'nın eserlerini alegori olarak yorumlarken, tabiî ki, bu eserlerde belli bir din alegorisi gören Max Brod'un düşüncelerine katılıyor değilim. Kafka böyle bir yorumu Brod'un kendisine söylemiş olduğu şu sözlerle yalanlamıştır: «Biz hepimiz nihilist hayaller, Tanrı'nın kafasından geçen intihar düşünceleriyiz.» Kafka Tanrı'yı kötü ruhlu bir yaratıcı güç sayan bilgece görüşe de katılmaz: «Tanrı'nın insafsız bir şakası, bir günlük delice bir hevesidir dünyamız.» Brod bunu iyimser bir şekilde yorumlamaya kalkınca, Kafka alaycı bir omuz silkişle şöyle der, «Umut olmasına var, sınırsız denecek kadar umut var, ama bizim için değil.» Benjamin'in Kafka üstüne yazdığı parlak denemede yer alan bu alıntılar Kafka'nm eserinin genel havasını belirtiyor: «Onun en köklü yaşantısı insan dünyasının, özellikle de günümüz burjuva insanının umutsuzluğu ve mutlak anlamsızlığıdır.» Kafka açıkça söylese de, söylemese de dinsizdir. Fakat Kafka'nın dinsizliği, Tanrı'nın ortadan kalkışını — Epikuros ve Ansiklopediciler gibi — bir kurtuluş değil de, dünyanın «Tanrı tarafından yüzüstü bırakılışı»nın, mutlak yalnızlığının ve saçmalığının bir belirtisi sayan türden bir dinsizliktir. Jacobsen'in *Niels Lyhne* adlı romanı tanrısız burjuva aydınlarının ruh durumunu açıklayan ilk romandı. Çağdaş dinsel tanrısızlığın özelliği bir yandan inançsızlığın devrimci hızını yitirmiş olması — boş gökler kurtuluş umudu olmayan bir dünyanın yansımasıdır — öte yandan da, kurtuluş umudunun Tanrısız bir dünyada, Tanrı'nın yokluğunun yarattığı boşluğa taparak azalmayan bir güçle yaşamasıdır.

Dava'daki yüce yargıçlar, *Şato*'daki yöneticiler Kafka'nın alegorilerindeki aşkmlığı — Hiçliğin aşkınlığını — temsil ederler. Her şey onlara yönelir ve her şeye onlar bir anlam verebilirler. Herkes onların varlığına ve mutlak kudret sahibi ol-

duklarına inanır; fakat onları ne kimse tanır, ne de onlara nasıl erişilebileceğini bilir. Eğer burada bir Tanrı'nın varlığı sözkonusu ise, bu ancak dinsel tanrısızlığın Tanrısı olabilir - *atheos absconditus*. Bu arada bir sürü sevimsiz alt makamlarla karşılaşırız; bunlar insafsız, ahlâksız, bilgiç, aynı zamanda da güvenilmez ve sorumsuz kişilerdir. Kafka'nın tanıdığı burjuva toplumunun Prag'ın yerel renkleriyle karıştırılmış bir görüntüsüdür bu. Fakat aynı zamanda da, bu bürokrasinin ve onlara bağlı olan çaresiz kurbanların davranışlarının somut ve gerçekçi olmayıp varlığı yöneten Hiçliğin bir yansıması olması bakımından alegorik bir dünyadır. Kafka'nın dünyasının gizli ya da olmayan Tanrı'sı hortlaksı niteliğini kendi yokluğunun tüm varlığın temeli oluşundan alır; bu bağlantı yüzünden, çizilen gerçeklik de, olanca doğruluğuna rağmen, hortlaksı bir nitelik taşır. Bu aşkınlığın — bu cisimsiz *hiçleştiren hiçliğin* — tek amacı da dünyanın ölü yüzünü açığa vurmaktır.

Alegorinin estetik sonucu olduğunu gördüğümüz o soyut özellik Kafka'da doruğuna erişir. Eşsiz bir gözlemcidir Kafka; gerçekliğin hortlaksı niteliği onu öylesine etkiler ki, kitaplarındaki en basit bölümlerde bile bir karabasan havası vardır. Bir sanatçı olarak hayatın yüzeyini dile getirmekle yetinmez. Tek tek her ayrıntının genel bir anlamı belirleyeceğini bilir. Peki ama bu soyutlama işini nasıl yapar? Alegorik yöntemle gündelik yaşayışı anlamsız kılmış, aşkın Hiçlik kavramıyla ayrıntının değersizleşmesini sağlamıştır. Bu alegorik aşkınlık Kafka'ya gerçekçilik yolunu kapar, gözlediği ayrıntıya tipik bir anlam yüklemesine engel olur. Kafka, olağanüstü anlatım gücüne, eşsiz duyarlığına rağmen, gerçekçi sanatın özü olan özelle genel arasındaki kaynaşmayı gerçekleştiremez. Onun amacı bir tek ayrıntıyı (içeriğini genelleştirmeden) o andaki özelliği içinde soyutlama düzeyine yükseltmektir. Kafka'nın yöntemi, burada, yenilikçi akımın alegorik yaklaşımına özgü bir yöntemdir. Belli bir konunun ve üslûp çeşitlemeleri-

nin önemi yoktur; önemli olan öz ve biçimi belirleyen dünya görüşüdür. Beckett'te ve Joyce'da, Musil'de ve Benn'de rastladığımız özellikler, değişik biçimlerde de ele alınsalar, temelde hep aynı dünya görüşünü yansıtan özelliklerdir.

Buraya kadar dağınık bir şekilde söylediklerimizi bir araya getirecek olursak, tutarlı bir eğilimle karşılaşırız. Görürüz ki, yenilikçi akım yalnız geleneksel edebiyatın biçimlerini değil, doğrudan doğruya edebiyatın kendisini de yok etmektedir. Bu yalnız Joyce'da, dışavurumcu ve gerçeküstücü edebiyatta böyle değildir. Sözgelimi, Andre Gide'in amacı da edebî üslûpta bir devrim yapmak değildi; onu geleneksel biçimlerden ayrılmaya zorlayan felsefesiydi. Gide *Faux Monnayeurs*'ü (Kalpazanlar'ı) bir roman olarak tasarlamıştı. Fakat kitabın yapısı yenilikçi akıma özgü bir kişilik bölünmesi gösteriyordu: kitap, sözde aynı zamanda romanın kahramanı olan biri tarafından yazılmıştı. Uygulamada, hiç bir romanın, hiç bir edebî eserin böyle kurulamayacağını Gide de kabul etmek zorunda kaldı. Burada Benjamin'in başka bir yerde gösterdiği gibi, yenilikçi akımın sanatın zenginleşmesi değil, yadsınması anlamına geldiğinin somut bir örneğiyle karşı karşıya geliyoruz.

FRANZ KAFKA MI, THOMAS MANN MI?

Günümüzde burjuva toplumundaki «edebî» edebiyatın gelişebilme koşullarını tanımlamak için çağdaş burjuva dünyasının gerçekçilik karşıtı akımın temelinde yatan dünya görüşünü ve başlıca anlatım özelliklerini çözümledik. Sadece toplumsal temelini açıklamak için de olsa, araştırmamızın sınırlarını edebî olmayan edebiyatı da içerecek kadar genişletebilirdik. Sözkonusu ettiğimiz olayların bazılarına en çarpıcı şekilde bu ikinci tür edebiyatta rastlanır. Sözgelimi, anormallik ve sapıklık merakını alalım: resimli korku romanları da gösteriyor ki, bu merak doğrudan doğruya hayattan gelmektedir. Ya da polis romanlarını düşünün. Conan Doyle'da bu türün temeli sıkı sıkıya bir güvenlik felsefesine dayanıyordu; bu tür, burjuva yaşayışını koruyanların her şeyi bilirliğini yüceltiyordu. Günümüzde ise bu tür romanların temel öğeleri korku ve güvensizliktir: her an ortaya korkunç bir durum çıkabilir; bunu ancak bir rastlantı önleyebilir. Birtakım sıradan romanlarda, (sözgelimi Hayes'in *On a day like any other*'ında) bu tür «rastlantı», yansıttığı toplumun bir savunmasım yaparcasına, kitaba bir «mutlu son» sağlar. Seçkinler edebiyatı ile eğlence edebiyatı arasındaki başlıca ayrım da bu uz-

laşmanın reddinden başka bir şey değildir — elbette korkuyu korku olarak bile bile sömüren yeni bir heyecanlı roman türü olduğunu da belirtmek gerekir.

Ama biz gene asıl konumuza, yenilikçi akıma, ya da daha doğrusu çağdaş edebiyat dünyasında büyük etkisi olan yenilikçi tekniklere dönelim. Yenilikçi ve gerçekçi edebiyatı birbirinden ayırdetmek için salt biçimsel ölçüler kullanmaktan kaçındık. Oysa ideolojik ölçüler, edebî anlatıma biçim veren temel öğeler olsalar bile, onlar da genel eğilimleri göstermekten öte gitmezler. Bunlar, değişen bir yoğunluk ve bilinçle, bir yazarda, hatta bir eserde aynı zamanda var olabilirler. Nitekim, geleceği olan tek edebiyatın kendi anlayışlarına uyan edebiyat olduğunu söyleyen yenilikçi eleştirmenlere uymaz da, gerçekçilik karşıtı akımda bugün bile kendini gösteren gerçekçi eğilimleri izleyecek olursak, çağımızın edebiyatı bir savaş alanına benzemeye başlar. Bu savaş alanında gerçekçilik karşıtı akımla «hümanist başkaldırış» dediğimiz akımın savunucuları gürültülü bir kavgaya tutuşmuşlardır. Burada incelediğimiz sadece çağımıza özgü iki ayrı edebiyat akımı değildir. Biz yalnız tek ve aynı yazarda değil, çoğu zaman aynı şiir, aynı oyun, aynı romanda çatışan iki temel eğilimi incelemekteyiz.

Her türlü edebiyatın belli ölçüde bir gerçekçiliği içermesi gerektiğinden bile olsa, bu iki eğilimi ayıran çizgi çoğu zaman kesin değildir. Her zaman olduğu gibi bugün de geçerli olan bir gerçek varsa, o da gerçekçiliğin öbür üslûplar arasında bir üslûp olmadığıdır; bütün üslûplar (hatta görünüşte gerçekçiliğe karşı olanlar bile) ya gerçekçilikten çıkarlar ya da önemli bir şekilde gerçekçiliğe bağlıdırlar. Schopenhauer'in tutarlı bir «solipsist»e (tekbenci'ye) ancak akıl hastanesinde rastlanabileceği sözü, tutarlı bir gerçekçilik karşıtı akım için de geçerlidir. Gerçekçiliğin kaçınılmazlığının en açıkça belli olduğu yer de, elbette, betimleyici ayrıntıların sözkonusu olduğu yerdir. Bu konuyla ilgili olarak Kafka örneğini

anmak yetecektir sanıyorum: Kafka'da en olmayacak, en garip durumlar bile, öyle canlı bir ayrıntı zenginliğiyle verilir ki, bunlar gerçekmiş gibi görünür. Ayrıntılardaki bu gerçekçilik olmasaydı, Kafka'nın yansıttığı insan yaşayışının hortlaksı niteliği bir karabasan olmaktan çıkar, bir vaıza dönüşebilirdi. Gerçekçi ayrıntı bir anlamsızlık duygusu iletmenin önkoşuludur. Aslında, Kafka'da, doğrudan doğruya bir gerçekçilik karşıtlığı ile değil de, ayrıntı gerçekçiliğinin betimlenen gerçekliği yadsıdığı diyalektik bir süreçle karşılaşırız; konunun sunuluşunu da, yapısını da, anlaşılırlığını da hep bu süreç belirler. Yenilikçi edebiyatın başka örneklerinde de buna benzer süreçlere rastlanmaz değil. Fakat Kafka'nın iki kutbu en uç noktalarına iterek ve irkiltici geçişlerle sağladığı gerilim yoktur bu örneklerde. Gerçi Musil'de de rastlarız aynı gerilime; fakat bu, ayrıntı yoğunluğunun bir sonucu değildir ve romanın tümüne yayılmış bir gerilimdir. Musil'in romanında «belgesel»den [romandaki bazı kişiler düşünülürse, *Niteliksiz Adam* bir *roman à clé* (*)dir] zamandışı bir niteliğe, Musil'in sözünü ettiği «tarihdışı» romana örnek bir duruma, diyalektik sıçramalar olduğunu görürüz.

Daha da önemlisi, yenilikçi edebiyatın hiç de aşırı olmayan birtakım öğeleri (örneğin, zaman sorunu), çağdaş hayattan, göründüğü kadar bile, uzaklaşmış değildir. Tersine, bu öğeler gerçekliğin bazı yanlarını, (hiç değilse belli bir toplumsal sınıfın) bazı çağdaş niteliklerini ve özelliklerini başarıyla yansıtır. Gerçekçiliğe karşı olan en çapraşık yazarlarda bile, üslûp denemesi yazarın öznel hevesine göre gerçekliği bile bile çarpıtması değildir: bu daha çok, modern dünyada ağırlığını duyuran koşulların bir sonucudur. Yenilikçi biçimler de, bütün öteki edebî biçimler gibi, çarpık ve çarpıtıcı bir tarzda da olsa, toplumsal ve tarihsel gerçeklikleri yansıtırlar.

(*) roman à clé : kişileri gerçek hayattan alınıp kimlikleri gizlenerek verilmiş roman.

Bu oldukça karmaşık durum, ileri gelen yenilikçi yazarların gerek özel, gerekse herkesin bildiği açıklamalarında, gerçekçilikle gerçekçilik karşıtı tutumları çoğu zaman birbirine karıştırmalarının doğal bir şey olduğunu gösteriyor. Hitler yönetiminde «soysuz sanat»ın yasaklanmasına karşı çıkıldığını hatırlatmak yetmez. Bu karşı çıkışlar edebî özgürlüğün sözcülüğünü etmekle birlikte, özellikle yazarın gerçekliği yaratıcı kişiliğinin istediği gibi yansıtma ödevini savunuyordu. Gerçek, Hitlerciliğin düşmanı olduğuna göre, «soysuz sanat»ın yasaklanmasına karşı çıkış aynı zamanda gerçekçiliğin de savunulması demekti.

Stalinci dogmacılığın «biçimciliği» reddeşine yenilikçi sanatçıların karşı çıkış nedenleri de gene karışıktır. Aşırı yenilikçiliğin (bu arada gerçekten «biçimci» edebiyatın) savunusu, dogmacıların gerçekçiliğin konusunu ve üslûbunu basitleştirme, sosyalist toplumda var olan çelişkilerin açıklanmasını yasaklama ve «sosyalist perspektif»i çocuksu bir «mutlu son»a indirgeme eğilimlerinin haklı bir reddiyle el ele gider.

Bu çeşit saldırılar sarkacın öteki aşırı uca gitmesine yol açar. Dogmacılığın özgünlüğü sakatladığını gören yenilikçi eleştirmen, içinde, yozlaşmış sanatın «ilginç» renk zenginliği ile şematik toplumsal gerçekçi sahte-edebiyatın «tek renkliliği»ni karşılaştırma isteğini duyar. Bu da nesnel açıdan yanlış olmakla birlikte, anlaşılmayacak bir tepki değildir. Fakat yenilikçi eleştirmen bu arada, olabilir ki, toplumcu gerçekçilik kuramını, yaratma özgürlüğüne bir engel sayarak bir yana itebilir. Gerçekçilikle gerçekçilik karşıtı akım arasındaki önemli estetik çatışma artık onun gözünde tartışılmaya değmez; toplumcu (ve eleştirel) gerçekçiliğin iyi yanları bir yana itilir; yenilikçi akımın oldukça karmaşık niteliği de sözkonusu edilmez. Söz buraya gelince, yenilikçi akımın göklere çıkarılan birçok örneğindeki şematizmi belirtmek de yerinde olur sanıyorum. Biçimsel yenilik ve yapmacık özgünlük de çoğu zaman öznel bir dogmacılığı gizler. Ernst Jünger ve

Gottfried Benn, James Joyce ve Samuel Beckett, açık konuşmak gerekirse, birçok toplumcu gerçekçi yazardan hiç de daha az şematik değildirler.

Çoğu zaman, tartışmanın yönünü savunulan amaçtan çok saldırılan kişinin belirlediği bu gibi kalem tartışmalarından daha önemli olan bir şey varsa, o da yenilikçi akımın biçimsel deneylerine ilgi duyan ve birçok temel noktalarda aynı tutumları paylaştıklarını ileri süren eleştirel gerçekçilerin açıklamalarıdır. Bunun nedenini uzakta aramamak gerekir. Aslında, bu deneylerin çoğu çağdaş gerçekliği yansıtır. Eğer gerçekçi yazarlar bu deneylere bir yakınlık duyuyorlar ve bunlardan hız alarak gerçekçiliğin görüş açısını genişletmeye kalkıyorlarsa, bunun nedeni çağdaş konuları ele alabilecek yeni yollar aramalarıdır. Thomas Mann'ın Kafka, Joyce ya da Gide'le ilgili olarak açıkladığı görüşleri de bunu gösteriyor.

Gerçekçi ve onun karşıtı tutumlar belli bir sanat eserinde birbirine ne kadar karışırsa karışsın, arada gene de bir ayrım vardır ve bu ayrım tek tek örneklerde belli bir açıklıkla ortaya çıkarılabilir. Nitekim, bunlar sadece basit ayrımlar değil, çoğu zaman kesin çelişkilerdir. Daha önce birbirine yüzeysel benzerlikleri olan eserlerde öz ve dolayısıyla biçimde kutuplaşma örneklerine değinmiştik — sözgelimi, Joyce'da ve Thomas Mann'da bilinç akışı yönteminin kullanılışı ve zamanın görünüşte benzeşen, gerçekte isc apayrı bir şekilde ele alınışı. İç aykırılığa rağmen bu dış benzerliğin bir nedeni vardır. Yenilikçi yazarın modern dünyanın birçok yanlarına eleştirici bir gözle bakmamasına karşılık, çağdaşı olan gerçekçi yazar, kendini bunlardan geri çekerek gördüklerini eleştirel bir tarafsızlıkla ele alır. Zaman sorununu ele alalım: Thomas Mann'ın eleştirel tarafsızlığı, onun günümüzdeki zaman yaşantısının öznel niteliği konusunda herhangi bir kuşkuya düşmemesini sağlar. Yalnız, gene de bilir ki, bu yaşantı ancak belli bir toplumsal sınıfa özgü bir yaşantıdır ve bu sınıfı en iyi şekilde çizmenin yolu bu yaşantıdan yararlanmaktır. Ye-

nilikçi yazarların — ve bazı modern düşünürlerin — eleştiriden yoksun yaklaşımları bu öznel yaşantının gerçekliğin kendisi olduğu inancında kendini gösterir. Yenilikçi eserlerde zamanın doğrudan doğruya gerçekliği vermek için kullanılmasına rağmen, gerçekçi yazarın zamanı daha çok romanındaki belli kahramanları çizmek için kullanması işte bu yüzdendir. Thomas Mann bu öznel zaman-yaşantısı olan kişilerle zaman yaşantısı normal ve nesnel olan kişileri sık sık yanyana getirir. *Tılsımlı Dağ* adlı romanda Hans Castorp birinci örneğin temsilcisidir, Joachim Ziemssen ile Hofrat Behrens ise ikinci örneğin. Ziemssen bu zaman yaşantısının, bir sanatoryumda gündelik hayattan uzak bir şekilde yaşamasının bir sonucu olabileceğinin farkındadır. Burada oldukça önemli bir ayrımla karşılaşıyoruz: yenilikçi yazar öznel bir yaşantıyı gerçekliğin kendisiyle özdeş görerek gerçekliğin çarpık bir görünüşünü çizer (Virginia Woolf bunun aşırı bir örneğidir). Gerçekçi yazarsa, eleştirel tarafsızlığıyla, önemli, özellikle modern bir yaşantıyı daha geniş bir çerçeve içine yerleştirir, böylece ona daha büyük ve nesnel bir bütün içinde sadece gereken değeri vermiş olur.

Aynı ayrım, ayrıntı zenginliği konusunda da geçerlidir. Tek başına alındığında — eğer sözkonusu yazar yetenekli bir yazarsa — ayrıntı zenginliği de gerçekliği yansıtmaya yarayan bir özellik olabilir. Fakat ayrıntıların sırasının ve düzeninin nesnel gerçekliği yansıtmaya yetip yetmeyeceği yazarın tüm gerçeklik karşısındaki tutumuna bağlıdır. Çünkü ayrı ayrı her ayrıntının bütün içindeki işlevinin ne olacağını bu tutum belirler. Ayrıntı eleştiriden yoksun bir tutumla ele alınırsa, yazar önemli ayrıntıyla önemsiz ayrıntıyı birbirinden ayırdedemeyeceği için sonuç gelişigüzel bir doğalcılık olur. Bence Joyce bunun bir örneğidir. Yenilikçi akımın özündeki doğalcılık bir kere daha ortaya çıkmış oluyor.

Bu sorun Kafka'da daha karmaşıktır. Ayrıntı konusunda tutumu doğalcı değil de, ayıklayıcı olan birkaç yenilikçi yazar-

dan biridir Kafka. Biçimsel açıdan, ayrıntıları kullanışı gerçekçi bir yazardan değişik değildir. Kafka'nın gerçekçi bir yazardan ayrılığı, onun temel tutumunu, ayrıntıların seçimini ve sıralanmasını belirleyen ilkeleri gözden geçirdiğimiz zaman ortaya çıkar. Kafka'da bu ilkeler onun aşkın bir güce (Hiçliğe) olan inancıdır; bu yüzden, nihilist alegorilerinde sanatsal birlik bozulur.

Fakat bu soruna biçimsel açıdan bakılamaz. Öyle büyük gerçekçi yazarlar vardır ki, bunların eserlerinde içinde yaşanılan toplumsal ve tarihsel gerçeklik aşılmış, gerçekçiliğin ayrıntıları doğaüstü bir başka dünyadan seçilmiştir. Sözgelimi E.T.A. Hoffmann'da ayrıntı gerçekçiliği ile gerçekliğin hortlaksı bir nitelikte tasarlanışı yanyanadır. Oysa daha yakından bakınca, Hoffmann'ın sanatsal amaçlarıyla yenilikçi edebiyatın amaçları arasındaki ayrım kolayca ortaya çıkar. Hoffmann'ın dünyası — bütün o masalsı ve hortlaksı havasına rağmen — içinde yaşadığı Almanya'nın, bozuk bir derebeylik düzeninden daha az bozuk olmayan bir kapitalizme yönelen bir ülkenin, gerçeklere oldukça bağlı bir yansımasıdır. Hoffmann'da doğaüstü öğe, toplumsal koşulların henüz doğrudan doğruya gerçekçi bir betimlemeye elverişli olmadığı, ya da daha doğrusu, örnek kalıpların belirmediği bir dönemde Almanya'nın durumunu tümüyle yansıtmaya yarayan bir yoldu. Balzac'ın bile Hoffmann'ın geliştirmiş olduğu yöntemlerden yararlanmasına rağmen *Melmoth (Reconcilié)*, daha gelişmiş bir ülke olan Fransa'da bir tipoloji yaratmak çok daha kolaydı.

Kafka, Hoffmann'dan daha lâyik bir yazardır. Kafka'nın hayaletleri gündelik burjuva hayatının hayaletleridir; bu dünyada hayatın kendisi gerçekdışı olduğu için de, Hoffmann'da olduğu gibi doğaüstü hayaletler gerekmez. Fakat aslında öznel bir görüşle gerçeklik özdeşleştirildiği için dünyanın birliği parçalanmıştır. İnsanların birer nesneye indirgendiği sömürgeci kapitalizm dünyasının (daha sonra doğuracağı faşiz-

min haberciliğini edercesine) yarattığı korku, aslında öznel bir yaşantı olan bu korku, nesnel bir varlığa dönüşür. Bir çarpıklığın yansıması çarpık bir yansıma olur. Kafka'nın sanat yöntemi öbür yenilikçi yazarlardan ayrılsa bile, dünyayı gösterme ilkesi aynıdır: dünya aşkın Hiçliğin bir alegorisidir. Kafka'dan sonra ona özenen yazarlarda ise sözünü ettiğimiz ayrım ya daha çok azalır ya da bütün bütüne ortadan kalkar. Sözgelimi, Kafka ile Joyce'un birtakım özelliklerini birleştiren Beckett'te tümüyle «normalleştirilmiş» nihilist bir yenilikçilikle karşılaşırız.

Kesin bir ayrımı reddettiğim ve birçok durumlarda ayrımın belirsizleştiğini söylediğim için, gerçek bir karşıtlık olmadığı sonucuna vardığım sanılmasın. Tersine, ancak böyle bir yöntemle değişik eğilimler arasındaki çatışma tam bir açıklıkla ortaya konabilir. Buraya kadarki araştırmamızı özetleyecek olursak, teknik benzerliğin dünya görüşü benzerliği getirmediğini, belli teknikleri benimsemenin ya da reddetmenin bir yazarın asıl amacını göstermediğini söyleyebiliriz.

Peki ama, bu asıl amaç nedir? Buraya kadar, yenilikçi akımın temel öğelerini ele aldık ve bu akım içindeki değişik okulların paylaştığı dünya görüşünü belirlemeye çalıştık. Şimdi gerçekçilikle gerçekçiliğe karşı eğilim arasındaki ayrımı saptamak için yeniden perspektif sorununa dönmemiz gerekiyor. Önce, perspektifin bir ayıklama ilkesi, yazarın ayrıntılar arasında bir seçme yapıp kendini doğalcılığın tehlikelerinden korumasına yardım eden bir ölçü olduğunu göstermeliyiz. Yetenekli her yazarın bu sorunla karşı karşıya olduğu açıktır: kendini hayatın zenginliğine ve çeşitliliğine kaptırmayan yetenekli bir yazar düşünülemez. Şu ya da bu yazarın sayısız duyusal izlenimlere nasıl bir düzen vereceği daha çok o yazarın yaşayış özellikleriyle ilgili bir sorundur. Diyalektik açıdan bu hem birbiriyle çatışan, hem de birbirini tamamlayan iki etkinlik kişisel bir üslûbun oluşumunu sağlayan başlıca etkenlerdir. Burada da bir ayıklama ilkesi olarak

perspektifin önemi açıkça ortadadır. Berlinli izlenimci Max Liebermann, «Çizmek çıkarmaktır,» derdi. Bu sözü genişleterek şöyle diyebiliriz: sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır.

Kendi başına alındığında oldukça soyut bir tanımdır bu. Bu tanımı daha olmlu bir amaçla kullanmak istiyorsak, sanatçının seçimine yön veren öznel ilke konusunu daha iyi aydınlatmamız, belli bir sanatçının seçtiği verilerle «sanatsal nesnellik» arasındaki yakınlığı ve uzaklığı araştırmamız gerekir. Bunlardan ikincisi birincisinin dolaysız bir sonucu değildir; sanatçının seçimine yön veren içtenlik derecesi, yoğunluk ve algılama gücü hiç bir zaman bir nesnellik güvencesi ya da ölçüsü değildir. Ne var ki, bu iki ilke arasında kaçınılmaz bir karşıtlık görmek de yanlıştır. Elbette öznel amaçla nesnel sonuç arasında bir ayrılık vardır. Fakat bu beklenmedik ve akıldışı bir şey, iki metafizik varlık arasındaki bir ayrılık değildir. Bu daha çok, yaratıcı öznelliği geliştiren, bu öznelliğin günün dünyasıyla karşılaşmasını (ya da o dünya ile uzlaşamamasını) dile getiren diyalektik sürecin bir özelliğidir.

Bir yazarın ayrıntıları ayıklama tutumu kişiliğinin bir işlevidir. Fakat, insanın kendisine böyle görünse bile, kişilik zamandışı ve mutlak bir şey değildir. Yetenek ve kişilik bir insanın yaradılış özellikleri olabilir; fakat bunların gelişmesi ya da gelişmeyi başaramaması yazarın çevresiyle olan alışverişine, kendisiyle öteki insanlar arasındaki ilişkilere bağlıdır. Kendisi farkında olsa da, olmasa da; bunu istese de, istemese de, hayatı çağının hayatının bir parçasıdır. Yazar kendinden daha büyük bir toplumsal ve tarihsel bütünün parçasıdır.

Demek ki, yazarın hayatı hiç bir zaman değişmez ve dural değildir; bir süreç, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman arasında sürüp giden bir savaştır. Değişik evreleri belli amaçlar arasında bir devinim olarak görülmedikçe değerlendirilip anlaşılmayacak bir şeydir. Bu evreler ve aralarındaki devingen ilişkiler, salt yazarın benimseyip reddetmesine kalmış öznel

öğeler değildir. Böylesi etkenler gelişigüzel seçilebilseydi, hayatın kendisi de, onun niteliğini ve gelişmesini belirleyen değerler düzeni de çarpıtılmış olurdu.

Buraya kadar ve bu oldukça soyut felsefî çerçeve içinde söylediklerime okurun pek karşı çıkacağını sanmıyorum. Fakat tarihsel bir olay yalnız bu genel anlamda tarihsel değildir; böyle bir olay aynı zamanda belli bir tarihsel süreç içinde *somut* bir öğe, somut bir geçmişle somut bir geleceği birbirine bağlayan somut bir şimdiki zamandır. Bu durumda bir yazarın hayatındaki her şey, ayrı ayrı her yaşantı ve bu yaşantıların parçası olan her duygu ve düşünce, ne kadar öznel olursa olsun, tarihsel bir nitelik kazanır. Bir insan ve yazar olarak hayatındaki her öğe belli amaçlar arasındaki bir devinimin bir parçasıdır ve bu öğeleri bu devinim belirler. Edebiyatta gerçekliğin her sahici yansıması bu devinimi göstermek zorundadır. Zaman ve kişiye göre, elbette, kullanılan yöntem de değişecektir. Fakat bir yazarın kendi hayatının ereksel (teleolojik) yapısına göre yaptığı seçme ve çıkarma onun öznelliği ile dış dünya arasındaki en yakın bağdır. Burada öznelliğin iç derinliklerinden toplumsal ve tarihsel gerçekliğin nesnelliğine diyalektik bir sıçramayla karşılaşıyoruz.

Bütün bu söylediklerimizde *perspektif* kesin bir rol oynar. Perspektifin önemini anlamak için nesnel gerçeklikle bunun sanatsal yansıması arasındaki ayrımı daha ayrıntılı bir şekilde ele almamız gerekiyor. Herkes bilir ki, şimdiki zamanın kökleri geçmişte, geleceğin kökleri de şimdiki zamandadır. Nesnel olarak, perspektif belli bir tarihsel süreç içindeki başlıca yönsemeleri gösterir. Öznel olarak — ve yalnız sanat alanında değil — bu yönsemelerin varoluşlarını ve hareket tarzlarını kavrama yeteneğini temsil eder. Eğer edebiyat hayatın eksiksiz, biçim bakımından inandırıcı ve tutarlı bir görüntüsünü verecekse, sıralamayı tersine çevirmek gerekir. Hayatta «nereye?» sorusu, «nereden?»in bir sonucu ise de, edebiyatta «nereye?» özü, çeşitli öğelerin seçimini ve oranını belirler.

Bitmiş eser bir nedensellik sıralamasına uyması bakımından hayata benzeyebilir; fakat sözünü ettiğimiz değişiklik olmasa, yazılan eser gelişigüzel bir olay dizisi olmaktan öteye gidemez. Bir sanat eserindeki her öğenin önemini belirleyen şey işte bu perspektif, bu varış noktasıdır.

Perspektifin bunu da aşan ve doğrudan doğruya yaratıcılık eyleminin kendisiyle ilgili bir rolü vardır. Ne var ki, perspektifle edebî yaratıcılık arasındaki genel ilişkiyi göstermek yetmez. Bir yazarın perspektifinin somutluğu, elbette, o yazarın sanatının canlılığını ve çağrışım gücünü kesin bir şekilde etkiler. Burada önemli olan, herhangi bir hikâye kahramanının kişisel özellikleri ile — tipik bir kahramanın özellikleri arasındaki dolaylı ve karmaşık ilişki ile — belli bir sanat eserindeki perspektifin gerçekleşme derecesidir. Şimdiye kadar bu ilişkinin ne estetik bir açıklaması yapılmış; ne de, kanımca, böyle bir soru sorulmuştur. Burada, biz de bir iki aşırı örneği ele almaktan öteye gidemeyiz. Bunu da sözkonusu ettiğimiz özel sorunla ilgili olarak, yani günümüzde eleştirel gerçekçiliğin gelişmesi için elverişli olan perspektifi araştırmak amacıyla yapabiliriz.

Şu noktaları belirtmek yerinde olur sanıyorum. Önce, tarihsel bir dönemin genel çizgilerinden yararlanan ve yergi sanatında tipik kişileri ve durumları işlemek için kullanılan (Swift, Saltikov-Şçedrin) soyut bir perspektif vardır. Şüphesiz, teknik bakımından, tipik durumları çizmek hem kişisel, hem de tipik nitelikleri olan kahramanları çizmekten daha kolaydır. Ayrıca, karşıt uçta, gündelik olayları ele alan ve daha çok doğalcı ayrıntılara ya da yüzeysel tipik özelliklere önem veren bir perspektif türü vardır. Tarihsel gelişimin diyalektiği oldukça dolambaçlı bir yol izler ve hele kişisel özellikler bakımından bu yolun günümüzde nereye yöneleceği kestirilemez. Ancak geleceği bilebilen bir görüş ya da sona ermiş bir dönemin daha sonra yapılan bir incelemesi kesin çelişkilerin temelindeki birliği kavrayabilir. Ne var ki, «geleceği gö-

rebilirlik»le siyasal anlamda «uzağı görürlüğü» bir tutmak, perspektifin edebiyattaki işlevi konusunda yanılmalara yol açabilir. Böyle bir uzağı görürlük ölçü olacak olsaydı, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında başarılı bir tipoloji olamazdı. Çünkü geleceğin nasıl olacağı konusunda en çok yanılanlar özellikle Balzac ve Stendhal, Dickens ve Tolstoy gibi o çağın en büyük yazarlarıydı. Fakat bu yazarların tipik ve evrensel kişiler yaratabilmeleri de bir rastlantı değildir.

Demek ki, tipoloji ile perspektif arasında özel bir bağlantı vardır. Ancak büyük gerçekçi yazarlar değişik olay ve yönsemeleri — toplumsal ve siyasal alanda değil de, daha çok insan davranışlarının oluştuğu ve değerlendirildiği, varolan tiplerin daha da gelişerek yeni tiplerin ortaya çıktığı alandaki yönsemeleri — eksiksiz bir biçimde ve tarihsel gelişimleri içinde kavrayıp yansıtabilirler. İnsanları içinde bulundukları çevrede ağır basan birtakım güçler değiştirir. Fakat değişen tek tek insanların kişilikleri değildir. Kimi zaman birtakım sorunlara daha çok önem verildiği olur: kimi sorunlar öne çıkar, kimileri ise sözkonusu bile edilmez; bazı özellikler trajik bir nitelik kazanır, eskiden trajik olan birtakım başka özellikler ise komik bir boyuta indirgenir. Böylesi değişmeler tarih içinde hiç durmaksızın sürüp gider. Fakat bunların karmaşıklığını ancak büyük gerçekçi yazarlar kavrayıp yansıtabilirler.

Bir yazar tarihsel sürecin belli bir dönemindeki gerçek insan sorununu (dolayısıyla da gerçek toplumsal sorunu) bunun siyasal ve toplumsal gelişmesinin sonuçlarından habersiz olarak da kavrayabilir. Burada gene perspektif sorunu önemlidir. Çünkü bir yazarın yarattığı tipler ancak o yazarın tiplerinin önemli ve önemsiz yanlarını, trajik ve komik niteliklerini ele alırken olayların daha sonraki gelişmesinin onun çağını yansıtışım doğrulamasıyla ölümsüzlük kazanırlar. (Balzac ve Tolstoy'un bu türden bir eskimezlikleri vardır; buna karşılık İbsen birçok bakımlardan eskimiştir.) Böylece perspektifin tarihsel gelişmeleri haber verme yeteneğiyle karıştırıl-

maması gerektiğini anlamış oluyoruz. Ayrıca şunu da anlıyoruz ki, gündelik olaylara sıkı sıkıya bağlı kalan bir perspektif çoğu zaman başarısızdır: edebiyat bakımından önemli olmayan sorunlarda somut ve belirli olmakla birlikte, böyle bir perspektif daha önemli sorunlara gereken estetik çözümleri getiremez. Eskimezlikleri böyle bir perspektife dayanan tipler, etkinliklerini sanatçının gündelik olayları kavrayışına değil, o sanatçının çağdaş dünyayı anlayışını aşan ve bu anlayıştan bağımsız, bilinçdışı bir perspektife borçludurlar.

Perspektif, bu somut biçimiyle, ele aldığımız sorun bakımından büyük bir önem taşır. Çünkü bir yazarın eskimeyen tipler yaratma yeteneği (edebî başarının asıl ölçüsü), ile onun toplumsal gelişmeye inancını da içeren bir dünya görüşünü benimsemesi arasında yakın bir bağ vardır. Tarihin devingen akışı yerine dural bir nitelik konmaya kalkıldı mı, sözkonusu tipler de anlamlarından ve evrenselliklerinden, ister istemez, çok şey yitirirler. Doğalcı dönemde bile, yaşayan kişiler yaratmak o kadar güçleşmişti ki, Zola çapında bir yazar bir tek unutulmaz kahraman yaratamamıştı. Yenilikçi edebiyatta bu eksiklik daha da çarpıcıdır. Gerçi bu durum her yazarda ayrı ayrı biçimlerde belirir. Fakat bizi burada ilgilendiren bu silikleşmenin ne biçim aldığı — kişilerin birer gölgeye indirgenip indirgenmediği, katı ve üstünkörü bir üslûplaştırmaya gidilip gidilmediği ya da akıldışı bir gizemciliğe kaçılıp kaçılmadığı — değildir. Sonra, yenilikçi kuramcılar arasından bu silikleşmenin olumsuz bir şey olmadığını ileri sürecekler de çıkacaktır. Bunlar Beckett'in çizdiği kişilerle saygıdeğer yeni bir tipoloji yarattığını savunacaklar ya da bütün bu tip yaratma sorununu on dokuzuncu yüzyılın bir kalıntısı olarak reddedeceklerdir.

Burada soruna ideolojik ya da felsefî açıdan bakmayıp kendi uğraşlarındaki deneylerden çıkardıkları sonuçlara dayanarak konuşan bazı yazarların görüşlerini dinlemek yararlı olacaktır sanıyorum. Birkaç yıl önce, başka bir konuda, Sinc-

lair Lewis'in John Dos Passos'la ilgili bir sözünü anmıştım. Lewis, Dos Passos'un doğal, yani yenilikçi yazış yöntemlerini daha önceki anlatım biçimlerine göre çok daha ileri sayarak övüyordu. Yalnız, karakter yaratma konusunda o da ister istemez şu sonuca varıyordu: «Dos Passos'un şimdiye kadar Pickwick, Micawber, Oliver Twist, David Copperfield ya da Nicholas Nickleby gibi unutulmaz roman kahramanları yaratmayı başaramadığını kimse yadsıyamaz... belki bundan sonra da bunu başaramayacaktır.»

Camus'nün Roger Martin du Gard'ın eserlerine yazdığı önsözdeki itirafı da daha az ilginç değildir. Camus'ye göre, Martin du Gard'ın kahramanlarında çağdaş edebiyatta pek rastlanmayan bir yoğunluk, bir üç boyutluluk vardır. Gene Camus'ye göre, çağımızın önemli edebiyatı Tolstoy'dan çok Dostoyevski'ye uzanır. Bu edebiyatın kahramanları insan yazgısı üstüne düşünen tutkulu ve hareketli gölgelerdir. Camus, Dostoyevski'nin *Ecinniler*'indeki genç kadınlarla Tolstoy'un Nataşa Rostova'sını büyük bir ustalıkla karşılaştırır: «Aradaki ayrım filim ve sahne kahramanları arasındaki ayrımdır: biri daha hareketli, öbürü daha etten kemikten varlıklardır.» Burada, Camus'nün, Dostoyevski ve Kafka konusundaki aydınlatıcı düşünceleri üzerinde daha fazla duramayacağım. Bu iki yaratıcılık yöntemi arasındaki karşıtlık büyük bir tarafsızlıkla incelenmektedir. Camus, Dostoyevski'nin sanatının, onun izinden giden ve çoğu zaman onun insan kişiliğini bir gölgeye indirgemesinden öte pek az özelliğini alabilen yazarlarınkinden çok daha zengin olduğunu da ayrıca belirtmektedir.

İnsan kişiliğinin Camus'nün eserlerinde de gölgelere indirgendiğini düşünürsek, bu yargı daha da ilginç bir nitelik kazanır. Çünkü insan yazgısının bir alegorisi olarak ne kadar anlamlı, Camus'nün çizdiği veba salgınının ortaya çıkardığı ahlâk sorunları ne kadar ince olursa olsun, *Veba*'daki kişiler, Camus'nün tanımıyla, birer gölge olmaktan öteye gidemezler.

Kişilerin bu gölgelere indirgenişi, Camus'nün büyük bir tutarlılıkla bağlı kaldığı anlatım yalınlığının değil, perspektiften yoksunluğunun bir sonucudur. Camus'nün kişileri yönsüz, amaçsız, gelişmeyen kişilerdir. Burada veba — konunun seçimi açıklayıcı bir niteliktir — rastgele bir felâket, insan hayatının sürekliliği içinde ürkütücü bir bölüm olarak gösterilmemektedir. Bu veba insan varoluşunun gerçekliğinin ta kendisi, başlangıcı ve sonu olmayan bir korku kaynağıdır. Camus'nün Roger Martin du Gard'ın tiplerine hayranlık duyması hiç de anlamsız değil; çünkü yazdığı önsözde, açıkça belirtilmemiş de olsa, Camus'nün kendi eserlerinin oldukça köklü bir eleştirisi vardır.

Öyle sanıyorum ki, bu «görünüşte konu dışı örnekler» edebiyatta perspektifin işlevinin ne olduğunu biraz daha aydınlatmıştır. Şimdi daha kesin bir adım atarak şunu öne sürebiliriz: geçen yüzyılın yazarları içinde tarihin nereye yöneldiğini kendine sorup da sosyalizmle karşı karşıya gelmeyen kimse olmamıştır.

«Hümanist başkaldırış» akımının yazarları ve onların çağdaşları bu sorunla karşılaşmışlardır. Ne zaman yeni bir soruna el atacak olsa, karşısına hep sosyalizmin çıktığını söyleyen Zola'ydı. Gerhart Hauptmann'ın sanatçı kişiliğinin gelişmesinde — ve ilk doğalcı eserlerinin etkilenmesinde — çok açık seçik olmamakla birlikte, hep bu sosyalizm sorunuyla uğraşmasının payı olması da boşuna değildir. Bu görüş açısı Hauptmann için geçerliğini yitirdikten sonra, yazar okurlarının kendi geleceği üzerinde kaygıya düşmelerine yol açan uzun bir bunalım dönemine girmiştir. Bu çeşit örnekler sayınakla bitmez: sosyalizmin Anatole France, Romain Rolland, George Bernard Shaw gibi yazarların eserleri üzerinde oynadığı kesin rol yeterince bilinmektedir. Roger Martin du Gard'ın uzun roman dizilerinde burjuva toplumunu eleştirmesini de gene bu türden bir varış noktası belirler — örneğin, Jacques Thibault'nun sosyalizmle karşı karşıya gelmesi.

Bu noktada basit bir sonuca vardığımızı sanabiliriz. Sözünü ettiğimiz kesin ayrım, toplumcu gerçekçilikte toplumcu perspektifin varlığı, yozlaşmış burjuva edebiyatında ise böyle bir perspektifin yokluğu değil midir?

Çekici, fakat aynı zamanda da yanıltıcı bir sonuçtur bu. Çünkü benim düşündüğüm, ideolojik ve sanatsal kapsamını çözümlemeye çalıştığım ayrım doğrudan doğruya burjuva edebiyatı içinde geçerlidir. Asıl çatışma toplumcu gerçekçilikle burjuva yenilikçiliği arasında değil, eleştirel burjuva gerçekçiliği ile burjuva yenilikçiliği arasındadır. Burjuva toplumunun toplumsal ve ideolojik bunalımına — çağdaş burjuva edebiyatının kaçınılmaz konusu olan bu bunalıma — çözüm arayan herkesin ille de sosyalist olması gerekmez. Yeter ki yazar sosyalizmi göz önünde tutsun ve hemen reddetmesin. Fakat sosyalizmi reddederse — benim de asıl belirtmek istediğim nokta bu — yazar gözlerini geleceğe kapamış, bugünü yanlışsız olarak değerlendirme fırsatını kaçırmış ve dural nitelikte olmayan sanat eserleri yaratma yeteneğini yitirmiş olur.

İdeolojik bakımdan, bu sorun geçen yüzyıl boyunca burjuva edebiyatının başlıca sorunu olmuş, görüleceği gibi, önemi her gün biraz daha artmıştır. Bu sorunun tarihte ilk ortaya çıkışına kısa bir göz atalım. Yüz yıl önce, Heine *Lutezia*'nın Fransızca baskısına yazdığı önsözde, kendi çıkarlarına ve doğal eğilimlerine aykırı olmakla birlikte, toplumculuğun onun için dayanılmaz bir çekiciliği olduğunu açıklıyordu. Bu çekiciliğin bir nedeni, toplumculuğun mantığa ve adalete verdiği önemdi. Heine'nin içinde yaşadığı adaletsiz toplum, gelecek yeni toplum onun *Buch der Lieder*'ini kendi deyimiyle, «yaşlı bir kadının kahvesini sarmaya yarayan bakkal kâğıdı» olarak kullanacak olsa bile, yıkılmaya yargılı bir toplumdu. Aynı derecede inandırıcı bir başka neden de, komünistlerin, Heine'nin eski düşmanı Alman tepkiciliğinin ve Alman şovenliğinin en güçlü düşmanları olmalarıydı. Bütün bunlara

rağmen Heine hiç bir zaman sosyalist olmadı. Fakat sosyalizme karşı takındığı tutum gününün burjuva toplumuna ve geleceğe hayale kapılmadan bakmasını sağladı.

Şimdi, perspektifin tarih boyunca burjuva yazarı için ne gibi biçimler aldığını görelim. Fransız Devriminden önce gerçekçiliğin böyle bir sorunla karşılaşması gerekmiyordu. Perspektif feodal toplumun saltıkçılığının yıkılmasından ötede bir görüş açısı sağlamıyordu. Yeni burjuva toplumunun nasıl bir biçim alacağı, sanatçı açısından, ikinci derecede bir önem taşıyordu. Bu tutum Fransız Devrimi'nden sonra değişmek zorunda kaldı. Goethe'nin ve Balzac'ın, Stendhal'ın ve Tolstoy'un eserlerinde hâlâ belli bir ölçüde utopya niteliğinde öğelerin bulunması göze çarpıcı bir özelliktir. Bu özellik onların burjuva toplumu karşısındaki tutumlarının belirsizliğini gösterir. Bir yanda, kökü burjuva toplumuna uzanan ve daha ileriyi düşünmeyen bir ilerici - burjuva (Tolstoy'da köylü ve halk) perspektifiyle karşılaşırız. Fakat öte yanda, varolan koşulları olumlamanın ötesinde bir gereksinmeyle, o günkü toplumda bulunmayan değerleri, gelecekte gizli olduğu sanılan değerleri araştırma yolunda çok köklü bir gereksinme görürüz. Böylece utopya niteliğindeki perspektif sanatçının içinde yaşadığı çağı umutsuzluğa kapılmadan ve yalansız bir şekilde yansıtmasını sağlayarak iki iş birden görmektedir.

Eleştirel gerçekçiliğin daha sonraki bir dönemi — Flaubert bu dönemin iyi bir örneğidir — böyle bir utopyacılığı çilekeş bir meydan okuyuşla reddeder. Bu dönemin utopyacı edebiyatı zaman ve uzay içinde o toplumdan bir kaçış niteliği kazanır. Bu iki yanlı eleştiri duygusu — kendinde kökünü kazıyamadığı romantizme karşı alaycı bir tarafsızlıkla bakabilmesi, fakat aynı zamanda bu romantizmin ölçüleriyle yargıladığı burjuva dünyasını reddedişi — Flaubert'in yaşadığı çağa umutsuz, fakat aynı zamanda da korkusuz bir gözle bakabilmesini sağlamıştır. Burjuva gerçekçiliğinde Flaubert garip, tartışılabilir bir örnektir: toplumu yansıtışında bir yandan gele-

cekteki çelişmelerin ipuçlarına rastlanırken, bir yandan da daha önceki gerçekçiliğin zenginliği ve gerçeklere bağlılığı görülür. Flaubert'den sonra yeni sorunlar ortaya çıkar. Fakat bunlara geçmeden önce, o çağın edebiyatında gerçekçiliğe karşı gelişmekte olan eğilimlere bir göz atmak yararlı olur sanıyorum.

Heine'nin son eserlerini yazdığı yıllarda, sözünü ettiğimiz açıklamadan on yıl kadar sonra, başka bir yazar, Dostoyevski, *Yeraltından Notlar* adlı eserinde bu konudaki görüşlerini açıklıyordu. Bu hikâye modern burjuva insanının yalnızlığının belki de ilk gerçek betimlemesini veriyordu. (Burada Dostoyevski ile yenilkçilik arasında ilginç bir ideolojik bağ görüyoruz.) Ne var ki, Dostoyevski böyle bir yalnızlığı hâlâ toplumsal bir çerçeve içinde görmektedir. Kendisi bu durumu ülküleştirmemekte, bunu daha çok kötümser bir hava içinde ve bir çıkmaz yol niteliğinde çizmektedir. Dostoyevski bu yalnızlığın toplumsal koşullarını ve sonuçlarını görür — oysa yenilikçiliğin bu durumdaki eğilimi bunları anlaşılmaz bir biçime sokmaktır. Dostoyevski'nin kahramanının çektiği acıların kaynağı kapitalizmin ilk dönemlerindeki insanlık dışı niteliği ve özellikle de bunun kişisel ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisidir. Dostoyevski kapitalizmden bütün benliği ile tiksinir fakat sosyalist bir çözümü de aynı tutkuyla reddeder. Onun kapitalizmin gaddarlığına karşı çıkışı safsatacı anti-kapitalist bir romantizme, sosyalizmin ve demokrasinin bir eleştirisine dönüşür. Böylece, sosyalizm korkusu kapitalist toplumdaki insanın yalnızlığını tamamlamış olur (ancak Dostoyevski'de bu yalnızlığı yazarın panslavcı gizemciliği bir dereceye kadar gizler).

Elbette, Dostoyevski bu evrimin oldukça erken bir dönemini temsil eder. Bu burjuva gaddarlığının eleştirisi yerine burjuva bilgisizliğinin eleştirisini koyan Nietzsche, Dostoyevski'nin *Mahzen* hikâyesinde betimlediği tutum üzerine genellemeler yapar. Nietzsche'nin kapitalizmle sosyalizmi özdeşleştir-

mesinin, «yığın kültürü» hortlağını ortaya çıkarmasının, demokrasiyi ve ilerlemeyi reddetmesinin giderek Hitler'in halkı avlamasına nasıl yardım ettiğini burada tartışacak değilim. Bunu *Aklın Yıkıma Uğratılması* adlı kitabımda yaptım. O kitapta, bu eğilimlerin Hitler'in yenilgisinden sonra biçim değiştirerek nasıl yaşamaya devam ettiklerini göstermeye çalıştım. Sosyalizme karşı direniş gittikçe güçlenerek kısa zamanda ideolojik bir haçlı seferine dönüştü. Bu seferin amacı sözde demokrasiyi korumaktı; gerçekte, bu ideolojiyi besleyen, yönetici azınlığın yığınlar karşısında gittikçe artan korkularıydı. Buna nükleer silâhların düşürdüğü karanlık gölgeyi de ekleyecek olursak, bütün bu korkuların nasıl bir boyun eğmeye ya da doğrudan doğruya soğuk harp politikasının benimsenmesine yol açabileceğini kolayca anlarız.

Eğer yargılarımda biraz acele ettiysem, bunu bu ideolojinin sonunun nereye varacağını göstermek için yaptım. Bu siyasal tutumla yenilikçi edebiyat arasında doğrudan doğruya bir bağ olduğunu söylemek istemiyorum. Joyce'un ve Kafka'nın eserleri çok daha önce yazılmıştı; Robert Musil'in de ne denli bir nazizm düşmanı olduğu bilinmektedir. Nitekim, bizi burada ilgilendiren de, doğrudan doğruya siyasal tutumlar değil, bu sanatçıların gerçekliği yansıtışlarının temelinde yatan dünya görüşüdür. Ayrı ayrı her yazarın vardığı siyasal sonucun önemi ikinci derecede kalır. Önemli olan, yazarın yazılarında dışa vurduğu dünya görüşünün, faşizmin ve soğuk harp ideolojisinin güç aldığı modern nihilizme göz yumup yummadığıdır.

Böyle bir dünya görüşüyle sosyalist bir perspektifin reddi arasında yakın bir bağ vardır. Biz burada sosyalist kuramın doğruluğu ya da yanlışlığı üstüne akademik tartışmalara girişecek değiliz; bunun bir yazarın çağını anlaması ve yansıtmasıyla pek bir ilintisi yoktur. Bizi ilgilendiren, doğrudan doğruya yazarın kendi yaşantılarıdır. Bu sorun, hasta yatağındaki Heine için de, Dostoyevski'nin hikâye kahramanı için

olduğu kadar var olan bir sorundur. Aynı sorun çağdaş yazar için de o ölçüde önemlidir. Çağdaş yazarın ve kahramanlarının ilk karşılaştıkları yaşantı gittikçe soyutlaşan, tekdüze ve teknik bir nitelik kazanan bir dünyadaki yalnızlıklarıdır. Önceleri bu yeni güçler yalnız kültürü tehlikeye düşürüyor gibiydiler. Daha sonra bunların insanın maddî ve manevî varlığını da temelinden sarsmaya başladığı anlaşıldı. En sonunda, nükleer çağda, bütün insanlığın yok olmasını öngören bir perspektifin ortaya çıktığı görüldü.

Bugün artık her yazar, bunun toplumsal ve tarihsel koşullarının farkında olsa da olmasa da, böyle bir perspektifle hesaplaşmak zorundadır. İlk bakışta, kişisel tepkiler sözkonusu ettiğimiz yazarların kendi yaşantılarını yansıtmaktan öteye gitmiyor gibi görünmektedir. Ve bunlar, elbette, bir yaşantının öbürüne benzemediği, insanın kendi gölgesinin dışına sıçrayamayacağı ölçüde kişiseldir. Fakat sanat, sanatçıyla dış dünya arasındaki ilişkiyi de içerir. Aslında, sanatçının özel düşüncesi ne olursa olsun, şu ya da bu türden bir ilişki kurmaktan kaçınamaz. Kaçınılmayacak başka bir nokta da seçtiği konuda belli ölçüde bir genellemeye uymak zorunda oluşudur. Her yazar, istese de istemese de, insanlığın durumunu anlatır. Geleceğe yönelmiş en soyut, en bireyci görüşün temelinde bile insanlığın bugünkü toplumsal durumu yatar. Emperyalizmin, dünya savaşının ve dünya devriminin yaygın olduğu bir çağda geçerli bir perspektif bulma yolundaki hiç bir girişim sosyalizmi görmezlikten gelemeyeceğine göre, biz de günümüzde çok yaygın olan boğuntu modasının gerisinde sosyalizmin reddinin yattığını ileri sürebiliriz.

Genel görünüşüyle bir çelişki izlenimi veren bu yargının, tek tek örneklerle doğrulandığını görürüz. Gottfried Benn'in «çifte hayat» ve (devingenliğe karşı) durallık kavramlarıyla daha önce karşılaşmıştık. Benn, *Sanatçılar Dünyayı Değiştirebilirler mi?* adlı denemesinde bu sorunu hiç bir aldatmacaya ya da yenilikçi akıma özgü bir bilgisizlik savunuculuğuna düş-

meden, tersine modası geçmiş bir açık seçiklikle gözden geçiriyor.

> *Bana öyle geliyor ki, korkusuz bir insanın çıkıp öbür insanlara şu yalın gerçeği öğretmesi kadar devrimci ve saygıdeğer bir davranış olamaz: sen neysen osun ve hiç bir zaman başka türlü olmayacaksın; senin hayatın budur, hep buydu, hep bu olacaktır. Parası olan çok yaşar; sözünü geçirebilen hiç yanlış yapmaz; güçlü olan doğrunun ne olduğuna karar verir. Tarih budur! Ecce historia! Gün bugün; yakala ortasından, ye ve öl.*

Bu sözlerin bayağılığı, karamsarlığı ve yapmacıklı şaşırtıcılığı üzerinde uzun boylu durmak gerekmez sanıyorum. Fakat burada Benn'in birtakım daha karanlık düşüncelerinin anahtarını görebiliriz. Bu sözler, Benn'in çağının toplumsal kötülüklerini hoşgörmesine — hatta Hitler'le işbirliği yapmasına — yol açan kötümserliğini; ona en aşağılık davranışları bile ahlâk bakımından zararsız, hatta gerekli gibi gösteren tutumunu açıklayabilir. Aslında insanlar ve toplum değişmiyorsa, iktidardaki kimselerle işbirliği yapmaktan başka bir yol olabilir mi? Bu ilkelerin ışığı altında, Benn'in dural dünya görüşü de daha kolay anlaşılabilir.

Başka yenilikçi yazarlar düşüncelerine daha gizemli bir görünüş verebilirler; fakat bu da aynı kapıya çıkar. Sözgelimi, Alman yazarı Alfred Andersch, hiç de haksız sayılmayacak bir şekilde, soyut sanatın ortaya çıkışını «düşüncenin soysuzlaşıp ideolojiye dönüşmesine içgüdüsel ya da bilinçli bir tepki» olarak görüyor. Andersch bu sanatın çağımızdaki başarısını şöyle açıklıyor: «Tek partili bir yönetime geçiş tehlikesi her zaman için sözkonusu olduğuna göre, soyut sanat tazeliğini hep korur.» Düşüncenin ideolojiye dönüşmesi sözüyle ne anlatılmak isteniyor? Sanırım her şeyden önce sosyalizmin reddi. Sosyalizm nicedir devrimci olmaktan çıkmış burjuva sınıfını, «düşünceler»in toplumsal köklerini ve sonuçlarını ye-

niden gözden geçirmek zorunda bırakmıştır. Geleneksel burjuva kültürü düşüncelerin toplumsal ve siyasal sorunlarla ilgisi olmadığı varsayımına dayanıyordu. Ağır basan görüş arada böyle bir ilginin yalnız olamayacağı değil, aynı zamanda olmaması gerektiği yolundaydı. Gerçi Heine ve Dostoyevski gibi uzağı gören yazarlar, sosyalizmin gelişmesinin düşüncelere yeni bir önem kazandıracağını ve aralarında gerçeklikle yeni bağların kurulmasına yol açacağını — ya da, daha doğrusu, sosyalizmin burjuva geleneğine bir çekidüzen vereceğini — seziyorlardı. Çünkü on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda Hobbes'un ve Milton'un Diderot'nun ve Rousseau'nun düşüncelerinin zamanın toplumsal akımlarıyla birlikte insanların kararlarını ve davranışlarını da etkilediğinden kimsenin kuşkusu yoktu. Ancak sonradan, burjuva sınıfının giriştiği savaşı kazandığı ve emekçi sınıfının siyasal ve ideolojik bakımdan hâlâ zayıf olduğu dönemde Andersch'in ülküleştirdiği durum ağır basmaya başladı.

Toplumsal bakımdan, düşüncenin soysuzlaşarak ideolojiye dönüşmesinin çifte anlamı vardır. Birincisi, düşüncelerin en içten dileklerini dile getirdikleri toplumsal sınıflara sıkı sıkıya bağlı olmaları; ikincisi, çatışan düşüncelerin temelde toplumsal sınıflar arasındaki çatışmaların bir sonucu olmaları. Bu yeni durumu, düşüncelerin siyasal yaşantıyla bağlarını yenilemesini burjuva aydınları Birinci Dünya Savaşı'na kadar gerektiği gibi anlayamadılar. 1917'den sonra, devrimci kaynaşmalar böyle bir ilginin bir süredir var olduğunu birdenbire açığa vurunca, burjuva sınıfı bu olayla yüzyüze gelmek zorunda kaldı. Fakat burjuva dünya görüşü, sosyalizmin karşısına çıkaracak çapta düşüncelere sahip olmadığı için, en olumsuz anlamıyla, «ideolojiler» türetti — Hitlerizm gibi, daha sonra, en karamsar mantığını James Burnham'da gördüğümüz nükleer felâket «ideolojileri» gibi. Sonra da, kendisini savunma amacıyla sosyalizmin de bir «ideoloji» olduğunu ileri sürdü.

İleri gelen burjuva aydınları bu değişiklikleri yazılarında ister istemez hesaba katmak zorunda kaldılar. Ne var ki, durumun bütün ivediliğine rağmen, sosyalizmin karşısına çıkarılacak başarılı bir düşünce sistemi henüz bulunamıadı. Bu tutumun en belirgin nitelikteki tepkileri ya Gottfried Benn'de olduğu gibi «sinizm», ya da Hiçliğin karşısında duyulan boğuntuydu. Bu iki tepki de hem yeni toplumsal güçlerin, hem de eski toplumu savunacak yeni yöntemlerin toptan reddine yol açıyordu. Andersch, soyut sanatın bütün bütüne özden yoksun olmadığını, bu sanatın onun «ideoloji» dediği bir şeye karşı bir başkaldırışı temsil ettiğini söylemek isterken haksız değildir. Andersch'in iyice kavramadan anlatmaya çalıştığı süreçte neyin sözkonusu olduğunu böylece gösterdim, sanıyorum. Fakat günümüzdeki bu gerçeklikten kaçışın sonucunun da bir çeşit nihilizm olduğu apaçık ortadadır. Çağın gerçekliklerine bağlanmak gereği bir kere reddedildi mi, her türlü insanî içerik de kaybolur.

Fransız eleştirmeni Maurice Nadeau, Beckett üstüne yazdığı bir denemede Andersch'in görüşüne uyan bir yorum yapmaktadır. Nadeau'ya göre, Beckett'in eserleri, onun «edebiyatın alışılmış alanlarını bırakıp karanlık bir dünyanın; dilin her şeyi anlatamadığı, hayatla ölümün birleştiği, varlıkla bilincin eridiği ve arayıcının yolunun, sessizliğin, salt gerçekliğin giriş odasına yöneldiği o uç bölgenin derinliklerine daldığını gösteren bir gelişme çizgisi izlemektedir.» Nadeau da bir «karşı çıkış»ın sözünü etmektedir; fakat «kimsenin dile getirmediği, amaçsız ve nedensiz» bir karşı çıkıştır bu. «Sonsuz bir hiçliğin içine gömülen bizler, çirkef dolu bir su birikintisinin üstünde patlarken yaşamak dediğimiz o belli belirsiz sesi çıkaran kabarcıklardan başka bir şey değiliz,» diyen Nadeau, konuyu şöyle özetliyor: «Beckett'te kesin bir nihilizm, yarattığı şeyi bir anlamsızlık sisine dönüştürerek sanat eserinin ta içine siner. Sonunda, yazar bir şey söylememek niyetinde olduğunu açıkça ortaya koymakla kalmaz, bir şey söyleme-

meyi de başarır üstelik. Onun kulaklarımızda duyduğumuz sesi, arayıp da sonunda bulduğumuz kendi sesimizdir.» İşte Andersch'in çıkış noktasına dikkatimizi çektiği akımın mantıkî sonucu.

Elbette bu sürecin ne demek olduğunu açıkça gören ve onun karşısında rahat bir nihilizme kapılmayan birçok burjuva yazarlar da vardır. Rasgele bir örnek olarak Louis Bromfield'i alabiliriz. Bromfield, *Mr. Smith* adlı romanında yirmi yıl sonra Babbitt'i yeniden çizmeyi denedi. Kitabın büyük bir sanat değeri olmamakla birlikte, araştırmamız bakımından bazı ilginç yanları yok değil. Bir kere her şeyden önce, yazarın yirmi yıl içinde Babbitt'in toplumsal durumunun büyük ölçüde değiştiğine dikkatimizi çektiğini görüyoruz: «Hastalık ve sinir bozukluğu kendisi farkında olmadan onun kişisel özelliklerini de, kişisel sorunlarını da tanınmaz hale getirmişti. Babbitt kaba saba, ama sağlıklı bir adamdı.» (Bu, belki de, o kadar doğru bir yargı değil. Sinclair Lewis kahramanının, henüz ortaya çıkmamış olmakla birlikte, marazlı bir yanı olduğunu belirtmişti.) Fakat Bromfield'e göre, hastalık artık Amerikan hayatında daha yaygın bir hale gelmişti: «Bence, toplumumuzun hastalıklı bir toplum olmasının nedeni, korktukları için kulüplere, kumarhanelere, genelevlere ve barlara giden aptal, yüreksiz ve dışadönük insanlardan meydana gelmiş olmasıdır... Bu sinema, televizyon ve spor hastası insanlar büyük, içgüdüsel bir korku içindedirler. Ama neyin korkusudur bu?» İşte Mr. Smith'in düşüşünü anlatan roman bunun cevabını araştırmaktadır.

Bromfield'in romanı, beklenmedik bir şekilde, Babbitt ile yenilikçiliğin ahlâk anlayışı arasındaki gizli bağlantının da izlerini gösterir. Romanın kahramanı bir olayı (aile hayatının sıkıcılığından kurtulmak için giriştiği sarhoşluk ve çapkınlık serüvenini) hatırlar: «Bu yolculuğu düşündükçe, neon ışıklarından 'Eğlence Uğrağı' ve 'Vahşi Adam' sözlerinin okunduğu içinden çıkılmaz dar sokakları gösteren gerçeküstücü re-

simler geliyor aklıma. Daracık ara sokaklardan ve kapılardan sayısız kollar uzanarak insanı içeri çekiyorlar. Hiç değilse sarhoşken dünya böyle görünüyor.» Bromfield, Mr. Smith'in hayatının bunalımlı bir döneminde Proust'u nasıl öbür yazarlara yeğ tuttuğunu açıklıyor: eserlerinde can sıkıntısı ile büyülenmenin tam bir dengeye ulaştığı tek yazardır Proust. Üstelik Mr. Smith'in Proust'a duyduğu yakınlık hiç de edebî değildir: «Onda yozlaşmış olmakla birlikte, öyle zengin ve çekici bir hayatla karşılaştım ki, kendimi aynada gördüğümden beri benim gündelik yaşayışım bunun yanında çok mekanik, kısır ve anlamsız kalıyordu.» Bu da, belli bir ölçüde, yenilikçi sanatın yalnız azınlığa çekici gelmediğini gösteriyor. Yenilikçi edebiyat geleceğe dönük bir perspektiften yoksun aydının gözünde aslında ona bir karabasanı hatırlatabilecek olayları, oldukça incelmiş bir ustalıkla yüceltir. Eleştirel gerçekçiliğin burjuva hayatındaki olumlu ve olumsuz öğeleri «tipik» durumlara dönüştürüp onları oldukları gibi göstermesine karşılık, yenilikçi anlayış burjuva yaşayışının bayağılığını ve boşluğunu birtakım estetik ustalıklarla yüceltmekten başka bir şey düşünmez. Bu eğilim doğalcılıkla başlamış, o günden beri de, gerek özün gitgide önemini yitirmesi, gerekse teknik inceliğin gitgide artmasıyla iyice yaygınlaşmıştır.

Bromfield, romanında burjuva sanatçısının karşı karşıya olduğu önemli bir soruna değiniyor. Biliyoruz ki, gerçekçiliğin varlığı burjuva toplumunun iyiye doğru değişme konusunda açık bıraktığı umut kapısına bağlıdır. Yenilikçi sanatta bu kapının da bütün bütüne kapandığını gördük. *L'Education Sentimentale*'ın yapısı, Flaubert'in bu gelişmeyi önceden haber verdiğini gösterir. Romanın gerçekçi bölümü, Frédéric Moreau'nun, bir gece barikatların önünde Dussardier'nin «Yaşasın cumhuriyet!» diye bağırarak düşüşünü görmesi ve polisin de eski «radikal» arkadaşı Sénécal olduğunu anlamasıyla biter. Gerçekçi romanın sonu gelmiştir; Frédéric Moreau «Kaybolan Zamanı» aramaya başlar.

Bromfield'in romanının sonu gene Sinclair Lewis'i akla getirir; fakat bu kez sözkonusu olan *Babbitt* değil, *Arrowsmith*'tir. Bu romanın konusu Amerikan kapitalist düzeninde «bilgin»in durumuydu. Lewis soysuzlaşmaktan korunmak isteyen bilginlerin ormanların yalnızlığına kaçmalarını öneriyordu. Bromfield'in kahramanı da sorunlarını çözemediği bir toplumdan kaçar; İkinci Dünya Savaşı sırasında kimsesiz bir adada korkunç bir şekilde yok olur. Bu iki romanın sonları arasındaki ayrım Bromfield'in gözden geçirdiği yirmi yıl içinde toplumun uğradığı değişiklikleri gösterir. Sinclair Lewis, yanlış ve hiç de tipik olmayan bir toplumsal perspektif kullanmakla birlikte, daha önceki toplumsal gelişmelerin yalansız bir resmini çizer. Bromfield'de ise aynı perspektif eksiksiz ve kaçınılmaz bir başarısızlık simgesi olur.

Perspektifin burjuva gerçekçiliğindeki gelişmesini özetleyebilemek için bu bir bakıma olumsuz ortamı kaba çizgileriyle belirtmemiz gerekiyordu. Geçiş döneminin yazarları arasında karşılaştıkları bu yeni durum üstüne düşüncelerini açıklayanlar da vardı. Sözgelimi, Ibsen, «Benim işim soru sormaktır, cevap bulmak değil,» diyordu. Çehov da, «Bir yazarın sadece sorduğu sorunun akla uygun olması gerekir. Birçok örneklerde, hatta Tolstoy'da bile, cevaplar akla uygun değildir. Fakat bu, sözkonusu eser akla uygun bir soruya dayanıyorsa, o eserin değerini düşürmez,» sözleriyle görüşünü açıklıyordu. Sinclair Lewis'den aldığımız örnekler bu görüşleri daha iyi anlamaya yardım eder niteliktedir. *Arrowsmith*'de öne sürülen çözüm yolunun neden yanlış olduğunu, *Babbitt*'in ise babalarına çok güç gelen sorulara oğulların cevap bulacağı inancıyla sona ermesini neden fazlasıyla çocuksu bulduğumu daha önce açıklamıştım. Fakat Ibsen ile Çehov'un görüşlerinin yanlış olduğu söylenemez. Sinclair Lewis'in bu iki romanında önerdiği perspektifi reddetmek, romanlarda sağlanan başarıyı görmemek değildir.

Çehov'un «akla uygun soru»su ile, bizim, daha önce sos-

valizmi reddin yazarın modern dünyayı gerçekçi bir şekilde yansıtmasını önleyeceği yolunda vardığımız yargı arasındaki bağlantı da böylece ortaya çıkmış oluyor. Kaos ve boğuntuya dayanan bir dünya görüşü bütün toplumsal kategorilerin ortadan kalkmasını öngörür. Gözden geçirdiğimiz yenilikçi edebiyatta nesnel gerçekliğin öznelleştirildiğini ve tarihsellikten yoksun bırakıldığını gördük. Ancak kaos ve boğuntu böyle bir öznelleşmenin kaçınılmaz sonuçları olmakla birlikte, bu durumların içeriğini, havasını ve ideolojik temelini aydın kişinin kendini içinde bulduğu toplumsal koşullar belirler. Toplumcu perspektifi tutkuyla ya da «sinik» bir tutumla reddeden aydın, aynı zamanda emperyalizmin ideolojik bir savunmasını yapmayı ve kapitalizme yeni bir perspektif bulmayı da reddettiği için toplumcu perspektife karşı duracak bir şey çıkaramaz. Marksizmin en coşkun muhaliflerinden biri olan Koestler bile, Parti'den ayrıldıktan sonra «Tanrı'nın tahtının boşaldığını» hissettiğini açıklamıştır. Çağdaş emperyalizmin resmî ideolojileri (Hitler'in toplumsal halk avcılığı, Burnham'ın yöneticiler devrimi, Komünizme karşı Demokrasi, vb.) ile çağdaş burjuva edebiyatının temelinde yatan ideoloji arasındaki çelişki zamanımızın en önemli özelliklerinden biridir.

İşte bu yüzden Çehov'un, benimsediğimiz «akla uygun soru» kavramı ile sosyalizmi reddetmemenin gerçekçilik için yeterli bir temel olacağı yolundaki görünüşte olumsuz yargımız önemli ve anlamlıdır. Ancak, ölçümüzün tarihsel niteliğini de unutmamamız gerekir; bizi burada ilgilendiren iki metafizik varlık arasındaki kesin çatışma değil, toplumsal evrimin ortaya çıkardığı somut eğilimlerdir. Bence, çağdaş dünyayı incelememizde bu ölçü gittikçe artan bir önem kazanmaktadır; fakat kabul etmek gerekir ki, düşünsel ve toplumsal gelişme hızı ülkeden ülkeye değişir. Avrupa'da bile derebeyliğin hâlâ sürüp gittiği ülkeler vardır; bu ülkelerde kurulu-düzene karşı olan yazar düşündeki yeni toplumu burjuva perspektifine göre tasarlayabilir. Örnek olarak Garcia Lorca'nın *Bernarda*

Alba'nın Evi adlı o eşsiz oyununu düşünebiliriz. Bu oyun anlatım ve hava bakımından Ostrovski'nin bazı oyunlarına çarpıcı benzerlikler göstermekle birlikte, kuşkusuz, çağdaş İspanyol toplumunun örgensel bir ürünüdür. Gerçi böylesi örneklere çağdaş Avrupa edebiyatında sık sık rastlanmaz, fakat bağımsızlıklarına yeni yeni kavuşan az gelişmiş ülkelerde bunların sayısı oldukça kabarıktır. Ama bundan genelleyici sonuçlar çıkarmak gene de tehlikelidir; sözgelimi, Hindistan'daki gelişmeler o ülkede derebeylik düzenine son verecek güçler arasında sosyalizmin başta geldiğini gösteriyor. Bu toplumsal evrimin kendine özgü niteliği, hiç kuşkusuz, elimizdeki soyut kategorilerden hiç birine uymayacak yepyeni edebî gelişmelere yol açacaktır.

Ne var ki, ileri kapitalist toplumlardaki edebî gelişmeleri incelerken bile, tarih içinde birtakım gelişmeleri gözden geçirdiğimizi unutmamalıyız; tarihsel inceleme ise somut örnekleri gerektirir. Daha önce Sinclair Lewis örneğini vermiştim. Lewis'in perspektifi, kuşkusuz, tümüyle burjuva bir perspektiftir. Lewis burjuva sınıfının kendini yenileyebileceğine inanır. Böyle bir burjuva hayali, bir kitabın ana teması oldu mu, o kitap sıradan bir eser olmaktan kurtulamaz. Fakat bu hayaller soyut bir perspektif olmaktan öteye gitmiyorsa, o zaman Çehov'un «akla uygun soru» kavramı, özellikle bizim araştırmamız açısından, daha da anlamlı bir boyut kazanır. Çünkü Sinclair Lewis'in görüşleri sosyalizmi reddeder nitelikte değildir; olsa olsa, kendi kafasındaki sosyalizm üstüne iğneli bir iki eleştiriye rastlanır onun satırlarında.

Joseph Conrad'da bu sorun çok daha karmaşıktır. Conrad kesinlikle sosyalizmin karşısındaydı; çoğu zaman belli ölçüde bir çarpıklığa yol açan bu tutumu bazı eserlerinde açıkça ortadadır *(The Nigger of the Narcissus, Under Western Eyes)*. Ancak, en başarılı eserlerinde garip bir durumla karşılaşırız: yazarın kapitalizme öylesine bir inancı vardır ki, ele aldığı sorunlar bu düzenin toplumsal içeriğiyle hiç bir za-

man örtüşmez. Conrad'ın kahramanları sadece kendi güçlerini ya da yetersizliklerini açığa vuran kişisel, törel çelişkilerle karşılaşırlar. Eğer bu çelişkiler daha genel bir çerçeve içinde verilebilselerdi, elbette, daha toplumsal bir anlam da kazanabilirlerdi; fakat anlatım yöntemi böyle bir genellemeye yer vermez. Bu da Conrad'ın sanatına o yetkin ve kendine yeterli niteliği kazandırmakla birlikte, onun hayatı bütünlüğü içinde yansıtmasını önler; Conrad bir romancıdan çok bir hikâye yazarıdır. *Typhoon* ve *The Shadow Line* bunun ünlü örnekleridir; *Lord Jim* bile, uzunluğuna rağmen, aslında bir uzun hikâyedir. Demek ki, Conrad'ın «akla uygun soru»su, zamanının en önemli toplumsal sorunlarını onun ilgi alanının dışında bıraksa bile, eserlerinde rastladığımız «başarılı gerçekçiliğinin» ortaya çıkmasını da sağlar. Bu soru Conrad'da çağının yaşayışını gerçek bir şekilde yansıtmayı önleyebilecek ideolojik öğeleri ortadan kaldırmıştır.

Bu durumda, ilgimiz dünya görüşü ile edebî yaratıcılık arasındaki bağlantı üzerinde toplanıyor. Dünya görüşü burada çifte anlam kazanıyor: birincisi, yazarın çağının yaşayışı ve sorunlarıyla ilgili görüşleri; ikincisi, bunları eserlerinde nasıl anlayıp yansıttığı. Bu iki tutumun birbirine taban tabana karşıt olabileceğini Engels belirtmişti (okur bu konuda *Avrupa Gerçekçiliği Üstüne İncelemeler* adlı kitabının Tolstoy ve Balzac bölümlerine bakabilir). Bu karşıtlık değişik dönemlerde değişik biçimler alabilir; hatta bu karşıtlık sözkonusu yazarın kişiliğine ve görüşlerine göre de değişebilir. Burada şunu da belirteyim ki, son zamanlarda pek moda olan algı ve duygu arasındaki karşıtlığı benimsemiyorum. Gerçi tek tek yazarlarda böyle bir şeye rastlanabilir, fakat bunun o yazarların eserleri üzerinde kötü bir etkisi vardır. Deneylerin de gösterdiği gibi, yaratıcılıkta verimli bir karşıtlıkta, kutuplaşma, duyguya dayanan algı ile algı olan duygu arasındadır — Heine'nin eserleri bunun başarılı bir örneğidir.

Yapacağımız çözümlemenin her zaman bir yazarın eseri-

nin belirli niteliklerini göz önünde bulundurması gerektiğini unutmadan, bu yöntemi Hemingway'e, Steinbeck'e ya da Thomas Wolfe'a uygulamak ilginç olurdu. Conrad'la ilgili çözümlememiz özel bir örnekti; bu örneğin her yerde geçerli olması sözkonusu değildir. Fakat kullandığımız ölçünün bütün bu yazarları değerlendirmede belli bir önemi olduğunu söyleyebiliriz sanıyorum. Thomas Mann'ın sanatındaki gelişme de ölçümüzün tarihsel niteliğini açığa çıkarıyor. *Buddenbrook* bu perspektif içinde, Mann'ın ilk dönemini temsil eder. Fakat Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda ve Savaş sırasında Mann, eserlerinde yansıttığı dünyaya sosyalizmi de sokmaya başlar. *Tılsımlı Dağ*'dan sonra ise, sosyalizm sorunu düşünce ve sanat anlayışı bakımından Mann'ın eserlerinin temel öğelerinden biri olur.

Çağdaş gerçekçilikte «sosyalizmin önceden reddedilmemesi» kuralıyla olumsuz bir biçimde karşımıza çıkan «akla uygun soru» gene olumsuz başka bir kural getirir: boğuntuyu ve kaosu aşmak. Boğuntu ile kaosun yenilikçi edebiyatın özünü meydana getirdiğini daha önce değişik örneklerle göstermeye çalışmıştım. Dünyayı bir kaos olarak görme eğilimi insancı bir toplumsal perspektifin eksikliğinden ileri gelir. Bu durumda yenilikçi edebiyatın düştüğü yanılgı garip ve çelişmeli bir bağnazlığın sonucudur. Yenilikçi yazarlara göre, bu yazarların hemen hemen hepsinin aşırı öznelciliğin savunucuları olmalarına rağmen, gerçekliğin dural niteliği ve görünürdeki olayların anlamsızlığı kanıt gerektirmeyen mutlak doğrulardır. Elbette, kendi içkin yasalarına göre yönetilen dış dünyadaki olaylar insan bilincinin dışındadırlar. Fakat belli olayların anlaşılmasında ve bunların arasındaki karşılıklı ilişkilerin algılanmasında insan öznesinin de bir rolü vardır. Hegel'in dediği gibi, «Dünyaya akılcı bir gözle bakan kimse, onda akla uygun bir düzen olduğunu görür; iki süreç de birbirini belirler.»

Aslında, yenilikçi sanatta boğuntunun oynadığı rolün ne-

denini gerçekliğin kaos olduğu yolundaki kör inançta değil, toplumsal gelişmenin girdiği yeni kalıpları kavrayamamakta aramak gerekir. Boğuntu, elbette ki, dış dünyadaki bir yaşantının ürünüdür; fakat bu yaşantı da özü gereği özneldir ve gerçekliğe belli bir açıdan bakmanın sonucudur. Bu yaşantının yalvacı olan Kierkegaard şöyle diyor: «...Boğuntunun nesnesi olan Hiçlik yavaş yavaş bir varlık kazanır... Boğuntunun bir sonucu olan Hiçlik, birbirini yansıtan ve giderek kişiyi içine alan bir korkular bileşimidir...» Görüyoruz ki, yenilikçi ideolojide, sözünü ettiğimiz kör inanca aykırı olarak, boğuntu kaostan önce gelir. Kaos boğuntunun bir sonucudur; boğuntu da toplumsal yaşantının bir ürünü, — özellikle, emperyalizmin toplumsal yapısının burjuva aydınları üzerindeki etkisidir. Bir çıkar yol olarak sosyalizmin reddi demek, kişinin gözlerini geleceğe kapaması demektir; birey, bu durumda, boğuntuyu ve kaosu değişmez bir yazgı olarak kabul eder. Bu dünya görüşü üzerinde daha fazla durmak gerektiğini sanmıyorum. Bu incelemenin başında, temelde birbirine karşıt iki varlıkbilimsel görüşü, Aristoteles'cilikle var oluşçuluğu karşılaştırmıştım. Şimdi bu soruna daha geniş bir açıdan bakalım.

Önemli bir varoluşsal durum olarak boğuntu insan imgesinin ve betimlenen gerçekliğin yoksullaşmasına, gerçek boyutlarını yitirmesine ve çarpıklaşmasına yol açar. Kendi ilgi alanının ötesindeki her şeyi, özellikle insana ve çevresine toplumsal bir anlam yükleyen her şeyi dışarda bırakır. Bu süreç emperyalist dönemin tümünü kapsar. Doğalcılıkta varlığını gizli olarak sürdürür ve Strindberg'in son eserlerinde doruğuna erişir. Daha önce, Maeterlinck'in gençliğinde yazdığı oyunlarda da, bu eğilimin kendine uygun bir biçim bulduğunu görürüz. Boğuntu, huzursuz bir bekleyiş ve belirsiz bir özlem olarak, doğalcı edebiyatın pek çok örneklerinin içeriğini meydana getirmiştir; Maeterlinck'te ise, insanın bütün öteki özlemlerinin yerini alarak tek içerik haline gelmiştir.

Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu da, anlatım ve hava bakımından ne kadar değişik olursa olsun, aslında Maeterlinck'in gençlik oyunlarına çok yakındır.

Bu sürecin daha sonraki dönemlerinin yeni bir özelliği de, toplumsal niteliği olan her şeyi kesin ve nerdeyse insafsız bir şekilde konu dışı bırakmasıdır. Sözgelimi, D. H. Lawrence'ın aşk ilişkilerini cinsel organlarla ilgili bir olaya indirgeyişini, ya da Henry Miller'in daha sınırlı tutumunu düşünün. Alman eleştirmeni Helmut Uhlig, Miller'in dünyasını şöyle anlatıyor: «İşten nefret, içkinin uyuşturucu madde haline gelmesi, cinsel ilişkinin tek yaşama amacı sayılması ve bu konuda kuralsızlığın benimsenmesi, her türlü şiddetli uyarıcı ilacın kullanılması.» Uhlig daha sonra Miller'in kendi hayatıyla ilgili şu sözlerini anıyor: «Hayat gitgide trajik teması cinsel güçsüzlük olan açık saçık bir filme benzemeye başladı.» Uhlig, örneğin Broch'un, Kafka'nın ve Musil'in eserlerinde de buna benzer özelliklere rastlanabileceğini ileri sürüyor. Cinsel güçsüzlük fiziksel bir başarısızlıktan çok, «erkeğin kadınla ilişki kuramayışını belirten duygusal bir başarısızlık; Miller'de yalnız cinsel yeteneğine göre değerlendirilen ve sadece bir nesneye indirgenen kadının aldatılışı» olarak düşünülmektedir. Toplumcu olmayan bir yazarın bu yorumu da bizim görüşümüzü doğrulamaktadır. Benim betimlediğim eğilim, Henry Miller'den daha yetenekli ve zeki yazarlarda elbette daha karmaşıktır. Sözünü ettiğim indirgemenin ise Beckett örneğinin de gösterdiği gibi, sadece cinsel yaşantıyla sınırlanması gerekmez.

Gelgelelim, burada edebî üslûbu belirleyen başlıca etken gene de bu indirgemedir. Bu incelemenin başında anlatımda kullanılan ayrıntıların sanat eserinin bütünü içindeki yerini sözkonusu etmiş ve deneysel biçimden tersini umduğumuz yerlerde bile, ayıklama ilkesini bir yana itmenin yenilikçi yazarı ister istemez doğalcılığa götüreceği sonucuna varmıştım. Şimdi bu düşüncemizi geliştirecek olursak, görürüz ki, görü-

nüşte yenilikçi edebiyatın temelindeki ayıklama ilkesi bir yandan özün, öbür yandan ise tekniğin kabaca seçiminden başka bir şey değildir. Betimlenecek gerçekliğin tümüne uygulanan bir ayıklama değildir bu. Gerçek bir ayıklamada, önemsiz veriler atılır, önemli verilerin ise daha çok üzerinde durulur. Yenilikçi yazarlarda, doğrudan doğruya biçimsel ayıklama ilkeleri insan doğasının parçalanmasına yol açar (örneğin, Henry Miller, cinsel yaşantıyla alışverişi olmayan her şeyi görmezlikten gelir). Böyle düzmece bir ayıklama insanın özünde var olan pek çok şeyi dışarda bırakarak insan kavramını alçaltır.

Doğalcılık sorunuyla, anlatımda ayrıntı sorununun bu yüzden daha geniş bir çerçeve içinde ele alınması gerekir. İnsan yaradılışı, aslında, toplumsal gerçeklikten ayrılamayacağına göre, anlatımdaki her ayrıntı birey olarak insanla toplumsal varlık olarak insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği ölçüde önemli olacak demektir. Çağdaş gerçekçiliğin konusu işte insanın bu hem kendi içindeki, hem öbür insanlarla kendi arasındaki ilişkilerin temelinde yatan gerilim ve çelişkiler olmalıdır — bütün bu gerilimler de kapitalizmin evrimiyle daha büyük bir yoğunluk kazanır. Gerçekçi yazar bu çelişkilerin düğüm noktalarını aramalı, bunların en yoğun ve tipik oldukları yerleri belirleyerek onlara uygun bir anlatımla dile getirmelidir. İyi seçilmiş gerçekçi ayrıntı çoğu zaman bu çelişkilerle ilgili bir değer yargısını da içerir. Burada aynı zamanda «normal»le «çarpık»ı ayırdetme yeteneği de sözkonusudur.

Bu «normallik» ve «çarpıklık» kategorileri bireyle toplum arasındaki ilişkiyi belirlemek için kullanılabilir; fakat ancak insan doğasının her iki yanını da eşit ölçüde ele alabilen bir edebî teknikle yapılabilir bu belirleme. Gerçekçi bir sanat eseri, ayrıntı bakımından ne denli zengin olursa olsun, her zaman doğalcılığa karşıdır. Fakat insan yaşayışındaki bütünlüğün diyalektiğini — toplum ve birey ilişkisine — indirgeyen

bir sanat yöntemi de, daha önce gördüğümüz gibi, ister istemez doğalcı bir gelişigüzelliğe düşer. Böyle olunca, insan yaradılışındaki ya da bireyin çevresiyle olan ilişkisindeki çarpıklığı ortaya çıkaramaz — yani çarpıklığı çarpıklık olarak görmeyi başaramaz.

Burada yenilikçiliğin sanata aykırı niteliğinin ne kadar köklü olduğunu bir kere daha görüyoruz. Yenilikçi akımın tarihsel gelişime uygunmuş gibi görünmesi, aslında, insan doğasının çarpıklaşmasının, insan ilişkilerinin sanata aykırı niteliğinin kapitalist toplumun kaçınılmaz bir sonucu olmasından ileri gelmektedir. Ancak yenilikçi sanat bu çarpıklığı eleştirel bir taraf sızlığı benimsemeden yansıttığı, hatta herhangi bir toplumda çrapıklığın gerekliliğinin altını çizen anlatım yolları yarattığı için, bu akımın çarpıklığı daha da çarpıklaştırdığı söylenebilir. Yenilikçi akım çarpıklığı doğrudan doğruya gerçekliğin kendisi saymakla gerçeklikteki karşı güçlerin varlıkbilimsel açıdan önemsiz olduklarını ileri sürer. Çağdaş kapitalist dünyada yaşamanın, özellikle aydınlar arasında, boğuntu, bulantı, bir yalnızlık ve umutsuzluk duygusu yaratmasını anlamak güç değildir. Doğrusu, bu duyguları içermeyen bir dünya görüşü günümüz sanatçısının içinde yaşadığı dünyayı tam bir doğru sözlülükle betimlemesini önler. Sormamız gereken soru, «*x* gerçeklikte var mıdır?» değil, «*x* gerçekliğin tümünü temsil eder mi?» olmalıdır. Sonra gene, sorulacak soru, «*x* edebiyatın dışında bırakılmalı mı?» değil, «*x*'le yetinilmeli mi?» dir.

Burada yeniden dünya görüşü ile ilgili sorunlara dönüyoruz. Eğer bir yazar boğuntuyu çağdaş insanın temel yaşantısı sayıyorsa, onun çağının yaşayışının karşısındaki tutumunda eleştiri duygusundan yoksun bir saflık var demektir. «Saflık» sözünü burada felsefî bir anlamda kullanıyorum. Yirmi yıl kadar önce, Anna Seghers'le gerçekçilik üstüne giriştiğimiz ve daha sonra yayımlanmış olan yazışmalarımda bu kavramı daha geniş bir şekilde ele almıştım. Bu deyimle eleştirel

tarafsızlıktan yoksun, hayattaki olayları o anda oldukları gibi, ilk izlenimler gibi, kaydeden bir tutumu kasdediyorum. Bu tutum, o zaman da belirttiğim gibi, çok titiz bir bilimsel araştırma duygusuyla birleşebilir, ama bu bilimsellik kendi varsayımlarına eleştirici gözle bakmayan bir bilimselliktir. Burada, örneğin, bu «saflığın» kapitalist düzende yaşayan sanatçının ne dereceye kadar kendiliğinden bir tepkisi olduğu, ne dereceye kadar kapitalizmin varsaydığı şeyleri eleştirmesini önlemek için sanatçıya bile bile kabul ettirilen bir tutum olduğu gibi konular üstünde daha fazla duramayacağız. Sadece, felsefî temelini açıklamak için bu konuda eleştirel ve saf yaklaşım arasındaki ayrıma değinmek istiyorum. Ayrıca, gerçekçilikle — yani bir yazarın içinde yaşadığı dünyayı eleştirel bir gözle kavrayışıyla — barış mücadelesi arasındaki bağlantı üstüne daha önce söylediklerimi de hatırlatmadan edemeyeceğim. Barış mücadelesinin temelinde de, gene, gerçekliği eleştiriden yoksun bir çözümlemeye dayanarak savaşın kaçınılmazlığını ileri süren görüşün ideolojik açıdan reddi yatmaktadır. Bu yaklaşımla gerçeklik karşısındaki tutumu özü gereği eleştiriden yoksun ve saf olan yenilikçi sanat arasındaki ayrım yeterince bellidir sanıyorum.

Franz Kafka gözü dönmüş ve ürkütücü bir boğuntu karşısında ne yapacağını bilemeyen modern yazarın klasik örneğidir. Kafka, benzeri olmayan durumunu, bu temel yaşantıyı iletecek dolaysız ve yalın bir anlatım yolu bulmuş olmasına borçludur. Bunun için de hiç bir biçimsel deneye girmek zorunda kalmamıştır. Burada öz, estetik biçimin araçsız belirleyicisidir — Kafka'nın büyük gerçekçi yazarlarla birlikte düşünülmesi bu yüzdendir. Hatta dünyanın somut yeniliğini dile getirmede pek az yazarın aynı ustalığı gösterdiğini düşünecek olursak, Kafka'nın gerçekçi yazarların en büyüklerinden biri olduğunu görürüz. Kafka'nın başarısı, hiç bir zaman birçok yazarın göz boyayıcı deneylere giriştiği bu günlerdeki kadar çarpıcı ve gerekli olmamıştır. Bu çarpıcılık, yalnız çağımızda

gittikçe az rastlanır bir nitelik olan tutkulu içtenliğinden değil, aynı zamanda da kurduğu dünyanın bu içtenliğe uygun düşen bir yalınlığı olmasından ileri gelmektedir. Kafka'nın başarısının en özgün yanı budur. Kierkegaard, «Bir insanın özgünlüğü ne kadar büyükse, o insan boğuntu karşısında o kadar çaresiz kalır,» diyor. Kierkegaard'ın söylediği anlamda özgün olan Kafka, bu boğuntuyu ve onun hem tamamlayıcı bir parçası hem de nedeni olan bölünmüş dünyayı — yanlış olarak bölünmüş saydığı dünyayı — yansıtır. Kendisinin özgünlüğü herhangi yeni bir anlatım yolu bulmasından değil, yaratmış olduğu dünyayı ve kişilerinin bu dünya karşısındaki tepkilerini son derece inandırıcı, fakat aynı zamanda da her zaman şaşırtıcı bir şekilde sunmasından ileri gelir. Theodor W. Adorno, «Bu dünyanın insanı irkilten yanı korkunçluğu değil, olağan görünüşüdür,» diyor.

Kafka'nın eserlerinin asıl konusu çağdaş kapitalist dünyanın kötülüğü ve insanın bunun karşısındaki güçsüzlüğüdür. Kendisinin yalınlığı ve içtenliği, elbette, karmaşık ve birbiriyle çelişen güçlerin bir sonucudur. Bunun yalnız bir yanını ele alalım. Kafka eserlerini, boğuntusunun kaynağı olan kapitalist toplumun henüz tarihsel gelişmesini «tamamlamasından uzak olduğu bir dönemde yazmıştı. Onun anlattığı ve cehennemleştirdiği» dünya, Faşizmin gerçekten cehennemi andıran dünyası değil, Hapsburg Krallığının dünyasıydı. Bu hortlaksı ve tanımlanması güç boğuntu, Prag'ın yerel renklerine bürünmüş bu belirsiz, tarih ve zaman dışı dünyada kendine en uygun içeriği buluyordu. Kafka içinde bulunduğu tarihsel durumdan iki şekilde yararlandı. Bir yandan, anlatımda kullandığı ayrıntılar o dönemdeki Avusturya toplumuyla ilgili olduğu için bir zenginlik kazanıyor; öte yandan, anlatma amacını güttüğü insan yaşayışının gerçekdışı niteliğini, tanıdığı toplumda bunun karşılığı olan bir gerçekdışı niteliğe ve karanlık bir geleceğin önsezisine bağlıyordu. Bu dünya ile insan yazgısı arasındaki özdeşlik, daha sonraki yazarların eserlerinde

yansıyan boğuntulu ve cehennemî dünyadan çok daha inandırıcıdır. Sözünü ettiğimiz bu yazarlar, insan yazgısının yansıtmak istedikleri tarih ve zamandışı imgesini verebilmek için başvurdukları biçimsel deneylerle pek çok şeyi ya hiç ele almazlar ya da anlaşılmaz bir hale sokarlar. Fakat Kafka'nın bu inandırıcılığı, sanatının şaşırtıcı çarpıcılığının ve sürekli etkisinin nedeni olmakla birlikte, bu sanatın temelindeki alegorik niteliği gizleyemez. Çünkü olağanüstü bir çağrışım gücü olan bu ayrıntılar kendilerini aşan bir gerçekliği, zamandışı bir üslûplaşma içinde, emperyalizmin gelişmesini tamamlayacağı evreyi akla getirirler. Kafka'nın ayrıntıları, gerçekçilikte olduğu gibi, bireysel ya da toplumsal hayatın kesişme noktaları değildir; bunlar sınırları bilinmeyen bir aşkınlığın anlaşılmaz simgeleridir. Ayrıntıların çağrışım gücü ne kadar çoksa, uçurum o kadar derin, varlıkla anlam arasındaki alegorik boşluk da o kadar belirlidir.

Çağdaş burjuva edebiyatında bu talihsiz, ama ilginç gelişmenin karşısında ise Thomas Mann'ın eserlerini görüyoruz. Thomas Mann'ın eserlerini başka yerde ayrıntılı olarak ele aldığım için, burada bu eserler üzerinde uzun boylu duracak değilim. Daha çok, Kafka ile karşılaştırmak amacıyla değineceğim Mann'a. Önce sanatsal erimle ilgili sorunları ele alalım. Thomas Mann'ın dünyasında herhangi bir aşkınlık eğilimine rastlanmaz: yer, zaman ve bütün ayrıntılar belli bir toplumsal ve tarihsel duruma sıkı sıkıya bağlıdır. Mann sosyalizmin perspektifini kendi burjuva bakış açısından uzaklaşmadan ve yeni doğmakta olan sosyalist toplumları ya da bunların kurulmasını hazırlayan güçleri anlatmaya kalkışmadan tasarlar (gerçekçilik akımında, Mann'ın boyun eğişindeki bu olgunlukla Roger Martin du Gard'ın gözüpek başarısızlığı arasında ilginç bir karşıtlık vardır).

Ne var ki, bu görünüşte sınırlı perspektif Thomas Mann'ın eserlerinde önemli bir rol oynar: bu perspektif Mann'ın sanatının boyutları arasındaki uyumun başlıca nede-

nidir. Çizilen bir bütünün her bölümü somut bir toplumsal ortam içine yerleştirilmiştir; her ayrıntının önemi ve toplumun evrimi için taşıdığı anlam açıkça tanımlanmıştır. Thomas Mann'ın anlattığı dünya bizim dünyamızdır; biçimlenmesinde bizim de bir payımız olan, buna karşılık bizim biçimlenmemizi belirleyen bir dünyadır bu. Thomas Mann içinde yaşadığımız gerçekliğin karmaşıklığını ne kadar derinlemesine ele alırsa, biz de insanlığın karmaşık evrimi içindeki yerimizi o kadar iyi anlarız. Böylece, Thomas Mann, ayrıntılara olan tutkusuna rağmen, hiç bir zaman doğalcılığa sapmaz. Çağdaş yaşayışın karanlık yanlarına büyük bir ilgi duymasına karşılık, çarpıklığı, toplum içindeki köklerini ve somut kaynaklarını araştırıp, ne ise o olarak gösterir.

Andre Gide, Dostoyevski ile ilgili incelemesinde, «Güzel duygularla kötü edebiyat yapılır.» ve, «şeytanın yardımı olmadan sanat yapılamaz» diyor. Thomas Mann'ın bazı eserleri de buna benzer bir görüşe dayanır; örneğin, ilk yazdığı hikâyelerden biri olan *Tonio Kröger*'de bu görüşü yansıtan özellikler vardır. Ancak, gene aynı hikâyede, Mann karşı görüşü de belirtir. Ele alınan sorun, çağdaş dünyada yabancısı olmadığımız bir sorundur. Thomas Mann bu hikâyesinde içinde yaşadığımız toplumsal ortamda insan zihninin iblis yanıyla, karanlık güçleriyle ilgilenir. Kendisi yazarlık hayatının başlangıcında bu tür yaşantıyı en iyi dile getiren öğelerden birinin sanatçı olduğunu anlamıştır. Bu yüzden, gittikçe artan bir titizlikle bu sorunu toplumsal boyutları içinde incelemeye başlamıştır. Mann'ın *Tonio Kröger*'le başladığı bu araştırma *Dr. Faustus*'la sona erer. Mann'ın Faustus'u Adrian Leverkühn'de araştırmanın merkezi şimdiki zamandır, ama tarih perspektifi içinde görülen bir şimdiki zaman. Şeytan, Goethe için kendi yardımının kesinlikle gereksiz olduğunu, oysa Adrian Leverkühn'ün yaşadığı çağın koşulları yüzünden öteki dünyanın güçlerinden yardım istemek zorunda kaldığını açıklar. Ancak, Leverkühn'ün son monoloğu, sanatçının daha önceki tutsak-

lığından kurtulacağı yeni bir toplumu, yani sosyalizmi, öngörür. Öyle ki, insanlığın toplumsal dönüşümü için savaşmak bile, karanlık güçlerin alt edilmesine yetebilir.

Gide'in bu sorun karşısındaki tutumu, yukarıdaki sözlerinden de anlaşılacağı gibi, eleştirici olmayan «saf» bir tutumdu. Kendisi karanlık güçlerin üstünlüğüne boyun eğiyor, hatta bunları aydınlara özgü bir ilgi ve burjuva yaşayışının anlayışsızlığına duyulan o alışılagelmiş tiksintiyle karşılıyordu. Gide'in «nedensiz davranış» kavramı da, «içtenlik» öğretisi gibi aynı görüşü yansıtır. Thomas Mann'da çeşitli temalar arasında sadece geçerli bir tema — bu bir romanın ya da hikâyenin ana teması olduğu zaman bile ölçü dışına çıkmayan tema — Gide'de hayatın ve sanatın tümünü yöneten bir öğretiye dönüşür ve böylece her ikisini de çarpıklaştırır. İşte bu noktada, eleştirel gerçekçilik yenilikçilikten ayrılmakla kalmaz, aynı zamanda ona karşı çıkmak zorunluluğunu da duyar.

Çağdaş burjuva yazarı bu iki yöntem arasında, Franz Kafka ile Thomas Mann arasında bir seçim yapmak zorunda kalacaktır. Toplumsal sağlıkla marazilik arasında bu seçimi yaparken, gerçekçiliğin ilerici edebî geleneklerini biçimsel deneylere yeğ tutarken bir yazarın, kendi burjuva yaşayış düzeninden kopması gerekmez. (Kuşkusuz, kişisel açmazlarına bir çözüm yolu olarak toplumculuğu seçecek birçok yazar çıkacaktır. Ben burada, çağdaş yazar için bunun tek çıkar yol olmadığını belirtmek istiyorum.) Önemli olan, kişinin vereceği karardır. Çehov'un «akla uygun soru»su, her şeyden önce, bir yön seçimini içerir. Bunu ise günümüzde şu soru belirliyor: Boğuntu kabul edilmeli mi, edilmemeli mi? Boğuntu değişmez, mutlak bir kavram olarak mı görülmeli, yoksa aşılmalı mı? Bunu çeşitli tepkiler arasında bir tepki mi saymalı, yoksa insan yazgısını belirleyen etken mi? Bunlar, elbette, doğrudan doğruya edebiyatla değil, insanın davranışı ve yaşantılarıyla ilgili sorulardır. Asıl önemli olan, insanın içinde yaşadığı dün-

yadan soyut bir dünyaya kaçıp kaçmaması — ki insan bilincinde boğuntuyu yaratan da işte bu kaçıştır — ya da çağdaş hayatı benimseyip onun kötü yanlarıyla savaşmaya, iyi yanlarını desteklemeye kararlı olup olmamasıdır. Buna verilecek karşılık başka bir soruya yol açmaktadır: insan birtakım anlaşılmaz, üstün güçler karşısında çaresiz kalmış bir kurban mıdır, yoksa insan topluluğunun değişmesinde ve ilerlemesinde, küçük de olsa, kendine düşen rolü oynayan bir üye midir?

Bu sorunlar kolayca genişletilebilir ve genelleştirilebilir; fakat bütün burada söylenenlerden sonra bunun gerekli olduğunu sanmıyorum. Temel sorumuzun — boğuntunun kabul edilip edilmemesi sorusunun — ne anlama geldiği yeterince bellidir. Çağımızın, ideoloji ve sanat açısından, içine düştüğü başlıca açmazın kökü de buna dayanmaktadır. Boğuntunun kaynağı çeşitli safsatalarla ve büyük bir tutkuyla örtülmeye kalkışılsa bile, boğuntuya dayanan hiç bir sanat eseri — nesnel bakımdan — Hitlercilikle, atom bombası hazırlıklarıyla olan ilintileri yüzünden kendini suçluluktan sıyıramaz. Gerçekte, edebiyatın — öznel olarak — bambaşka bir şeyi dile getirmeyi amaçlasa bile, çağının akımlarını yansıtması toplumsal özünün bir gereğidir (yenilikçi sanatın içine düştüğü açmazın temelinde de işte bu öznel amaçla nesnel kaçınılmazlık arasındaki çatışma yatmaktadır: yenilikçi sanat bir yandan kapitalizmin estetizme karşı oluşuna başkaldırmak isterken doğrudan doğruya sanatın kendisine başkaldırmaktadır).

Daha önce, Adorno'nun modern müziğin boğuntuyu yansıtma konusunda başlangıçtaki sahiciliğini yitirdiğini öne süren bir sözünü almıştım. Bu ve buna benzer yargılar, barışın gerçekleşmesi için yeni ufuklar açıldıkça, nükleer savaş hazırlıkları konusunda bir yenilginin, Soğuk Harp alanında bir gerilemenin itirafı olarak yorumlanabilir. Nihilizme dayanan yenilikçi sanat, Hiçliğe düzmece bir nesnellik kazandırma çabasında olan çağrışım gücünü gitgide yitirmektedir. Ede-

biyatta kullanıldığı zaman gerçekliği çarpıklaştırsa bile, bu Hiçlik yaşantısının belli ölçüde bir öznel sahiciliği vardı. Ancak, bu sahicilik zamanla azalmıştır. Böylece, yenilikçi sanatın bunalımı yoğunlaştıkça, eleştirel gerçekçiliğin önemi de artmaktadır.

Bir kere daha söyleyeyim: bu değişimler her şeyden önce insanın davranışlarında ve dünya görüşü ile ilgili tutumunda görülen değişimlerdir; edebiyatı da ancak bu yoldan etkileyebilirler. Ayrıca, okurun, daha önce Barış Hareketinin temelinde yatan özel ideolojik kalıplar üstüne söylediğim sözleri, bu hareketin birbirinden oldukça değişik, hatta çelişik ideolojileri bir araya getirdiğini; insan, toplum ve uluslararası sorunlara karşı değişik yaklaşımları belli bir düşünce ortamında birleştirdiğini hatırlamasını isterim. Çehov'un, bütün gerçekçi edebiyatın temeli olduğunu gördüğümüz «akla uygun soru»su, böyle bir düşünce ortamıyla yaratıcı sürecin kendisi arasındaki kuramsal bağdır.

Görülüyor ki, bu çeşit değişmeler karmaşık ve çelişik olmak zorundadırlar. Burada bir yazarın içinde yaşadığı çağın toplumsal ve tarihsel gerçekliğini kavrayışını yavaş yavaş değiştirmesi söz konusu olabilir (örneğin, Thomas Mann'ın Birinci Dünya Savaşı sırasında ve daha sonraki değişimi). Bir yazarın önceki görüşlerinden, bu görüşler yazarın vazgeçtiği düşünsel durumdan ayrılmaz nitelikte olsalar bile, tümüyle vazgeçmesi gerekmez (örneğin, Thomas Mann'ın Schopenhauer'e ve Nietzsche'ye bağlılığını sürdürmesi). Bunun kuramsal alandaki sonuçlarından biri, daha önceki dünya görüşünden belli ölçüde bir kopma olarak belirebilir — siyasal görüşleriyle gözden geçirmediği varoluşçu varsayımları arasında çoğu zaman tutarsızlıklara rastlanan Sartre'da olduğu gibi. Böyle bir açınazla karşılaşan bir yazar, yeni durumuna göre kendi «akla uygun soru»sunu gene de sorabilir. Çözüm bulamadığı sorular, onun eserinde, toplumda gerçekten var olan çelişkilerin yalansız bir yansıması olarak görünebilir.

Sartre'ın eserleri bunun kanıtlarıyla doludur.

Bir yazarın eserlerinde yansıyan dünya görüşündeki tutarsızlıklarına hiç bir zaman bağnaz bir gözle bakılmamalıdır. Asıl sorun — hiç de önemsiz olmayan sorun — yazarın görüşünün toplumsal ilişkileri devingen, karmaşık ve çözümsel bir açıdan yansıtmayı içerip içermemesi — daha doğrusu gerektirip gerektirmemesi — ya da perspektifin ve tarihselliğin yitirilmesine yol açıp açmamasıdır. Burada yine bir seçenekle — boğuntunun kabulü ve reddi — ve bu seçeneğin sonuçlarıyla karşı karşıya geliyoruz. Bu ikilem modern edebiyatı değerlendirmenin anahtarıdır.

Bu ölçü daha çok üslûpla ilgili sorunlarda uygulanabilir. Daha önce, belli birtakım anlatım özelliklerinin tarihsel ve estetik anlamları konusunda düşündüklerimi açıklarken, burjuva gerçekçiliği ile yozlaşmış gerçekçilik-karşıtı sanat arasında sadece biçimsel ilkelere dayanan bir ayrımı reddetmiştim. Eski inançların reddinin ve yeni inançların oluşumunun aralıksız bir süreç niteliğini taşıdığı bir geçiş döneminde, bu olumsuz yargı daha az değil, daha çok önem kazanır. Bir eleştirmenin göz önünde bulundurması gereken nokta, bir yazarın anlatımındaki özellikleri bulmak değil, yazarın yöneldiği doğrultuyu belirlemek olmalıdır. Bu, üslûbun önemsiz olduğu anlamına gelmez. Tersine, benim inancıma göre, bir yazarın eserindeki dünya görüşünün incelenmesi ile belli bir özün verildiği belli biçimin incelenmesi arasında ne kadar yakın bir bağ kurarsak, çözümlememiz de o ölçüde başarılı olur. Yani eleştirmen, eseri inceleyerek bir yazarın dünya görüşünün boğuntuyu benimsemesine mi, yoksa reddine mi dayandığını, gerçeklikten kaçmasını mı yoksa onunla yüz yüze gelmeye hazır olmasını mı öngördüğünü ortaya koymalıdır.

Boğuntu ne kadar ağır basarsa, aradaki ayrım da o kadar azalacaktır. Soyut ve somut gizillik konusunda bunu görmüştük. Fakat ahlâksal karmaşıklığa ve toplumun sorunlarına kar-

şı ilginin yitirilmesi de aynı sürecin bir parçasıdır. Bu durumda, insan davranışının sahiciliği sorunu artık önemli olmaktan çıkar. Özellikle yenilikçi edebiyatta, «metafizik» boğuntu (ve topluma uyma zorunluğunun gittikçe artan baskısı) karşısında insanların değişik tepkileri anlamsız görünmeye başlar. Bu «sürekli devrim»in, «bütün değerlerin bu bitmeyen gözden geçirilmesi»nin ortasında, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin ölçülerine bağlı kalan büyük yetenekte yazarların çıkması, bu yüzden, sanat açısından olduğu kadar, ahlâk açısından da önemlidir. Bu yazarların tutumu, toplumdaki değişmelerin insan doğasını etkilemekle birlikte, onu yok etmeyeceği yolundaki ahlâksal inançlarına dayanıyordu. Bunun klasik örneği olarak bir kere daha Roger Martin du Gard'ı görüyoruz. Sözünü ettiğimiz inanç yalnız bu yazarın edebiyatla ilgili düşüncelerinde değil, sanatının içerdiği değerlerde de kendini göstermektedir. Bunu belirtmek için, onun yarattığı Jacques Thibault'nun sahiciliği ile gene onun yarattığı, fakat Gide'in ahlâk anlayışını temsil eden Fontanin'in sahteliğini karşılaştırmamız yeter sanıyorum.

Fakat Martin du Gard'ı hiç bir zaman tek örnek olarak düşünmemeliyiz. Ekspresyonist döneminden sonra sürekli bir deneyci olan Eugene O'Neill'in en başarılı eserleri de on dokuzuncu yüzyıl Ibsen tiyatro anlayışının etkisi altında yazılmıştır. Bununla O'Neill'in düşünce ve sanat bakımından Ibsen'in bir taklitçisi olduğunu söylemek istemiyorum. Tersine, O'Neill Ibsen'in ahlâk dersi vermek ve romantik simgeciliğe kaçmak gibi yanlışlarından sıyrılmayı başarmıştır. O'Neill'in oyunlarında Ibsen'in acımasız zorunluluklarının acıklı güldürüsünün izlerine de rastlanmaz. O'Neill acıklı güldürüyü Çehov okulunda öğrenmiştir. Ahlâk ve dram diyalektiği artık mutlak zorunluluklarla bunların gerçekleşmesinin olanaksızlığı arasında değildir. Burada artık insan davranışının kapsamı ve olanaklarıdır bizi ilgilendiren; O'Neill'in konusu insanın kendisi, insanın öznel açıdan trajik, fakat nesnel açıdan

komik durumudur. Gene belirteyim ki, O'Neill'in Çehov'dan esinlendiğini söylemek, onu taklitçilikle suçlamak anlamına gelmez. Onun çizdiği Amerika, kendisi dramatik uzaklık elde etmek için konularını geçmişteki Amerika'dan alsa bile, toplumbilimsel açıdan, çağdaşlarının yansıttığı Amerika'dır. Fakat O'Neill'i ilgilendiren sorun, insanların «Özgürlük» adına hangi yollardan güdüldüklerinden çok, insan yaradılışının bunun karşısında ayakta durup duramaması; duruyorsa, bunu nasıl başardığıdır. O'Neill insanın kendi davranışlarından sorumlu mu, yoksa kendi deneti altında olmayan ruhsal ve toplumsal güçlerin bir oyuncağı mı olduğunu anlamak ister. Onun Amerikalı Elektra'sı davranışlarının sorumluluğunu trajik bir yücelikle yüklenir; bu çok pahalıya mal olsa bile, böylece insan kişiliğinin tutarlılığı korunmuş olur. Fakat bu, O'Neill'de sık sık rastlanan bir durum değildir. Onun kişilerinde sahici ile sahtenin birbirinden ayrılmazcasına kaynaştığı daha çok görülür — ve «sahte» O'Neill'in oyunlarında giderek daha çok önem kazanmaya başlar. O'Neill'in özgünlüğü budur. Durumu böyle görmekle birlikte, insan kişiliğinin temelindeki tutarlılığı, kendine özgü bir traji-komik meydan okuyuşla onaylar. Görünüşlerindeki bütün karamsarlığa rağmen *A Moon for the Misbegotten* ya da *A Touch of the Poet* gibi son dönem oyunlarının bildirisi budur. Başka bir deyişle, O'Neill'in Ibsen'e ve Çehov'a dönüşü hem yenilikçi sanatın baskısına bir karşı çıkış, hem de insanlığın geleceğine duyduğu inancın bir açıklanışıdır.

Üslûp bakımından, İtalyan romancısı Elsa Moranti, O'Neill'den çok değişik bir yazar gibi görünebilir. Moranti daha çok günümüze özgü bir teknik kullanır ve on dokuzuncu yüzyıl edebiyatını çağrıştıracak hiç bir özelliği yok gibidir. Fakat etkenleri ve perspektifi ele alışında on dokuzuncu yüzyılla düşünsel ve ahlâksal benzerlikler göstermesi bu durumda daha da ilginç bir nitelik kazanmaktadır. Onun eserlerinde, hayat ve hayatın karışıklıkları, sahici'nin sahici olmayandan

ayıklandığı bir harman yeridir. En iyi bilinen romanının *Yalanlar ve Büyü* adını taşıması da anlamsız değildir. Bu romanın olaylar dizisi akıllıca düzenlenmiş, ince bir simgeciliği ve ele alınan sorunlara uygun düşen bir yapıyı gösterir. Başlangıç bölümleri, gerçekdışı bir büyü ağına düşmüş bir insanın kendini engelleyen güçlere karşı giriştiği iç isyanı anlatır. Burada «kaybolan zamanın aranması» bir başlangıç, geçmişin açıklayıcı bir çağrışımından başka bir şey değildir — bu geçmiş de, hikâye kahramanlarının kişisel yaşantıları açısından değil de, gerçekten olduğu gibi anlatılır. Böylece, hikâyenin asıl konusu olan yeniden bulunan zaman sadece bir ruhsal duruma indirgenmiş olmaz. Belirleyici etkenler gerçek hayattan alınmıştır; bunlar, sahte bir duyarlığın etkisi altında olsalar bile, insan davranışlarının kökünde yatan tutkulardır. Okura, geleneksel epikte olduğu gibi, anlatılan dünyanın bütünlüğünü görme olanağını veren bir her şeyi bilirlik tanınır. Yazarın kendisinin araya girmesi sahici'nin sahici olmayandan ayıklanmasını etkilemez. Bu süreci gerçekleştiren hikâye kahramanlarının kişiliklerindeki somut çelişkiler ve bu kişiler arasındaki karmaşık ilişkilerdir. Roman, bir bakıma, çağdaş insanın ahlâksal durumunu dile getiren gösterişli bir mesel olur. Gerçi bu nitelikle yenilikçi sanat arasında bir bağlantı varmış gibi görünebilir. Fakat derinlemesine bir benzerlik değildir bu; kişilerin çizilişinden çok genel ortamın belirlenmesini aşmayan bir yakınlıktır. Birey üzerindeki toplumsal baskılar hiç bir zaman soyut olarak tasarlanmamıştır — ki mesel biçiminin en tehlikeli eğilimi de budur. Kişilerin bir çevreye bağlılıkları büyük bir ustalıkla verilmiştir. Salt bireysel ve salt sınıfsal özellikler, birbirinden titizlikle ayrı tutulduğu gibi, klasik gerçekçiliğin dışında eşine az rastlanır bir bütünlük içinde birbiriyle kaynaştırılmıştır. Bütünün mesel niteliği, Hegel'in deyimiyle, üç bakımdan *augehoben*'dir: bu nitelik bir yandan «hükümsüz kılınır», bir yandan korunur, bir yandan da daha yüksek bir düzeye, hayatla hayatın fel-

sefî yansımasının diyalektik bir bütün yarattığı bir düzeye yükseltilir.

Thomas Wolfe'un *You Can't Go Home Again* adlı romanına, yazarının hayatının bir dönüm noktasını başarılı bir şekilde yansıttığı için, burada kısaca değineceğiz. Wolfe, yazarlık hayatına başlarken, Joyce'u nasıl kendine usta olarak seçtiğini açıklamıştır; fakat Wolfe'un olay dizisinin biçimsel kalıpları yerine *iç konuşmayı* koyuşu apayrı bir niteliktedir. Bu onda hiç bir zaman gerisinde nesnel gerçekliğin kaybolduğu basit bir bilinç akışı yöntemi değildir. Thomas Wolfe'un asıl konusu, daha gençlik döneminde bile, modern Amerika'nın gerçekliğidir; bilinç akışı ise, bu nesnel bir şekilde yansıtılan bütünün sadece bir parçasıdır. Joyce'un üslûbunu örnek almakla birlikte, daha o zamandan bu örneği aşma eğilminde olan Wolfe'un gençlik üslûbu, onun genel felsefî görüşlerine bağlı olarak ele alınmalıdır. Wolfe çağının yaşayışına tutkuyla ilgi duyan bir yazardı; fakat kendisinin nefreti ve coşkunluğu salt duygu düzeyini aşmayan bir nitelikteydi. Joyce tekniği onun çevresindeki hayata, duygusal ve öznel bir şekilde tepki göstermesini ve bu hayatı saptamasını sağladı. Fakat çağının edilgin bir seyircisi olmakla yetinmediği için, Joyce'u aşmış oldu. Daha doğrusu, çoğu zaman bilinçsiz bir şekilde de olsa, ahlâksal ve toplumsal nedenlerle gördüklerine ya şiddetle karşı çıktı ya da onları şiddetle destekledi. Son romanında bu nedenlerin bilincine varmayı da başardı. Bunalım dönemi ve daha sonra Nazi Almanyası yaşantıları kendisinin de bir üyesi olduğu toplumun içyüzünü ona göstermiş oldu. Bu yeni anlayış Wolfe'un duygularına bir düzen vermesini ve açıklamasını sağladı. Bunun sonucu ise, özellikle kitabın ilk yarısında, Amerika'nın 1929 bunalım öncesi durumunun çarpıcı bir manzarasıdır. Fakat kitabın ikinci yarısı yazardaki bilinçlenmenin daha tamamlanmadığını gösterir. Wolfe roman kahramanına açıkça Sinclair Lewis'den aldığı bazı özellikler vererek yazarın nasıl bir insan olması gerektiği yolunda yeni bir

ideal ortaya koymayı dener. Kahramanı, Wolfe'un gençliğinde özlediği şeyi, ünü, elde etmeyi başarır. Fakat ün, elde edilince, onun tutkusunu karşılamaya yetmez. Wolfe, bunun üzerine, soyut bir çözüm yolu önerir — «kişi insanlığın durumunu düzeltebilir, düzeltmelidir de», «kilise öğretilerinden daha yüce bir bilgelik vardır», gibi düşünceleri savunur. Bu, Wolfe'un Üçüncü Reiche'daki koşulları büyük bir ustalıkla yansıtmasını sağlar. Fakat romanın ikinci yarısı düzensizlik içinde sürüp gider ve sonuna doğru sadece tartışmalara yer verir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Thomas Wolfe'un ölümü bizi parlak bir geleceği olan gerçekçi bir yazardan yoksun bırakmıştır.

Brecht'in gelişmesinde de geleneksel gerçekçilik önemli bir rol oynamıştır. Brecht'in sanatını burada ayrıntılarıyla inceleyecek değilim. Onun için, Brecht'in orta dönemini, *Die Massnahme*'yi (Tedbir'i) yazdığı, Gorki'nin *Ana* adlı romanını oyunlaştırdığı komünizme yönelme dönemini ele alacağım. Brecht'in siyasal öğreticiliği, seyirciye zorla düşünsel şemalar vermeye kalkması oyun kişilerini birer sözcü durumuna sokuyordu. Onun bu yeni estetik anlayışı ucuz, «tiyatroluk duyguculuğa» karşı nefretine dayanıyordu. Nefretinin bütün şiddetini çağdaş burjuva tiyatrosunun «mutfakçı» yanlarına yöneltmişti. Gününün pek çok kötü sanat ürününün kaynağı olarak «duygu birliği» (Einfühlung) kuramını görüyordu. Bütün abartmalarına rağmen, Brecht'in bu kurama karşı çıkmakta ne kadar haklı olduğu açıkça ortadaydı. Fakat «duygu birliği»ni geleneksel estetiğin temel öğelerinden biri saymakla o zamanlarda sık sık rastlanan bir yanılgıya düştü. Patronun sekreteri, «duygu birliği» yoluyla kendini perdedeki karşıtıyla, çapkın delikanlı, örneğin, Schnitzler'in Anatol'uyla *özdeş* görebilirdi. Fakat, şüphesiz şimdiye kadar hiç kimse, kendini bu anlamda Antigone ya da Kral Lear'le özdeş görmemişti. Doğrusu istenirse, Brecht'in tiyatro kuramları, o zaman için çok haklı, yerel bir kalem tartışmasının sonucuydu.

Brecht'in asıl tiyatro uygulamaları, Hitler'in iktidara geçmesiyle başlayan uzun sürgün yıllarında köklü bir şekilde değişti. Fakat kendisi kuramlarını hiç bir zaman yeniden gözden geçirmedi. Burada bu sorunun nedenlerini ayrıntılarıyla inceleyecek değilim. Fakat sürgünde yazdığı iki şiir, ne gibi değişiklikleri kasdettiğimi aydınlatacak ipuçları verebilir:

Tahta bir Japon maskesi asılı duvarımda,
Öfkeli bir şeytanın yaldızlı maskesi.
Halden anlar bir gözle bakıyorum da
Damarları şişmiş alnına,
Görüyorum ne yorucu bir işmiş öfkeli olmak.

Ya da o eşsiz *Yeni Kuşağa* şiirinden şu dizeler:

Üstelik biliyoruz ki,
Kötülüğe duyulan nefret bile
Asık yüzlü yapar insanı,
Haksızlığa duyulan öfke bile
Kabalaştırır insanın sesini. Ah,
Dostluğun temelini atmak isteyen bizler
Kendi aramızda kuramadık dostluğu.

Burada, Brecht'in ahlâkla ilgili sorunlara ve kişilerinin iç yaşantılarıyla içgüdülerine karşı gösterdiği kaygının daha büyük bir önem kazanmaya başladığını görüyoruz. Brecht böylece ana siyasal ve toplumsal ilgilerinden vazgeçmiş olmuyordu. Tersine, bu değişikliğin etkisiyle daha büyük bir derinlik, genişlik ve yoğunluk kazanıyordu. Brecht'in oyun yazarlığının en büyük hayranları bile, bu dönemde yazılan oyunların çoğunda — *Carrar Ana'nın Silahları*'nda ve *Galileo'nun Hayatı*'nda — hor görülen Aristoteles estetiğine belirli ölçüde bir dönüş olduğunu kabul etmek zorundadırlar. Bu böyle olsa bile, biz şimdilik geleneksel kalıplara böyle bir dönüşün ol-

madığı *Yiğit Ana, Kafkas Tebeşir Dairesi* ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* gibi oyunları ele alalım. Bu oyunlar gerçekten epik tiyatro ürünü, öğretici oyunlardır *(Lehrstücke);* bunların Aristoteles karşıtı bir amaçları olduğu, yadırgatma etkilerini ustaca kullandıkları yadsınamaz. Fakat bu oyunlarla, sözgelimi, *Tedbir*'i karşılaştıracak olursak, bu oyunun aşırı derecede basitleştirilmiş şemasının yerini karmaşık bir iyilik-kötülük di yalektiğine bıraktığını görürüz. Toplumsal sorunlar, burada, savaşan tarafların iç çatışmalarını ve çelişkilerini de içererek insanlık sorunları haline gelmişlerdir. Brecht'in kişileri önceden siyasal görüşlerin sözcüleriyken, artık çok boyutlu kişiler olmuşlardır. Bunlar kendi vicdanları ve çevrelerindeki dünya ile boğuşan canlı insanlardır. Alegori ete kemiğe bürünmüş, gerçek dramatik bir tipolojiye dönüşmüştür. Yadırgatma etkisi burada yapay, soyut bir öğreticiliğin aracı olmaktan çıkar, en saygıdeğer türden edebî başarıları mümkün kılan bir güç olur. Her önemli tiyatro eseri, ne de olsa, sahnede karşımıza çıkan kişilerin sınırlı duyarlığını aşacak yollar bulmakla zorunludur. Böyle bir tiyatro sanatı, genel felsefî temayı, eylemin somut olarak temsil ettiği öze uygun şiirsel bir biçimde dile getirmelidir (Aiskhylos ve Sophokles'de koronun, *Hamlet*, *Othello* ve *Kral Lear*'de monoloğun işlevi budur). Brecht'in son döneminde de, kendisinin ahlâksal karmaşıklığa duyduğu bu yeni ilginin, çok boyutlu bir tipoloji araştırmasının doğrudan doğruya bir sonucu olan bu özellik ağır basar. Brecht'in daha önceki kuramlarından vazgeçmemesi bu köklü değişimi bizim için gölgelememeli. Brecht'in oyunlarındaki sahne düzeninde bile Shakespeare modeline bir yaklaşma başlar. Daha önceki tiyatronun «çevre oyunları»ndan, «hava yaratan» oyunlarından uzaklaşmak, aslında, doğalcılıktan uzaklaşmak demektir. Bu, hem insan yaşayışının karmaşıklığının tüm kapsamını göz önüne seren bir tipolojiyi, hem de çevrelerindeki güçlerle boğuşan canlı kişileri yaratmayı amaçlayan bir tiyatro anlayışına dönüştür. Brecht, ol-

gunluk döneminde, daha önceki tek yanlı kuramlarının sınırlarını aşarak çağının en büyük gerçekçi oyun yazarı olmayı başarmıştı. Ayrıca, başka yazarları olumlu ve olumsuz yönde en çok etkileyen yazar da olmuştu. Gerçekten, Brecht'in etkisi, eserden, eserin yapısından ve düşünsel özünden kurama doğru yola çıkacak yerde, kuramdan esere doğru yola çıkmanın ne kadar yanıltıcı olabileceğini bir kere daha gösteriyor. Çünkü Brecht'in kuramları hem Ionesco'nun özentili ve boş deneyciliğine, hem de Dürrenmatt'ın *Bir Ziyaret* gibi günün sorunlarıyla sınırlı, gerçekçi oyunlarına yöneliyordu. Bunun, edebiyattan soyutlanan bir öğenin biçimsel abartılması sonucu, yarattığı karışıklık bugün bile göze çarpar derecede yaygın ve etkilidir (Brecht'in gerek dünya görüşüyle, gerek yazdığı oyunlarla toplumcu bir yazar olması burada söylediklerimle hiç bir şekilde çelişmez. Onun etkisi, eskiden de bugün olduğu gibi, daha çok eleştirel gerçekçilikle gerçekçilik-karşıtı yenilikçi akım arasındaki çatışmada etkili olmuştur).

Günümüzün eleştirmeni kişisel yeğlemelerini bir yana bırakıp bütün dikkati, gücü ve titizliğiyle yerleşmiş önyargılara karşı savaşan ve yeni yaşantı alanları açmaya çalışan edebî eserleri değerlendirmelidir. Sözgelimi, gerçekçilikle, karşılaştırıldığında doğalcılığın bir gerilemeyi ve yoksullaşmayı temsil ettiğini söylemek yanlış değildir. Ne var ki, bugünkü koşullar altında, Norman Mailer'in *The Naked and the Dead*'i gibi doğalcı bir roman, İkinci Dünya Savaşı sırasındaki gerçek insanların çektikleri gerçek acıları göz önüne serme yolunda ortaya çıkan belirsiz soyutlamalar çölünde ileri bir adım sayılır. Bu romandaki birçok ayrıntının gelişigüzelliğine ve yazarının daha sonraki gelişmesindeki gerilemeye rağmen, ortaya çıkan olumlu yanlar da görmezlikten gelinemez. Aynı şey, ilk bakışta gerçekçilik izlerine pek rastlanmayan eserler için bile sözkonusu olabilir. Bunun bir örneği Alman yazarı Werner Warsinsky'nin *Kimmerische Fahrt* adlı romanıdır. Üslûp bakımından bu, Joyce'un ve Beckett'in geliştirdiği teknik-

ten yararlanan Kafka geleneğinde başarılı bir denemedir. Biçimsel açıdan bakıldığında, konu, yenilikçi dünya görüşünün insanlık yazgısı sayıldığı izlenimini verir: insanın alçalmasını ve sonunda yok olmasını hazırlayan aynı güçler vardır. Fakat kitabın asıl odak noktası kahramanın Nazizmin yıkılışı ile ilgili yaşantısıdır; onun alınyazısı bütün bir kuşağın alınyazısını temsil eder. Kendisinden ve dış dünya ile olan ilintilerinden kaçmakta olan kahramanın boğuntulu zihninin sisi ve karanlığı (biçimsel açıdan bunun karşıtı gibi görünse bile) sadece bir anlatım özelliği değil, kitabın gerçek konusudur. Bu sislerin arasında da, zaman zaman, gerçekçi bir şekilde çizilmiş yaşayan insanlara rastlarız. Tarihsel bir yıkımın betimlemesi olarak kusursuz bir kitaptır bu. Wolfgang Koeppen'in *Treibhaus* adlı romanında düş bölümlerinden yararlanması da bundan ayrı bir şey değildir. Burada düşsel hava hem belli bir tarihsel ortamın yaratılmasına yardım ediyor, hem de Bonn'un düşsel siyaset dünyasını üstü kapalı bir şekilde yargılıyor. *Tod in Rom* adlı romanında, Koeppen insan durumlarını ve kişileri ele alırken daha da gerçekçi davranır. Elbette bu örnekler çoğaltılabilir, fakat incelememizin çerçevesi buna elverişli olmadığı için, burada sadece bu eserlerin bir geçiş döneminin ürünleri olduğunu ve böylece değerlendirilmeleri gerektiğini belirtmek istiyorum.

Çok güç ve karmaşık bir iş olmakla birlikte, bir yazar kendine, öbür insanlara ve dünyaya karşı tutumunu pekâlâ değiştirebilir. Gerçi karşısına olağanüstü güçler çıkarılmaktadır. Nihilizm ve sinizm, boğuntu ve umutsuzluk, kuşku ve kendinden iğrenme aydınların içinde yaşamak zorunda oldukları kapitalist toplumun doğal ürünleridir. Gerek eğitimde, gerek başka alanlarda kendisine karşı yöneltilmiş birçok etkenlerle karşı karşıyadır. Sözgelimi, karamsarlığın daha soylu, bir aydın azınlığı için insanlığın ilerlemesine duyulacak inançtan daha değerli bir görüş olduğu kanısını ele alalım. Ya da bireyin — özellikle böyle bir seçkin azınlığın üyesi ol-

duğu için — tarihsel güçler karşısında çaresiz bir kurban olduğu inancını. Ya da yığınların egemenliğinin tam anlamıyla kötü bir şey olacağı düşüncesini. Gerek yığınlara seslenen, gerek yalnız aydınların izlediği basın genellikle bu çeşit önyargıları yayma eğilimindedir. (Soğuk Harbin sürdürülmesi kampanyasında onlara düşen görevdir bu). Sanki hayat, sanat ve felsefe alanında bağnazca yenilikçi görüşlerin dışında görüşleri benimsemek aydınların şanına yakışmazmış gibi bir hava yaratılmaktadır. Sanatta gerçekçiliği desteklemek, komünizmin (ona bağlanmaksızın) tarafsız bir değerlendirmesini yapmak, bütün bunlar, bir yazarın kendi meslekdaşlarının ve geçiminin kendilerine bağlı olduğu insanların gözünde toplumdışı biri sayılmasına yol açabilir. Sartre çapında bir yazarın bile bu çeşit saldırılara katlanmak zorunda kalması, daha genç ve daha az tanınmış yazarlar için durumun ne kadar tehlikeli olduğunu gösteriyor.

Bunlar acı gerçekler. Ama unutmamalıyız ki, bunlara karşı çıkacak güçler de, özellikle günümüzde, gittikçe gelişip çoğalmaktadır. Kendi temel çıkarlarını ulusunun ve tüm insanlığın çıkarlarıyla özdeş gören ve kapitalist düzende egemen olan güçlerle savaşmaya karar veren yazar artık yalnız değildir. Araştırmalarında ne kadar ileri giderse, kararı o kadar sağlamlaşacak, duyduğu yalnızlık o kadar azalacaktır; çünkü böylece kendisini, yaşadığı dünyada bir gün egemen olacak güçlerle özdeş görecektir.

Faşizmin iktidara hazırlandığı dönem, faşist baskı ve daha sonraki Soğuk Harp dönemi gibi, eleştirel gerçekçiliğin gelişmesi için hiç de elverişli değildi. Bununla birlikte, parlak eserler yaratılmadı değil; ne maddî tehlike, ne de manevî baskı önleyebildi bunu. Her zaman, sıcak ve soğuk her türlü savaşa, sanat ve kültürün ortadan kalkmasını öngören her türlü davranışa karşı çıkan eleştirel gerçekçi yazarlar oldu. Bu mücadeleden sayıları azımsanmayacak değerli sanat eserleri ortaya çıktı. Bugün, Soğuk Harp politikasının önemini yitir-

mesi ve ulusların barış içinde birlikte yaşama olanağının ortaya çıkması eleştirel ve gerçekçi bir burjuva edebiyatına daha geniş ufuklar açacak gibi görünmektedir. Çağımızın gerçek ikilemi kapitalizm ve sosyalizm arasındaki çatışma değil, barış ve savaş arasındaki çatışmadır. Burjuva aydınının birinci ödevi, sosyalizm aşamasını gerçekleştirmekten çok, evrenselleşen kaderci boğuntuyu reddederek insanlığın kendini kurtarma çabasına katılmaktır. Burjuva yazarı böyle bir seçimle karşı karşıya olduğu için, bugün içinde bulunduğu açmaza bir çözüm bulma konusunda eskisinden daha iyi bir durumdadır. Sorun, estetik bakımdan çekici, fakat yozlaşmış yenilikçilikle olumlu eleştirel gerçekçilik arasında bir seçim yapma sorunudur. Bu seçim Franz Kafka ile Thomas Mann arasında yapılacak bir seçimdir.

ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİK VE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

Eleştirel gerçekçilikle ilgili çözümlememiz, eleştirel gerçekçiliği burjuva yenilikçiliğiyle karşılaştırmakla yetinip eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki ilişkiyi ele almadıkça, ister istemez eksik kalacaktır. Kuşkusuz, bu incelemede, toplumcu gerçekçiliğin bütün sorunlarını ele almamız mümkün değildir. Bu yüzden, özellikle bu iki gerçekçilik türü üzerinde duracağım ve toplumcu gerçekçiliğin, sadece günümüzdeki eleştirel gerçekçiliğin geleceğiyle ilgili yanlarına değineceğim.

İlkin, burjuva gerçekçiliği ile yenilikçi akımı sözkonusu ederken yaptığımız gibi, eleştirel ve toplumcu gerçekçilikte *perspektif* sorununu ele alalım. Toplumcu gerçekçiliğin perspektifi, elbette ki, toplumculuğu kurma mücadelesidir. Bu perspektifin biçimi ve özü toplumsal gelişme düzeyine ve konuya göre değişecektir. Önemli olan nokta, eleştirel gerçekçilikte olduğu gibi sadece toplumculuğu benimsemekle yetinilmemesidir. Toplumculuk eleştirel gerçekçilik çerçevesi içinde de benimsenebilir. Fakat toplumculuğun açıkça onaylanması eleştirel gerçekçi edebiyat alanındaki başlıca örneklerin bir

özelliği değildir (Olumsuz bir tutumun, toplumculuğun perspektifini hemen suçlamayıp ona saygılı davranmanın yeterli olduğunu daha önce belirtmiştim). Üstelik, böyle bir benimseme bir bakıma soyut kalacaktır, çünkü eleştirel gerçekçi bir yazarın toplumculuğu betimlemeye kalktığı durumlarda bile, bu betimleme ister istemez *dışardan* yapılmış bir betimleme olacaktır.

Demek ki, aradaki önemli ayrım budur. Toplumcu gerçekçilik eleştirel gerçekçilikten yalnız somut bir toplumcu perspektife dayanmasıyla değil, aynı zamanda bu perspektifi toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri *içerden* betimlemesiyle de ayrılır. Toplumcu gerçekçilikte toplumcu düzen, toplumculuğa yakınlık duyan birtakım eleştirel gerçekçi yazarların yaptığı gibi kapitalist düzenin bir karşıtı ya da bu düzenin çelişkilerine karşı bir sığınak olarak değil, bağımsız bir varlık olarak görülür. Daha da önemlisi, toplumculuğu kurmaya çalışan toplumsal güçlerin ele alınışıdır; bilimsel toplumculuk, utopyacı toplumculuktan nasıl bu güçleri bilimsel bir şekilde ortaya çıkarma amacını gütmekle ayrılırsa, toplumcu gerçekçiliğin belirgin özelliği de yeni bir toplum düzenini kurmak için gerekli olan insan niteliklerini bulup çıkarma amacını gütmesidir. Eski düzene, yani kapitalist düzene karşı başkaldırış — eleştirel gerçekçilikle toplumcu perspektifin birbirine yaklaştığı nokta — bu çok daha köklü yönelim içinde ikinci derecede bir önem taşır. Perspektif, gördüğümüz gibi, edebiyatta belirleyici bir rol oynadığına göre, bu ayrımlar toplumcu gerçekçiliğin üslûbu bakımından hiç de önemsiz değildirler.

Öne sürdüğümüz birinci ayrımı, toplumculuğun dışardan değil de, içerden betimlenmesini daha ayrıntılı bir şekilde ele alalım. Burada, insan yaradılışının ille de üstünkörü ve derinlemesine kavranışı arasındaki ayrım kastedilmemektedir. Swift ya da Saltikov-Şçedrin gibi büyük yergi ustaları kişilerini her zaman dışardan görmüşlerdir. Aslında, yerdikleri

dünyanın bütün o öznel karmaşıklıklarına girmekten kaçınmaları başarılı bir yergi tipolojisinin ön koşuludur. Benim karşı çıktığım nokta başka. Bir yazar «dış» yöntemle bireyin kişisel çelişkilerine dayanan bir tipoloji elde eder; bu temele dayanarak da bunlara daha geniş bir toplumsal anlam vermeye çalışır. «İç» yöntem ise toplumsal çelişkiler ortasında bir Arkhimedes noktası bulmaya çalışır ve bundan sonra tipolojisini bu çelişkilerin çözümlenmesi üstüne kurar.

Birçok gerçekçi yazar her iki yöntemi de kullanır, ayrıca her iki yöntem aynı sanat eserinde de bir araya gelebilir. Dickens bunun bir örneğidir: Dickens'in halktan kişileri içerden, soylu ve orta tabaka kişileri dışardan incelenmişlerdir. Dickens belki de aşırı bir örnek olmakla birlikte, bu olayın toplumsal kökenlerini incelemek istiyorsak, bizim için çok aydınlatıcı bir yazardır. Elbette her yazar kendi toplumsal yaşantısının dayandığı sınıfı içerden yansıtma eğiliminde olacaktır. Bütün öbür sınıflar ise dışardan ele alınacaktır. Ama bunun da sadece bir genelleme olduğunu unutmayalım: Tolstoy'un dünya görüşü sömürülen Rus köylüsünün dünya görüşüne çok yakındır; ama kendisinin toprak sahiplerini ve soylu sınıfın bir kesimini içerden yansıttığı da açıkça ortadadır.

Öte yandan, ancak kaba bir toplumbilim anlayışı sınıf yapısını dural bir şey olarak görür. Sınıf yapısı, sözkonusu toplumun geçmişini, bugününü ve geleceğini içeren devingen bir şeydir. Bütün yazarlarda kendilerine en yakın yaşantı dünyasını içerden, bu dünyanın geçmişini ve geleceğini (eğer bu dünyanın geleceğinin şimdiki zamanından değişik olacağı yolunda birtakım belirtiler varsa) dışardan yansıtma eğilimi vardır. Aslında, büyük gerçekçi yazarların içerden kavradıkları dünyanın genişliği yazara göre değişir. Shakespeare, kendisine en sevimsiz gelen kişilerin bile iç dünyalarını yansıtmakla, kuşkusuz bu yolda en başarılı adımı atmıştır. Fakat birçok yazarlar kendi gerçek durumları konusunda yanılmışlardır. Sözgelimi, Balzac'ın donkişotsu eski dönem soyluları,

kuşkusuz içerden bakılarak çizilmişlerdir. Fakat Balzac bu insanları öyle yıkıcı bir alaycılık ve eleştirel tarafsızlıkla çizmiştir ki, bunları bir an için bile Afred de Vigny'nin ya da Achim von Arnim'in insanlarıyla karıştıramazsınız. Ayrıca, Balzac, kendi kişileri olan Mucingen'lerden ya da Gobseck'lerden tiksinmesine rağmen, bunlar da gene içerden bakılarak çizilmişlerdir.

Bütün bunları hesaba katarak, geçmişteki olayların dışardan bakılarak çizildiğinde de büyük ölçüde bir sahicilik kazanabileceği ortadadır. Başka yerde olduğu gibi, edebiyatta da, bugünü eleştirel açıdan anlamak geçmişi anlamanın anahtarıdır. Gelecek konusunda bunun ille de böyle olması gerekmez. Bundan önceki bölümde eleştirel gerçekçiliğin tarihinde perspektifin geçirdiği değişimi ele almıştım. Vardığımız sonuca göre, geleceğin yanlışsız bir değerlendirmesini elde etmede toplumcu perspektifin önemi gittikçe artmaktadır. Ancak, bu yeni perspektif eleştirel gerçekçi yazarın kendi çağını anlamasına yardım etse bile, geleceği içerden kavramasına yetmeyecektir.

Toplumcu gerçekçilikte bu engel de ortadan kalkar. Toplumculuğun temelindeki dünya görüşü geleceği anlamak amacını güttüğü için, bu geleceği hazırlayan insanlar, ister istemez, içerden bakılarak çizileceklerdir. Böylece, toplumcu gerçekçiliği eleştirel gerçekçilikten ayıran ilk özellik daha çok ortaya çıkmış oluyor. Toplumcu gerçekçilik, bütün güçlerini yepyeni bir geleceği kurmaya adamış, ruh ve ahlâk yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları içerden yansıtma yeteneğindedir. Birçok eleştirel gerçekçi yazarlar bu engeli aşamamışlardır — bu başarısızlığın örnekleri Zola'nın Etienne Lantier'sinden Martin du Gard'ın Jacques Thibault'suna kadar uzanır. Jacques Thibault'nun çocukluğu ve gençliği gerçekten ustaca betimlenmiştir. Thibault'nun toplumcu döneminin ele alınışı da, özellikle Ağustos 1914 Paris'indeki aşk sahneleri, yer yer başarılıdır. Fakat Thibault'nun yeni toplum-

cu bilincini betimlemek Martin du Gard'ın yeteneklerini aşan bir işti.

Bunun nedenini yeni toplumcu perspektifin *somut* niteliğinde aramak gerekir. Daha sonra somutluğun gerçekleştirilmesi sorununu ele alacağımız için, belki de «somut» sözüyle ne demek istediğimi burada açıklamam yerinde olur. Benim anlayışıma göre, somutluk, toplumun bir bütün olarak gelişmesinin, yapısının ve ereğinin bilincini kapsar. Kuşkusuz, büyük eleştirel gerçekçiler zaman zaman toplumu bütünlüğü içinde yansıtmayı başarmışlardır. Ancak eleştirel gerçekçiliğin tarihinde, yazarın ele aldığı gerçekliğin tarihsel niteliğini hemen hemen hiç farketmediği önemli bir dönem vardı (Walter Scott'tan önce). Emperyalist dönem sırasında büyük bir sarsıntı geçiren on dokuzuncu yüzyıl tarihselliği bile oldukça şüpheliydi. Eleştirel gerçekçiliğin tarihsel açıdan en çok yanıldığı yerler — Balzac ve Tolstoy'un eserlerinde olduğu gibi — özellikle dünyayı en geniş ve yoğun bir şekilde ele aldığı yerlerdi. Bununla birlikte, eleştirel gerçekçilik insanı gerek toplumsal bir varlık olarak, gerek tarihsel rolü bakımından kavramakta, yer yer, şaşırtıcı bir başarı gösteriyordu. Bu karşıtlık burjuva tarihselliğinin yozlaşmasını izleyen emperyalist dönemde daha da yoğunlaştı. Büyük gerçekçilik, Thomas Mann örneğinden de anlaşılacağı gibi, hâlâ mümkündü, fakat bu anlayış kendi dünya görüşüyle çelişir durumdaydı.

Toplumculuk perspektifi yazarın toplumu ve tarihi oldukları gibi görmesini sağlar. Bu da edebî yaratıcılıkta oldukça yeni ve verimli bir çığır açar. Bu durumu daha iyi anlamak için, şu iki noktaya bir göz atalım. Toplumcu gerçekçilik gerçek bir durumdan çok bir olabilirliktir; bu olabilirliğin gerçekleşmesi ise karmaşık bir iştir. Sadece Marksizmi öğrenmek (hatta sadece toplumcu akıma katılmak ya da parti üyesi olmak) bu iş için yeterli değildir. Bir yazar bu yollardan yararlı şeyler öğrenerek birtakım düşünsel ve ahlâksal sorun-

ların bilincine varabilir. Fakat gerçekliğin bu «sahici bilincine» uygun düşecek bir estetik biçim bulmak, «sahte burjuva bilincine» böyle bir biçim bulmaktan daha kolay değildir.

Öte yandan, doğru bir kuramsal yaklaşımla doğru bir estetik (yani bir tipoloji yaratma) çoğu zaman örtüşebilse bile, kullanılan yöntemler ve elde edilen sonuçlar aslında özdeş değildir. Bu rastlantı her ikisinin de aynı gerçekliği yansıtmasından ileri gelir. Toplumsal ve tarihsel gerçekliğin doğru bir estetik açıdan ele alınması gerçekçiliğin ön koşuludur. Doğru ya da yanlış, dünyanın sadece kuramsal bir şekilde kavranışı ancak tümüyle uygun estetik kategorilere dönüştürülürse edebiyatı etkileyebilir. Kuramın doğru olup olmaması önemli değildir, çünkü bir yazar için hiç bir kuram, hiç bir kavramsal bilgi genel bir kılavuz olmaktan öteye gidemez. Aradaki ilişki dolaylı, diyalektik bir ilişkidir; yanlış ya da eksik bir kuram bile, bu yüzden, verimli bir kılavuz ilke olabilir. Lenin, Gorki'ye yazdığı bir mektubunda, «Öyle sanıyorum ki, her felsefede bir yazarın olumlu bir şekilde yararlanacağı bir şey vardır...» diyor ve Gorki'nin eserlerini düşünerek şu sözleri ekliyordu, «... hatta bu felsefe idealist felsefe bile olsa».

Bunun nedeni, belli ki, her iki yaklaşımın da aynı sınırsız gerçekliği incelemek ve vardıkları sonuçları ortaya koymak zorunda olmalarıdır. Böylece, ayrı ayrı yaklaşımlar bu gerçekliğin yeni ya da o zamana kadar gözden kaçmış yanlarını aydınlatabilirler. Şunu da ekleyelim ki, gerçeklik dural ve değişmez bir şey değildir; araştıran için tükenmez bir özü vardır gerçekliğin. Gerçeklik, tersine, sürekli bir değişim halindedir ve bu değişim görmesini bilen göze belirli fakat hiç bir zaman basit olmayan bir doğrultu gösterir.

Gerçeklik, bir yandan yepyeni özleri durmadan ortaya çıkarırken eski özlerin de gözden kaybolmasına yol açar. Fakat araştıran özne, kendini gerçekliğin değişimine kaptırarak, önemi daha önce anlaşılmamış eğilimleri de bulup çıkara-

bilir. Yeni biçimlerin gelişmesi gerçekliğin bu etkin ve aralıksız araştırılmasına sıkı sıkıya bağladır. Bu anlamda elbette sanatta bir ilerleme olduğu söylenebilir — fakat şunu da unutmamalı ki, bütün sanat eserleri, bu gelişmenin hangi evresine girerlerse girsinler, estetik bakımdan eşit ölçülerle değerlendirilirler. Schiller bu noktayı *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* (Saf ve Duygulu Şiir Üstüne) adlı ünlü denemesinde belirtir. Yunan yazarlarıyla —örnek olarak aldığı Shakespeare ve Fielding gibi— modern yazarları karşılaştıran Schiller, modernlerin kadını eski yazarlardan çok daha başarılı bir şekilde ele aldıkları, bu başarının da toplumdaki ilerlemeyi yansıttığı sonucuna varır. Fakat Schiller bunu hiç bir zaman daha üstün bir estetik başarı ölçüsü olarak görmemiştir.

İnsan gelişmesinin olanaklarını, bu gelişmeyi belirleyen yasaları daha iyi bilmek, yeni bir üslûbun temeli olabilir — bu üslûp da bu anlamda, ve ancak bu anlamda sanatın gelişmesinde daha yüksek bir aşamayı gösterir. Toplumcu perspektif de, doğru bir şekilde bilinip uygulandığında, yazarın hayatı daha önceki perspektiften, bu arada eleştirel gerçekçilik perspektifinden daha eksiksiz bir şekilde yansıtmasını sağlayabilmelidir.

Eleştirel ve toplumcu gerçekçiliğin birleştikleri ve ayrıldıkları noktaları belirtmek için, daha önce sözünü ettiğimiz burjuva edebiyatındaki bunalımı hatırlatmam gerekiyor. Toplumcu gerçekçilikle yenilikçi akım arasındaki uyuşmazlık ortada olduğu için, bu ikincisine burada değinecek değilim. Daha önce, eleştirel gerçekçiliğin toplumcu gerçekçilikle ilintisini aydınlatan bir özelliğini ele almıştık. Devrimci işçi sınıfının çağdaş toplumda oynadığı rolü söylemek istiyorum. Görmüştük ki, bu sınıf hesaba katılmadıkça çağdaş toplum hiç bir zaman tam olarak yansıtılamaz. Eleştirel gerçekçiliğin bu sınıfı ve bu sınıfın sorunlarını içerden görüp yansıtamayacağını göstermiş, bunun da geçmişi ve geçmişteki sınıflarla ta-

bakaları içerden yansıtamamakla aynı şey olmadığını ayrıca belirtmiştim.

Kısaca, burada üç olanakla karşı karşıyayız. Birincisi, yazarın yeni özü doğrudan doğruya vermeye kalktığında başarısızlığa uğraması (Roger Martin du Gard ve ondan önce Zola). İkincisi, bu sorundan kaçınılabilecek durumların bulunabilmesi — Conrad, Sinclair Lewis — fakat buna yol açan koşullar artık hızla kaybolup gitmektedir (Conrad'ın zamanı ile zamanımızdaki sömürgeciliği düşünün; Louis Bromfield'in *Babbitt*'i çağdaş bir gözle yeniden yazmayı denemesini düşünün). Üçüncüsü de, çağımızın sorunlarının tümüyle burjuva bir açıdan yansıtılması. Bu durumda, sınıf çatışması burjuva açısından ele alınacak, bunun ruhsal ve ahlâksal sonuçları açığa vurularak toplum üzerindeki etkileri ancak dolaylı bir yoldan gösterilecektir. Bu yöntemin en büyük ustası olarak Thomas Mann'ı görüyoruz. Ne var ki, bu varsayımları kabul eden bir edebiyat, canlılığını büyük ölçüde yitirmiş bir edebiyattır — bunun en çok farkında olan da Thomas Mann'ın kendisiydi. Hiç bir zaman bir Fielding'in ya da bir Gottfried Keller'in zenginliğine ve bütünlüğüne erişemeyen bu edebiyat, ister istemez, toplumun yaşlılık döneminin sanatı olacaktır. Amaçlanan dolaysızlığı bu dolambaçlı yoldan elde etmek, bu ürkek ve isteksiz malzemeye yeni ve inandırıcı bir bütünlük kazandırmak büyük bir çabayı, uzun boylu düşünmeyi ve engin bir hayalgücünü gerektirir.

Toplumcu gerçekçilik ise, toplumu hem o andaki bütünlüğü içinde, hem de gelişme çizgisine göre yansıtabilecek durumdadır. Şüphesiz, bir toplumun bütünlüğünü, tam anlamıyla, ne toplumcu gerçekçilik ne de eleştirel gerçekçilik yansıtabilir. *Comedie Humaine*'inde bunu yapmaya kalkışan Balzac bile, bu amacı ancak eserinin tümü için düşünüyordu. Bu dizinin her bölümü — her romanı ya da hikâyesi — kendi bütünlüğü olsa bile, asıl büyük bütünün küçük bir bölümünü meydana getirir. Fakat Balzac'ın girişiminin büyüklüğü, bütü-

nün her zaman bölümlerde var olmasıdır. Tek tek her roman örgensel bir bağla bütüne bağlıdır; değişik ve oldukça karmaşık güdüler, karşılıklı ilişkiler ve birleşimler her şeyi kapsayan bir toplumsal çerçeve içine yerleştirilmiştir. Bu klasik dönemin pek çok büyük gerçekçi yazarında rastlanan toplumsal bir bütünü yansıtma yöntemi, toplumcu gerçekçiliğe kalan bir mirastır. Gorki'nin *Ana*'sı kapitalizmi doğrudan doğruya ele almaz. Fakat bu eksikliği, sözgelimi, Mann'ın *Dr. Faustus*'undaki sınıf çatışması eksikliği ile karşılaştırmak doğru değildir. Mann'ın romanı ancak dolaylı bir yoldan, bir burjuva aydının aracılığı ile, emekçi sınıfının yaşayışını gösterir; Gorki'nin romanı ise, burjuva sınıfını dışarda bırakmakla birlikte, dikkati doğrudan doğruya sınıf çatışması üzerinde toplar. Toplumcu gerçekçilik, aynı sorunları ele almasına rağmen, anlatım yöntemi bakımından, gerçekçiliğin bir Thomas Mann'ın dolaylı yöntemini seçmek zorunda kalmasından önceki klasik dönemine günümüzün eleştirel gerçekçiliğinden daha yakındır. Gorki, Şolohov ve başkalarında bunun kanıtları açıkça görülebilir.

Şu da var ki, toplumcu gerçekçiliğin toplumun bütünlüğünü yansıtma kaygısı, bu sanat anlayışının tek üslûp özelliği değildir. Bu, eleştirel gerçekçiliğin bile bir üslûp özelliği değildi; Balzac'da bile yazarın büyük tasarısı ile gerçekleştirebildiği eser arasında bir uyuşmazlık vardır. Fakat toplumcu gerçekçilik böyle bir bütünlüğü gerçekleştirmeye elbette eleştirel gerçekçiliğin verdiğinden daha çok önem vermektedir. Fakat bunu sanatta gerçekleştirme süreci bu yüzden daha az karmaşık olacak demek değildir. Eleştirel gerçekçilikte, Zola örneğinin de gösterdiği gibi, bilimsel incelemeler için daha uygun olan belgesel bütünlük düşüncesi bu sanat görüşünün içerdiği belli birtakım sorunların sonucuydu. Toplumcu gerçekçilikte de buna benzer, hatta daha büyük sorunlar olduğunu göstermeye çalışacağım. Sanatta bütünlük ülküsü, şüphesiz, sadece hayatın belli bir bölümüne uy-

gulanabilecek yönetici bir ilke, bütünlüğe bir yaklaşma olmaktan öteye gidemez. Lenin bilim konusunda buna benzer diyalektik bir bütünlük kavramının gerekliliğini öngörüyordu: «Bir sorun ancak bütün yönleri, bütün bağlantıları ve bütün belirleyici öğeleri saptanıp incelendiği zaman tümüyle anlaşılabilir.» Bu gereklilik, derinliğin, yoğun bütünlüğün her zaman yaygın bütünlükten önce geldiği edebiyatta daha da önemlidir.

Bütün bu söylediklerimiz eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçilik arasında aslında bir ayrım yokmuş izlenimini verebilir. Oysa, aradaki benzerliklere rağmen, önemli nitel değişiklikler vardır. Bu değişiklikler, toplumcu gerçekçiliğin tanımı gereği içerdiği somut perspektifin ve «doğru bilinç»in sonuçlarıdır. Bu perspektif, yazarın, bireyin ve toplumun yaşayışını başka yerde bulamayacağı bir açıdan daha iyi bir şekilde anlamasını sağlar. Ayrıca, gerçekliğin doğru bir şekilde bilinmesi kuram ve uygulama arasındaki alışverişi de hızlandırır ve insana kendisiyle ilgili yeni bir bilinç kazandırır: insan, doğası gereği, toplumsal bir hayvan oluşunun kaçınılmazlığının bilincine varır.

Bizi ilgilendiren nokta da bu yeni özün yeniliğidir. Yeni biçimler ancak insan bilincine böyle yeni görüngüler (gözlenebilen olaylar) girdiği zaman ortaya çıkarlar. Yeni özün sınırsız biçimsel olanakları konusunda Makarenko'nun *Öğretici Şiir*'i oldukça aydınlatıcıdır. Bu konuda, en ünlü savaş romanlarından bazılarına bir göz atmak da yararlıdır. *Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'tan *The Naked and the Dead*'e kadar büyük estetik ve ahlâksal değeri olan birçok namuslu ve gerçekçi roman yazıldı. Fakat savaş, ancak yazarın savaşa yol açan güçleri anlamasına yardım edecek bir perspektifi varsa, bütünlüğü içinde kavranabilir (Arnold Zweig'in *Verdun'ün Öğrettikleri*'nde ya da A. Beck'in *Volokamsk'a Giden Yol*'unda olduğu gibi). Bu son eserler, savaşla ilgili bilimsel incelemeler değil, kahramanlarının kişisel yazgısını tipik bir

yazgı düzeyine yükselten, savaşın bütünlüğünü tipik, fakat yaşayan insanlar arasındaki somut ilişkilerde yansıtan romanlardır.

Toplumcu ve eleştirel gerçekçilik arasındaki bağlaşma ve bunun tarihsel gerekliliği üzerinde durulmadıkça, bu iki akım arasındaki benzerliklerin sayımı da tamamlanmış olmaz. Bu bağlaşmanın kuramsal temeli toplumculuğun doğruluk kaygısıdır. Gerçekliğin doğru bir şekilde yansıtılmasına, başka hiç bir estetikte, Marksizmde olduğu kadar önemli bir yer verilmez. Bu özellik marksist öğretinin öbür öğeleriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü marksistler için toplumculuğa yönelen yol tarihin akışıyla özdeştir. Bu gelişmeyi hızlandırmada, engellemede ya da saptırmada görevi olmayan hiç bir öznel ya da nesnel olay yoktur. Bunların doğru bir şekilde bilinmesi düşünen toplumcular için çok önemlidir. Öyle ki, bu durumda gerçekliğin yanlışsız herhangi bir yansıması — yazarın öznel amacı ne olursa olsun — kapitalizmin marksist eleştirisine bir katkı, toplumculuğu kurma yolunda atılmış olumlu bir adımdır. Bu bakımdan, toplumculukla gerçekçilik arasındaki bağlaşmanın köklerinin emekçi sınıfının devrimcilik hareketine uzandığı söylenebilir. Savaşa hazırlanan bir yönetim, ya da halkı baskı altında tutup kandırarak ayakta durabilen bir yönetim, (Mussolini, Hitler ve daha sonra Mc Carthy örneklerinden da anlaşılabileceği gibi) ister istemez, gerçekçiliği yasaklama yoluna gider.

Fakat eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki bağlaşma, aynı zamanda sanatın doğasının da bir gereğidir. Toplumcu gerçekçiliğin ilkeleri, gerçekçi ve yenilikçi akımlar arasındaki uyuşmazlık hesaba katılmadan saptanamaz. Geçmiş konusunda, toplumcu gerçekçiliğin kuramcıları bunun tam bir bilincine varmışlar, estetikte gerçekçiliğin üstünlüğünü kurmak için giriştikleri mücadelede büyük eleştirel gerçekçileri her zaman kendilerine en yakın savaş arkadaşları olarak görmüşlerdir. Fakat bu sadece kuramsal bir bağlaşma değildir.

Bu yazarların eserlerindeki tarihsel kavrayış ve bu kavrayışı elde etmek için kullandıkları yöntemler bugüne ve yarına biçim verecek güçleri anlamamız için çok önemlidir. Bunlar çağdaş dünyadaki ilerici ve gerici güçlerle, hayat ve yozlaşma arasındaki çatışmayı anlamamıza yardım ederler. Bütün bunları görmezlikten gelmek gerçekçilik karşıtı yozlaşmış edebiyata karşı giriştiğimiz savaşta en önemli silahı atmak demektir. Unutmamalı ki, bu savaşta toplumcu gerçekçiliği destekleyen birçok büyük eleştirel gerçekçiler de olmuştur — sözgelimi, Romain Rolland.

Bu bağlaşmanın varlığını saptadıktan sonra, toplumcu gerçekçilikle, sözgelimi, Thomas Mann arasındaki bağların, «taktik» gereği bağlar olmadığını, toplumcu gerçekçiliğin Goethe'nin ve Tolstoy'un mirasını gerçekten hakettiğini göstermemiz gerekir. Elbette, sadece taktiğe dayanan birçok işbirliği örnekleri de vardır. Bu çeşit işbirliğine, faşizme karşı savaşıldığı sıralarda sık sık rastlandığı gibi, bugün de Dünya Barış Hareketi'nde rastlanmaktadır. Fakat bu örneklere sıkı bir gerçekçilik sınavı uygulamak tam bir bağnazlık olur. Nitekim, uygulamada neyin ne olduğunu anlamak hiç de kolay değildir. Sözgelimi, iki savaş arasındaki dönemi, Gide ile Malraux'nun sola yakınlık duydukları o kısa dönemi ele alalım. Bu yakınlaşma gerçekten ortak bir dünya görüşüne ve sanat anlayışına dayanmıyordu; bu yüzden de, kısa bir serüven olmaktan öteye gidemedi. Dünya Barış Hareketi, ayrıca, bir yazarın siyasal tutumuyla sanatının niteliğinin (gerçekçi olsun olmasın) ayırdedilebilceğini de gösteriyor. Bu oldukça önemli bir noktadır. Çünkü, sözünü ettiğimiz dönemde, çeşitli yanılmalara ve abartmalara rastlanıyordu. Gide'in sosyalizme yakınlık duyduğu dönemde kendisinin eserlerindeki gerçekçi olmayan öğeler görmezlikten geliniyordu; sonra, bu ilişki sona erince, Gide'in çağdaş edebiyattaki önemi küçümsenmeye başlandı. Bu, soruna kuramsal bir çözüm bulunamayacağı anlamına gelmez elbet.

Toplumcu ve eleştirel gerçekçilik arasındaki bağlaşma oldukça köklü temellere dayanır. Bunların en önemlisi, toplumcu sanatın özü gereği *ulusal* sanat olması önerisidir. Burada hemen belirteyim ki, «ulusal sanat» deyiminin ne gizemci bir halk duyarlığı, ne de ırkçı nitelikte bir bağnazlıkla ilgisi vardır. Üzerinde durulması gereken nokta, her ulusun geçirdiği evrim içinde kendisini belirleyen tarihsel koşulları yansıttığı gerçeğidir. İlkel komünizmin sona erişinden sonra değişik toplumlar ayrı ayrı biçimler almış, her Avrupa ulusu kendine göre bir derebeylik türü yaratmıştı. Derebeyliğin sona erişi, onun yerini kapitalizmin alması, işçi hareketinin kendine özgü yapısı, temelde ne kadar benzeşse bile, ülkeden ülkeye önemli değişiklikler göstermiştir. Her insan kendine göre kimliği olan bir toplumda doğar; gelişme yıllarında bu toplumun gelenekleri o insan üzerinde derin izler bırakır ve ona düşünen bir varlık olarak biçim verir. Büyük gerçekçi sanat eserleri de, insan kişiliğine ulusal niteliğini veren düşünce ve duygu ortamını yaratmada payı olan başlıca etkenlerdir. Bir yazarın kendi ulusunun kültür mirasıyla bağları ne kadar yakınsa, o yazarın kendi toplumuna karşı çıkıp dengeyi düzeltmek için yabancı geleneklere başvurduğu durumlarda bile, eserleri o kadar özgün olacaktır. (Lessing ve Shakespeare örneklerinin gösterdiği gibi. Başka bir incelememde, Tolstoy'un Thomas Mann, Romain Rolland ve Bernard Shaw üzerindeki etkisinin bu yazarlardaki Almanlığı, Fransızlığı ve İngilizliği nasıl daha çok ortaya çıkardığını göstermiştim.)

Bugün, toplumcu ve eleştirel gerçekçilik siyaset ve sanat alanındaki gerici güçlere karşı giriştikleri savaşta birleşiyorlar. Lenin her zaman, demokratik burjuva devrimi ile işçi sınıfının devrimi arasında bir Çin Seddinin olmadığını öne sürmüştür. İnsanların ve yazarların ortak yaşayışlarında da yoktur böyle bir duvar. Gorki'nin gelişmesi demokratik burjuva dünya görüşünden toplumculuğa geçişin ne kadar yavaş, hatta belirsiz olduğunu gösterir. Kendisi hiç bir zaman kesin

adımı atamamış da olsa, Çehov gibi başka burjuva yazarların geçirdikleri değişim de buna benzer bir çizgiyi izler. Thomas Mann, kendini eleştirmeye kalkan ve ufukta toplumcu bir geleceğin belirtilerini sezen burjuva yazarın yaşantısının bir parçası olan bu geçiş dönemlerini açıkça görebiliyordu. Bin dokuz yüz yirmilerde *Paris Günlüğü*'ne şunları yazmıştı: «Ben bir burjuvayım kuşkusuz... ama burjuva düzeninin bugünkü durumunu anlamak, bu düzenin dışına çıkmayı, yeni güçlerin farkında olmayı gerektirir. Kişinin kendini tanımasını edilgin bir tutum sanmak saçmadır. Kendini yakından tanıyan hiç kimse aynı insan olarak kalamaz.» Geçiş ne kadar belirsiz olursa olsun, ister istemez nitel bir sıçrama olacaktır. Fakat geçişlerin gerçekleşebilmesi ve bunların toplumcu gerçekçiliğin gelişmesindeki öneminin açıkça ortada olması da her iki gerçekçilik anlayışı arasındaki bağlaşmanın köklülüğünü ve yakınlığını gösteriyor.

Toplumcu gerçekçilikle ilgili hiç bir çözümleme, bu akımı ilk dönemlerinde etkileyen toplumsal ve edebî hayattaki gerici ve yozlaşmış öğeler ele alınmadıkça tamamlanmış sayılmaz. Alman dışavurumculuğu ve Fransız gerçeküstücülüğü olmasaydı, Johannes R. Becher ve Bertolt Brecht ya da Paul Eluard ve Louis Aragon gibi yazarların toplumcu yazarlara dönüşmeleri düşünülemezdi bile. Fakat sorunu daha yakından ele almak gerekir. Sözünü ettiğimiz akımlara karşı çıkan birtakım güçler olmasaydı, bu yazarların hiç biri (siyaset alanında uzun zamandır toplumcu olsalar bile) yenilikçi başlangıçlarından sonra «birdenbire» toplumcu birer yazar olarak gelişemeyeceklerdi. Güç kaynaklarını, kuşkusuz, hem kendi kişisel yaşantılarında hem de kendi yurtlarının dışındaki hayatta buldular — Rus Devrimi'nin, daha sonra da Sovyetler Birliği'nde sosyalizmin kuruluşunun bu yazarlar üzerindeki etkisini düşünmek yeter sanıyorum. Ne var ki, bu yazarların çoğunlukla kendi ulusal edebiyatlarından yararlandıkları da bir gerçektir — Heine ile Hölderlin'in, Becher'in toplumcu bir

şair olarak gelişmesindeki etkilerini düşünün. Toplumcu yazar için geleneksel burjuva gerçekçiliğinin yararlı bir destek olduğundan kimsenin bir kuşkusu olamaz.

Bunun böyle olduğunu kimsenin yadsıyabileceğini sanmıyorum. Peki ama, emekçi sınıfının iktidarı ele geçirişinden sonraki dönemde eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki ilişki için ne diyeceğiz? Şunu unutmamalıyız ki, siyasal değişim ne kadar şiddetli olursa olsun, insanlar (bu arada yazarlar) birdenbire değişmeyeceklerdir. Lenin bir yerde, sosyalizmin, kapitalist düzen içinde yetişmiş insanlar tarafından kurulmak zorunda olduğunu söyler. Gerçekten de, insanlar ancak gerçekçiliği değiştirme işine katıldıkları zaman değişirler. İlerici burjuva gerçekçisinden emekçilerin iktidarı ele geçirdikleri anda hemen dört elle toplumculuğa sarılması beklenmemelidir. Bazı ilerici aydınlar — hatta bunların sonradan toplumcu olanları bile — şiddetli bir sınıf çatışması yüzünden karşı kampa itilmiş olabilirler. Sonra, bir devrimin yarattığı kaynaşmalar da, topiumculuğu eskiden beri destekleyenlerde bile ciddî kuşkuların doğmasına yol açabilir. (Rusya'da yoğun sınıf çatışmaları olduğu dönemde Gorki'nin tepkisini düşünün.)

Edebiyatta ideolojiye bağlılık sorunuyla ilgili çelişkiler, siyaset ve iktisat alanındakinden çok daha karmaşıktır. Merak, yenilik için yenilikten hoşlanma, kapitalizme karşı romantik bir düşmanlık aşırı yenilikçi bir sanatçının toplumculuğu benimsemesine yol açabilir. Böyle bir sanatçı kendisinin «biçimlerde» yaptığı «devrim»in toplumcu devrimle özdeş olduğuna, hatta bu devrimin gerçek ifadesi olduğuna inanabilir. Öte yandan, bağnaz komünist aydınlar da çoğu zaman, kendilerini bir «proleter kültürü» düşüne, bütün geleneklerden bağımsız, basbayağı laboratuvarda meydana getirilmiş yepyeni bir toplumcu kültür *(proletkult)* düşüncesine kaptırıyorlar. Rusya'da emekçi sınıf diktatörlüğünün ilk yıllarında bu çeşit inançlar oldukça yaygındı. Lenin başta olmak üzere,

komünizmin aklı başında kuramcıları bu eğilimlerin boşluğunu ve toplumculukla uzun boylu bir ilintileri olmadığını daha işin başından görmüşlerdi. Fakat yeni yaşantı özümlenmeden, sanatçılar topluma yön veren güçleri anlayıp bunları nasıl dile getireceklerini bilemeden sözü edilen eğilimler önlenemezdi.

Bu yüzden, «toplumcu gerçekçilik» teriminin yaygınlık kazanması için on yedi yıl beklemesi — Sovyet Yazarlar Birliği'nin ilk kongresini beklemesi — raslantı değildir. Bu yıllar boyunca sürüp giden ideolojik tartışmaların ayrıntılarına girecek değilim. Kongrenin, Gorki'nin okuduğu ünlü bildirideki düşüncelerine uyarak yaptığı «toplumcu gerçekçilik» tanımı çatışan gruplar arasında yıllardır süren tartışmaların bir sonucuydu. Bizi burada ilgilendiren nokta «yol arkadaşı» diye bir sınıflama yapılmasıydı. «Yol arkadaşları», emekçi sınıfın diktatörlüğüne ve toplumcu düzenin amaçlarına yakınlık duyan ya da hiç değilse bunları tanıyan burjuva yazarlar, eleştirel gerçekçilerdi. «Yol arkadaşı» deyimi, o dönem yetkililerinin bu yazarları, toplumcu bir edebiyatın yaratılmasında dost saydıkları anlamına geliyordu. Bu karar, dediğim gibi, yıllarca süren sert tartışmalardan sonra alınmıştı. Merkez komitesinin 1925 yılında verdiği ve böyle bir bağlaşmayı tanıyan kararı, kısa bir süre sonra R.A.P.P. grubunun nüfuzunun artmasıyla bozuldu. Çok geçmeden, yalnız «açıkça» toplumcu olan yazarlar gerçek «proleter» yazarları olarak görülmeye başlandı (Gorki ile Şolohov bile kendilerine saldırıldığını gördüler). Ancak 1932'de R.A.P.P.'ın dağıtılmasından sonra, sözü edilen bağlaşma yeniden desteklendi, fakat daha son zamanlara kadar R.A.P.P. ideolojisini diriltmek isteyen tek tük insanlara da rastlandı.

Sovyetler Birliği'ndeki bu ideolojik çekişmeler ele aldığımız sorunu çok iyi açıklıyorlar. Fakat Sovyetler Birliği'nden sonra sosyalist olan ülkeler, uzun ve sert ideolojik çekişmeler sonunda verilen bir kararı benimsemekle kendi sorun-

larına çözüm bulmuş olamazlar. Lenin, aydın öncülerin en son parlak düşüncelerinin halk yığınları tarafından benimsenmesini öngören bağnazca tutumu her fırsatta eleştirmiştir. Lenin'e göre, yığınlar bir şeyin doğruluğuna ancak onu yaşayarak inanabilirler. Bu bakımdan, yazarlar da, kendileri bunu kabul etmekten pek hoşlanmasalar bile, yığınların bir parçası sayılırlar. Edebiyat gerçek yaşantıya dayanır; kararlar, ne kadar iyi niyetle varılmış olurlarsa olsunlar, yaşantının yerini tutamazlar. Sovyet yazarlarının yaşantıları sorunu aydınlatabilir, fakat geçerli bir model sağlayamazlar. Sağlayamazlar, çünkü, Çin ile Yugoslavya'nın dışında, yeni sosyalist devletlerden hiç biri varlığını bir iç savaşa borçlu değildir. Birçok bakımlardan, böyle bir gelişmenin olumlu yanları olduğu söylenebilir. Fakat olumsuz yanları olduğu da unutulmamalıdır. Bir insanın inancını değiştirmesini sağlayan kararı verdirecek sarsıntı ve zorunluluk genellikle evrimsel bir süreçte daha belirsiz olacaktır. Dolayısıyle, inanç değişikliği daha az değil, daha çok siyasal deneyi gerektirir. Ben burada bir burjuva yazarın önüne çıkacak bütün engelleri ele almadım. Fakat toplumculuğa yakınlık duyan birçok burjuva yazarının eleştirel gerçekçilik sınırları içinde çalışmaya devam edeceğini söylemekte hiç bir sakınca yoktur.

Eleştirel gerçekçilik, bu yüzden, yeni sosyalist ülkelerde varlığını daha uzun zaman sürdürecektir. Bunun yaratacağı birtakım sorunları daha önce başka yerde ele almıştım. Bir kere her şeyden önce, eleştirel gerçekçiliğin kapitalist bir toplumda bile göz önünde tutması gereken bir önkoşul var: sosyalist perspektifin hemen reddedilmemesi. Bu koşul, elbette, sosyalist bir toplumda daha da gereklidir. Fakat burada diyalektik bir çelişki ile karşı karşıyayız. Sosyalizmin perspektifi değiştikçe, yani bu perspektif somut gerçekliğe dönüştükçe, bunun sonucu ya gittikçe artan bir yaklaşma, ya da bunun tersi, büyük bir yabancılaşma olacaktır. Bir duraklama ise, pek sık rastlanmayan bir durumdur. Kapitalist düzende,

tutarlı bir şekilde olmasa bile, sık sık gördüğümüz denge, sosyalist düzende yerini çok daha şiddetli bir kararsızlığa bırakır.

İkinci nokta ise, eleştirel gerçekçiliğin sosyalizmin temeli olan toplumsal güçleri «içerden» yansıtmayı başaramaması sorunudur. Bugünkü kapitalist düzende durum böyledir. Fakat sosyalist toplumda yaşayan bir yazar için durum daha da güçtür. Sosyalist gerçeklik eleştirel gerçekçi yazarı «içerden» betimleyemeyeceği bir toplumla karşı karşıya getirir. Sosyalizmin artık bir perspektif olmaktan çıkıp yazarın yaşayışının temeli olması, burjuva yazarın asıl konudan kaçmasını Thomas Mann için olduğundan daha da güçleştirir. Bu durumda, eleştirel gerçekçi yazarın ele alabileceği bir konu kalmış mıdır?

Bence, evet. Unutmamalıyız ki eski düzenin ve eski duyarlığın kalıntıları birçok insanın yaşantısını etkilemeye devam eder. Fakat bu kalıntılar eski biçimlerini koruyamazlar — ki bu da çok önemli bir noktadır. Herhangi bir toplumsal olayın niteliğini o olayın yönelimi belirler. Yön değişimi olayın yalnız özünü ve biçimini değiştirmekle kalmaz, değişmeyen parçalarına da değişik nitelikte yeni görevler yükler. Öyle ki, herhangi bir yaşantı burjuva yazarına bildiği bir şeymiş gibi görünse bile, gerçekte bu yaşantı bütün bütüne değişmiştir. Yazar, kapitalist düzende olduğu gibi, sadece tarihsel değişimi ve gelişimi yeniden yaşamak, yeniden araştırmakla yükümlü değildir. Kendisini bu düzende yepyeni bir iş beklemektedir: yazar karşılaştığı yeni gerçeklikleri bir çöküşün ve yozlaşmanın öğeleri olarak değil de, o günkü yenilikleri içinde kavrayabilmek için, elindeki ham maddeye — bir zamanlar soyut olarak gördüğü — sosyalizmin somut perspektifini uygulamak zorundadır. Bir yere kadar, bu süreç burjuva anlayışının sınırları içinde de gerçekleşebilir; böyle bir durum ise bir yazarın sosyalizmle daha sıkı bağlar kurmasına yol açacaktır. Böylece toplumcu ve eleştirel gerçekçiliği birleştiren önemli bir edebiyat verimi ortaya çıkacaktır — bu nok-

taya da yeniden dönmemiz gerekecek. Fakat, ne olursa olsun, eleştirel gerçekçilik geleneği içinde hâlâ yazılmakta olan eserlerin değerlerini anlayabilmek önemli bir şeydir. Çünkü sosyalist gerçekliği betimlemede sosyalist perspektifin gerekli olduğunu aşırı bir şekilde öne sürmek Stalinci dönemin bağnaz ve bürokratik görüşüne özgü bir davranıştı. Dogmacılar bu konuda o kadar ileri gitmişlerdi ki, güçlükleri belirtme ya da yanlışları eleştirme hakkını yalnız toplumcu yazarlara tanıyorlardı. Üstelik, bu güçlüklere ve yanlışlara hemen o sözkonusu yazılarda bir çözüm yolu bulmak gerekiyordu. Lenin ise, emekçi halkın haklarının çoğu zaman üstlerinin bürokratik saldırılarına karşı korunmaları gerektiğini ileri sürüyordu. Gelişmekte olan sosyalist toplumda ise, herhalde, eleştirel gerçekçilik için büyük olanaklar vardır. Böyle bir toplum değişim süreci içindedir; değişim ise, değişik topluluklarda değişik biçimlerde yansır. Bu türden değişikliklerin değerlendirilmesi, toplumsal grubun bir bütün olarak toplumun gelişmesine ne gibi bir katkıda bulunduğuna bağlıdır. Burada, kaba çizgileriyle de olsa, geçiş dönmelerinde eleştirel gerçekçiliğin toplumsal açıdan neden geçerli ve gerekli olduğunu araştırdık. Fakat gerçek Marksizm (Marksizmin bürokrasiye dönüşmüş, öznel biçimi değil) nesnel gerçekliğin araştırılmasına dayandığına göre, eleştirel gerçekçilikle yakın bir işbirliğine girmenin Marksizmin yararına olması gerekir.

Belli ki, yeni konuların karmaşıklığı oldukça değişik yeni biçimleri gerektirecektir. Her eleştirinin bir çözüm yolunu da birlikte getirmesini ya da yalnız komünist ilkelerine dayanmasını beklemek bağnazlık olur. Böyle bir tutum, eleştirel gerçekçiliğin sosyalist toplumdaki ufkunu büyük ölçüde daraltmak anlamına gelecektir. Eleştirel gerçekçilik, yeni toplumda sosyalist olmayanların tepkilerini betimleyebilmesi, bu toplumun değişim gücünü ve bu değişimin doğal bir sonucu olan karmaşıklığı yansıtabilmesi bakımından önemlidir. Eleştirel gerçekçilik böylece günümüzün edebiyatına önemli bir

katkıda bulunabilir ve gelişmekte olan sosyalizmle olumlu bir işbirliği kurabilir.

Tartışmamız buraya kadar daha çok çağdaş toplumsal gerçekliğin sunulması sorunuyla ilgiliydi. Oysa, sosyalizmin kurulması geçmişteki her olayın perspektifini değiştirdiğine göre, yakın ve uzak geçmişteki konular da yeni bir ışık altında karşımıza çıkar. Bu yeni perspektif daha önce önemsenmemiş olaylara da ışık tuttuğu için, sorun sadece bildiğimiz birtakım konuları değil, bütün bir tarihsel görünümü yeniden değerlendirmektir. Bu da, burjuva değerlere bağlı kalan bir yazarın böyle konular üstüne bir şey yazamayacağı anlamına gelmez. Eğer bir yazarın dünya görüşü sosyalist bir perspektife de yer veriyorsa, o yazar elbette ki, bu konuları da ele alabilecektir. Çünkü, geçmişi yeni sosyalist gerçeklik açısından görmek nitel bakımdan bir ilerleme belirtisi olsa bile, geleneksel perspektiften bir kopmayı gerektirmez. Eleştirel gerçekçilik geçmişin bu çeşit aydınlatılmasında büyük başarı sağlayabilir.

Heine'nin şu sözünü tekrar edeyim: sosyalizm, burjuva yazarlarının her zaman savaştığı güçlere karşı en etkin savaşma yoludur. Düşman, Heine'nin zamanında bağnaz Alman milliyetçiliğiydi. Sonra, saldırgan emperyalizm, daha sonra da faşizm oldu. Bugün ise, Soğuk Harp ideolojisi ve nükleer savaş hazırlığıdır. Çağımızda sıkı siyasal bağlaşmalara yol açan ortak bir düşmana karşı savaş, eleştirel gerçekçi yazara da, kendi görüşlerinden ayrılmaksızın sosyalist bir tarih perspektifi kullanma olanağı tanır. Ele alınan tarihsel malzemenin sosyalizmin kuruluşu ile ilintisi ne kadar azsa, eleştirel gerçekçi yazarın ufku da o kadar geniş olur. Bu, sosyalizmle yakın ilintisi olan sorunları eleştirel gerçekçiliğin kavrayamayacağı anlamına gelmez. Her sosyalist hareketin kendine özgü ulusal bir niteliği vardır. Bir halkın gerçek bir ulus olmasıyla o halkın tarihsel gelişmesini belirleyen sınıf çatışmaları da birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağ bir ulusun yalnız alın-

yazısını değil, aynı zamanda burjuva ve emekçi devrimleriyle ilgili hareketlerin niteliğini belirler. Bu sürecin değerlendirilmesi, elbette, marksist tarihçilerin işidir. Fakat bu değerlendirmeye edebiyatın da yararlı katkıları olabilir.

Eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki bağlaşmanın niteliği artık tam bir açıklık kazandı sanıyorum. Burjuva ve daha sonra da emekçi devrimiyle ilgili hareketlerin, çoğu zaman, yönetici sınıfa karşı ulusal çıkarları savunmuş olmasını (sözgelimi, on altıncı yüzyılda Almanya ve Macaristan'daki köylü ayaklanmalarını ya da Fransız Devrimini) tarihçiler gerektiği gibi incelememişlerdir. Üstelik, bu durum sosyalistlerin tarihsel bilinçlerinin de bir parçası olmamıştır. Burjuva yazarlar çoğu zaman toplumsal öğeleri önemsemeseler bile, bu konuyla ilgili her türlü bilginin tarihin sosyalist açıdan anlaşılmasında ve ulusal özelliklerin tanınmasında bir katkısı vardır. Bu da önemli bir noktadır, çünkü birçok toplumcu gerçekçi yazar sınıf çatışmalarının yalnız toplumsal niteliği üzerinde durarak bu çatışmaların ulusal niteliğini görmezlikten gelir. Eleştirel gerçekçilik ise, biraz da tekyanlı olarak, daha çok ulusal nitelik üzerinde durma eğiliminde olduğuna göre, toplumcu gerçekçiliğin daha az tekyanlı olmayan yaklaşımına hem yeni bir anlayış kazandırabilir, hem de bu aksaklığı düzeltmiş olur. Bunun iyi bir örneği, Macar yazarı Gyula Illyes'in Macar köylülerinin 1514'teki ayaklanmalarını ele alan *Docza Tragedyası*'dır.

Bir de ayrıca, yazarın öznel yaşantısı sorunu vardır. Bir yazarın öznel gelişmesinde hiç bir zaman bir duraklama olamaz; duraklamak demek, özellikle bir bunalım döneminde, gerilemek demektir. Burjuva aydınlarının sosyalizme tepkilerindeki çelişkilere daha önce değinmiştim. Ayrıca, kesinlikle olumsuz bir tepkinin yazarla çağdaş gerçeklik arasındaki bağları da koparacağını görmüştük. Böyle bir tutum onun — şimdiki zamana değil de, sadece geçmişe bağlı olan — perspektifini bir soyutlamaya indirgeyebilir, eldeki insanî ve toplumsal

malzemeye bir düzen vermesini önleyebilir. Aradaki uçurum ne kadar derinse, nesnel gerçeklikle onun gördüğü dünya arasındaki bağlar da o ölçüde zayıflayacak ve sonunda en iyi bilmesi gerekli olan bir şeye karşı yabancılaşacaktır. Çoğu zaman başka ülkeye yerleşmiş olan yazarın yazgısı budur. «Manevî göç» denen durumla asıl göçün birbirinden ayrıldığı nokta, manevî yabancılaşmayı toplumsal ve siyasal törelere körü körüne bir bağlılığın, çoğu zaman da, sinizmin ve ikiyüzlülüğün izlemesidir. Gottfried Benn'de, Ernst Jünger'de ve Ernst von Salomon'da bunun böyle olduğunu görmüştük (Stalin döneminde yapılan yanlışların, hatta işlenen cinayetlerin karşısında bu «emigré» edebiyatının öne sürdüğü eleştirilerin haklıymış gibi görünmesi, bu edebiyatın genel tarihsel gelişim içindeki yerini etkilemez).

Bu sorunu toplumbilimsel açıdan genel görünüşü içinde çizmemin nedeni, herhangi bir tarihsel gelişme içindeki temel çelişkileri belirtme kaygısıdır. Bir yazarın tarihsel bir olay karşısındaki olumsuz tepkisinin birçok nedenleri olabilir. Bu tepki, kendisinin toplumsal gelişmenin yeni evresini anlayamamasından doğabilir. Fakat, bu aynı zamanda, gerici bir olaya haklı olarak karşı çıkmanın bir sonucu da olabilir. Bu iki olay birbiriyle karıştırılmamalıdır. Ne var ki, böyle bir karşı çıkışla yeni gelişmeleri anlayamama bir arada da gidebilir. Almanların Fransa'yı işgalleri sırasında geçen Vercors'un *Le Silence de la Mer*'ini düşünün. Vercors'un karşı çıkışı soyut nitelikte olsa bile, tarihsel perspektifi gerçek olaylara dayanmakta ve nesnel bir tarihsel gelişmeden doğmaktadır. Buna benzer başka örnekler de verilebilir.

Gericilik ve ilericilik arasındaki çatışmayı incelediğimiz zaman, bu sorun yepyeni bir boyut kazanmaktadır. Sosyalizmden maddî ya da manevî bir şekilde uzaklaşanların tarihsel gerçeklikle aralarındaki bağ ister istemez kopacaktır; oysa faşizme karşı çıkıldığı dönemde, başka ülkelere göç eden yazarlar bu direnişlerinden yararlanmışlar ve birtakım tarih-

sel süreçleri göç etmeden önce olduğundan daha iyi anlamayı öğrenmişlerdir. Bunun en iyi örnekleri Arnold Zweig, Leon Feuchtwanger ve tabiî Heinrich Mann ile Thomas Mann'dır.

Burada karşımıza çıkan sorunlar çok katlı ve karmaşık olmakla birlikte, çözümlenmeyecek sorunlar değildir. Tersine, bu çeşit çelişkiler çok verimli olabilir. Sözgelimi, geçiş dönemlerinde bunlar oldukça önemli bir inceleme konusu meydana getirirler: burjuva yazarla sosyalist gerçeklik arasındaki ilişki. Gerek burjuva, gerekse toplumcu edebiyatın otobiyografik *Bildungsroman*'a (*) karşı bir yakınlık duyması bir rastlantı değildir. Her iki toplum tipi de, daha önceki toplumlardan değişik olarak, sürekli ve devingen bir değişim içindedir. Bu toplumlarda yetişmekte olan bir insan gerçekleri kendi başına öğrenmek ve o düzen içinde kendine bir yer bulmak zorundadır. Marx'ın gençliğinde belirttiği gibi, kapitalist düzende bireyin sınıfsal yeri kesinlikle belirlenmemiştir. Bir burjuva ya da bir emekçi doğuştan burjuva ya da emekçi değildir; sınıfsal kimliğin özgürce seçilemediği ve değiştirilemediği derebeylik düzeninin tersine, burjuva düzeninde birey kişisel gelişmesi sırasında sınıfının bir üyesi olur. Sosyalist düzende ise bu değişkenlik daha da belirgindir, çünkü bu düzen, sınıfsız toplum kurulduğu zaman bazıları ortadan kalkacak, bazıları da önemli değişikliklere uğrayacak birçok sınıfı bir araya getirir. Birey toplumda kendine bir yer bulma konusunda sosyalist düzende kapitalist düzende olduğundan daha büyük bir özgürlüğe kavuşacaktır (burada «özgürlük»ten, elbette, tarihsel gerekliliğin — görünüşte gelişigüzel nitelikte pek çok şeyi içeren bir gerekliliğin — bilinçli olarak benimsenmesini anlıyoruz).

Aradaki benzerlikleri gösterdikten sonra, şimdi de ayrımları belirtmemiz yerinde olur. Her iki edebiyatta da *Bildungs-*

(*) Bildungsroman : Kahramanın yetişmesini, hayata hazırlanmasını ele alan roman türü. **(T. Çev.)**

roman'ın neden önemli bir rol oynadığını görmüştük. Hegel bir yerde, Ricardo'nun sinizmini hatırlatan bir sinizmle, kapitalist düzende eğitimin toplumsal amacını şöyle özetler: «Kahraman, çıraklık yıllarında, gençlikte yapılacak her türlü çılgınlığı yapmakta özgürdür; isteklerini ve görüşlerini toplumun çıkarlarına göre ayarlamayı öğrenir; bundan sonra da o toplumun aşamalı düzenine girer ve kendine rahat bir yer bulur.» Bir anlamda, büyük burjuva romanlarının birçoğu Hegel'in bu sözleriyle çelişmektedir; başka bir anlamda ise, bu görüşü doğrularlar. Eğitim sürecinin her zaman burjuva toplumunun benimsenmesi, o topluma uyulmasıyla sonuçlanmadığı ölçüde, bu romanlarla Hegel'in görüşü arasında çelişme vardır. Gençlik inançlarının ve düşlerinin gerçekleşmesi toplumun baskılarıyla engellenir; başkaldırıcı kahramanın umutları kırılır ve kendisi yalnızlığa itilir, fakat Hegel'in sözünü ettiği toplumla uzlaşma her zaman gerçekleşmez. Öte yandan, bireyin toplumla çatışması çoğu zaman yenilgiyle sonuçlandığı için, bu sonucun etkileri Hegel'in söylediğinden çok da değişik değildir. Çünkü kahramanın bütün çabalarına rağmen, sonunda zaferi kazanan toplumdur.

Sosyalist toplumda ise durum başkadır. Sosyalist toplumda geçen bir *Bildungsroman*, yalnız görünüşte bu kalıba uyar; böyle bir düzen içindeki yaşantısı bireyci burjuvayı toplumsal bir varlığa dönüştürür. Sonuç bir boyun eğme değildir. Tersine, süreç bir boyun eğmeyle başlar, sonra o topluluğun hayatına etkin bir şekilde katılmaya dönüşür. Ayrıca eleştirel gerçekçiliğin son dönem romanlarının pek çoğunda olduğu gibi, kahramanın sonu da yalnızlık değildir. Tersine, yalnızlığın yerini yeni toplumsal güçlerle gittikçe artan bir beraberlik alır; yeni ve daha üstün tipte bir kişilik ortaya çıkar. Tipik burjuva *Bildungsroman*'ın kahramanını çocukluğundan alıp olgunluk hayatının ilk güçlüklerle karşılaştığı yıllara kadar getirmesine karşılık, bu türün sosyalist örneği, çoğu zaman, olgun burjuva aydının sosyalizmle karşılaştığı za-

man geçirdiği bunalımla başlar. Her iki tür de gerçekliği yansıtır. Kapitalist düzende, söz konusu olan, Marx'ın belirttiği gibi, toplumsal yaşayışı yöneten o belirsizlik öğesi, sosyalist düzende ise, devrim karşısında burjuva aydının geçirdiği bunalımdır.

Özellikle sosyalizmin ilk dönemlerinde, burjuva aydının ikilemi — sosyalizmden yana olmak ya da ona karşı çıkmak kararı — onun bir sanatçı olarak karşı karşıya olduğu ikilemle örtüşür. Bu rastlantı onun için bir güç kaynağı olabilir. Toplumla çatışmasının yarattığı güç sanat çabalarını destekler; öte yandan, sanat sorunlarına bulduğu doğru çözüm yazara kişisel hayatında yardımcı olur. Devrimden hemen sonraki dönemde bu bunalımı ele alan romanların sayısı göze çarpacak kadar çoktur. Bu çatışmayı yansıtarak sosyalizme yönelen, eleştirel gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliğe geçen yazarlar da az değildir. Bu geçişin en ilginç örneği Aleksi Tolstoy'un *Golgotha* adlı güçlü trilogyasıdır. Yazar bu eserin birinci bölümünü gönüllü olarak gittiği sürgünde yazmış, sonucunda ise sosyalizmi bilinçli olarak benimsediğini belirtmiştir. Aynı süreç Fedin'in, Şagiryan'ın ve başkalarının eserlerinde de görülebilir.

Geçiş döneminde eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki sınır kesinlikle çizilemez. Kuramsal bakımdan birbirinden ayırdedilebilen bu iki üslûp aynı eserde bile kolayca yanyana gelebilir. Buraya kadar söylediklerimizi düşünecek olursak, bu da bizim için pek şaşırtıcı bir şey olmasa gerek. Gördük ki, kapitalist düzende eleştirel gerçekçilik için sosyalist bir perspektif verimli bir güç kaynağı olabilir. Sosyalist bir toplum kurulduktan sonra sosyalist düşüncelerin yaygınlaşmasıyla bu verimli etkinin daha da artıp sonunda her iki gerçekçilik anlayışı arasındaki ayrımın ortadan kalkacağı da bellidir. Bu gelişme yeni toplumun gelişmesiyle at başı gidecektir. İşçi sınıfı diktatörlüğü, başlangıçta, sınırlı alanlarda kamulaştırma eylemine girişecektir; bu alanlarda bile, halk bu

yeni gelişmelere kendini hemen uyduramayacaktır. Yani sosyalist kurumlar uzun bir süre, bu yeni düzenin yasalarına biçimsel olarak uyan, fakat bir yandan da burjuva tutumlarını koruyan insanlara dayanmak zorundadır. Öbür alanlarda, sözgelimi tarımda, değişim süreci daha da yavaştır. Bu durumda, toplumsal yaşayıştaki burjuva kalıpları varlıklarını sürdürmekle kalmaz, bunların yerini alan yeni yaşayış biçimleri de her zaman sosyalist modele uymayabilir.

Böylece eleştirel ve toplumcu gerçekçilikteki geçici biçimlerle sosyalizmin gelişmesi arasında benzerlikler olduğu görülür. Eleştirel gerçekçi yazar, geleneğe uyarak, çökmekte olan eski düzenle kurulmakta olan yeni düzen arasındaki çelişmeleri çözümler. Fakat bunları yalnız dış dünyanın çelişmeleri olarak değil, kendi iç çelişmeleri olarak görür; ancak kendisi, gene geleneğe uyarak, bu çelişmelerin bir uzlaşmayla sonuçlanmasını hazırlayan güçlerden çok, doğrudan doğruya çelişmeler üzerinde durma eğilimini gösterir. Bu çelişmelerin ne olduklarının aydınlatılması (toplumcu gerçekçiliğin çoğu zaman yeterince üzerinde durmadığı bir nokta) ve bunlara verilen önem, bu iki gerçekçilik anlayışı arasındaki bağlaşmayı güçlendirir. Eleştirel ve toplumcu gerçekçilik aynı malzemeyi kullanmakla birlikte, toplumsal gerçekliğin incelenmesinde değişik yöntemlerden yararlanırlar. Ne kadar derinlere inerlerse, toplumsal gerçeklikle kurulması özlenen sosyalist toplum o kadar birbirine yaklaşacak, eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki bağlar da o kadar güçlenecektir. Bu arada, eleştirel gerçekçiliğin olumsuz perspektifi yavaş yavaş olumlu, sosyalist bir perspektife dönüşecektir.

Sosyalizm geliştikçe, eleştirel gerçekçilik de bağımsız bir edebî üslûp olarak ortadan kalkacaktır. Eleştirel gerçekçi yazarın sosyalist bir toplumda karşılaşacağı güçlüklerin ve sorunların bazılarını belirtmiştik. Göstermiştik ki, eleştirel gerçekçi yazarın kavrayamayacağı bir toplum ortaya çıktıkça eleştirel gerçekçiliğin ufku da daralacaktır. Eleştirel gerçekçi

yazar gittikçe toplumcu gerçekçiliğe yaklaşan perspektifler kullanmak zorunda kalacaktır. Bu da zamanla eleştirel gerçekçiliğin kuruyup gitmesine yol açacaktır. «Kuruyup gitmek» deyimini burada tam anlamıyla kullanabiliriz. Toplum, sonunda, yalnız toplumcu gerçekçiliğin gerektiği gibi betimleyebileceği bir durum yaratacaktır. Gerçi bu oldukça uzun bir süreci — sabırsız bağnazların ileri sürdüğünden çok daha uzun bir süreci — gerektirmektedir, fakat sonucun kaçınılmazlığı ortadadır. Derebeylik düzeninin edebî biçimleri nasıl kuruyup gittiyse, eleştirel gerçekçilik de öyle kuruyup gidecektir. Elbette, kişisel çabalar bu süreci hızlandırıp engelleyerek onu etkileyebilirler; fakat bu süreci asıl belirleyen yalnız ve yalnız toplumsal gelişmelerdir. Ne hükümet kararlarının, ne de edebî bildirilerin bir etkisi vardır. Tersine, kapitalizmin kalıntılarını insan bilincinden söküp atma konusunda böylesi yollara başvurmanın hiç bir etkisi yoktur.

Bütün bu söylediklerimiz, tarihsel bakımdan, toplumcu gerçekçiliğin üstünlüğünü ortaya koymaya çalışıyor (Bu üstünlüğün, toplumcu gerçekçilik akımı içinde ortaya çıkan ayrı ayrı her esere hemen kolayca başarı sağlaması gerekmediğini ne kadar söylesem azdır). Bu üstünlüğün nedeni, sosyalist dünya görüşünün sosyalist perspektifin yazara sağladığı ipuçlarıdır: bunlar, yazarın insanı toplumsal bir varlık olarak çok daha eksiksiz, çok daha derinlemesine bir şekilde ele almasında geleneksel ideolojilerden çok daha fazla yardımcı olurlar.

Bir daha söyleyeyim, konumuz, gerçekleşmesi ağır basan koşullara bağlı olan bir gizilliktir. Yeni bir üslûbun ortaya çıkması birçok dış etkilere bağlıdır; ayrıca, edebiyat tarihinde geçiş dönemlerini etkileyen iki yanlı bir iç tehlike vardır. Bir yanda, yeni konunun mantığını benimsemek konusunda bir direniş, geleneksel üslûplara çekingen bir bağlılık, eski alışkanlıklardan kurtulamama eğilimi başgösterebilir. Öte yanda ise, yeni konunun soyut yanını abartma eğilimi ortaya

çıkabilir (Hegel, «tarihte her yeni olay önce soyut bir biçimde ortaya çıkar,» diyor). Bundan sonra soyut öğeler daha ağır basmaya başlar. Somut gerçeklikler — yeni duyarlığın yardımıyla araştırılması gereken, henüz araştırılmamış konular — ya ele alınmaz ya da yeterince önemsenmez. Burjuva edebiyatında, Voltaire'in tragedyaları birinci eğilimin, Lillo ya da Diderot'nun oyunları ise ikinci eğilimin örnekleridir.

Toplumcu gerçekçilik de bu tehlikelerle karşı karşıyadır. Üstelik, bu tehlikeler topluncu gerçekçiliğin en güçlü olduğu noktada, yeni ve daha somut, daha eksiksiz perspektifinde görülebilirler. Uygulamada, bu yeni perspektifi ele alma atılganlığının eksikliği daha az rastlanan ve kuramsal bakımdan çözümü daha kolay olan bir sorundur. Elbette ki, her zaman ele aldıkları sorunları mantıkî sonucuna kadar götürmekten çekinen, yeniden eski ölçülere dönen yazarlar çıkacaktır. Bunun sonucu da, eleştirel gerçekçiliğin sulandırılmış ve o geleneğin olumlu yanlarından yoksun daha silik bir örneği olacaktır. Bu durumda herhalde, eleştirel gerçekçiliğin klasik dönemi değil de, burjuva edebiyatının son dönemi (Zola, «Neue Sachlichkeit/Yeni Gerçekçilik», «belgesel üslûp») örnek olarak alınacaktır. Bununla, toplumcu gerçekçiliğe geçiş sürecini temsil eden eleştirel gerçekçiliği karıştırmak yanlış olur. Belirleyici etken, yenilikçi akımla eleştirel gerçekçilik arasındaki ilişkiyi ele alan daha önceki tartışmamızda da olduğu gibi, belli bir noktaya bağlanma değil, bu bağlanmanın gösterdiği genel yönelimdir. Doğrusu, toplumcu edebiyatta «belgesel» betimlemeye sık sık yer verilmesinden de anlaşılacağı gibi, gerici eğilimler de şaşırtıcı derecede yaygındır.

İkinci tehlike — perspektifin abartılması — bence çok daha önemlidir. Alman Yazarlarının IV. Kongresinde yaptığım bir konuşmada bu sorunun belli başlı özelliklerini ele aldım. Perspektifin somut niteliğinin çoğu zaman dikkate alınmadığını belirttim. Yazarlar gelişim eğilimlerini — günümüz için yol gösterici ilke niteliğini taşıyan bu eğilimleri — geleceğin

taslağı sanıyorlardı. Konuşmamda bu yanılgının estetik sonuçlarının ne olabileceğini belirttim. Fakat bugün bunun ideolojik nedenlerini araştırmak daha az önemli değildir; özellikle, XX. Kongre'nin ışığında önceki dönemin daha açık seçik görülebilmesi yüzünden. Edebiyat konusunda, bu durumda çıkarılabilecek sonuçların çoğu henüz çıkarılmamış bile olsa.

Bu araştırmaya çok önemli saydığım bir sorunu ele alarak başlayacağım. Ekonomi üstüne yazdığı son eserinde, Stalin, sosyalist toplumun da nesnel ekonomik olgularla belirlendiğini kavrayamayan «ekonomik öznelcilik» görüşünü sert bir şekilde eleştiriyordu. İnsan ekonomik hayatım ancak ekonomik yasaları kavrayarak deneti altına alabilir. Oysa, «ekonomik öznelcilik» bu yasaları nesnel ekonomik olguları dikkate almaksızın uygulama eğilimindedir. Stalin burada, marksist klasiklerin içerdiği bir gerçeği açığa vuruyordu. Ekonomik öznelciliğe saldırmakta çok haklıydı. Fakat Stalin'in siyasal hayatının acıklı yanı, gerek tutumu gerekse sözleriyle, Sovyetler Birliği'nde ekonomik öznelciliğin gelişmesine yardım etmiş olmasıdır. «Kişiyi putlaştırma» diye eleştiri konusu olan durum, Stalin'in bilimsel gerçekler ve nesnel yasalar karşısındaki bu gelişigüzel tutumunun bir sonucuydu.

Bizi burada ilgilendiren yöntemdir. Birçok durumlarda Stalin'in sözleri gerçeği yansıtmış olabilir; bizim amacımız şimdilik bunu araştırmak değil. Ben ekonomik öznelciliğin, Stalin'in sonradan geriye bakarak eleştirdiği ve düzelttiği, kısa ömürlü ve rasgele bir yanlışlık olmadığını göstermek istiyorum. Tersine, bu kişiyi putlaştırma eğiliminin kaçınılmaz ideolojik bir sonucuydu. Ekonomi alanında insan iradesi birtakım yadsınmayacak gerçeklerle karşı karşıya gelir. İdeoloji ise, insana daha esnek bir şeymiş gibi görünebilir. Gerçekten de, ideolojiler çok daha az bir direniş gösterirler. Bu bakımdan, taş da kâğıt kadar kolay boyun eğer: çünkü taş kötü sanata da, iyi sanata da kayıtsız kalır. Bu esneklik ancak görünüştedir elbet. Sanat da nesnel yasalara uymak zorundadır.

Gerçi bu yasalara uymamanın sonucu, ekonomik yasalara uymamanın sonucu kadar somut bir şekilde belli olmaz; fakat bunun sonucu da çok daha düşük nitelikte bir sanat eseri olacaktır. Stalin'in yöntemleri, bu yüzden, ideoloji alanında, ekonomik alanda olduğundan çok daha az direnişle karşılaştı. Çünkü Stalin, bütün inatçılığına rağmen, bu direnişin çok fazla olduğunu görünce inadından dönmesini biliyordu. Doğal bilimler ve teknoloji, ekonomik öznelcilik karşısında, toplumsal bilimler ve edebiyattan daha tehlikesiz bir durumdaydılar. Sözünü ettiğimiz bu son alanda, daha önceki dönemlerde raslanan bağnazlığa benzemekle birlikte, oldukça değişik yanları olan yeni bir bağnazlık ortaya çıktı. Bu bağnazlığı aslında, *proletkult* ve ona benzer sapıklıkları sözkonusu ederek açıklayamayız. Burada bütün bütüne kendine özgü bir olayla karşı karşıya bulunuyoruz.

Bu olayın başlıca özellikleri neydi? Ekonomik öznelcilikle olan bağlantıyı daha önce belirtmiştim. Fakat bundan başka bir nokta daha var: eğer Marksist-Leninist nesnelcilikten vazgeçilirse, (bu öğretiye sözde ve özel bir şekilde bağlı kalınsa bile) kuram ve uygulama, özgürlük ve gereklilik arasındaki diyalektik birlik ya yok olur ya da tehlikeli bir şekilde zayıflar. Temel kuramla gündelik hayat yani siyasal eylemin gündelik gerekleri arasındaki karmaşık ilişki basit ve kestirme bir niteliğe bürünür.

Aradaki bu öğelerin ortadan kalkması, kuramda ve uygulamada, sahte bir kutuplaşmaya yol açar. Bir yandan, kuram, uygulamaya bir kılavuz olmaktan çıkıp bir dogmaya dönüşür; öte yandan, ikisi arasındaki çelişki öğesi ortadan kalkar. Bu kutuplardan birine dogmacılık, öbürüne ise pragmacılık diyebiliriz. Dogmacılık XX. Kongre sırasında uzun uzun tartışılmıştı. Pragmacılık üzerinde ise pek fazla durulmadı. Oysa kuram ve uygulama bakımından bu da oldukça önemli bir konudur. Tarihsel perspektifle gündelik gerçekler arasındaki ilişki sahte bir basitliğe indirgendiği zaman, Marksizm eyleme

kılavuzluk edemez. Aradaki öğelerin hesaba katılmaması olguların tek tek, bütünle aralarındaki bağlantı olmadan görülmelerine yol açar. Olguların doğrudan doğruya genel ve soyut ilkeler altında toplanması bu durumu değiştirmez; çünkü böyle olduğu zaman perspektifle uygulama arasındaki geçiş birdenbire, ve gerçek olmayan bir geçiştir. Olgular çarpıtılmayıp hesaba katıldıkları durumlarda bile bu pragmacı, yani son hesaplaşmada öznel, bir açıdan yapılmaktadır.

Burada da gene sorunu genel çizgileriyle belirtmekten öte gitmeyeceğim, çünkü bizi ilgilendiren nokta bu kuramlar topluluğunun edebiyat üzerindeki etkisidir. Edebiyatta gerçekliğin doğru ve basitleştirilmemiş bir şekilde kavranışı, en azından, salt kuramsal alanda olduğu kadar önemlidir. Sözünü ettiğim yanlış kutuplaşma, edebî bakımdan, doğalcılığın sınırlarını aşamamayı gösterir. Doğalcılığın birçok türleri vardır. Bunların hepsinin ortak yanı ideolojik ilkeyle tek tek olgular arasındaki bağın zayıflamasıdır. Pragmacılık ve deneycilikle doğalcılık arasında bir yakınlık olması da bu yüzdendir. Toplumcu gerçekçilikte, işçi sınıfı diktatörlüğü kurulduktan sonra, buna benzer doğalcılık eğilimleri özel bir nitelik kazanıyorlardı. Burjuva doğalcılığı olguların çokluğu karşısında bir şaşkınlığı, bunlarda akla uygun bir düzen bulamamayı açığa vuruyordu. Toplumcu doğalcılıkta belirleyici etken dogmacılık ve pragmacılık kutuplaşmasıdır. (Burjuva edebiyatında da «olgular» bazan doğalcı bir yöntemle dolaysız olarak yansıtılır ve doğrudan doğruya soyut genellemelere bağlanırdı: Zola, Upton Sinclair ve *Neue Sachlichkeit* akımı yazarları böyle bir doğalcılık anlayışının temsilcileriydiler.) Bu kutuplaşma yanlış bir estetik anlayışın doğmasına yol açıyordu. Yanlışlığın başlıca nedeni ise Marksizmin çok dolaysız bir şekilde gündelik sorunlara uygulanmasıydı. Marksizm böylece soyut bir şey haline geliyordu. Gündelik sorunlar ve bu sorunların çözüm yolları, elbette, daha büyük bir gerçekliğin parçalarıdır. Ne var ki, Stalinci dönemin edebi-

yatında asıl sorunlar ele alınmamış ve —ekonomik öznelcilikte olduğu gibi— belli çözüm yollarının doğruluğu dogmacı bir nitelik kazanmıştı. Edebiyat artık toplumsal hayatın devingen çelişkilerini yansıtmaz olmuş, soyut bir «doğru»nun açıklanmasına dönüşmüştü. Böyle bir yaklaşımın estetik sonuçlarının ne olacağı açıktır. Bu «doğru»nun, çoğu zaman olduğu gibi, yalan ya da yarı-doğru değil de, gerçekten doğru olduğu durumlarda bile, açıklama edebiyatı anlayışı iyi edebiyat için son derece zararlı olmuştur.

Edebiyatı açıklama amacıyla kullanma eğiliminin yanısıra başka bir yanlışlık daha vardı. Bu yanlışlık araştırma, propaganda ve kışkırtma arasındaki ilişkilerin sırasının tam tersine döndürülmesinden ileri geliyordu. Propagandayı araştırmaya dayandırıp güçlü bir kışkırtma aracı haline getirecek yerde, kışkırtma propagandanın ve araştırmanın çıkış noktası ve yönetici ilkesi oluyordu. Böylece ikisi de önceden donmak ve gerek kapsam, gerekse etkinlik bakımından sınırlanmak zorunda kalıyordu.

Kışkırtma, ayrıca, edebiyatın da yönetici ilkesi haline geliyordu. Gerçi her zaman gündelik politika sorunlarına tutkuyla bağlı bir edebiyat türü olmuştur. Umalım ki, böyle bir edebiyat varlığını sürdürsün ve bir sanat yetkinliğine ulaşma amacını gütsün. Ancak bütün edebiyatı böyle bir başlık altında düşünmek korkunç bir şey olur. Yazarlar gündelik politikayla kendi bağlarını kurmakta ve bu gibi sorunları işleme yollarını, Mayakovski'nin ve Petöfi'nin buldukları gibi, bulmakta özgür bırakılmalıdırlar. Böyle bir edebiyat, kışkırtma gereklerine dayanan Stalinci açıklama edebiyatından kesinlikle ayrılan bir edebiyattır.

Belirli bir örnek vereyim. Sosyalizmle daha önceki bütün toplumlar arasındaki en önemli ayrım, sosyalizmin, toplumsal çelişkilerin uyuşmaz niteliğini ortadan kaldırma amacını gütmesidir. İşte edebiyat bu süreci betimlemek, bu sürecin ortaya çıkardığı sorunları araştırmak, birtakım gelenek-

sel sorunların nasıl yok olduğunu, öbürlerinin de değiştiğini göstermek gibi çok önemli bir işi yüklenir (Bu konuları başka yerde, özellikle Makarenko ile ilgili incelememde ele almıştım). Ne var ki, bu uyuşmazlığın ortadan kalkması bir süreç olarak değil de, hemen gerçekleşebilecek bir şeymiş gibi görünürse, o zaman hem uyuşmazlık hem de her türlü gelişmenin güç kaynağı olan çelişki, ele alınacak gerçeklikten uzaklaşmış olur. Birkaç yıl önce resmî Sovyet eleştirisinin «çatışmasız dram» anlayışına karşı saldırıya geçmesi de bu düşüncemde yanılmadığımı gösteriyor. Ne var ki, o dönemde yalnız Sovyet tiyatro edebiyatı değil Sovyet romanları ve Sovyet hikâyeleri de çatışmadan yoksundu.

Edebiyatta bağnaz tutumun tek eleştirilecek yanı bu değildir. Stalin'in ekonomik öznelciliği eleştirisine daha önce değinmiştik. Fakat bu eleştiriler sorunun köküne gerçekten iniyor muydu? Sanmıyorum. «Çatışmasız edebiyat»ın aşırı örnekleri kınanmakla birlikte, kışkırtmanın edebiyattan önce gelmesi öğretisi daha ağır basıyordu. Siyasal hayatta iyi bir kışkırtıcı herhangi bir soruya hemen cevap vermek zorundadır. Fakat kendisi ölçülü davranan biriyse, bazı sorunlara çözüm bulmanın zaman gerektiren bir iş olduğunu belirtecektir. Birçok yazarlar bu ölçülülüğü gösterememişler ve bu yüzden de eleştirmenlerce alkışlanmışlardır. Hiç şüphe yok ki, sosyalist toplumda da bir yazar birtakım sorunları ele almak ister. Fakat bu yazar, aynı zamanda, ele aldığı soruna kendi eserinin çerçevesi içinde eksiksiz bir çözüm getirmeyi de bir ödev olarak görür. Belli bir köyde oturan bir vurguncu olduğunu düşünelim. Bu adam en kısa zamanda ya yola getirilir ya da cezalandırılır. Oysa sorunu bu açıdan görmek yeni kurulmakta olan sosyalist bir toplumda hâlâ uyuşmaz nitelikte çelişkiler olduğunu görmemek demektir. Bu yazarlar çelişkilerin uzlaşabilir bir nitelik kazanmalarının ancak zamanla gerçekleşebileceğini, sosyalist toplumda bile çözümsüz çatışmalar olabileceğini görmemektedirler. Bunlar üstelik var olan

çelişkilerin önemsenmemesinin — bu çelişkiler uzlaşmaz nitelikte olmasalar bile — onları uzlaşmaz bir duruma getirebileceğini de görmezler. Burada yeni gerçeklik karşısında edebiyatın yoksullaşmasından öte bir olay sözkonusudur. Bu yazarlar uzlaşmaz nitelikte olmayan yeni çelişkilerin diyalektik yapısını kavrayamadıklarına göre, bunların yeni gerçekliği yansıtmaları da çarpık olacak demektir. Karşımıza diyalektik bir yapı yerine dural bir şematizm çıkacaktır. Burada da yeni doğalcılığın kökü gene ideolojik bakımdan Stalinciliğe uzanmaktadır. Bu anlayışın düzme bir devrimci romantizmle yanyana görülmesi de ayrıca şaşırtıcı bir şey değildir.

Böylece, son derece verimli olabilecek, yerinde bir tarihsel iyimserlikle «mutlu son»a yol açan şematik iyimserlik arasındaki ayrıma gelmiş oluyoruz. Bu sorunu Şolohov'un *Uyandırılmış Toprak*'ı ile ilgili incelememde ele almış ve birçok burjuva eleştirmeninin toplumcu gerçekçiliğin iyimserliğine saldırmalarının yeni gelişmeleri anlayamamalarından ileri geldiğini göstermiştim. Saldırıların haklı olduğu yerlerde bile, buradaki «mutlu son»un burjuva edebiyatındaki «mutlu son»dan nitel ayrılıklar gösterdiğini de ayrıca belirtmiştim. Her ikisine de özgü şematizmi gözden geçirmiş ve aralarındaki ayrımlara dikkati çekmiştim: «Bu örnekler toplumsal gerçekliğin bilinçli bir değiştirimi değil... toplumsal gerçeklikteki gelişimin kabul edilmez bir basitleştirilmesidir... Tarihsel iyimserlik burada basit bir şematik iyimserliğe indirgenmektedir. Bu da okurun üzerinde, tıpkı «mutlu son»un bıraktığı gibi, tatsız bir izlenim bırakıyordu; fakat, daha önce de belirttiğimiz gibi, bu şematizm eğilimi ile burjuva «mutlu son»u, aslında, birbirinden ayrı şeylerdi.»

Bu sözlere burada yeni bir şey ekleyecek değilim. Şematizm öyle bir tutumun sonucuydu ki, bu tutum toplumsal yaşayışta ağır bastığı sürece, ayrıntıları üzerinde durularak eleştirilemezdi. Ama böylesi eleştiriler hiç bir zaman eksik olmadığı gibi, çoğu zaman doğru yargılara da varıyordu.

Bir iki somut örnek verelim. Fadeyev, sık sık ve kanımca haklı olarak, Sovyet romanlarında her zaman birtakım gereksiz kişiler olduğunu ileri sürmüştü. Gerçekten de öyleydi. Bunun nedeni ise, sanırım, Stalin dönemi bağnazlığının yarattığı siyasal ve estetik ortamda aranmalıdır. Bir yazar, herhangi bir eylemci gibi, kendini günün siyasal sorunlarına hazır çözüm yolları bulmakla yükümlü gördüğü zaman, eserleri bundan zarar görecektir. Yani, Balzac'm ve Tolstoy'un yaptığı gibi, somut insan çatışmalarını genellemesine yansıtıp çağının başlıca önemli sorunlarına ışık tutamayacaktır. Çünkü böylesi çatışmaların karmaşıklığı soyut ilkeyle somut olgu arasında dolaysız bağlar kurulmasına elvermez. Yazar sorununu kuramsal olarak çözümler, sonra da bunu açıklayacak uygun kişiler çizer. Sonuç, estetik bakımdan, hiç de parlak değildir. Böyle bir yazarın eserleri önceden var olan kuramsal bir temel üzerine yamanmış sözde sanatsal üstyapılardır. Bu eserler, Fadeyev'in de gösterdiği gibi, gerçekçi sanat düzeyine erişemezler. Böyle tasarlanmış eserlerdeki açıklayıcı kişilerin çoğu gereksiz, olayların akışında önemli rolü olmayan, sadece kuramsal görüşün bir parçasını meydana getiren varlıklardır. Sözkonusu olan başarısızlığın nedeni yeteneksizlik ya da özensizlik değil — bu romanların pek çoğu yetenekli yazarların eserleriydi — yanlış tasarlanmış sanat ilkeleriydi.

Tipoloji sorununa daha önce değinmiştik. Edebiyatımızdaki bu «tipik» kahramanların gizi nedir? *Tipik* kavramı (bazı örneklerde öyle olsa bile) *ortalama* kavramıyla ya da (tipik bir kişinin genellikle normali aşmasına rağmen) *tuhaf* kavramıyla karıştırılmamalıdır. Bir hikâye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır. Vautrin ya da Julien Sorel, bir anlamda tuhaf olsalar bile, davranışlarıyla *tipik* kişilerdir: belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onların kişiliklerinde yoğun olarak görülebilir. Ne var ki, her ikisi de tipik olmakla birlikte, hiç bir zaman kabaca «açıklayıcı» ki-

şiler değildir. Bu kişilerdeki bireysel özelliklerle tipik yanları birbirine bağlayan diyalektik bir ilişki vardır. Levin, «her şeyin altüst olduğu» bir dönemde Rusya'daki toprak sahibi sınıfın tipik bir temsilcisiydi. Okur, Levin'in kişisel özelliklerini öğrendikçe zaman zaman, hiç de haksız olmayarak, onu bir yabancı, bir garip adam olarak düşünmeye kalkar, fakat sonunda bu gibi tuhaflıkların bir geçiş döneminin belirtileri olduğunu anlar.

Sözünü ettiğim şematik edebiyatın kahramanları ise bu özelliklerden yoksundur. Bunlar tipik değil, güncül kişilerdir. Böyle kahramanların özelliklerini belirli bir siyasal amaç belirler. Şunu da sözlerime ekleyeyim ki, «tipik» özellikleri ayırdedebilmek her zaman çok güçtür. Tipik bir kahraman çağının yaşıyışına bütün kişiliği ile tepki gösterir. Toplumcu gerçekçilik sahici tipler yarattığı zaman — Fadeyev'in Levinson'u ya da Şolohov'un Grigori Melyekov'u gibi — bu tiplerde köklü bir bireysellikle köklü bir tipikliğin örgensel bütünlüğü vardır. Şemacı yazarların yarattığı kişiler ise, tipiklik düzeyinin hem üstünde, hem de altındadırlar. Bireysel özelliklerin çizilişi onları tipik yapacak nitelikte değildir, (Nataşa Rostova'nın «Sekerek yürüyüşü» ya da Anna Karenina'nın tuvaleti kesinlikle tipiktir), üstelik bu tipikliği sağlayacak kişisel özelliklerin o kişilerin ruhsal yapılarıyla hiç bir ilintisi de olmayabilir. Bu eksiklik, tabiî, bütün doğalcı edebiyatın ortak özelliklerinden biridir — Zola'nın «tipik» kişilerinde de buna benzer eksiklikler vardır.

Toplumcu gerçekçilikte bu eğilimleri yaratan aynı koşulların başka etkileri de vardır. Toplumsal açıdan tipik olan nedir, olmayan nedir? Ekonomik öznelciliğin ve aşırı bağnazlığın suçu siyasal bir tip anlayışını edebiyata uygulamaktı. Politikada tipik olan, kural-dışı ve bireysel olana karşıttır. Belli bir tarihsel dönemde bir olay yalnız bir tiple temsil edilebilir; o dönemin siyasal niteliğini tiple tipik olmayan olayların çokluğu arasındaki ayrım içerir. Birinci Dünya Savaşı konusunda

Lenin bu ayrımı tam bir açık seçiklikle yapmıştı; savaş emperyalizmin tipik sonucuydu. Lenin, emperyalizm çağında ulusal savaşlar olamayacağını ileri sürenleri eleştirerek «bir çağ birçok olayların toplamıdır; yalnız tipik olanı değil, daha başka birçok öğeyi de bir araya getirir,» diyordu.

Sanat ve edebiyatta ise tipik olayların çokluğu ve değişikliği önemlidir. Evrimin bir döneminin en önemsiz yan-ürünleri bile bir tip niteliğiyle karşımıza çıkabilirler; böyle olması da sanat eserinin uzun ömürlülüğü için gerekli olabilir. Bilimde (ve politikada) tipik olanla olmayanın kesinlikle birbirine karşıt olmasına karşılık, edebiyatta şu ya da bu şekilde tipik olmayan sahici bir karakter yoktur. Doğada sadece bireysel özellik olan bir şey, bunun edebî biçimde yansıtılışında tipik bir nitelik kazanabilir. Edebiyatta ayrıntıların önem sırasına göre düzeni, gerçekliği doğal bilimden değişik, fakat en az onun kadar eksiksiz olarak yansıtır. Sanatta siyasal kavramların dogmacı ve mekanik bir şekilde uygulanması bu yüzden çok sınırlayıcıdır. Hele bu dogmacılık, Stalin döneminde olduğu gibi, öznel yaklaşımı ile gerçekliği bozar ve sanatçıyı kendi keyfî tipolojisini benimsemek zorunda bırakırsa. Böyle bir tipolojinin kullanılması toplumcu doğalcılığın katılığını ve cansızlığını yeterince açıklar sanıyorum.

Buraya kadar daha çok bu doğalcılığın sınırlı yanları üzerinde durduk. Bin dokuz yüz yirmilerde, marksist Alman eleştirmeni Franz Mehring, Alman doğalcılığı ile ilgili başarılı incelemesinde, bu akımın eksik yanlarının nasıl özel bir romantizm türüyle tamamlanmak zorunda kaldığını göstermişti. Gerçekten de, bu romantizmin (on dokuzuncu yüzyılın başında Fransız Devrimine tepki olarak ortaya çıkan tarihsel nitelikteki romantizmin değil de, o zamandan beri alıştığımız belirsiz ve genelleştirilmiş romantizm türünün) doğalcılığın «vicdan azabı» olduğu söylenebilir. Tabiî bu açıklama, sorunun yalnız duygusal ve sanatsal yanını cevaplandırır. Fakat, aynı zamanda bu romantizm anlayışının değişik dönemlerde ve

çok başka durumlarda yaygın bir ilgi görmesini anlamamıza da yardım eder. Elbette, bu eğilimin asıl toplumsal kökenini ortaya koyamaz. Romantik tutumların yayılmasında duygusal etkenin, «Vicdan azabı»nın önemini bir an için bile unutmadan, bu toplumsal köken sorununu kendimiz araştıralım.

Hepimiz biliyoruz ki, «devrimci romantizm» son yirmi yıldır toplumcu gerçekçiliğin belirgin özelliklerinden biridir. Marx'ın ve Lenin'in bu terimi ancak alaycı bir aşağılamayla kullanmalarına — ve yanıbaşındaki sıfatın bütün çekiciliğine — rağmen, romantizm nasıl birdenbire marksist estetiğin bir parçası haline geldi? Bence, bunun nedeni de toplumcu edebiyatta doğalcılık eğiliminin belirmesi nedenine bağlanabilir: kişiyi putlaştırma tutumunun yarattığı ekonomik öznelcilik ve güdümlülük. Devrimci romantizm ekonomik öznelciliğin estetik karşılığıdır.

Bunun nedenleri apaçık ortadadır: ekonomik öznelcilik, öznel olarak istenenle nesnel gerçekliği birbirine karıştırır. Böylece, daha önce de gördüğümüz gibi, perspektifi gündelik yaşayışın gerekleri düzeyine indirger. Böylece hayat şiirsizleştirilmiş olur. Çünkü hayatın şiiri, hayatın bütünlüğünde ve kendi kendine yeterliliğindedir. Bu «şiirsel» nitelik her türlü insan gelişmesinde, insanın kişisel yazgısında, büyüme ve değişmede vardır. Bu nitelik, Lenin'in sözünü ettiği, gerçekliğin «gizli düzeni»nde de kendini gösterir. Gerçekliğin «gizli düzeni», varoluşun yasalarının düşüncelerle kolayca açıklanamayacak kadar karmaşık ve bu yasaların gerçekleşmesinin önceden kestirilemeyecek kadar dolambaçlı olduğu anlamına geliyordu. Leonardo ya da Lenin, Goethe ya da Tolstoy gibi büyük yaratıcılarda rastladığımız gerçek saygısı bu bilgiye dayanır. Tıpkı hayatın tükenmez devingenliğini dile getiren sanat eserlerinin ölümsüz etkisi gibi.

Doğalcılık, toplumcu olsun olmasın, hayatı şiirden yoksun bırakır, her şeyi düzyazıya indirger. Doğalcılığın şematik yöntemleri gerçekliğin «gizli düzeni»ni, zenginliğini ve güzel-

liğini kavrayamaz. Doğalcılığın hayatın şiirini yok etti, bu durumu yaratan yazarlar ve eleştirmenlerce de kabul edilmektedir. Sosyalist ülkelerde kamuoyunun toplumcu doğalcılığa, hiç bir zaman burjuva aydınların kendilerini yenilikçi akıma kaptırdıkları gibi kaptırmaması da anlamlıdır. Ne var ki, Stalin döneminde, birçok önemli marksist öğretinin yanlış yansıtıldığını biliyoruz. Edebiyat kuramcıları da, bu yüzden, şoruna ideolojik bakımdan doğru bir çözüm bulmaya çalışacakları yerde, doğalcılığa şiirsel bir karşılık buldular: devrimci romantizm.

Asıl önemli yanlış, bir kere daha, perspektifin sakat bir şekilde kavranması, gerçeklikle bir tutulmasıdır. Daha önce, gerçekliğin doğalcı bir şekilde şiirsizleşmesine yol açan bu yanlış görüş, şimdi de düzyazıyı yeniden şiire çevirmek için kullanılıyordu. Buna kuramsal bir dayanak bulmak için de, Marksizmin, ekonomik öznelcilikte olduğu gibi, güdümlü bir şekilde yorumlanması gerekiyordu. Oysa Marx'a göre, sosyalist devrimin şiiri, burjuva devriminin şiiri gibi geçmişten değil, ancak gelecekten esinlenebilir. Emekçi sınıfının devrimi, bu yönelimi yüzünden, Marx'ın ileri sürdüğü gibi, insafsız olmaktan korkmadan en ince ayrıntılara inerek kendini sürekli bir özeleştiriden geçirmelidir. Paris Komünü sırasında Marx devrimci işçi sınıfının ödevini şöyle tanımlamıştı: «Bu sınıfın işi ülküleri gerçekleştirmek değil, çürüyen burjuva toplumunun bağrındaki yeni öğelere can vermektir.» Geleceğin şiiri, Marx'ın gözünde, sosyalizme yönelen güçlerin — yalnız hayal gücünde değil, gerçek hayatta da — ciddî ve amansız bir eleştirisini gerektiriyordu. Geleceğin şiiri, bugünün özünü anlamanın başlıca yollarından biridir. Marx'ın bu görüşünün romantizme aykırılığı o kadar bellidir ki, bu konuda tartışmayı daha fazla uzatmak gerekmez sanıyorum. Ayrıca, Marx'ın romantizme her zaman karşı çıkıp klasik dönem sonrası edebiyatın ustaları olarak insafsız birer eleştirel gerçekçi olan Shakespeare ve Balzac'ı göstermesi de bir raslantı değildir.

Devrimci romantizmin kuramcıları çoğu zaman, Lenin'in gençlik eseri *Ne Yapmalı?* da devrimcilerin düş kurmaları gerektiği yolunda söylediği sözleri öne sürerler. Bu konuda yanıldıklarını sanıyorum. Çünkü Lenin, perspektifle gerçekliği, aralarındaki karşılıklı ilişkiyi belirtirken bile, her zaman ayırdetmiştir. Gündelik sorunlara saplanıp kalan deneycileri, Eduard Bernstein gibi «akım»ı «en son erek»e karşı kullanan kimseleri alaya almıştır. Lenin'in sözünü ettiği «düş» gerçekçi ve devrimci tedbirlerle kurulabilecek bir gelecekle ilgili köklü ve tutkulu bir görüşten başka bir şey değildir. Bu «düş» her devrimci eyleme, önemsiz de olsa, yeni bir boyut kazandırır. Fakat bunu ancak o eylem nesnel gerçekliği doğru bir şekilde kavrar, gerçekliğin karmaşıklığını ve «gizli düzeni»ni hesaba katarsa, yapabilir. Lenin, Pissarev'in düş kurmanın sağlıklı ve hayat veren bir etkinlik olduğu yolundaki sözlerini anarak bu sözleri kendisine karşı çıkanlarla alay etmek için kullanır. Lenin'e göre sağlığın gerçek ölçüsü, «düş kuran kimsenin hayatı dikkatle gözlemlemesi, gözlemlerini kurduğu düşlerle karşılaştırması ve bütün çabasını yılmadan düşlerini gerçekleştirmeye adamasıdır.» Sonra, Marx gibi Lenin'in de Tolstoy'un gerçekçiliğini — görünüşteki ideolojik eksiklerine rağmen — geleceğin edebiyatı için bir model olarak göstermesi bir rastlantı değildir.

Devrimci romantizmin «düşler»i ise, Lenin'in sözünü ettiği düşlerin tam tersidir. Şiirin gelecekten haber verme hakkını elbette kimse yadsıyamaz. Üstelik bu yalnız lirik şiirin bir ayrıcalığı da değildir. Devrimci şairlerin eserlerinde, sözünü ettiğimiz «düşler» her zaman saygıdeğer bir rol oynamıştır. Fakat roman ve oyun kişilerinin de böyle düşler kurmaya hakları vardır. Sözgelimi, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ının sonunda genç Nikolay Bolkonski'nin düşünü ele alalım. Bu düşün perspektifinin 1825'te Rusya'da meşrutiyet kurmaya kalkışanların perspektifiyle aynı olması, romanı Rus tarihinin ilerici geleneklerine bağlamaktadır. Fakat burada perspektif-

le gerçeklik gene de dikkatle birbirinden ayırdedilmiştir. Eğer Nikolay Bolkonski'nin düşü bize geleceğin görünüşüyle ilgili izlenimler veriyorsa, bunu ancak bizim daha önce — Pierre'in Petersburg'daki çalışmaları ve arkadaşlarının buna gösterdikleri tepkilerin aracılığı ile — çağdaş toplumsal akımlarla karşılaşmamıza dayanarak yapabiliyordur. Unutmamalıyız ki, şiir de hem gerçekliğin betimlenmesini, hem de perspektifi içerir. Şiirin başarılı olabilmesi için sadece dizginsiz bir öznellikle beslenmesi yetmez. Şiirin çıkış noktası hayatın kendisidir; gerçekliği yansıtma yolu ise roman ve oyun türleriyle aynı sanat yasalarına uyar. Böyle bir yapının olmadığı durumlarda, şairin düşleri, Alman ekspresyonizminde olduğu gibi, hayatın bölük pörçük algılanması olmaktan öteye gidemez. Brecht'in gençliğinde yazdığı öfke dolu «Ölü Askerin Türküsü» ise, tersine, gücünü perspektifle gerçeklik arasındaki doğru ilişkiden alır.

Ekonomik öznelciliğin edebiyat alanında iki bakımdan çok kötü sonuçlar verdiğini gördük: bir yandan gerçekliğin yansıtılmasını kaba bir doğalcılığa indirgemiş; öte yandan da, şiirin yerine devrimci romantizm diye sahte bir karşılık getirmişti. (Burada, konumuzla doğrudan doğruya ilgili olmamakla birlikte, bir nokta üzerinde durmak istiyorum. Aynı eğilimler Lenin'in «yan tutma» kavramının da yanlış yorumlanmasına yol açmıştı. Lenin, Struve'nin nesnelcilik anlayışına karşı çıkarken, Marksizmin daha köklü, daha zengin bir nesnellikle bilinçli ve öznel bir «yan tutma»yı birleştirdiğini de gösteriyordu. Stalin'in yönetiminde, nesnellik «nesnelcilik» sayılarak yasaklandı ve onun yerini tümüyle öznelleştirilmiş bir «yan tutma» anlayışı aldı. Bununla ekonomik öznelcilik arasındaki bağ apaçık ortadadır. Gene açıkça ortadadır ki, böyle bir anlayış, ister istemez, eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasına aşılmaz bir duvar örülmesine yol açacaktı.)

Bir başka etken de kullanılan özel perspektif türüydü. Stalin birbiriyle çatışan ve ikisi de yanlış olan iki perspektif

öneriyordu. Bunlardan birincisi, sınıf çatışmasının gittikçe artan bir yoğunlukla sürüp gideceği dogmasıydı; XX. Kongre bu görüşü düzeltmeyi başardı. Stalin'in ikinci perspektifi ise, sosyalizmin ikinci evresi olan komünizmin hemen gerçekleşmek üzere olduğu dogmasıydı. Stalin, bu birbiriyle çelişen iki öneriyi devletin ortadan kalkacağını ileri süren marksist görüşü yeniden yorumlayarak uzlaştırmaya kalkıştı; Komünizm, kapitalizmin var olan tek sosyalist devleti kuşatmış olmasına rağmen gerçekleştirilecekti. «Herkese yeteneği kadardan herkese gereksinmesi kadar» dönemine devlet, siyasal polis ve benzeri kurumlar varlıklarını sürdürürken geçilecekti.

Edebiyatın somut bir dünyası vardı. Böylesine çelişik bir perspektif edebiyatın işine yaramaz. Aslında, bu perspektifin iki ayrı parçası da, çoğu zaman, ayrı ayrı kullanılmıştır ki, bu da söz konusu eserlerin bütünlüğünü bozduğu için o eserlerin zararına olmuştur. Stalin'in, sınıf çatışmasının şiddetinin artacağı yolundaki görüşünün bir dogma olarak benimsenmesi, siyasal hayatta bu görüşle çatışan her türlü düşünce ve davranışın bir «hainlik» sayılmasına yol açtı. Bunun kaçınılmaz sonucu gelişmekte olan Sovyet düzeninin her türlü çelişkisinin birer casusluk ve karşı-devrimcilik eylemi olmakla suçlandığı Moskova duruşmalarıydı. Hukuk anlayışının ve temel hakların böyle tüyler ürpertici bir şekilde çiğnenmesi gülünç bir mantığa dayanıyordu. Bu mantığa göre eğer güvenlik örgütleri daha iyi çalışmış, Buharin, Zinoviev ve öbürleri 1917'den önce temizlenmiş olsalardı, sosyalizmin kuruluş yıllarında karşılaşılan her türlü güçlük ve çatışma önlenmiş olabilirdi. Edebiyatta bu görüşün benimsenmesi can sıkıcı bir şematizmin ortaya çıkmasına yol açtı; sosyalizmin kurulmasındaki güçlüğün sorumlusu hep gizli düşman görevlileriydi. Bu gizli görevlilerin meydana çıkarılması yalnız olay dizisindeki düğümün değil, aynı zamanda asıl çelişkinin de çözümü olarak görülüyordu. Gerek bu görevli gelmeden, gerek gelip de kim olduğu anlaşıldıktan sonra ortalık güllük gülistanlıktı.

Birbiriyle yarışan iki toplumsal sistem var oldukça, elbette, casusların ve karşı-devrimcilerin de olmasından daha doğal bir şey düşünülemez. Fakat bu kimseler kendi karanlık amaçları için ancak varolan güçlüklerden, çelişkilerden ve yanlışlardan yararlanırlar. Stalin'in önerdiği perspektif ise, yazarların her kötülüğü bu «düşmanlar»ın başına yıkmasını destekliyordu. Bunlar sadece varolan güçlüklerden yararlanan kimseler olarak değil, doğrudan doğruya bu güçlüklerin yaratıcıları olarak görülüyorlardı. Bu, aslında, kişiyi putlaştırma anlayışına uygun tepeden inme (deus-ex-machine) bir çözümdü. Sosyalist mücadelenin temelindeki gerçek gerilim yerine bir polis romanının uydurma gerilimiyle karşılaşıyorduk. Bu eserler doğrudan doğruya düzmece etkilere dayandıkları için, gerçekliği doğru bir şekilde yansıtmayı başaramıyor, çoğu zaman da inandırıcılıktan epeyce yoksun oluyorlardı. Sınırlı ve yavan doğalcılıkları ise devrimci romantizmin katkısıyla yapay bir şekilde zenginleştiriliyor ve kuramsal açıdan doğrulanıyordu.

Hemen gerçekleşmek üzere olan bir komünizm perspektifi romanın ruhsal, ahlâksal ve tipolojik yapısını iki bakımdan etkiledi. Birincisi, sosyalizmin o aşamasında hâlâ kuraldışı olan olaylar tipik olaylar olarak gösterildi. Öyle ki, aslında her bakımdan ilginç olan bir roman, sözgelimi, devlet çiftliğinde çalışan bir kadının kamu mülkiyetini özel mülkiyetten üstün saydığı için kendisine ödül olarak verilen bir kuzuyu almamasını anlatan bir bölümle sakatlanabiliyordu. Ya da harman yarışına giren genç bir komsomol grubu düşünün; bu gençler yemek saatinde de çalışarak yarışı kazanıyorlar -- ancak üstlerinin kesin emriyle biraz yemek yiyip dinlenmeyi kabul ediyorlar. Kendilerine gözcülük eden üstleri, gençlerin bu hevesini komünizmin nerdeyse gerçekleşmekte olduğunun bir belirtisi sayıyor. Oysa bu devlet çiftliğinin ülkenin en geri bölgelerinden birinde olduğunu öğreniyoruz.

Devrimci romantizmi eleştirirken böylesi sahnelerin ger-

çeğe uyup uymadığı üzerinde durmuyorum. Beni ilgilendiren nokta, bu sahnelerin «tipik» sayılıp sayılamayacağı. Sanat açısından bakıldığında, bu sahneler tipik sayılmazlar, çünkü böyle olmaları için tipik olağanüstü örnekler olarak sunulmaları gerekirdi. Oysa sıradan, normal örnekler olarak sunulmuşlardır. Fakat bunlar siyasal açıdan da tipik sahneler değildir. Daha çok bir soyutlamayı, komünizmin nerdeyse gerçekleşmek üzere olduğu gibi sakat bir dogmayı açıklamak için kullanılmışlardır. Bu da bir «hüsnükuruntu»dan başka bir şey değildir, bu örneklerdeki kişiler ve durumlar gerçek hayattan alınmamış, soyut, kansız cansız ve bulanık kişiler ve durumlardır. Fakat devrimci romantizm dogması gerçekliğin bu uydurma ve tipik olmayan görüntülerinin daha büyük bir gerçekliği olduğunu öne sürüyordu. Gerçi yanlış kuram bu başarısızlıklar için bir özür sayılabilir, fakat bu eserleri hiç bir zaman sanat bakımından inandırıcı kılamaz.

Lenin, belli bir ölçüye kadar da Stalin, geçiş döneminde işçilerin yaptıkları işe (prim ve ek ücretlerle) kişisel bir ilgi duymalarını sağlamanın önemi üzerinde durmuşlardı. XX. Kongre'nin geçmişle ilgili eleştirilerinden biri ise, halkın sosyalizm için eğitilmesinin yeterince yerine getirilmediğiydi. Demek ki, «tipik» durum insanların sosyalizme hazırlanmalarıydı. Oysa eleştirdiğimiz edebiyat nerdeyse gerçekleşmek üzere olan bir komünist düzenin habercileri olan tiplerle doluydu. Sosyalist bilinç nasılsa var sayılıyor, komünist bilince de kısa zamanda varılacağına inanılıyordu. Elbette, bunun gerçek örnekleri de olabilir. Hatta bu örnekler zaman zaman bir durumun belirtisi olur, böylece «tipik» bir anlam kazanabilirler. Tarihsel gelişmenin dönemleri, metafizik uslamlamada olduğu gibi, birbirinden kesin bir şekilde ayırdedilemez. Fakat komünizmin gerçekleşmesi için üretimi (sosyalizmde olduğu gibi, herkesin emeğine göre değil de) herkesin gereksinmesine göre tüketebileceği kadar artırmak yetmez. Aynı zamanda, Marx'ın dediği gibi, çalışmayı sadece hayatın gereklerini sağ-

layan bir araç olarak değil, «hayatın gereklerinden biri» olarak gören yeni bir ahlâk anlayışı da sözkonusudur.

Elbette, çalışmaya — ve üretimin artmasına — karşı bu yeni tutum sosyalist düzende oluşacak ve zamanla komünizmin gerçekleşmesine yönelecektir. Geleceği haber veren özelliklerin ortaya çıkmasını çağdaş edebiyat kendisine konu yapıp bunları tipik örnekler olarak sunabilir. Fakat bu, doğalcılık konusunda da belirttiğim gibi, ancak böyle durumların özel çevresinin de yansıtılmasıyla mümkündür. Bu konuda, Çerniçevski'nin *Ne Yapmalı?* da kullandığı yöntem bence oldukça öğreticidir. Çerniçevski'nin amacı Yeni İnsan'ı göstermekti. Lopuhov, Kirsanov, Vera gibi kahramanlarıyla, Çerniçevski, okurun karşısına, eski düzenin çelişkilerini çözmek için davranışlarını akılcı bir bencilliğe göre ayarlayan yeni gerçekliğin sıradan temsilcilerini çıkarır. Öte yanda ise, süresini doldurmuş toplumsal kurumları yıkmaya çalışan Rahmetov gibi kahraman bir devrimciyle karşılaşırız. Bütün bu kişiler tip olarak ele alınmışlar ve tipoloji ile toplumsal ve tarihsel gelişmeler ustaca birbirine bağlanmıştır. Doğalcılık, daha önce de gördüğümüz gibi, tipolojisini toplumsal gerçekliğe tam bir başarıyla yerleştiremez. Devrimci romantizm de, doğalcılığın şematik ve tarihdışı tipolojisini benimseyerek başlıca etkisi doğalcılığın şematizmini pekiştirmekten öteye gitmeyen bir şiirselliğin yerini tutmaya çalışır.

İnsanların işlerine kişisel bir ilgi göstermeleri için yüreklendirilmeleri sadece basit bir taktik değildir. Bu tutum, bilimsel sosyalizmin ilkel başlangıcındaki çileciliğine (ascetisme) ve daha sonraki softa sapmalara karşıt, çileci olmayan yanını dile getirir. Daha 1840 yıllarında genç Engels bu sorunun önemini anlamış ve Max Stirner'in *Birey ve Mülkiyeti*'nin yayımlanması dolayısıyle Marx'a yazdığı bir mektupta bu sorunu ele almıştı. Burada bizi ilgilendiren nokta, Engels'in Stirner'in kuramını parlak bir şekilde çürütmesinden çok, çileci bir ülkücülükle bencilliğin toplumsal gelişme ve top-

lumcu kuramdaki rolünü küçümseyen Moses Hess'e şiddetle saldırmasıdır. Engels'e göre, Stirner'in kitabındaki tek tutarlı öğe bencilliğin öneminin kavranmasıydı. Engels'in mektubunun oldukça önemli bir bölümünü buraya aktarıyorum: «Doğru olan bir şey varsa, o da bir dava uğrunda mücadeleye girişmeden önce, o davayı kendimizin bir parçası yapmamızdır, dolayısıyle herhangi bir maddî çıkar umudu bir yana, bizler bencilliğimizden ötürü komünistiz, bencilliğimizden ötürü — sadece birer birey değil — insanız... Eğer olmak istediğimiz insanın dayanağı ve çıkış noktası olarak yaşayan bireyi alacak olursak, bencillik — hem de Stirner'in usa dayanan bencilliği değil de, bizim kendi yürekten bencilliğimiz — insan sevgimizin de temeli olacak, onun kök salmasını sağlayacaktır.»

Toplumcu gelişmenin her aşamasında şu ya da bu türden bir çilecilik kendini göstermiştir. Bu oldukça çelişik bir olaydır. Bu tutumun çok soylu, öznel bir nedeni olabilir; özellikle devrimsel bir durumdaki rolü kabul edilebilir, hatta bunun örnek alınacak bir yanı bile olabilir. Fakat bu tutumun, toplumcu eğitim açısından, içerdiği gerici öğeleri de görmezlikten gelemeyiz. Çileci tutum işte bu yüzden toplumcu akımda sürekli olarak eleştirilmiştir. Bunun Sovyet edebiyatındaki örnekleri olarak Şolohov'un *Uyandırılmış Toprak*'ında eleştirilen Nagulnov, ya da Platonov'un *Ölümsüzler* adlı hikâyesinde eleştirilen Levin gösterilebilir (okur bu sorunun ayrıntılı bir çözümlemesi için *Rus Gerçekçiliği* ve *Dünya Edebiyatı* adlı incelememe başvurabilir). Başka bir örnek de, ölümünden sonra yayımlanan yazıları çilecilik karşıtı bir kahramanlığın izlerini taşıyan Julius Fucik'tir. Aynı şey faşizmin baskısı altında kalan kimselerin yayımlanan mektupları için de söylenebilir.

Son yıllardaki çilecilik sorununa doğru bir açıdan bakma gerekliliği kendini her gün biraz daha çok duyurmaktadır. Stalin'in kişiliğini putlaştırma eğiliminin bir yan ürünü olan

«bürokrasi» döneminde, çilecilik özel bir anlam kazanmıştı. Çilecilik, bu tutumu kendileri benimsemeyen bürokratlar tarafından halka zorla kabul ettiriliyordu. Kişiyi putlaştırma eğiliminin yok olması ve sosyalist demokrasinin kurulmasıyla, kuşkusuz, bu sapıklık da ortadan kalkacaktır.

Yapılan işe kişisel, «bencil» bir ilgi duyma sorununa daha geniş bir ideolojik açıdan bakılmalıdır. Aslında bu, tüm insan kişiliğinin gelişmesi için girişilen savaşın bir parçası, Lenin'in belirttiği gibi, bu savaşın vazgeçilmez bir öğesidir. Devrimci romantizm birtakım önemli gerçekleri, kendi görüş çizgisinin altında sayıp görmezlikten gelerek (tıpkı doğalcılığın böylesi gerçekleri görüş çizgisinin üstünde sayıp önemsemediği gibi) doğmakta olan sosyalizmin gerçek yüceliğini çarpıtan o aşırı derecede basit şematizme katkıda bulunmuştur.

Eleştirimin bütün sosyalist edebiyata yönelmediğini burada belirtmek isterim. Gorki'nin (*Klim Samgin*'de), Şolohov'un, Makarenko'nun, Aleksi Tolstoy'un, Trenov'un, Fedin'in, Anna Seghers'in, Tibor Dery'nin ve daha birçok yazarın hiç bir zaman bu türden yanlışlıklara düşmediklerini herkes bilir. Belirli bir sanat akımının değeri, elbette, her zaman haklı olarak en üstün örnekleriyle ölçülür; sıradan eserlerse unutulup gider. Elizabeth çağı tiyatrosundan söz etmek, Shakespeare'den ya da en önemli bir iki çağdaşından söz etmek demektir, Middleton ya da Tourner'den değil. Ondokuzuncu yüzyılın başlarındaki gerçekçiliği değerlendirmek için Balzac ve Stendhal üzerinde durmamız gerekir, o yıllarda onlar kadar, belki onlardan da çok dikkati üzerlerine çekmiş romancılar üzerinde değil. Ancak bunu aklımızdan çıkarmazsak, toplumcu gerçekçiliğin çığır açan önemini değerlendirebiliriz.

Toplumcu gerçekçilik uluslararası bir üne kavuşmak için daha birçok savaşlar vermek zorunda. Sanat alanında barış içinde birarada yaşamak, değişik kültürlerin temsilcileri arasındaki fikir alış verişi, karşılıklı iyi niyete bağlıdır. Taraflar birbirlerine ne kadar karşı olurlarsa olsunlar tartışma

daha çok aralarındaki ortak noktalar üzerinde toplanmalıdır Bu ortak temel, şimdilik toplumcu gerçekçilik için, oldukça zayıftır. Bunun başlıca sorumluları sosyalizmle ilgili her şeye karaçalınayı kendilerine iş edinen Soğuk Harp ideologlarıdır. Fakat edebiyatın yozlaşmış bir biçimciliğin damgasını taşıması gerektiğine inanan yenilikçi akım kuramcıları da bu konuda suçsuz değildirler. Unutmamalıyız ki, karaçalmanın ve bir şeyi yanlış yansıtmanın karşısına ancak nesnel doğruluğa başvurarak çıkılabilir. Toplumcu gerçekçiliğin gerçek yüzünü ortaya koymak için de, Stalin dönemindeki yanlışların bu sanat anlayışının özünü ve biçimini ciddî bir şekilde etkilediğini görmemiz gerekir. Bu durumda, sadece bu sanatsal yanlışları ve bunların ideolojik kökenini göstermekle yetinmeyip sahici toplumcu gerçekçilikle bu yanlışların etkilediği eserler arasına kesin bir çizgi çekmek zorundayız.

Stalin döneminde sosyalist demokrasinin ya da ekonomik yapının sosyalist temelinin bütün bütüne yıkıldığını öne sürmek de büyük bir haksızlık olur. Ne var ki, sosyalizmin gerçek yüzünün yeniden ortaya çıkabilmesi de ancak son yirmi yıldır sosyalizme karşı etkinlik gösteren güçlerin ortadan kalkmasına bağlıdır. Doğrusu, bu incelemenin bir amacı da budur. Toplumcu gerçekçiliğin gerçek başarılarının tanınması için toplumcu gerçekçiliğin çarpıklaştırmaları ile yeni ve yapıcı yanlarını birbirinden ayırdetmede daha büyük çaba gösterilmelidir.

Toplumcu gerçekçiliğin olumsuz gelişmesiyle ilgili bu çözümlememizle daha önce sözkonusu ettiğimiz sosyalist bir toplumda eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki ilişkiler arasında ne gibi bir bağ vardır? Ben bu bağın çok önemli olduğunu sanıyorum. Doğalcılıkla romantizmin toplumcu yazarların toplumcu gelişme karşısında kendilerini eleştirmelerini engellediğini görmüştük. Gerçekliğin içerdiği çelişkilerin «gizli düzeni», iç ve dış çatışmaların üstesinden gelişi, son ereğe adım adım yaklaşışı — bütün bunlar toplumcu gerçek-

çilikte üstünkörü, şematik bir öznelcilikle gizleniyordu. Oysa eleştirel gerçekçiliğin büyüklüğü asıl bu çelişkileri araştırmasında, tarihin dolambaçlı akışını aydınlığa çıkarmasındaydı. İşte bu yüzden, eleştirel gerçekçilik toplumcu gerçekçiliğin kendi kendine açtığı yaralara bir çare bulmada yardımcı olabilir.

Şunu da söylemek gerekir ki, gerek toplumcu edebiyat, gerekse toplumcu eleştiri bu durumu kabul etmişlerdir. Toplumcu gerçekçi edebiyatın birçok örneğindeki eksikleri görüp dünkü ve bugünkü eleştirel gerçekçilerin ustalıklarına dikkati çeken kimseler her zaman olmuştur. Fakat bu akılcı bir anlayıştan çok, sezgiye dayanan bir sonuçtur. Bu ustalığın yüzeydeki nedenleri görülmüş, fakat gerçek nedenleri araştırılmamıştır. Çoğu zaman teknik bir ustalığa ve inceliğe hayran olmaktan öteye gidilmemiştir. Oysa göstermeye çalıştığım gibi, büyük gerçekçi yazarların bu ustalıklarının nedenleri teknik ustalıktan çok daha derinde yatmaktadır. Bir yazarın büyüklüğü gerçeklik yaşantısının derinliğine ve zenginliğine bağlıdır. Geçmişteki ve günümüzdeki eleştirel gerçekçi ustaları inceleyecekler dikkatlerini bu ustaların yaşantılarının derinliği üzerinde toplamak zorundadırlar; bundan alınacak ders ise, gerçekliği çok daha ayrıntılı ve çok daha köklü bir şekilde anlamak olacaktır. Yazar ancak bunu yaptıktan sonra, kendi yeteneğini geliştirecek, kendi belirli özüne uygun belirli bir sanat biçimi arayacak duruma gelecektir. Bu edebî ustalık anlayışında bütün büyük gerçekçi yazarlar anlaşırlar; Goethe ve Gorki otobiyografilerinde hayatla edebiyat arasındaki bu verimli ilişkinin nasıl ortaya çıktığını açıklamışlardır.

Öyleyse bunu eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki bağlaşmanın temeli sayabiliriz. Sovyetler Birliği'ndeki durum daha sonra sosyalizme geçen toplumlarda olduğundan ayrıdır. Orada, eleştirel gerçekçi yazarların çoğu toplumcu gerçekçiliği çoktan benimsemişlerdir. Toplumcu gerçekçilik, kökü gerçekliğin toplumcu bir şekilde kavranmasıyla gerçekle-

şen birçok başeserler vermiştir. Sovyet yazarı için eleştirel ve toplumcu gerçekçilik arasındaki bağlaşma, geçmişin bütün edebi mirasının elçştirel değerlendirmesini yapmak gibi daha geniş bir anlam kazanmıştır. Bu durum, onun öbür sosyalist ve sosyalist olmayan ülkelerdeki eleştirel gerçekçi yazarlarla işbirliği yapmasını önlemez elbet.

Eleştirel gerçekçiliğin hâlâ önemli temsilcilerinin bulunduğu daha sonra sosyalist olmuş ülkelerde durum başkadır. Doğrusunu söylemek gerekirse — ki her bağlaşma tam bir içtenliğe dayanmak zorundadır — Stalin döneminin softa şematizmi eleştirel gerçekçi yazarların sosyalizmden uzaklaşmalarına yol açmıştır. Birçok sosyalist yazar, Lenin'in sık sık saldırdığı — Stalin dönemindeki ideolojik softalığın ve estetik bağnazlığın ise destekleyip haklı gördüğü — o «komünist boşyücelik»e tutulmuştu. Bu ortamda eleştirel gerçekçilerin çoğu ya yazmaktan vazgeçti ya da inançlarına aykırı düşen birtakım uzlaşmalara girişti. Birtakım yazarlar ise sosyalizme karşı çıkmak zorunda bırakıldı ki, bu da onların estetik gelişmesini önemli bir şekilde baltalamış oldu.

XX. Kongre'nin başlattığı tartışmalar ve bu tartışmaların ardından gelen köklü değişmeler, hiç kuşkusuz, dogmacılığın ortadan kalkmasına ve eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçilik arasında olumlu bir bağlaşmanın kurulmasına da yardım edecektir. Sosyalist demokrasinin gelişmesi ve her toplumun sosyalizmi gerçekleştirebilmek için kendi koşullarına uyan bir yol bulmasıyla bu bağlaşma daha da sağlamlaşacaktır. Sosyalist gelişmenin dolambaçlı yollarını çizmede eleştirel gerçekçiliğin yaşayan geleneklerine önemli bir görev düşmektedir.

Yaz 1956

D İ Z İ N

Adorno, Theodor, W., 41, 88, 92.
Andersch, Alfred, 73, 74, 75, 76.
Aragon, Louis, 120.
Aristoteles, 22, 34, 101.
Arnim, Von Achim, 110.

Balzac, 34. 59, 64, 69, 81, 109, 110, 111, 114, 115, 141, 145.
Becher, Johannes, R., 120.
Beck, A., 116.
Beckett, 29, 35, 36, 51, 57, 60, 65, 75, 84, 102.
Benjamin, Walter, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 51.
Benn, Gottfried, 28, 30, 36, 37, 38, 39, 51, 57, 72, 73, 75, 128.
Bergson, 42.
Bernstein, Eduard, 146.
Brecht, Bertolt, 99, 100, 101, 102, 120, 147.
Broch, 84.
Brod, Max, 49.
Bromfield, Louis, 76, 77, 78, 114.
Buharin, 148.
Burnham, James, 74, 79.

Camus, Albert, 66, 67.
Churchill, 14.
Conrad, Joseph, 80, 81, 82, 114.

Çehov, Anton, 78, 79, 80, 91, 93, 96, 120.
Çerniçevski, 151.

Dery, Tibor, 153.
Dickens, 64, 109.
Diderot, 74, 134.
Döblin, Alfred, 27.
Dos Passos, John, 27, 66.
Dostoyevski, 39, 40, 66, 70, 71, 74, 90.
Dreiser, 17.
Dürrenmatt, 102.

Eisler, Hans, 41.
Eliot, T. S., 28, 29.
Eluard, Paul, 120.
Engels, 8, 81, 152.
Epikuros, 49.

Fadeyev, 141, 142.
Faulkner, 25, 29, 35.
Fedin, 131, 153.
Feuchtwanger, Leon, 129.
Fielding, 113, 114.
Flaubert, 23, 69, 77.
France, Anatole, 17, 67.
Freud, 34.
Fucik, Julius, 152.

Gide, Andre, 27, 51, 57, 90, 91, 95, 118.
Giotto, 45.
Goethe, 20, 69, 90, 118, 144, 155.
Gorki, 39, 99, 112, 115, 119, 121, 122, 153, 155.

Hauptmann, Gerhart, 67.
Hayes, 53.
Hegel, 16, 22, 24, 82, 97, 130, 134.
Heidegger, Martin, 23, 30, 31, 36, 39, 47.
Heine, 68, 69, 70, 71, 74, 81, 120, 126.
Hemingway, 82.
Hess, Moses, 152.
Hitler, 14, 31, 56, 71, 73, 79, 100, 117.
Hobbes, 74.
Hölderlin, 120.
Hoffmann, E. T. A., 59.
Hofmannsthal, Hugo von, 24, 43, 44.
Homeros, 31, 39.

Ibsen, 64, 78, 95, 96.
Illyes, Gyula, 127.
Ionesco, 102.

Jacobsen, 49.
Jdanov, 8, 10.
Joyce, 20, 21, 24, 27, 29, 35, 51, 57, 58, 60, 71, 98, 102.
Jünger, Ernst, 30, 31, 56, 128.

Kafka, Franz, 24, 29, 37, 40, 41, 48, 49, 50, 54, 55 57, 58, 59, 66, 71, 84, 87, 88, 89, 91, 103, 105.
Keller, Gottfried, 114.
Kerr, Alfred, 32.
Kierkegaard, 30, 83, 88.
Klages, 36.
Koeppen, Wolfgang, 29, 103.
Koestler, 79.
Kretschmer, 34.
Krupskaya, 8.

Lawrence, D. H., 84.
Lenin, 8, 10, 112 116, 119, 121, 123, 125, 143, 144, 146, 147, 150, 153, 156.
Lessing, 119.
Lewis, Sinclair, 65, 66, 76, 78, 80, 98, 114 .

Liebermann, Max, 61.
Lillo, 134.
Lorca, Garcia, 79.
Luxemburg Rosa, 10.

Maeterlinck, 83.
Mailer, 102.
Makarenko, 11, 116 139, 153.
Malraux, 118.
Mann, Heinrich, 17, 129.
Mann, Thomas, 17, 20, 21, 31, 39, 44, 57, 82, 90, 91, 93, 105, 111, 114, 115, 118, 119, 120, 124, 129.
Martin, du Gard, 66, 67, 89. 95, 110, 111, 114.
Mayakovski, 138.
Marx, Karl, 8, 10, 129, 131, 144, 145, 146, 150, 151.
Mehring, Franz 143.
Middleton, 153.
Miller, H., 84, 85.
Moliére, 37.
Montherlant, 36.
Moranti, Elsa, 96.
Moravia, 26.
Musil, 24, 27, 28, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 48, 51, 55, 71, 84.
Mussolini, 117.

Nadeau, Maurice, 75.
Nietzsche, 70, 93.

O'Neill, Eugene, 95, 96.
Ostrovski, 80.

Pavese, Cesare, 27.
Pavlov, 34.
Petöfi, 138.
Pissarev, 146.
Platonov, 152.
Proust, 42, 77.

Ricardo, 130.
Rolland, Romain, 17, 67, 118, 119.
Rousseau, 74.
Rosenberg, Arthur, 36.

Salomon, Ernst von, 31, 128.
Saltikov-Şçedrin, 63, 108.
Sartre, J. P., 94, 104.
Schiller, 113.
Schmitt, Carl, 30, 31.
Schönberg, 41.
Schopenhauer, 54, 93.
Scott, Walter, 111.
Seghers, Anna, 86, 153.
Shakespeare, 34, 101, 109, 113, 119, 145, 153.
Shaw, George, Bernard, 17, 26, 67, 119.
Sinclair, Upton, 137.
Sophokles, 22, 101.
Stalin, 8, 10, 128, 135, 136, 139, 141, 143, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 156.

Steinbeck, 82.
Stendhal, 34, 64, 69, 153.
Stirner, Max, 151, 152.
Strindberg, 83.
Struve, 147.
Swift, 63, 108.

Şaginyan, 131.
Şolohov, 11, 31, 115, 122, 140, 142, 152, 153.

Tolstoy, Aleksi, 131, 153.
Tolstoy, Leo, 23, 64, 66, 69, 78, 81, 109, 111, 118, 119, 141, 144, 146.
Tourner, 153.

Uhlig, Helmut, 84.

Vercors, 128.
Vigny, Alfred de, 110.
Vinci, 144.
Voltaire, 134.

Warsinky, Werner, 102.
Wolfe, Thomas, 22, 82, 98, 99.
Woolf, Virginia, 58.

Zinoviev, 148.
Zola, 65, 67, 110, 114, 115. 134, 137, 142.
Zweig, Arnold, 116, 129.

PAYEL YAYINEVİ — Nuruosmaniye Cad.
Atasaray No: 405 Cağaloğlu
P.K. 889 — İSTANBUL
Tel.: 28 44 09



Macar filozof ve yazarı olan György Lukacs Marksist estetik ve eleştirinin en önemli temsilcisidir. **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı** adlı bu incelemesinde Lukacs, önce yenilikçi edebiyatın Kafka, Joyce ve Musil'den, Beckett ve Faulkner'a uzanan temsilcilerini ele almakta ve bu akımı Balzac, Tolstoy ve Thomas Mann gibi yazarların temsil ettiği eleştirel gerçekçilik geleneğiyle karşılaştırmaktadır. Son bölümde ise toplumcu gerçekçilik akımının olumlu ve olumsuz yanlarını açıklayan yazar, bu anlayışın eleştirel gerçekçilikten alacağı derslere dikkati çekmektedir.

15 LİRA