

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Boris Suçkov

Gerçekçiliğin Tarihi

Çeviren: Aziz Çalışlar



Boris Suçkov
●
Gerçekçiliğin Tarihi

«A History of Realism»

©

Bu çevirinin bütün hakları
ADAM YAYINCILIK A.Ş.'nindir.

Birinci Basım: 1976

Adam Yayıncılık'ta Birinci Basım: Eylül 1982

Kapak Düzeni: Erkal Yavi

282.09.002.237.101

Boris Suçkov



Gerçekçiliğin Tarihi

Bilim

İngilizce'den çeviren: Aziz Çalışlar



İÇİNDEKİLER

Gerçekçilik ve Gerçeklik	9
Tarih ve Gerçekçilik	46
Çağdaş Gerçekçilik	158
KAYNAKLAR	291

GERÇEKÇİLİK VE GERÇEKLİK

İnsanın düşünsel etkinliklerinden en önemlisi olan sanatta yaratıcı süreç imgeler halinde düşünmeyi içine alır. İnsan algılarının doğal gereği olarak bu imgeler sanatçının zihninde dış dünya yoluyla oluşur.

Sanatçı, yarı gerçek gibi görünen bir şeyi kafasında kurduğu zaman bile aslında gerçeklik dediğimiz bütünün bileşik parçalarını yeni bir biçimde düzenlemekten, yeniden ortaya koymaktan başka bir şey yapmıyordur.

Hieronymus Bosch, *Ermış Antonius'un Günaha Teşviki* adlı tablosunda, odasına kapanmış çile çeken insana saldırmak üzere cehennemden boşalan canavarların resmini yaptığı zaman gerçekliğin kendisine bolca sunduğu verilerden yararlanıyordu. Bir köşeye çekilmiş ermişin sabrını, inanç gücünü sınayan bu şeytanlarla zebaniler bütün o büyümlü görünüşlerine karşın aslında hep olağan şeylerden yola çıkılarak yapılmıştı. Bosch, çevresinde her gün rastladığı doğal varlıklarla insan yapısı eşyanın görsel öğelerini resimde bir bileşime sokmuştu sadece. Bunların doğal orantılarını değiştirmiş; kap kakak, bıçak, miğfer gibi günlük nesneleri böceklerin kuyruklarına, antenlerine bağlayarak, hayvanların gövdelerine örümcek, çekirge biçimi vererek, canlı organizma parçalarını en alışılmadık bileşimler içine sokmuş; bu canavarlara zırhlar giydirmekle kendi çingil hayalinin ürünü olan bu yaratıklara insan coşkularını kuşandırmış, giderek cehennem zebanilerinin birer hıncır soytarı gibi hareket etmesini sağlamıştı. Bosch'un bu resimleri günlük yaşamdan değişik gibi görünse de aslında bütünlük'e kendi çağının günlük değerleriyle kavramları sistemine oturur. Callot'un fantastik resimleri ya da Goya'nın *Capricho*'ları gibi, sanatçının gerçeklikle yüzeyde bir benzerlik kurmaktan kendisini bilinçli bir biçimde alıkoyduğu yapıtlar bile en azından gerçeklikten nesnel olarak edinilmiş zihinsel, coşkusal ve görsel izlenim öğelerine dayanır.

İlkel insan da, kendi hayal gücünün ürünlerine Tanrısal sıfatlar

yakıştırmaya, sanat yoluyla kendi yaradanlık anlayışını dile getirmeye çalıştığı zamanlarda, kendi çıplak fantazisinin yaratışlarını biçimlendirirken, yine bu dünyanın sınırlamalarının ötesine gidememiştir. Dikkatle bakılacak olursa, ilkel insanların putlarıyla totemlerinde, geçmiş uygarlıkların canavara benzer Tanrılarında, ritüel simgelerle masklarda, insan zihninde yansıyan dünyaya ilişkin gerçek kavramların ilk öğelerine kolayca rastlanabilir. Dahası, süsleme gibi «soyut» bir sanat biçimi bile nesnelerin ya da görenekselleşmiş hayvan ve bitkilerin ya da bu her ikisinin bileşimlerinin nesnel bağıntısını yansıtan geometrik biçimlerin bir birleşimine dayanır.

Şu da hayli ilgi çekicidir ki, Winthrop Sargeant, Andrew, C. Ritchie ve Reginald H. Wilenski gibi soyut sanat kuramcılarıyla, soyut resmin babası, Vassili Kandinski, soyut sanatçının tuvalinin nükleer fizikteki en son buluşları yansıttığı, böylelikle de evrenin özüne işlediği fikrini ileri sürerek modern sanattaki bu eğilimi olumlamaya çalışmışlardır. Ama böyle yapmakla, kendi estetik kuramlarının savunulması için bile olsa, yine gerçekliğe başvurmak zorunda kalmışlardır; çünkü, ne de olsa, nükleer fizik de, enerjinin dönüştürülmesi de, bugüne değin bütün ressamlar tarafından verilmiş olduğu gibi, meyvelerle ağaçlar kadar, dağlar, yapılar, insanlar, çiçekler kadar herşeyleriyle gerçeklerdir; oysa, böylesine ressamları bu soyut sanatın şampiyonları körükörüne ampirizmle suçlayarak küçümserler. Gözle görülmeyen ama insan zihnince algılanabilir olan gerçekliğe, mikrokozma bu tür yaklaşım, hiç kuşkusuz, aldatmacanın ta kendisidir. Çünkü, temel parçacıklar dünyasında olup biten süreçleri temsil etsin diye renkleri gelişigüzel biçimde sürmekle gerçeklik arasında hiçbir ilinti yoktur. Bunun için de soyut sanatı savunanların kendi kuramlarını olumlamak adına kullandıkları kanıtlar hiçbir değer taşımamaktadır; gerçekliğe karşı uğraştıkça ona teslim olmaktadırlar.

Sanat sırf görünürdeki gerçekliği temsil etmekle kalmaz. Bir sanat yapıtı gerçekliğin bir *benzerliği* olsun diye düşünülmemiştir. Sanatta yaratış, dış dünyanın nesnelerinden bir hayli farklılık taşıdığı gibi, gerçeklikten çıkarsanan izlenimlerin ve kavramların özümlenişinden de bir farklılık taşır; insanın iç dünyasını, yaşantısını, kişiliğini, çevresindeki dünyaya olan tavrını yansıtır. Zihinsel ve düşünsel özel bir biçimi, insanın yaratıcı güçlerinin etkin bir anlatımı olarak sanat, önünde sonunda gerçeklikten çıkarsanır, ama, belli bir ölçüde de gerçeklikten bağımsızdır. Goethe, gerçeklik ile sanat arasındaki bu zengin, karmaşık diyalektik ilişkiyi gösterecek incelikte zekâyâ sahip biriydi. Sanatın amacını doğrudan doğruya doğal olayların temsil edilmesine indirgeyen Diderot'yla tartışmaya girdiğinde şöyle yazıyordu Goethe:

«Sanat doğayla enine boyuna yarışa girmez, doğal olayların yü-

zeyinde yol alır. Ama sanatın kendi derinliği, kendi gücü vardır. Bu yüzeyde olayların en seçkin yanlarını yakalar; orantıların akla uygun yetkinliği, güzelliğin dorukları; anlamlılığın, soylu tutkuların erdemliliği gibi bu olaylarda düzenli olarak varolan şeyleri açığa kavuşturur.

Bizler doğayı kendi adına hareket ediyor olarak görürüz; sanatçı ise bir insan olarak, insan adına hareket eder. Bizler doğanın bize sunduğu şeylerden yaşamımıza ancak bir parçasını, istenen şeyleri alırız, bu da bize haz verir; sanatçının insana sunduğu şeyse, derinine bütünlükle inilebilir ve duyularımızın hoşuna gidecek bir şey olmaktır; tümüyle haz vermeli, dinlendirebilmelidir insanı; ruhun gıdası olmalı, onu eğitmeli, soylu kılabilmelidir. Zaten sanatçı da kendisine yaşam veren doğaya teşekkür borçludur; karşılığında ona ikinci bir doğa verir; duyulardan, düşüncelerden doğmuş, insan tarafından yetkinleştirilmiş bir doğa.

Ama sanatçının da doğanın koymuş olduğu yasalarla kurallara, doğanın kendisiyle çelişmeye düşmeyen, sanatçının en büyük zenginliğini oluşturan bu yasalara uygun olarak hareket etmesi gerekir, çünkü bu yasaların yardımıyla sanatçı kendi yeteneklerinin zenginliklerini olduğu kadar doğanın da korkunç zenginliğini özümleyip işleyebilir.»¹

Herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir. Doğaldır bu, çünkü sanat en eski çağlardan bu yana insanlığın konuşmakta olduğu bir çeşit özel dildir; nasıl kendi karşılığı bir kavram olmadıkça bir kelime var olmazsa, gerçek sanat da bir imgeyi kendi içeriğinden, yani, ister doğa alanında, ister insan düşüncesi ve duyguları alanında olsun, ki bu da maddi dünyanın kendisi kadar gerçekliğin bir parçasıdır, bir imgeyi nesnel olarak varolan belli bir şeyle ilintisinden soyamaz.

Sanat, insan zihninin gelişmesi, ilerlemesi doğrultusunda gelişerek, ilerleyerek insana tarih boyunca yoldaşlık etmiştir. Bunun için sanat boş zamanları dolduracak bir oyalanma, başıboş bir haz kaynağı, ya da sırf estetik açlığın doyurulması aracı olamaz hiçbir zaman. Sanatın ikili işlevi, yani birbirine kenetlenmiş bir biçimde, sanatın bilme ve estetiksel işlevi, ta başından, sanatın doğduğu andan bu yana var olmuştur.

Günümüze kadar yaşayan ilk mağara resimleri, özenilecek bir incelik ve anlatımgücüyle yapılmış av sahneleri, sanatın bu iki yönünü kendinde birleştirebilmiştir. Bu yapıtları yaratırken, ruhlarından taşan imge ve izlenimleri sert granit taşına geçirirken, ilkel sanatçılar, çizgi ve rengin büyüğü gücüne, keyfine kendilerini nasıl kaptırmışlardı kimbilir; kendi yarattıkları karşısında etkilenen kişiler yalnız bu bilinmeyen sanatçılar olmamıştır herhalde. Uzun saçlı öbür kabile arkadaşlarının da bu tarih öncesinin sıkıcı kabile yaşamına saçılan sanat kıvılcımlarından bir haz duyduklarını kestirmek hiç de zor olmasa gerek. Çünkü, mağara resimleri, çalışmayla ilintili büyüsel bir ritüelin; kabile yaşamını etkileyen korkunç yeryüzü ve gökyüzü güçlerine, ka-

ranlığa karşı bir yakarış olan büyü'nün de bir parçasıydı.

Çağdaş bir tarih öncesi kültürü uzmanı olan George Thomson şöyle yazıyor: «Avustralyalılarda kayaları, mağaraları insan ve hayvan çizimleriyle süsleme alışkanlığı vardır...

İnsan çizimleri dişi ve erkek olarak, dişilerin cinsellikleri ise abartılmış bir biçimde çizilidir. Farkedildiği kadarınca, hayvanlarla bitkilerin tümü yenilebilir cinstendir: kangurular, timsahlar, nalgo meyveleri...

Bu çizimlerin yorumlanması için yine bunları hâlâ törensel amaçlarla kullanan yerlilere başvurabiliriz. Şöyle ki, ürün alma mevsimi gelince, bu resimler, yağmur yağdırmak amacıyla ya da resmi çizili olan tür üresin diye yeni baştan boyanmakta ya da bir daha elden geçirilmektedir. İşte kanguru ve nalgo meyvelerinin bolluğu bu yoldan güven altına alınmakta, dişilerse döle kavuşturulmaktadır»² Buşman sanatı ile Fransa ve İspanya'daki üst-paleolitik mağara resimleri arasındaki ortak özelliklere değinirken de şöyle diyor Thomson: «Benzerlik o kadar yakın ki birtakım yetkililer bunlara aynı insanların işiymiş gibi bakmakta... Bütün arkeologlar artık şuna inanmış durumdalar, bu resimlerin asıl amacı büyüselliktir.»³ Sanatın doğuşu konusunda da şu kesin tanımı kullanıyor Thomson: «Sanat ritüelden doğar. Genel olarak belirtmek gerekirse, bu artık hiçbir öğrencinin bile yadsıyamayacağı bir önermedir.»⁴

Görülüyor ki, tarih ağarmaya başlarken, insan zihni sanatsal imgelerin ilk kez farkına vardığında, toplumsal yaşantı da işin içine girmekte; ilkel insanın, kendi edindiği yaşam izlenimlerini anlatma isteği, yaşamı anlama ve açıklama çabasıyla bir arada gitmektedir.

İşte sanatın ta başından beri varolan bu değer biçilmez özelliğidir ki sanatı büyük bir tarih, insan soyunun anlatıldığı bir tarih haline getirmişti; gelmiş geçmiş uygarlıkların yaşamış olduğu olayları, bu uygarlıkların ruhunu, yöneticilerin yasalarıyla buyruklarını taşıyan eski parşömen kâğıtlardan, arkeologların ya da tarihçilerin bizler için yorumladıkları maddi kültürün ıssız kalıntılarından çok daha kapsamlı bir biçimde yakalamış olan sayısız gönüllü tarihçi tarafından sözcüklerle, mermerle ve resimle anlatılan bir tarih.

Aiskhîlos'un tragedyalari, Aristophanes'in acımasız yergileri, Catullus'un dokunaklı lirikleri dolayısıyla bizler bugün bir Yunan ya da Roma vaatndaşının düşünce ve duygularını anlayabilmekteyiz. Don ülkesinin çayırıları şimdiye değin kim bilir kaç kez çiçek açıp, solup gitmiş; Ruslar, Polovtsiler ve Kazakların kemikleri toprak olmuştur, ama, Don Nehri'nin sularını yarararak geçen başı miğferli Rus savaşçılarınin sedaları, *Igor Ordusunun Nağmeleri*'nin o bilinmeyen yazarı tarafından yarınlar için korunmuş olarak, yüreklerimizde çınlamaktadır. Ortaçağ Avrupası, Balkan Yarımadası'nın güneylerindeki küçük bir halkın son-

suz kültür kalıtımını bulup çıkardığı zaman, İtalyan kentlerinin zorlu siyasal tutkularla nasıl sarsılmış olduğunu, Dante'nin *İlahi Komedyâ*'sının *terza rima*'ları ile Mikelanj'ın *Son Yargı*'sı verir bizlere.

Oldu olası, sanat ve edebiyat, insanlığın fırtınalı gelişmesi doğrultusundaki bütün değişimleri bir barometre hassaslığıyla kayıt etmiştir hep. Burjuva toplumsal ilişkilerin ortaya çıkışıyla birlikte dayanakları sarsılan Rönesans hümanist ideallerinin çöküşü, Rönesans kültürünün yaşam dolu ve iyimser dünyasına yas çanları çalan Shakespeare'in geç dönem tragediyaları ile *Don Quixote*'un bilge hüznünde, Calderon'un *La Vida Es Sueda* tragedyasının özlü felsefesinde yansımıştır. Mozart senfonilerinin parlak havasına dökülen Swift'in kara mizacı ile trajik motifleri, 19. yüzyıla, bu yoğun toplumsal çelişmelerle dolu «demir çağ»na bir prelüd'tür sanki.

Sanat ve edebiyat yapıtlarının çizdiği dünya, gerçekliğin körükörüne bir kopyası değildir, ama, dünyanın rengini ve kokusunu kendinde korur; şu basit nedenle ki, sanat her zaman için doğanın ve insan yaşamının en özlü yanlarını ele almıştır. Her gerçek sanat yapıtının bir bildirisi olması gerekir; bu bir sanat yapıtının varolabilmesinin temel koşulu ve yaşamsal ögesidir. Sanat, gerçekliğin büyük disiplinine ancak boyun eğebilir, ona yardım edemez, ama bu demek değildir ki sanat hep gerçekçi olmuştur.

Gerçekçilik, yaratıcı bir yöntem olarak, insanın zihinsel gelişmesinin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorladıklarını duymaya başladıkları bir zamanda, insanların önce belli belirsiz, sonra daha açık biçimde, insan eylemlerinin ve duygularının vahşi tutkulardan ya da tasarlanmış bir Tanrıdan gelmediğini, bunların gerçek ya da daha doğrusu, maddi nedenlerle belirlendiğini kavramaya başladıkları zamanda ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. Sanat ve edebiyatta gerçekçi yöntem, toplum üyelerinin, toplumsal ilişkilerin işleyişini belirleyen temelde saklı kalmış güçleri ete alma göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman ortaya çıkmıştır.

Antik, Gotik, Barok ve Rokoko sanatının yazılarında ya da klasikçî yazarların yapıtlarında gerçekliğin izlerine rastlanabilirse de toplum ve birey yaşamının tüm karmaşık ilişkileri içinde incelenişine ancak gerçekçilik ile başlanabilmıştır. İlk gerçekçilerin yapıtları, bizlere, toplum yaşamının, geçmişte varolan çeşitli toplumsal topluluk ve sınıftan insanın zihinlerini uğraştıran çıkarların ve isteklerin gerçek bir görünümünü çoktan vermiş bulunuyor. Bu yapıtlar bize, insanın toplumsal bilinçliliğinin gelişmesini, özel mülkiyete dayalı bir toplumda yaşayan insanların böyle bir insanlık dışı düzenle ne gibi bir çatışmaya girişmiş olduğunu gösterir. Bu arada, gerçekçi yazarlar modern çağın destanını ortaya koydular ve ister istemez, ki bunun birçok örneği vardır, sırf gördükleri yaşamı sağlıklı ve nesnel olarak çizmekle de mülkiyet sa-

hiplerinin yaratmış olduğu bu akıldışı uygarlığın kötülüklerini kendiliğinden mahkûm etmiş oldular.

Gerçekçilik günlük yaşamdan yola çıkarak işe koyuldu. İnsanın çevresinde gördüğü yaşamı betimleyişine *facetiae*'lerde, *fabliaux*'larda, *schwanke*'lerde, daha sonra da 16. ve 17. yüzyıl halk ayaklanmalarının, köylü isyanlarının ve kanlı din savaşlarının mayasıyla yoğrulmuş *pikaresk* romanlarda rastlayabiliriz. Ne var ki, bunlar kelimenin tam anlamıyla gerçekçilik değil, gerçekçiliğe bir başlangıçtılar.

Öte yandan, modern çağların eşiğinde varoluş sorunlarıyla boğuşmakta, teoloji ile skolastisizmin insan zihinlerinin derinlerine yerleştirmiş olduğu tinsel kavramlardan yakasını kurtarmaya çalışmakta olan kuramsal felsefi düşünce de dünyayı maddi bir öz olarak anlamaya ancak yeni yeni başlayabiliyordu. Varoluşun ve düşüncenin bölünmezliği fikri ile Descartes ve dünyayı bilmede deneyin önemine ilgiyi çekişle Francis Bacon, bilimsel düşüncede bir devrim yaratarak, nesnelerin özniteliklerine inebilmenin yolunu açtılar.

Tasarımlarının özgünlüğüne, inceliğine karşın, Descartes da, Bacon da, ne de olsa, bilimsel düşüncenin yaşadıkları çağ içindeki düzeyiyle sınırlıydılar. Canlı dünyaya ilişkin görüşlerindeki transandantal düalizm ve mekanikçi yaklaşım, Descartes'ı gerçekliğin diyalektik bir çizimini yapmaktan alıkoymuştu. Gene de varoluşun ve düşüncenin bölünmezliği sorusunu ortaya atmakla bu ikisi arasındaki ilişkinin araştırılması işini hızlandırmış oldu. Çağdaşça büyüğü Bacon ise, yeniçağ düşüncesinin başlıca gereksinim duyduğu şeyi, gerçekliğin çözümsel olarak incelenmesi zorunluğunu kavrayabilecek üstünlükte bir kişiydi.

Doğanın İncelenmesi Üstüne Mektuplar'da, Aleksandır Herzen, Bacon'ın felsefesinin temel ilkeleri için şunları yazıyordu: «Bacon tikelden, deneyden, olayların gözleminden yola çıkarak bir genellemeye, bu yolla elde edilenin tümünün bir tartışmasına varır. Çünkü Bacon'ın deneyi, varolan koşulları içinde dış dünyanın edilgen bir algısı değildir. Tam tersine, düşünce ile nesnelerin bilinçli bir karşılıklı etkisidir, bunların birlikteki etkililikleridir; Bacon, bunları iki eliyle gemler, ne düşünceyi henüz olgunlaşmamış vargılara götürür, ne de deneyi düşünce yoluyla sindirilmemiş verilerin mekanik bir birikimi halinde bırakır. Yaptığı gözlemlerin sonuçta toplamı ne denli geniş ve zengin olursa, tümevarım yoluyla bu sonuçlardan genel kurallar çıkarma hakkı da o denli kendisinin olur. Öte yandan, Bacon, bunları bulup ortaya çıkardıkça, kuşku ve dikkatini bir an için bile elinden bırakmadan, olayların akışına, bir genellenmenin ya da bir nitelendirmenin araştırılmasına yeniden girer.

Bacon'dan önce deney ilinekseldi, düşünsel kurgulamalar bir yana, deneyin bir temel olarak alınışına geleneklerine oranla daha da ender rastlanırdı. Bacon, deneyi, bundan böyle bilginin tümüyle geliş-

mesine eşlik edecek biçimde, sürekli olarak doğrulanmayı gerektiren, böylece, çürütülemez bir kesinlik ve somut bir evrensellik örtüsü içinde metafizik genellemelere doğru yolalan soyut zihinsel eğilimleri öneleyici temel bir koşul olarak, bilginin birincil etkeni haline getirdi. Bacon zihne olduğu kadar doğaya da inanırdı; zihin ile doğanın birliğini daha önceden görmüş biri olarak, bu ikisinin bir arada olması halinde bu birliğe inancı bir kat daha artardı. Deneye yaslanan bir biçimde zihnin doğa ile el ele ilerlemesini, buna karşılık, doğanın da zihne bir öğrencisiymiş gibi yol göstermesini isterdi, ta ki zihin doğayı düşünce- de tümüyle açıklığa kavuşturacak bir kılavuz durumuna gelinceye kadar.

İşte bu yeni, son derece yeni, enfes bir şeydi...»⁵

Dış dünyanın araştırılması süreci birçok uğraklardan geçti. Felsefe, büyük Sanayi Devrimi'ni alttan alta hazırlayan doğa bilimlerinin biriktirmiş olduğu bilgileri gittikçe özümliyordu. Bu arada, burjuva ilişkilerin gittikçe gelişmesi, sınıfsal uzlaşmazlıkların gittikçe artması üzerine, sanat ve edebiyatta da gerçekliğin çözümlenmesine doğru bir eğilim gittikçe güçlenmeye başladı; buysa, herşeyden önce, insanın çevresinin çözümlenmesi anlamını taşıyordu.

Gerçekçiliğin temel özelliklerinden biri olan çözümleme, çok çeşitli üsluplar içinde, roman ve fıkra tarzının Gotik biçimlerle yanyana varolduğu; Poggio Praccioli ile Masuccio di Salerno'nun yapıtlarında da görüldüğü gibi, Ortaçağ'daki *Conte de Geste*'in Pulci'nin ince nükteli nazmına ya da Ariosto'nun *Orlando Furioso*'sundaki *heroik galante*'ye dönüştüğü; Petrarch'tan bu yana süre gelen katıksız şiir geleneğinin yerini artık yeni-Platoncu öznelcilik, özenmecilik ve Barok ruhunun aldığı Rönesans sanatında gelişme göstermiştir.

Çözümsel bir yaklaşım, Rabelais, Cervantes ve Shakespeare gibi Rönesans döneminin başlıca yazarlarının yapıtlarında vardı zaten. Halk edebiyatı ve efsane ile yakın ilintisi olan, anlatıda dışsalı, akılcı mantığı dikkate almayan Rabelais'ci roman ise, zamanının önemli bir estetik sorununa bir çözüm getirmekteydi. Bütün abartmalara, içindeki olağanüstü durumlara karşın, *Gargantua ve Pantagruel*'deki kişiler de yaşama sıkı sıkıya bağlı kişilerdi. Hiç kuşkusuz, bu roman, çözümsel bir yaklaşımın tohumlarını içerdiği kadar, kökleriyle de mitolojinin yataklarına ekilidir; ama bu yine de, yazarın Papalık'ın, skolastisizmin, feodal devlet gücünün ve ahlakının toplumsal özelliklerini, en önemlisi de, yeni filizlenmekte olan burjuvaziden haber verecek bir biçimde, yeni insanın özelliklerini ortaya koymasına yetebilmiştir. Romanın başlıca kişilerinden biri olduğu kadar, zengin olmanın birçok yollarını bildiğini, bunun en namuslusunun da gündüz vakti adam soymak olduğunu söyleyen Panurge, bütün sevimliliğine karşın, kendisinde yıkıcı bir öğeyi taşıdığı gibi, feodal sistemin içinde yavaş yavaş olgunlaşmakta

olan yeni toplumsal güçlerin de bir kişileştirilişini taşımaktadır. Ne var ki, Rönesans'ın hümanist utopya ideali olan Thelema Manastırı, ne Pannurjianizm'le uyuşmaktadır, ne de Rabelais ile öteki hümanistlerin umduğu biçimde gelişme gösteren insan ilişkileriyle. Ama, romandaki bu çatışma bize şunu göstermektedir ki Rabelais, gerçek niteliğinin ve ölçüsünün farkında olmaksızın toplumsal yaşamın temel çelişmesini duyabilmiş, bu çatışmayı açığa çıkarmakla da gerçekçiliğe doğru önemli bir adım atmıştır.

Bundan elli yıl sonra, *galant-pastoral* düzyazıdan, alaylamalı *Conte de Geste* şiirinden törel öykülere kadar gününün çok çeşitli yazın tarzı öğelerini kendinde özümlemiş bir yapıt olan *Don Quixote*'u belirleyen de yine bu aynı çatışma olmuştur. Güneşte pişmiş taşlı yollarda dolaşıp duran Don Quixote'un toplumun aşağı yukarı her kesiminden bir yığın insanla tanışmasına, yaptığı araştırma gezilerinin onu taşra hanlarına, beylerin saraylarına götürmesine karşın, roman, o İspanya'nın tam bir görünümünü çizememektedir. Günlük yaşamdan, günlük ahlaktan bize sunduğu ayrıntılar dikkate alınsa bile, bütün bunlar, tatlı serseri Lazarillo de Tormes'in gezileri üstüne yazılmış anonim bir yapıttakilere oranla çok daha az ilgi çekicidir. Ama gene de, edebi değerleri ve evrenselliğiyle olduğu kadar, insanın iyilik ve doğruluk için beslediği soylu özlemler ile yaşamın gerçek yüzü arasındaki trajik uçurumu yansıtan çatışmayı barındırması bakımından zamanın edebiyatının doruklarına erişmiştir.

Göreneklerin ve fantastik öğelerin büyük rol oynamasına karşın, çözümsel eğilim, Rabelais'nin romanından çok Cervantes'in romanında belirgindir. Öyle ki, Cervantes'in yaptığı toplumsal çözümlemeler, Rabelais'ninkinden çok daha kesindir. Cervantes, insan ilişkilerini daha kapsamlı bir biçimde çözümlemekte, hümanist idealler ile gerçeklik arasındaki kopukluğun temellerinde yatan nedenlere daha derinlemesine inmektedir. Buysa, çağının gelişmelerinin özünü incelerken, Sancho Panza'nın kişiliğinde şiirleştirdiği biçimde, Cervantes'in halkın zekâsına başvurmuş olmasından gelir. Yok eğer, Rabelais, yaşamda bir uyum sağlanabileceğine, hele Thelema utopyasının gerçekleşeceğine gerçekten inanmış bir kişiye, bu durumda, Cervantes'in ortaya koyduğu biçimde, bir yandan iyiyi yüceltirken, öte yandan o var olan koşullar içinde iyiliğin gerçekleşebileceği aldatmacasını yerle bir eden *Don Quixote*'un her yanından bilgelik akıyor demektir.

Modern çağın başlarında, insanlar özel mülkiyete dayalı bir toplum yaşamından oldukça deneyler edinmişlerdi. Örneğin, serfleri ezen derebeylerin kendileri mutlak monarşiye boyun eğmiş bir durumdaydılar. Kraliyet hazinelerine yığılan zenginlik, yavaş yavaş ama şaşmaz bir biçimde, benkerlerle tefecilerin kasalarına akmaya başlamıştı.

Fugger'lerin⁶ devlet işlerindeki etkisinin kral geçinen birçok kişi-

ninkinden aşağı kalır yanı yoktu, burjuvazi ise, kendine yer açmak için, soylularla bitmek bilmeyen, kıyasıya bir savaşıma girişmişti. Öte yandan, bir yığın serüvenci El Dorado'nun peşinde, aşılmamış engin açık denizlere doğru yelken açmıştı; çünkü, altın, erdemin, düzenin, özgürlük ve mutluluğun ölçütü olmuştu artık. Shakespeare'in de «Atina'lı Timon»da' yazdığı gibi:

Ne o? Altın mı?

Sapsarı, pırıl pırıl, değerli altın mı?..

Karayı ak; çirkini güzel; haksız haklı; alçağı soylu;

Yaşlıyı genç; korkağı yiğit yapmaya yeter bunun bu kadarı...

Duvarları yosun tutmuş kentlerde zanaatçıların hâlâ eşsiz güzellikte işler ortaya koyduğu işyerlerinin çevresini basık yapılı imalâthaneler sarmıştı. Maddi eşitsizlik bölmüştü insanları. Bencil tutkularla fikirler, zenginlik tutkusu, etle kemiğin bir parçası olmuş, toplum psikolojisinin belirleyici etkeni haline gelmişti.

Ataerkil ahlakın çöküşü ve yeni tarihsel koşullar içinde yerini alışı ile toplumlarda sınıf çatışmasının çekirdeği olan özel mülkiyette bütünleşme ve süreklilik gösteren özelliklerin güçlenmesi başbaşa gidiyordu. Mikelanj, burjuva düzenin önünde sonundaki zaferini sezmiş, çağın önde gelen düşünürlerinin duygularını şu güçlü sözlerle dile getirmişti:

Ah, bu günahkâr, utanç dolu çağda

Ne ölmek, ne duymak imrenesi şey,

Uyumak en iyisi, taş kesilene kadar.

Nasıl bilim insanlığına doğa yasalarının daha geniş bir bilgisini getiriyorsa, yeşermekte olan gerçekçi sanat ve edebiyat da insanın manevi, toplumsal yaşamını, eylemlerini, düşünce ve duygularını araştırma yoluyla tarihsel ilerlemenin özü üzerine öylesine bir ışık saçmaya başlamıştı. Shakespeare'in yaşamı çok düzeyli olarak çizili, toplumsal ilişkilerin gerçek özünün çözülmesine dayanmaktaydı. Shakespeare'le birlikte, Rabelais ve Cervantes'in yapıtlarının odağını oluşturan o çatışma da göreneksel ve fantastik rengini yitirerek somut tarihsel bir biçim almıştır, hem de evrenselliğini süreç içinde yitirmeden; çünkü Shakespeare, özel mülkiyet toplumu insanının toplumsal görünüşünün özlü ve süreklilik gösteren özelliklerini genelleştirebilmiş üstün bir sanatçı ve düşünürdü. Onun yapıtlarının zamana karşı koymasının başlıca nedeni aslında budur.

Ne var ki, Shakespeare'in dünya görüşü de mistik, fantastik kavramlardan tümüyle arınabilmiş değildir. İnsan ruhunun derinliklerine girdikçe, yaşadığı günün ve çağının birçok yanılsamalarına yakalanma-

dan edememiştir Shakespeare. Onun sanatı, içiçe geçmiş gerçekçi ve gerçekçi olmayan öğeleriyle bir karşıtlıklar birleşmesidir. Ama onda egemen olan asıl şey, kişilerin gerçekçi bir biçimde çizilmiş olması, oyun kahramanları arasındaki ahlak çatışmalarına yol açan çevrenin gerçeğe bağlı ve sahici bir biçimde saptanması; en önemlisi de, insanla toplum arasındaki ilişkiye gerçekçi bir şekilde yaklaşılmasıdır. Shakespeare'in kahramanlarının içinde bulundukları trajik durumların ne yazgıcılıkla, ne de akıldışı önyargılarla bir ilgisi vardır, bunlar her zaman maddi nedenlerle belirlenmiştir. Romeo ile Juliet'in alınyazıları, Hamlet'in zihinsel dramı, Timon'un dünyayla uyumsuzluğu, Lear'ın ya da Otello'nun insanlığa inançlarını yitirileri, bütün bunların tümü yaşamın kendi içindeki nesnel çelişmelerin sonucudur. Yaşamdır tragedyanın kaynağı.

Kahramanlarının acı çekmelerini ve iç coşkunlarını anlatırken, onların düşünce ve tutkularını çözümleyen, Shakespeare buralardan, insanların yaşamına set çeken ve yaşam karmaşasının uyumlu bir hale getirilebileceği hümanist inancını gölgeleyen maddi çıkarların nasıl kol gezdiğini görmüştür. Mikelanj'ın kendi çağına acı bir dille sövmesini, Shakespeare, en azından çok iyi anlamış biriydi. Ayrıca, Shakespeare, kendi gününün 'zıvanadan çıkmış' dramını anılamakla kalmıyordu; insan duygularının, düşünce ve eylemlerinin ta kaynaklarına inerek, bir uyumun olmayışının toplumun kendi yapısından ileri geldiğini de gösteriyordu. Eğer gönlü Prospero'dan yanaysa, aklından da Shylock'un rahatlıkla geleceğin adamı olabileceğini düşünüyordu. Toplumu çatışan maddi çıkarlar arasındaki bir savaşın geçtiği tiyatro olarak çizebilmesi için, Shakespeare'in, toplumu çözümsel bir gözle incelemeye koyulması gerekiyordu, ki o da bunu yapmış, bundan dolayı da gerçekçiliğin dönüm noktası olmuştur.

Shakespeare'den sonra, barokçuluk, özenmecilik ve klasikçilik gibi içlerinde gerçekçi olmayan birçok eğilimin köşebaşlarını tuttuğu olmuşsa da, toplumsal yaşamın çözümsel bir biçimde incelenmesine duyulan yakınlık sanat ve edebiyatta gittikçe yer etmeye başlamış bulunuyordu. Zamanının ruhuna uygundu bu eğilim. John Locke, insan zihninde birtakım dış, üstün güçlerden alınma doğuştan idealar olmadığını kanıtladığı zaman toplumsal düşünceyi, insanın düşünme biçimini belirleyen ve eylemlerini koşullayan özgün itici güç olarak insanın çevresini incelemeye zorlamış oldu. Locke, insanın çevresini toplumsal eylemliliğin başlıca ve en önde gelen alanı olarak görüyordu, insan da bunu böyle bilmek zorundaydı, çünkü öbür türlü, insan kendi yaşamını etkileyen bilinemez güçler karşısında korunmasız kalacaktı. Sanatın insan etkinliğini en geniş anlamda araştırmaya başlaması, gerçekçiliğin açık, belirgin özellikler kazanışıyla ve yaratıcı bir yöntem olarak ortaya çıkışıyla son buldu.

18. yüzyılda, feodalizmin ekonomik ve ideolojik yapısının çöküşünü noktalayan Fransız Devrimi'ne yakın bir dönemde, gerçekçilik, günlük yaşamın ve törelerin saptanışından toplumsal varlığın saptanışına doğru büyük bir adım attı.

Richardson, Defoe, Smollett, Fielding, Swift, Steele, Diderot, Goethe, Lessing Mercier, Marivaux gibi daha birçok, birçok küçük büyük ilk gerçekçi yazarların yapıtları, bu yeni yöntemin temel belirleyici özelliklerini ve bu yöntem ile öbür edebi akımlar arasındaki temel ayrılığı belirliyebilme olanağını verir bizlere.

Gerçekçiliğin özü *toplumsal çözümleme*'ydi; toplum içinde insan yaşamının, toplumsal bağların, birey ile toplum arasındaki ilişkinin ve toplumun yapısının incelenmesi ve betimlenmesiydi.

Gerçekçilik, dünya ile insan düşünce ve duygularının betimlenmesini bütün sanatların ve edebiyatın içeriği olarak görüp bunu bir ilke haline getirmekle, yalnız gerçekliğin düz bir kopyası olmanın değil, amaçsız tutkuların bir oyun yeri olarak insan doğasının öznel bir biçimde ortaya konmasının da üzerine çıkmış oldu. Gerçekçilik, insanı içinde yaşadığı ve hareket ettiği toplumsal çevrenin dışına akla estiği biçimde çıkarmaz, tam tersine, gerçek çelişmeleri içinde toplumsal ilişkiler diyalektiğini algılamaya ve çizmeye çalışır. Renk demetini çözümleme fizikçiye maddenin hareketindeki gizleri bulup çıkarması için nasıl bir olanak sağlarsa, gerçekçiliğin özü olan toplumsal çözümleme de yazarın ya da sanatçının yaşamın temel çizgilerini ortaya çıkarması ve bunların yasalarını anlamaya doğru yaklaşması için kendisine öylesine bir olanak sağlar. Gerçekçi bir yazar ya da sanatçı, gerçekliği ne denli yakından çizip, yapıtındaki olaylar arasında geçen ilişkileri yakından araştırırsa, gerçekliği yeniden ortaya koyuşu da o denli canlı ve inandırıcı olur; çünkü, kendisi gerçekliği yalnız coşkusallıkla bir biçimde algılamakla kalmamış, aynı zamanda, onu yorumlamış ve genelleştirmiş tir de.

Gerçekçi yazar, bireysel olaylarla görüngülerin ardında yatan çeşitli toplumsal güçlerin hareket ve karşı hareketinin genel çizgisini ortaya koyar. Bunun için gerçekçilik yazarın gerçeklik bilgisine dayanır. Shiller'in de bir zamanlar söylemiş olduğu gibi: «Akıp giden görüngüleri yakalayabilmek için, insanın bu görüngüleri bir yasanın boyunduruğu altına alması, güzelim gövdesini kavram parçalarına ayırması ve yaşayan ruhunu ayrı bir söz çerçevesi içinde saklayıp koruması gerekir.» Zihinsel ögenin gerçekçi yapıtlarda bir geçerlik kazanabilmesi, yazarın açık seçik ve kesin bir dünya görüşü olmasıyla; çünkü, yazarın gerçeklik yerine başka bir şey belirlemesi ya da araştırdığı olaylarla görüngülerin anlam ve özünü akla estiği biçimde, öznel bir biçimde ele alması durumunda yaşamın ve insanların gerçekte oldukları gibi genelleştirilmesi olanaksızlaşır. Eğer kişilerin içinde bulunduğu çevrenin

gerçekçi bir toplumsal çözümlemesi yapılacaksa, o zaman bir yazarın gerçekliği belirleyici, tipik yanlarıyla görüp çizmesi gerekir; çünkü bu belirleyici, tipik yanlar, bireylerin prizmadan geçerek kırılıp, birer kişi halini almaları biçiminde, insani toplumsal ilişkiler alanında nesnel olarak bulunurlar. Engels, bunun gerçekçi yöntemin başlıca bir gereği olduğu üzerinde önemle durmuştur.

Tipleştirme gerçekçi ilkesi, toplumsal olgular dünyasında varolan nedenselliğin izlenmesini içine alır. Bir yapıtın ana konusunu oluşturan şey, insan yaşamı ile toplum yaşamıdır; bunun için, kahramanın iç dünyası ve bizim kişiler dediğimiz, kahramanın bireysel özelliklerinin tümü, gerçekçi yazar tarafından, kahramanın kişisel alınıyazısıyla nedensel bağıntısı içinde, çeşitli tipik koşullanmaların ürünü olarak araştırılıp ortaya konur. Bundan dolayı, tipik kişi, toplumsal güçlerin bir çeşit türevidir. Kahramanın tipik kişileri, kendi bir ürünü olduğu çevrenin başlıca belirleyici yanlarını kendinde yoğaltır ve bileştirir, çevreye özgü çizgiler, bu yolla, kendisinde ve kendi kişiselliği doğrultusunda bir açıklığa kavuşur.

Bizler kişinin tipleştirmesine gerçekçi olmayan yapıtlarda rastlamayız. Kişiler çizimi ustası olan Racine, Molière gibi, estetik görüşleriyle ve yaratıcı yöntemiyle, bir klasikçiydi. Ne var ki, Molière'in klasikliğinin halksal öğelerle yakından bir bağıntısı olduğu gibi, kişileri de belli bir yere kadar götürülmüş bir toplumsal çözümleme doğrultusundaki somut tarihsel çizgileri içerir. Molière'in kişileri karikatürleştirme noktasına varacak denli abartılmış olup, tam gerçekçi bir derinlikten yoksundurlar. Tek yanlıdırlar, tek bir tutkunun tutsağı olmuşlardır; örneğin, Harpagon'un gözü doymazlığı, Tartuffe'ün iki yüzlülüğü. Hep tek yanlıdır bu. Çünkü Molière, klasikçiliğin altında yatan akılcı estetiğin ve felsefenin izinden gidiyordu. Gene de Molière'in o zamandan bu zamana artık bir deyim haline gelmiş olan kişilerinde, Racine'in kişilerinde olmayan bir şey vardır. Bu «bir şey», günün toplum sahnesinde ortaya çıkan gözü doymazlık ve iki yüzlülük gibi evrensel nitelikleri kararlı bir biçimde anlamaya yaklaşmanın bir sonucudur. Bir klasikçi olmasına karşın, Molière'e modern Fransız edebiyatındaki gerçekçiliğin habercisi olarak bakılmasının nedeni de budur işte.

Port-Royal'in öğrencisi Racine ise, kendisini insan duyguları ile tutkularının çözümlenmesine vermişti. Ne Phédra, Hermione, Roxana, Iphigénie, ne de Racine'in öbür kişilerinden herhangi biri, ne denli tam ve renkli çizilmiş olursa olsun, hiçbir zaman bir tip olamamıştır. Racine'in insanları toplumdan, mutlakçılık dönemi sırasındaki kaba ve katı Fransız toplum yaşamından kopuk, bir başlarınadırlar. Tanınmış Sovyet edebiyat tarihçisi V. Grib'in sözleriyle, «Molière'in yapıtları, 17. yüzyılın başlıca çatışmalarını ve sorunlarını yansıtmaktaydı. Corneille ile Racine ise, yaşadıkları çağın büyük toplumsal sorunlarının yaratıcısı

psikolojik sonuçlara el atmışlardı. Ama Racine'e bakıldığında, bu sorunların yaşanan tarihsel gerçeklik içinde yerinin ne olduğunu ya da onun kendi tiyatrosunu yapan yaşamın gerçek malzemesinin ne olduğunu söyleyebilmek olanaksızdır.»⁸ Hiç kuşkusuz, Racine'in tragedya- larındaki kahramanlar ile onların ruhlarına acı çektirten tutkular, Racine'in kendi yaşadığı çağın ürünüydü. Ama, Racine'in bu duyguları bir çeşit arındırarak, soylulaştırarak, dahası yaşamdan soyutlayarak çizdiği görülmektedir. Yaşamın sahici malzemesinden soyulmuştur bu çizim; bunun için, olayların ve kişilerin gerçeklikle bir benzerlik taşımasına karşın; Racine'in oyunları, özü bakımından gerçekçi değildir.

Racine'in oyunları edebi başyapıtlardır. Klasikçiliğin sınırları içinde ve onun kendisine verdiği olanaklardan iyi bir biçimde yararlan- ması sonucu, Racine, tutkuların yönettiği insan ilişkilerini olduğu ka- dar, bireyin ruhsal dünyasında yeralan çelişme ve çatışmaları da sap- tayan, büyük bir iç uyumu ve güzelliği olan yapıtlar yaratmıştır. Bun- da yadırganacak bir şey yoktur; çünkü, estetiksel etki, edebiyatta bir- çok yollardan ortaya konabilir; estetiksel etkinin gelişebilmesinin, değişik estetik ilkeleri, gerçekliği algılayıp ortaya koyuşta değişik ide- olojik estetiksel yaklaşımları olan çeşitli eğilim ve akımların aynı an- da varolabilmesinin gizi burdadır.

Çeşitli eğilim ve akımların yan yana vaolması, bu eğilim ve akım- lar arasında uzlaşmazlıkların çıkmasına, çatışmaların olmasına, aynı zamanda, çok doğal olarak, karşılıklı bir etkinin doğmasına yol açar. Çe- şitli edebiyat akımlarının (çoğunlukla da belli bir edebiyat akımını) belirleyen estetik ilkelerinin çeşitliliğinin altında bir toplumsal çeliş- meler diyalektiği, sanatta estetiksel anlatımını bulan toplumsal özlem- lerin bir çeşitliliği yatar. Sanat ve edebiyat tarihi hiçbir zaman durgun geçmemiş, çeşitli beğenilerin, görüşlerin ve estetik kavramların bir- birleriyle kıyasıya çarpışması doğrultusunda yol almıştır.

Gerçekliğin natüralist bir biçimde kopya edilmesini olduğu kadar, yaşamdaki olayların soyut bir biçimde genellenmesini de reddeden ger- çekçi estetiğin temellerini atarken, Lessing, gerek *Lacoon*'da, gerek *Die Hamburgische Dramaturgie*'de klasikçi yapıtların içerik ve biçiminde yaşam olmadığını, tutkuların soğuk bir düzkurallılık içinde ortaya kon- duğunu, üslubun söylevci, toplumsal fikirlerin ise kısır olduğunu kanıt- lamak için büyük bir çaba göstermişti.

«Racine duyguların dilini konuşur. Bu önermeyi kabul ediyorsak, o zaman Racine'i yüceltmiyoruz demektir. Ayrıca duyguların nasıl, hangi dilden konuşabileceklerini ben pek kestiremiyorum. Racine' deki, duyguların ikinci elden bir çizimidir; ender haller dışında, hiçbir zaman yaşamsal ve dolayimsız olamamıştır, bu olsa olsa ken- dine sözcükler arayıp bulan ruhun renksiz hareketleridir ancak.»⁹ Her- der, gerçekçi sanatın ilkelerini işte böyle savunmaktadır. Sert tartış-

macı havasına karşın, büyük bir demokrat ve düşünür olan Herder'in bu sözleri, öznel eğilimlere değil, yoğun tarihsel nedenlere dayanmaktadır.

Dünya edebiyatına çok büyük katkıda bulunmuş olmalarına karşın, 19. yüzyılın başlarında yer alan romantikler arasında tipik bir kişi yaratmış olanı yoktur. Sert toplumsal karşı çıkışları içeren Byron'un şiirlerinde, kahraman, sözcüğün gerçek anlamıyla, kendi adına hareket eden bir kişi olmaktan çok, yazarın coşkusal ve siyasal görüşlerinin bir çeşit cisimleşmesidir. Kahramanın kişiliğindeki tipik çizgilerin ortaya çıkışı, Beppo'yla, yani, Byron'un romantizm'den gerçekçiliğe geçişini gösteren şiirindeki kahramanla başlar.

Ne Fransız, ne de Alman romantikleri, gerçekçi yazarların yapıtlarında rastladığımız tipik kişilerle kıyaslanabilecek bir ürün ortaya koyabilmişlerdir; nerde kaldı ki, gerçekçi yazarların epik romanları, toplumsal çevre ile kahramanların yazgılarını belirleyen tipik koşulların derin bir çözümlemesini içerir. Ama, romantikler de gerçekçi yazarların daha farkında olmadıkları, burjuva toplumun birtakım yanlarını ve çelişmelerini algılayıp ortaya koymuşlardır. Eğer kendilerinden önceki romantiklerin katkıları olmasaydı, yaşadıkları çağın canlı tarihinin araştırılmasında hiçbir zaman bir ilerleme yapamayacaktı gerçekçi yazarlar.

Toplumsal çevrenin ve bu çevredeki nedensel ilişkilerin çözümlemesine olanak sağlayan belirli bir yaratıcı yöntem olarak gerçekçilik, gerçekliğin nesnel bir çizimini yaptığından, her gerçekçi yazarın yüksek düzeyde bireysel bir dünya görüşü olmuştur. Gerçekçi bir yazarın olayları görüşü ile yaşam ve tarih anlayışı, kendisinin de kaçınılmaz biçimde içinde yer aldığı çağdaş toplumsal savaşıma yönelik kendi tavrını yansıtır.

Gerçekliği çizen bir yapıt önünde sonunda yazarının da kişisel görüşünü yansıtacaktır, çünkü, bir yazar kendi yaşadığı çağın dışında kalan bir tarihçi değil, kendi kanısına göre çağının bilgelikliğini kuşatan fikirlerin her zaman için savunuculuğunu yapan biridir. Hiç kuşkusuz, bir yazarın öznel tarih anlayışı ona konu olan nesnel özü her zaman karıştırmayabilir.

Ama, sürekli değişen gerçekliğin gelişmesini araştırma ve toplumsal ilişkileri çözümleme yoluyla, gerçekçi yazarlar, çağdaş, kişisel ve toplumsal yaşamın sahici bir çizimini yapabilmişlerdir; çünkü, gerçekçi yöntemin temelinde yatan etkin bir biçimde bilme ilkesi onlara önemli yeni başarılar kazandırmıştır. Gerçekçiler, kahramanlarının iç dünyalarını, düşünce tarzlarını ve davranışlarını koşullandıran kendi çağlarının özlü çatışmalarını çizebilmişler, insan kişiliği üzerinde yıkıcı bir etkisi olan toplumsal kötülüğün kaynaklarını görebilmişlerdir. Yaşadıkları gündeki yaşamın toplumsal bir çözümlemesini yapmış olan gerçek-

çilerin kendilerine özgü bir yanı olmak üzere, gerçekliğin hümanist bir biçimde algılanması ile bireysel bir yaşam felsefesi arasında bir uyumun olması işte bundan ileri gelir.

Ön toplumcu gerçekçiliğin bu belirgin özelliğine, Fransız ve İngiliz burjuva devrimleri dönemi sırasında ortaya çıkmış olan yöntemin ilk evrelerinde bile rastlanabilir.

18. yüzyılın kendine bayrak ettiği şey, feodal sistemin ahlaksal ve ekonomik yapısını yıkmak üzere ortaya çıkmış burjuvanın ilerlemesiydi. Çağın başlıca tarihsel görevi toplumun dönüşüme uğratılmasıydı. Sivil özgürlük fikirleri esiyordu ortalıkta ve bunlar, insan toplumunun gelişmesinde yeni bir evrenin mustusunu veren büyük fikirlerdi.

Bu fikirler, olgunlaşmakta olan burjuva toplumdaki çelişmeler su yüzüne çıkıncaya değin, bireysel çıkarların uyumunu güvence altına alan bir ülkü ve yetkin bir uygarlık biçimi olarak çağın demokratik hareketleriyle bağıntılı biçimde, filozoflarla yazarlar tarafından alkışlarla karşılandı. Feodal iktidar için, yani, can çekismekte olan feodal düzenin siyaset ve ahlak koruyucuları için yerine getirilen hiyerarşik ve derebeyi usulü ödev kavramından, mutlakçı ahlaktan bağımsız olan insan kavramına, özgür ya da «doğasal» insan fikrine geçildi.

«Doğasal» insan, klasikçiliğin sözcülüğünü yaptığı mutlakçılığın dogmalarından kurtulmuştu. Kendisine *Tiers État*'ın ideologları tarafından, dürüstlük, girişkenlik ve dayanıklılık gibi yeni birtakım doğa vergisi erdemleri olan kişi gözüyle bakılıyordu artık. Bu erdemlerin dıştan gelmediği, yani, feodal ahlakca kendisine yerleştirilmiş şeyler olmadığı, onun kendi içindeki özü olduğu kabul ediliyordu.

İster Fielding'in alabildiğine *joie de vivre* içindeki gümrültücü kahramanları olsun, ister Robinson Crusoe gibi aklı başında, pratik bir kişi olsun, hep aynı tarihsel iyimserlikle karşılanıyordu. Çünkü, kendi doğası ne buyuruyorsa öyle hareket ediyordu Tom Jones; ola ki kendi doğası bir an yalnız bırakabilirdi, iyi ama Tom Jones'un kendi iç erdemiyle ne ilgisi vardı bunun? İnsan doğası öyleydi ki, Tom Jones da öyle yapıyordu. Robinson Crusoe da birtakım şeylerle savaşmak üzere yalnız başına bırakıldığı ve yaşadığı adada, (tabii insanlığın daha önceki topluca deneylerinden yardım görerek) baştan başa bir uygarlık yarattığı zaman, kendi temel «doğasal» benliği bozulmadan kalabiliyor, en zorlu deneylerden alınının akıyla çıkıyordu.

Büyük bir atılım gücü ve inatçılıkla büyülenmiş, etkin ve bağımsız kişileri olmaları dolayısıyla, ilk gerçekçiler, yapıtlarında yaşadıkları çağın başlıca özelliği olan, klasikçiliğin arınmış kahramanlarından temelden farklı, yeni bir insanın doğuşunu yansıtabilmişlerdir. Yeni çağın kahramanının yaratılışı gerçekçiliğin büyük bir zaferidir, toplumsal çevrenin çözülmesine ve araştırılmasına eğilmiş olmaları bakı-

mından gerçekten ancak gerçekçiler tarafından elde edebilecek bir zafer.

Ama, ilk gerçekçiler, yeni kişiliklerin çiziminde yadsınamaz başarılar kazanmalarının yanı sıra, çevreyi saptayıpta birçok bakımdan ampirik olarak kalmışlardı. Modern gerçekçilerin yaptıklarının tersine, çevredeki dünyayı bağımsız bir estetiksel nesne olarak almadıkları için, dünyayı anlamlı kılamamışlardır. İlk gerçekçilerin düzyazıları titiz olduğu kadar da pratikti; durumları çoğunlukla ince ayrıntılara ve gölgelendirmelere kaçmadan veriyordu. Robinson Crusoe'nun adadaki yaşamı, renkli bir dünyanın edebi bir çiziminden çok, bir iş gezisinin kaçça çıktığı üstüne tutulmuş, işbilir, olgulara dayanan bir hesaptır. Bu işbilir, olgusal, pratik yaklaşım, Smollett ile Swift'in de düzyazılarının kendine özgü yanındır, hele Swift'de bu, zamanının estetiksel beğenisi ile tam bir uygunluk içinde olmak üzere, özgün bir üslubun aracı haline gelmiştir.

İlk gerçekçilerin çevreyi çizişlerindeki en belirgin yan ampirizmdir. Kahramanların psikolojilerinin ortaya konuşunda da görülür bu; öyle ki, kahramanlar, zihinlerinin ve yüreklerinin derinlerinde geçenlerle değil, daha çok eylemleriyle verilirler. Okuyucudan ise, kahramanın iç yaşamını, onun kendi eylemlerinden çıkarıp değerlendirmesi bekleniyordu; çünkü, kişinin psikolojisinde yatan özellikler bireysel olaktan çok evrenseldi. 18. yüzyılın gerçekçi düzyazısında, kişinin manevi yaşamı, çok yanlı çözümleme bir yana, derinlemesine bir çözümlemeye bile ele alınmıyordu. Kişisel yaşamın araştırılmasına ancak 19. yüzyılda geçilebilmiştir.

İlk gerçekçilikte, gerçekliğin ampirik olarak çizimiyle kahramanın idealleştirilmesi eğilimi yan yana gider. İlk bakışta olağandışı gibi görünen bu çelişme, aydınlanma felsefesine ve etikine dayanan gerçekçiliğin savunmakta olduğu özgürlük kavramından ortaya çıkmıştır.

Rousseau'nun «İnsan özgür doğmuştur, ama zincire vuruludur her yerde» sözü, kendi çağına derinden işlemiştir. Özgürlüğün, doğasal insanın doğal hakkı olduğunu duyuran bu güçlü formül, çağının tam özünün bir anlatımıydı ve Fransız Devrimi öncesinde Avrupa'yı kasıp kavuran devrim ortamının içinde doğmuştu. Feodalizmin insanları yoksulluğa iten başlıca manevi ve bağnaz ilkelerinden kurtulma fikrini getiriyor, toplum yapısının değişikliğe uğratılmasını öngörüyordu. *Tiërs Etat*'nın ideologlarıysa, sorunu ortaya koyarken işin pratik yanını hesaba katmıyorlardı. Sanki çok yalındı her şey: insan zincirlerinden bir kez kurtuldu mu, artık uyumlu bir toplumun sonsuza uzanan özgür bir vatandaşı olacaktı, çünkü soyut hukuk açısından bakıldığında bütün insanlar doğuştan eşitti.

Ne var ki, aslında, insan ne doğuştan özgürdü, hattâ ne de doğuştan önce. Yoksul bir köylü kulübesinde doğan bir çocuğun kendi ana

babasından, kaçınılmaz bir biçimde, soyaçekim sonucu, yalnızca onların fizik görünüşlerini almakla kalmayacağını, ama ana babasının içinde bulunduğu maddi konumun da içine gireceği gerçeğini görmezlikten geliyordu Rousseau. Bir soylu şatosunda ya da saygıdeğer bir tüccar evinde doğan bir çocuk, hiç kuşkusuz, daha işin başında, kıyaslanamayacak ölçüde özgür olarak doğacaktır.

İnsanın içinde yaşadığı ve kendisinden de önce varolan bir toplumda maddi eşitsizliğin sürmesi halinde insan özgür doğamayacağı için, sahibi özgür sıfatını da kazanamayacaktır. Burjuvazi *kendi* özgürlüğünü *kendisi için* arıyordu; bu özgürlüğü eline geçirince de onu burjuva demokrasisinin en kutsal yasası olarak tanımladı. Burjuva devrimi tarafından çıkarılan 1793 Fransız Anayasası'nın Altıncı Maddesi, iktidarı ele geçirmiş olan *Tiërs Etat*'nin anladığı anlamda, özgürlüğün şu klasik tanımını getiriyordu: «Özgürlük, başkasının haklarına zarar vermeden istediğini yapma hakkıdır». Altıncı Madde'deki bu ahlaki tez apaçık sosyolojik yerlere dayanmaktaydı. «Doğasal» insan, «malvarlığını ve gelirini uygun gördüğü biçimde kullanabilirdi. Böylelikle, Konvansiyon Meclisi'nde zafer sesleriyle ilan edilen etik ideal, yani başkasının çıkarlarına zarar vermeden insanın istediğini yapabilmesi özgürlüğü, sömürüye dayalı bir toplumun temel ilkesi olan özel mülkiyetin dokunulmazlığı ilkesini olumlayarak, yanılsatıcı bir özgürlüğü yasallaştırmış oluyordu. Böylece, kişi, toplumun uzağında kaldığı gibi, dolaylı yolla da komşusuna ve topluma karşı savaş açma hakkını elde ediyordu; çünkü, kendi «uygun gördüğü» şey ile toplumun öbür üyelerinin «uygun gördüğü» şey önünde sonunda çatışacaktı.

Bu karmaşık *casuistique* burjuva özgürlük ideali Marx tarafından olağanüstü bir biçimde açığa kavuşturulmuştur. Gerçek özgürlük ile 1793 Anayasası'nda geçen vatandaşın toplumsal yükümlülükleri kavramı arasında bir karşılaştırma yaparken şöyle yazıyordu Marx: «...Bunun içindir ki, özgürlük hakkı, insanların birliğine değil, tam tersine, insanların tek başlarına bırakılmasına dayanır. Tek başına bırakılma *hakkıdır* bu, *sınırlandırılmış* birey olma hakkıdır.» Sonra şöyle devam ediyor Marx: «Bundan dolayıdır ki, bir insanın özel mülkiyet hakkı, başkasını önemsemeksizin, (*a son gré*) dilediğince kendi malını mülkünü kullanma hakkıdır; bencillik etme hakkıdır.»¹⁰ Doğasal insanın, yani sözümlüğe doğallıkla «özgür» olan insanın bu hakları vakit geçirilmeksizin demirden yasaların güvencesi altına alınarak, sıkışınca (daha bir ilerici sayılan Fransız burjuvasının yaptığı biçimde) giyotine başvuran, ya da (daha bir tutucu sayılan İngiliz burjuvasının yeğlediği biçimde) dar ağacına başvuran mülkiyet sahibi kişiler adına değil, ama *bütün insanlar* adına gerçek özgürlüğü isteyebilecek kimselere karşı korunmuş oldu.

Giyotindi Babeuf'çüleri, yani, herkes adına gerçek özgürlük isteyen ve toplumsal ilişkilerin o yönde düzenlenmesi fikrini savunan «Eşitler'in

Gizli İttifakı» üyelerini bekleyen şey. Çünkü, Fransız burjuvazisi, Koblenz'de toplanmış göçmenlerden çok, Gracchus Babeuf'ü korkulu düşman olarak görmüştü kendisine.

Burjuvazinin yasası, Rousseau'nun klasik formülünün ikinci yarısını da işlemez hale getirmişti çarçabuk. Feodalizmin zincirlerinden kurtulunmuştu, ama, «doğasal» insan, şaşkınlık ve ürküntü içinde, bu kez ellerinin kelepçeye vurulu olduğunu görmüştü; hem de, o serf demirci ustasının kendisine falanca baronun atelyesinde vurduğu kaba ve ilkel zincirlerden çok daha incelikle yapılmış bir kelepçe.

Tarihin işleyen mantığı, soylulaştırılmış, idealleştirilmiş, aynı zamanda da girişimci ve bencil *kişisel çıkarların* kölesi olmuş burjuvayı gözler önüne sermek üzere, «doğasal» insanın maskesini alaşağı etti.

Bu, Aydınlanma dönemindeki devrimci düşünürlerin tasarladıkları «doğasal» insan ideali ile bu idealin pratikte uygulanışı arasında ortaya çıkan bir antinomi olarak, sınıflı burjuva toplumunda, ideoloji ve toplum bilinci alanında yer alan, gerçek diyalektik bir gelişme idi.

Gerçek burjuvaya gelince o para oyunları, mali düzenlemelerle yarınını düşünmeden yaşayan ve har vurup harman savuran aristokrasiye faizle para yetiştirmeye çalışıyordu. Aristokrasinin malına mülküne el koyuyor; yollar açıyor, adı bilinmeyen uzak ülkelere yelken açan ve sonunda, saygıdeğer *Pater Familias*'ın başını döndürecek altın, Hindistan cevizi ve ipek gibi yüklerle dönen gemiler yapıyordu. Gerçek burjuva, makinenin getirdiği olanakları kısa zamanda ele geçirmiş; fabrikalar kurarak, işçilerinin terini nakit paraya çevirmenin yolunu öğrenmişti.

Toplumsal özgürlük ideali ile gerçeklik arasındaki antinomi birçok gerçekçi yazar için bir bilmece olmakta devam ediyordu; çünkü, bir yandan, demokratik pleb kitlelerin mizacını yansıtmaya çalışırken, öte yandan da istiyorlardı ki, yeni toplum, uyumlu bir toplum olsun. Bu gerçekçi yazarlar, kendi sınırlandırmalarıyla bağlı burjuva düşünürleri olmakla birlikte, yaşadıkları çağın keskin toplumsal karşıtlıkları ile toplum düzenindeki birçok eksiklikleri yapıtlarında ortaya koymayı başarabilmişler, böylelikle de günümüze değer biçilmez birçok tanık belge bırakmışlardır.

Ne var ki, ilk gerçekçiler, toplumsal örgütlenmedeki eksiklikleri, insan doğasındaki eksiklikler olarak, yani düzeltilmesi, elden geçirilmesi ve aklın ışığında eğitilmesi gereken doğal nitelikler olarak yorumuşlardır. Kahramanı bu idealleştirme eğilimi, gerçekçi sanatta ortaya konan biçimiyle, halk kitlelerinin feodal kurumlardan kurtuluşunun, insanları bütün bütüne ve tam anlamıyla özgür kılacağı inancı ve umudunu olduğu kadar, çağın nesnel devrimci itisini de yansıtmaktaydı.

Kahramanı idealleştirme eğilimi, *Encyclopédie*'nin, Holbach'ın *Système de la Nature*'ünün, *Emile* pedagojik ütopyasının ortaya çıkma-

sına yol açan ilerici ideolojinin öğretsel amaçlarının da bir anlatımıydı aynı zamanda. Bu öğretsel amaçlardan beklenirse şuydu: toplumda geçerli olan görüş ve kanılar değişime uğratıldığında, toplumun kendisi de değişikliğe uğrayacak, yoksun olduğu uyum ve adalete kavuşacaktı. Aydınlanmacılar'ın inancına göre, insanların zihinlerine akılcı önfikirler aşılama, insanların eylemlerine yol göstermekte devam eden karışık bencil çıkarlar, uyumlu bir bütüne dönüştürülebilecek, böylelikle, canlı imgeler yoluyla etkileme gücü olan sanat ve edebiyatın, toplumun eğitimden geçirilmesine bir katkısı olabilecekti. 18. yüzyıl gerçekçilerinin yapıtlarında öğretselciliğin ve birçok ahlakçı öğenin olmasının nedeni budur. Yalnız, akılda yatan ahlak ile toplumda egemen olan ahlakın akılsızlığı arasında bir karşılaştırma yapan Voltaire'in *Candide*'i gibi örnekler için geçerli değildir bu. Richardson'ın romanları kadar, Defoe'nun *Moll Flanders*'i ya da Fielding'in *Jonathan Wild*'i gibi yapıtlar da oldukça güçlü öğelerle örülüdür. Hattâ Beaumarchais'nin plebvari devrimci bir *Joie de Vivre*'i ile kaynayan; *Triers Etat*'nın beceri ve kurnazlığı, enerji ve pratikliğini göklere çıkaran oyunlarında bile, devrimci burjuva ahlakı açısından feodal ahlakın mahkum edilişi vardır.

İlk gerçekçilikte, ahlakçılık ile toplumsal ahlakın eleştirisi yan yana gider. Çok doğaldı bu, çünkü, eski düzenin çöküşünü yansıtan feodal dünya ile feodal bilinç, ahlak ilkelerini korumanın ve güçlü kılmanın çok uzağında idi. 18. yüzyılda yaşamış büyük oyun yazarlarının açıklıktaklitçileri, çürümüş aristokrasinin adice tutkularını yücelterek, yazdıkları bir dizi korkunç abartılmış, (*tantanah*) tragedyalarla aristokrasinin salt egemenliği fikrini savunmaya çalışırlarken, geri kalan aristokratik edebiyat da, kaba bir Epikürcülük ve eğlence düşkünlüğü ruhu içinde döneniyordu. Feodal dünya, aslında hiç de ağırbaşlı olmayan bir hava içinde kendi sonunu hazırlamaktaydı. Corneille tragedyalarının belkemiği olan katı ahlak kavramlarının yerini tensel zevkler almıştı. Aristokrasi, içinde bulunduğu yozlaşmayı ve manevi çöküntüyü incelemişlik perdesi arkasında, pudra ve güzellik kalemlerinin, dantelaların, çember kasnaklı eteklerin altında saklamaya çalışıyordu. Hayasızlığın sınırına varan ne olduğu anlaşılmaz sahnelerle dolu birtakım sulandırılmış koşuksal yapıtlar ile salon komedyalari, aile yaşamıyla, ev, eşe bağlılık, tutumluluk, ekonomi, büyüklere saygı gibi burjuvazinin kutsal ve dokunulmaz saydığı ilkelerle alay etmekteydi.

Feodal aristokratik ahlakın eleştirisini yaparken, devrimci demokratik edebiyat, sadece eski toplumun etik temellerini açığa sermiş olmakla sınırlandırmadı kendisini. Diderot'un *Rameau'nun Yeğeni*, Schiller'in *Hile ve Sevgi*'si, Godwin ile Crébillon (*fils*)'in romanları ve Steele'in yazılarıyla yergileri, bütün bunlar, kurulu toplum düzeninin eksikliklerini ahlak eleştirisi yoluyla ortaya koymaktaydı. İlk gerçekçilik, eski düzeni mahkum edişiyile ve getirdiği ahlakçı, ülkücü eğilimin çağın devrim ortamı içinde destek buluşuyla, kendi hesabına birtakım bü-

yük başarılar elde ederken; toplum düzenine karşı çıkıcı olan tavırlar da 18. yüzyılın büyük yazarlarıyla düşünürlerinin esin kaynağı olmakta, bu yazarlar ile düşünürleri kitlelerin toplumsal savaşmaları içine atmaktaydı. Bu arada, yeşermekte olan ciddi burjuva edebiyatı da özgürlük toplumsal ideali ile onun pratikte gerçekleştirilişi arasındaki antinomiye tam bir belgesel doğrulukta yansıtılmaktaydı. Yeniçağın destanı romanın yanı sıra gelişen dram sanatında ise, feodal toplumun isteklerine bir zamanlar yanıt getirmiş olan «yüksek» tragedya ve «yüksek» komedy gibi, çağın ilk yarısının ağır basan türleri yavaş yavaş ortadan silinmeye başlamıştı. Dram sanatı, ya da o zamanların deyimiyse, «comédie larmoyante» (gözyaşlı komedy) ya da «orta sınıf tragedyası», kendi burjuva kökenlerinin belirgin izlerini taşıyordu artık.

Yeni dram sanatının gerçekçi temelleri, söz ve buyruğun hâlâ ayrıcalıklı sınıfların elinde olduğu bir dönemde, burjuva yaşamında olduğu kadar, iktidara da kendini kabul ettirmeye çalışan *Tiers Etat*'nın savaşımında yer alan değişimlerin doğru ve gerçeğe bağlı bir çizimini yapışında yatar. Bu yeni dram sanatının konusu ve çatışması, burjuva toplumu ile feodal toplum arasındaki çarpışmanın bir çizimini içerdiğinden, bunun edebi bir biçimde ortaya konması, çevrenin araştırılması ve çözümlenmesini gerektiriyordu. Burjuva dram sanatındaki başlıca çatışmanın kendi gerçekçi özneliliğine uygun olması için, günlük yaşam biçimi ve toplumsal çevre ayrıntılı bir biçimde ortaya konuyordu. Ama, «comédie larmoyante», akılcılıktan; felsefe yapmaya ve uzun ahlak dersleri vermeye meraklı «baş» kahramanlar kullanmaktan kurtulamamıştı daha. Ahlakçı dram sanatının kurucuları, Lillo, Destouches, Niveau de la Chausse, hâtâ Diderot ile Lesing «doğasal» insanın, yani, burjuvanın olumlu niteliklerini açıkça abartmışlar, ne var ki, ölçülü mizacını bir öteye götürememişlerdir. Burjuva dram sanatının gelişmeleri, ideolojik çelişmelerdi çünkü; burjuva dram sanatının yaratıcısı olan kişilerin güttüğü amacın gerçekleşebilmesi, yani bireyin şiirleştirilmesi olanaksızdı, çünkü «comédie larmoyante»'ın gerçek kahramanı şiirleştirilmeye gelecek biri değildi. Bir kere, pratik etkinliği kendi çıkarlarına dayalıydı; gerçek çehresi ise, burjuva dram sanatının yaratıcısı olan kişilerin zihinlerinde tasarladıkları idealin çok uzağındaydı. Burjuva dram sanatı yazarları, gerçekçiler olarak, yani, gerçekliğin birer keskin gözlemcisi olarak, kendi burjuva kahramanlarının olumsuz yanlarını, bencilliklerini, katılıklarını ve darkafalılıklarını aşagılama edemeyeceklerdi. Burjuva toplumunun, insanlıkdışı, yani, insanı insanlığından eden temel niteliği henüz tam olarak ortaya çıkmadığı için, orta sınıftan dram kahramanlarının olumsuz yönleri, günün genel tavrıyla uygunluk içinde olmak üzere, zamanla aşılabilecek ve düzeltilebilecek sanılan insan doğasının eksiklikleri olarak görülüyordu.

Ne var ki, zaman, ilk gerçekçiliğin bu tipik yanılsamasını yıkıp çü-

rütecekti. Tarihsel sürece damgasını vuran şey, feodal bağların çökmesi ve ezilen kitlelerin gittikçe daha devrimci bir biçimde karşı çıkmaya başlaması değildi sadece, burjuva toplum ilişkilerinin de kurulmasıydı. Yaşamın yeni çehresi, insanları şu gibi soruları ciddi olarak ele almaya zorluyordu: Ortaya çıkan yeni koşullar insanoğlunun doğasındaki eksikliklerin ve güçsüzlüklerin bir sonucu olamaz mıydı acaba? Devrimci Aydınlanmacıların fikirlerine göre hiç başarısızlığa uğramadan yürümesi gereken, ne var ki, pratikte tam bir başarısızlığa uğramasa bile, ancak başarıya ulaşmış sayılabilecek eğitsel ve pedagojik yollardan insanoğlunun başarısızlıklarının üstesinden gerçekten gelinebilir miydi?

Nesnel toplumsal çelişmelerin bir yansıması olduğu kadar, zamanın bütün başlıca düşünürleri ve yazarları tarafından da duyulan bir şey olarak, insanın zihinsel gelişmesi ile toplumsal gelişmesi arasındaki antinominin açıklığa kavuşturulması ve açıklanması gerekiyordu. Eğer insan doğası eksikse ve aydınlatıcı akıl tarafından doğrudan etkilenecek bir şey değilse, o zaman insan doğasının ve insan psikolojisinin ileriye doğru araştırılmasına açıkça gereksinim vardı. Aydınlanma ahlakının formülleştirdiği ideal sivil ve insani erdem normlarıyla çelişen görüş ve töreleri kendisiyle birlikte getirmiş olan burjuva gelişmesinin yol açtığı «doğasal insan» olarak modern insan kavramındaki açmaz, ilkönce Prévost'un, Sterne'nin, Goethe'nin *Werther* dönemi yapıtlarında, daha sonra da Choderlos de Laclos'un yapıtlarında görüldüğü üzere, gerçekçi düzyazıda psikolojik bir eğilimin ortaya çıkmasına yol açtı. Bu yazarlar, Aydınlanma romanının gözden kaçırdığı ya da açıkça görmezlikten geldiği insan ruhunun çizgilerini incelediler.

Lawrence Sterne, insan yüreğinde yatan gerçek karmaşıklığı algılayıp ortaya koydu. Ondan önce hiçkimse insan ruhunun titreşimlerine bu denli yakından titizlikle bakmamıştı. Özenli bir doğa bilgini gibi insan yüreğini bir büyüteçle inceleyip onun yalnızca parlak yanlarını değil, akılcı yoldan açıklaması zor çelişmelerini de görmüştü. Aslında alışılmadık bir karamsarlık örter Sterne'nin yapıtlarını. Ama kişilerinin iç dünyaları, sağlıklı birer dünyadır. Hastalıklı hiçbir yan, hiçbir sapma yoktur. Buna karşın, bütün bu kişiler, özellikle de anlatıcı, kendinden hiçbir şey yitirmeden yaşamın en karmaşık durumları içinden kolaylıkla sıyrılıp giden bir Tom Jones'un ya da bir Peregrine Pickle'in kendine olan güveninden yoksundur. Onlar için yaşam, talihin kendilerine oynadığı oyunları, yaşamın inişli çıkışlı yollarını göze alıp, hiç yılmadan okudukları bir kitaptır.

Sterne'nin kahramanları, yaşamda olup biten şeyleri, Aydınlanma romanının kahramanları kadar açık, yalın biçimde ele almazlar. En yalın bir hareket bile uzun uzun düşünmeyle, duraksamayla olur. Fielding'in ve Smolett'in kahramanları, dünyayı iki elleriyle kucaklarken, Bri-

tanya yollarını eller cepte, ıslık çalıp teperken; hanlara, taşra meyhanelerine dalıp, etli butlu garson kızlarla gönül eğlendirir, kendilerine bozuk çalan adamlarla hırlaşırken; ya da Kanal'ın öbür yanına atlayıp, Fransa başkentinin türlü adilikleri arasında yollarını bulup, kendi memleketlerindeki gibi, hiç yorulmadan, oraya buraya saldırırken, Sterne'nin daha içedönük kahramanları, kendi Ben dünyalarının ve ufak bir arkadaş çevresinin içinde bağlanıp kalırlar; çoktan yitmiştir yaşamları.

18. yüzyıl romanındaki psikolojik eğilimin öbür temsilcileri gibi, Sterne de, insan ile insanın toplumsal çevresi arasındaki bağların karmaşıklığının farkındaydı; bu çevrenin, yani, tarihin, Aydınlanma felsefesi ve ahlakının yasalarına göre değil ama kendi yasalarına göre oluştuğu gerçekliğin, akılcı Aydınlanma gerçekçilerinin sandığından çok daha karmaşık olduğunu düşünüyordu. Yine de, Sterne'nin kişi çizimi ile çağdaşlarındaki arasındaki birçok ortak yanlar vardır. Sterne, kahramanlarının duygularının titiz bir çözümlemesini yaparken, onların ağır basan belirleyici yanlarını, öbür daha az önemli özellikleriyle ustaca kaynaştırarak ortaya koyacak biçimde seçip ayırıyordu. Sterne'i kendi çağdaşlarından farklı kılan şey, *Tristram Shandy*'nin özgün yapısından ya da kendi düzyazısına o eşsiz çekiciliği veren karamsarlık havasından çok, yaşamda kişisel olan ile toplumsal olan arasındaki ilişki anlayışına getirdiği yeniliktir. Condorcet, insanın kişisel ve toplumsal çıkarları arasında herhangi bir çelişme olabileceğini yadsıyıp, bu ikisinin sözümona uyumunda güvenli bir ilerleme olduğunu söylerken, dolayısıyla, sınıfsal bir uyumdan yoksunluğu görmezlikten gelip, özünden farklı olan çıkarları tanımaya kalkışmanın, ancak başıboş bir kişisel çıkar özgürlüğü anlamına gelebileceğini daha kavrayamazken; Sterne, bireyle toplum arasındaki kopmayı gösteriyordu. Bu kopmayla gelen ıstıraplar ve bunların nedenleri, Sterne'nin uslubundaki sinirli alay yüzünden açığa çıkmıyor denebilir; ne var ki, Sterne'nin kahramanları, dış dünyayı sırf kendileri için elverişli bir etkinlik alanı olarak görmediklerinden, kendi küçük dünyalarına kapanmışlardır.

Goethe, kişisel olan ile toplumsal olan arasındaki bu kopmanın kaçınılmazlığı ile bunun toplumsal köklerini, insanın manevi yaşamı ile coşku dünyasını benzersiz bir lirizm ve çözümsel bir sezikle ortaya koyduğu *Werther'in İstirapları*'nda açığa sermiştir.

O üstün düşüncesiyle, Goethe, gerçekçi yöntemin gücünü çok önceden anlamıştı. Bu yeni yöntemin kendisine (dolayısıyla, bütün bir edebiyata) açtığı olanakların farkına vardığında, genç yazarın yaptığı ilk iş Shakespeare örneğine dönmek oldu. Bu büyük İngiliz oyun yazarına yeniden bir ilgi duyulmaya başlanması, bütün 18. yüzyılın en kendine özgü yanlarından biriydi. Ne var ki, genç Goethe, Shakespeare'nin sanatının özlü yanını bütün öbür Shakespeare hayranları ile izleyicilerinden çok daha iyi kavramıştı; kendisine gerçekçiliğin kurucusu gözüyle

bakılmış olmasının nedeni de buydu işte.

Shakespeare'in tarih oyunlarına çok şey borçlu olduğu kadar, 18. yüzyılın da en iyi yapıtlarından biri olan *Götz von Berlichingen* tragedyasını daha yazmaya başlamadan kısa bir süre önce yaptığı «Zum Shakespeare Tag» konuşmasında, Goethe gerçekçiliğin temel ilkesini kesin bir biçimde ortaya koymuş; Shakespeare'in tragedyalarının «kendi benliğimizde ve özgür istemlerimizde yatan ne varsa tümünün, bir bütünün amansız yolalışıyla çarpıştığına, gizli bir noktanın çevresinde döndüğüne»¹¹ değinmiştir. «Bütünün amansız yolalışının» doğal yasaları, yani, toplumsal ilişkilerin yolalışı ve gelişmesi, hiç kuşkusuz, olayları çözümleme ve olayların neden ve etkilerini araştırma gücü olan gerçekçilik tarafından gösterilebilirdi ancak. Goethe, bütünün amansız yolalışını belirleyen karmaşık gizler açığa çıkarılmadıkça insan kişiliğinin, birey psikolojisinin anlaşılamayacağını ve açıklanamayacağını kavramıştı.

L'abbé Prévost, ciddi bir psikolog ve keskin bir töre gözlemcisi olmasına karşın, insana şaşkınlık veren Manon Lescaut'yu yarattığı zaman, aşka bağlılık ile aşırı bağımsızlık, temiz yüreklilik ilk ahlak tanımazlığın sınırına varan hafiflik, ruh soyluluğu ile bayağılık, hoppalık ile ağır başlılık gibi birçok uzlaşmaz nitelikleri kendisinde toplayan kahramanının iç çelişmelerini açıklamaya kalkıştığında karanlığa saplandığını görmüştü. L'abbé Prévost, deney şişesinin içine girmez sandığı değişik maddeleri eski yöntemle karıştırırken bunların hiç beklenmeyen ve o zamana kadar hiç bilinmeyen bir bileşim oluşturduğunu şaşkınlık içinde gören bir simyacıya benzemektedir burda. Yeni koşullar, sınıflı bir toplumdaki toplumsal ilişkileri değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda, l'abbé Prevost'u şaşkınlığa uğratan özellikleri olan yeni bir psikolojiyi de biçimlendirmişti.

Goethe, «bütünün amansız yolalışı»nın özü ve en son amacı üstünde yaşamı boyunca uğraşıp durmuştur. *Werther*'de, insan duygularının gizli dünyasının kapağını kaldırarak, coşku dünyası ile dış dünyanın gerçekliği arasındaki ilintiyi kurmuştur. Goethe'nin romanı çağdaşlarını oldukça şaşırtmıştır. Ama bu genellikle tragedyanın tabanına konan, ya da duygusallıkla tıka basa doldurulan, ya da basitleştirilen «aşk alevi»nin sonunda şirsel bir yalnlık ve doğallık kazanıp, günlük yaşamın içine girmesinden değildir sadece. Bu romanda, karmaşık insan duygularının lirik bir çiziminin yanı sıra, kıyıcılığı mahkum eden güçlü çizgiler de vardır; daha önemlisi, roman, insanın özgürlük özlemi ile onu elde etme olanaksızlığı arasındaki antinomiye de açığa sermektedir. Genç Werther'in ruhunu karartan bu kaçınılmaz antinomi zamanın en belirgin bir ürünüydü. Oysa, yeni gerçekliği açığa çıkarırken, onun birçok yanlarına inip araştırırken, feodalizm ilkelerinin, ahlak ve etiğinin acımasız bir eleştirisini yaparken, ayrıca, gelişen burjuva toplumunun

olumsuz yanlarını eleştirirken, 18. yüzyıl gerçekçileri, çağın temel çatışmasına herhangi bir çözüm yolu getirmenin uzağında görünüyordı. Gerçekten de ancak toplum bilincinde yeralan değişmelerin doğrultusunda ve öbür edebiyat yöntemlerinden gelen baskı altında bir dönüşüm olmaya başlayabilmiştir gerçekçilikte.

18. yüzyıl devrimci demokratik toplumsal düşünce ile yeni yeşermekte olan burjuva ideolojisi, ateşli soluklarıyla bütün anakarayı sarmakta olan devrimin yaklaştığını sezmiş; kendi doğru bildiği insan özgürlüğü anlayışı ile onun pratikte gerçekleştirilmesi için birbiriyle savaşa girişmişti. Bir devrimi hazırlayabilecek maddi ve manevi koşullar olgunluk noktasına gelmiş sayılırdı. Burjuva devrimi her devrim gibi, birçok zihinleri kendisinden yana çekiyor, kurulu düzende herhangi bir değişikliğin olmasını istemeyenlere ise korku veriyordu. Ama, aynı zamanda, bütün burjuva devrimleri gibi, temel bir çelişmeyi de kendinde barındırıyordu; yani, özgürlük isterken, yeni bir sömürme biçimini olumluyordu. Devrimsel bunalım arttıkça amansızlaşmaya başlayan Bastille ayaklanması gibi Fransız Devrimi'ni önceleyen olaylar, bir yandan devrimci demokratik düşünceyi kamçılarken, öte yandan da gerçekten kıvama henüz gelmemiş demokratik sanat ve edebiyatın toplumsal, dolayısıyla, estetiksel amaçlarını değişime uğratiyordu. Marx'ın «Eleştiriye Ahlak ve Ahlakı Eleştiri» adlı yazısında belirttiği gibi, «Fransa'da terörün sürmesi... Fransa'daki bütün feodal kalıntıların, terörün korkunç darbeleriyle bir anda yıkılmasına yaramıştır. Yoksa, burjuvazi o korkakça sakınganlığıyla sorunun altından daha çağlar boyu kalmazdı. Bu bakımdan, halkın kanlı eylemleri, olsa olsa, burjuvazinin yolunu temizleyip açmıştır.»¹² Zamanın devrimci demokratik sanat ve edebiyatı (Forster, Schubart, Joseph Chénier, Radışcev, ressam David, besteci Gossec ile daha başkaları), «fazlalık» sayılan özelliklerinden ürkmeksizin, devrim fikirlerinden esinlenirken, burjuva demeyelim, demokratik sanat ve edebiyat, sivil fikirlerle ve duyarlıklarla kaynaşma yoluna girmesine, ayrıca, insanın feodal ilişkilerin ağırlığından kurtulmasını tarihsel bir zorunluluk olarak görmesine karşın, «korkakça bir sakınganlık» içinde hareket etmiştir.

18. yüzyılın sonunda düşüncenin gelişmesinin kendi özelliğini belirleyen şey, devrim durumunun olgunlaşmasıyla canlanan Aydınlanma görüşünün, kendi iç çelişmelerinden kendisini kurtaramadığı olgusuydu. Çünkü, gerek *Tiers Etat*'nın ideologları, gerek devrimci demokratlar, ezilen kitlelerin gerçek çıkarlarını dile getirdikler ihalde; tarihsel sürecin kaynağında yatan nedenler, bir giz olarak kalmakta devam ediyordu. Sürekli değişmekte ve yepyeni, daha önce görülmemiş eğilim ve gelişme çizgileriyle dolu olan gerçekliğin toplumsal bir çözümünü yapmada güçsüz kalışından dolayı, gerçekçiliğin bu gizleri aydınlatacak hali yoktu.

18. yüzyılda toplumsal düşüncenin, burjuvazinin pratikteki deneyleriyle isteklerinin genellemesini yapmada elde ettiği kuramsal başarıları anlatırken, *Ekonomi Politiğin Eleştirisinin Anaçizgileri* yazısında şöyle yazar Engels:

«18. yüzyıl, yani devrimler yüzyılı, ekonomide de bir devrim yarattı. Ne var ki, nasıl bu yüzyıldaki bütün devrimler, tek yanlı kalıp; tıpkı soyut maddeciliğin soyut tinselcilik, cumhuriyetin monarşi, toplum sözleşmesinin de Tanrısal yargı karşısına konması gibi antitezler içinde batağa saplanmışsa, ekonomik devrim de antitezin ötesine öylesine geçmeden kalmıştır. Öncüller her yerde yürürlükteydi; maddecilik, Hristiyanlık'ın İnsan'dan nefret edişiyle, onu aşağılayışıyla yetinmedi. İnsan'ın karşısındaki Mutlaklık olarak Hristiyan Tanrı'nın yerine Doğa'yı koydu. Politikada ise Devlet için böylesine öncüllerin incelenmesini kimse aklından bile geçirmiyordu. Ekonomide, *özel mülkiyetin geçerliliğini* sormak diye bir şey yoktu. Bu bakımdan, yeni ekonomi ancak yarım ilerleyebilmiş; kendi öncüllerine ihanet etmek, onları tanımamak, içine takılıp kaldığı çelişmelerin üstünü örtmek için yeniden safsataya ve iki yüzlülüğe dönmek, böylelikle de, kendi öncülleri yerine, çağın insanlık ruhunun sürükleyip getirdiği sonuçlara varmak zorunda kalmıştı. ...Her şey gözalıcı, her şey çarpıcıydı; ne var ki, öncüller kısa zamanda kendi varlığını duyuracak; bu yapmacık insanseverliğe karşıt, görülmemiş ölçüde kaba ve barbar bir kuram olduğu kadar, komşu sevgisi ve dünya vatandaşlığı üstüne söylenmiş bütün o güzel sözleri de yerin dibine batıran bir umutsuzluk sistemi olarak, Malthus'un nüfus kuramına yol açacaktı. İnsanlıkdışı oluştta ve zulümde antik köleliği aratmayan modern köleliği, fabrika sistemini doğuracaktı bu öncüller. Modern ekonomi, yani, Adam Smith'in *Milletlerin Refahı*'na dayanan serbest ticaret sistemi, özgür insanlığın her alanda karşısına çıkan iki yüzlülükle, döneklilikle ve ahlaksızlıkla aynı şey olduğunu açıkça kendisi ortaya koymaktadır.»¹³ 18. yüzyıl toplumsal düşüncesinin içindeki çelişmelerin bu çözümlemesi, gerçekçiliğin o zamanlar çağın gereksinimlerini niçin karşılayamayacak durumda olduğunu, niçin «antitezin ötesine geçemediğini», yaşamda gelişmekte olan temel çelişmeleri çözmek için sanat ve edebiyatta ortaya çıkmış, yeni bir atılımı temsil eden, yeni tip bir klasikçiliğin niçin kendi yerini almaya başladığını da açıklamaktadır. Eski, Corneille'ci tip klasikçilikten temelde farklı olmasına karşın, yeni eğilimin bu klasikçilikle tek bir ortak yanı vardı, o da yurttaşlık ruhuydu.

Edebi bir yöntem olarak, klasikçilik, Avrupa ülkelerinin ulusal devletler olarak birlik kurdukları ve (hiç kuşkusuz burjuvazinin yararına) merkezi iktidarın feodal özgürlüğü baskı altında tuttuğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bunun içindir ki, klasikçiliğin temel ideolojisi, kişisel çıkarların üstünde tutulan yurttaşlık ilkesine, yani, *monarşik* ödev'in mutlaklaştırılışına dayandırılmıştır. Burjuva devrimi çağında, klasikçi-

lik, yurttaşlık tutkuları, duyguları ve yurttaşlık anlayışına bir biçim vererek bunların bir anlatımı olmuştur, ama, *kamu ödevi* kavramını mutlaklaştırarak. En kararlı devrimciler olan Jakobenler, aynı zamanda, en kararlı klasikçilerdi; çok doğaldır bu, çünkü, yurttaşlık ödevi ile kamu ruhu, Jakobenler için bir ölüm kalım meselesiydi. Klasikçilik yoluyla, demokratik ve burjuva bilinç, devrim bunalımının yarattığı yeni koşullar içinde insanın topluma olan ödevi anlayışını da olumlamış oluyordu.

Lessing, Diderot, hattâ Rausseau, toplumsal içeriği dolayısıyla, devrimci klasikçiliğe bile bile yönelmişlerdi; çünkü, toplumsal çıkarlarla (özellikle de, bütün halkın çıkarlarıyla) geçici, bencil, kişisel çıkarlar arasına kesin bir ayırım koymuştu devrimci demokratlar. «Korkakça sakinlik içindeki ılımlı *Tiers État* burjuva ideolojisi ise, insanoğlunun ilerlemesinin doğal önkoşulu olarak özgürlük ilkesi üstünde burjuva klasikçiliği kuramcılarının da diretmesine karşın, klasikçiliği, öncelikle ve ivedilikle, gerçeklikle bir karşılıklı ödünleşme aracı olarak görüyordu. Antik sanatın incelenmesini ilerletmek için çok şeyler yapmış olan Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* adlı eserinde, 18. yüzyılın toplumsal düşüncesinde önemli bir dönüm noktası olan, «güzelin en kendine özgü niteliği dinginliktir»¹⁴ diyerek, estetik kuramı yoluyla, ılımlı burjuvazinin siyasal isteklerini dile getirmiş, yeni sanatın gelişme programını bir formüle bağlamıştır.

Winckelmann, yeni sanatı doğrudan doğruya toplumsal çatışmaya bağlamak istemiyordu. «Akılcı bir varlığın zihni» diye yazıyordu Winckelmann, «maddeyi soyut fikirler alanına aşkınlıktır için doğuştan bir özlem duyar».¹⁵ Bu tanımlamanın bütünüyle, evrensel tarihsel devrimleri salt düşünce alanına uygulamaya çalışan Alman ideolojinin kendine özgü bir yanı olduğunu söyleyebiliriz. Bu da bizlere, Alman burjuvasının (ve daha başka ülkelerin burjuvasının) kuramsal yöntemlerin karşısına gerçek pratik yöntemleri koyarak, gerçekliğin eleştirisini yapabilecek derinlikten yoksun olduğunu açıkça göstermektedir. Winckelmann'ın burjuva klasikçiliğinin estetik-siyasal ilkesini formülleştirdiği yıllarda, «düşünce alanı»na götürülmenin çok ötesinde, «akılsal varlık», ideolojinin akılcı isteklerini günlük yaşamın içine çekmek için her türlü çabayı harcıyordu. Aslında, Winckelmann, Antik Çağ ruhuyla dolu, arı bir estetikçiliği kutsallaştırarak, gerçeklikle uzlaşma yoluna gitmekteydi.

Aralarındaki bütün önemli ayrılıklara karşın, 18. yüzyıl edebiyatında görülen çeşitli eğilimlerin tümü, toplumsal bilinçte yeralan değişimlerin birer yansıması olarak, bütünlükle mantıksal nedenlerden ortaya çıkmıştır. Klasikçi eğilimlerin ortaya çıkış mantığı, özellikle, Goethe ile Schiller'in geçirmiş olduğu zihinsel evrimde açıkça görülebilir; bu ikisinin yapıtları, dünya edebiyatının gelişmesinde bağımsız bir ev-

re olarak kabul edilen 18. yüzyıl edebiyatındaki estetik ve toplumsal ara-yışların bir bütünlüğe erişini temsil eder.

18. yüzyıl gerçekçiliğinin kurucuları ve en iyi temsilcileri olan Goethe ile genç çağdaşı, içinde bulundukları çağın tarihsel özü hakkın-da benzersiz sezışleri olan kişilerdi. Toplumsal gelişme yasalarının ye-terince anlaşılamamış olmasına dayanan o zamanki gerçekçi yolların, burjuva toplum ilişkilerinin doğuşuyla ortaya çıkan açmazları çözmede yeterli olmadığını anlayan Goethe ile Schiller, hiç çekinmeden, kendi uy-gun gördükleri yeni yaratıcı yollar seçtiler. Klasikçiliğe dönmekle, an-tik sanatın soylu, uyumlu ruhunu yeniden yaşatmaya çalışmakla, Goethe ile Schiller, aslında, klasikçilik öncesi döneme giren ilk yapıtların-da ortaya koydukları hümanist sorunlara dönmüş oluyorlardı.

Devrim fikrini sonuna kadar desteklemiş olan Jakoben klasikçiliğinden farklı olarak, Goethe ile Schiller'in klasikçiliği, yeni toplumsal ilişkileri yerleştirme yöntemi olarak terörün reddedilmesinden yola çı-kar. Ne var ki, Goethe ile Schiller'in klasikçiliği sırf Devrim'in getir-diği olaylara karşı bir tepki olmuş olsaydı, ya gerçekliğin köhnemiş, kupkuru bir savunması, ya da klasik antik çağdan alınma motiflerle oy-nayan salt bir biçimcilik olarak yozlaşıp gider, özünden eklektik ve ı e-rimsiz kalırdı. Onların klasikçiliği, gerçek insan mutluluğunun daha tarihte yer almadığı bir dönemde ortaya çıkan devrimci değişimlerin so-nuçlarına dayanıyordu. *Götz von Berlichingen* ya da *Werther* olsun, *Hay-dutlar* ya da *Hile ve Sevgi* olsun, toplumsal ilişkilerdeki sakatlıklara kar-şı güçlü çıkışları içerdikleri halde, bu ilişkilerin devrim yoluyla dönü-şüme uğratılabilmesi olanağına ilişkin kuşku-ları da içerirler. Fransız Devrim'in başarısından, özellikle de Thermidor'dan sonra karulan ve sı-nıflı toplumdaki çelişmeleri ortadan kaldırmanın hayli uzağında buhınan dünya düzeni, Goethe'yi de, Schiller'i de öfkeliendirmeye yetiyordu. İnsanı eğitmenin, insanın ruhunda yatan bencilliği, uyumsuzluğu yoketmenin yol-larından biri olarak tam klasik modellere dayanan güzel, dolayısıyla ah-laksal sanatı göz önüne aldıkları zaman, Goethe ile Schiller, aslında, Ay-dınlanma ideallerine bağlılığı sürdürmekte, insan doğasının ve toplumun kusursuz hale getirilebileceği fikrine olan hümanist inancı ortaya koy-maktaydılar. Goethe ve Schiller'in klasikçiliği, Winckelmann'inkine ben-zemez olarak, verilmi şbir ödünü temsil etmiyordu. *Ahlakın evrenselleşti-rilmesi* ve *insanseverlik ödevi* gibi kavramlarla kendine özgü yanı or-taya konan bu klasikçilik, daha çok, tarihsel ilerlemenin akışında orta-ya çıkan yeni etik ve toplumsal sorunları yeni yollardan bir çözüme vardır-mak için gösterilen bir çabayı temsil ediyor, gerçekçiliğin daha önce elde etmiş olduğu başarıların bir temeline dayanıyordu. Geç dö-nem 18. yüzyıl edebiyatı, gerçekçilikten bir dönüşle ya da ön romantik ve romantik eğilimlerin doğuşuyla işaret edilirse de, gerçekçiliğin ba-sarıları hesaba katılmaksızın bu yeni eğilimlerin gelişebilmiş olması dü-

şünülemez.

Goethe ve Schiller, *Sturm und Drang* Okulu tarafından savunuculuğu yapılan burjuva bireyci kendinin iradesi öğretisinin verimsizliğinin ve boşunalığının farkındaydılar. Ayrıca, yaşamı iç içe geçmiş yanlısamların bir örgüsü olarak algılayan; gerçeklik dünyasını hayal dünyası adına terkeden; ya da Novalis gibi, *Die Christenheit oder Europa*'da, tarih tarafından yıkılan eski düzenin onarılmasını öneren ön romantik ve romantiklerin, gerçekliği yeni yollardan yansıtmak için gösterdikleri çabaları da, yine benimsenmeyecek bir şey olarak görüyorlardı. Zaman, devrimci romantizmi sahneye çıkartacak olgunlukta değildi daha.

18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçerken, felsefi düşünce gibi devrin bunalımlarının sonuçlarını yansıtan edebiyat da, olup bitenleri algılayıp anlamak ve sarsılan umutlar ile yanlısamların yıkıntıları üzerine yeni bir bakış, yeni bir doğa, toplum ve insan bilinci anlayışı getirmek üzere ciddi bir çabaya girişmişti.

Burjuva iktisatçıların, burjuvanın ilerleyişini kesin bir biçimde doğrulamaya çalıştığı Alman idealist filozoflarla doğa filozoflarının bütün çabalarını Aydınlanma'nın mekanist maddeciliğinin eleştirilmesi üzerinde yoğunlaştırdıkları; ayrıca, birey ile toplum arasında gittikçe artan uyumsuzluğun acı bir biçimde farkına varan yeni romantizmin, bu uyumsuzluğun kökenlerini aydınlatma gücünden yoksun olduğu, bu çok karışık dönemde, düşüncede devrim yapacak yeni bir fikir doğuyordu: *gelişme fikri*. 18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçerken, daha sonra Hegel tarafından *Die Phänomenologie des Geistes*'de ele alınacak olan, yeni bir bakış getiren temel sorular (diyalektiğin doğruluğunun kanıtlanması, olumsuzlamanın olumsuzlanması yasasının tanımı, tarihe süreklilik içinde bakış), ancak yeni yeni biçimlenmeye başlamıştı. Tam bu anda da yeni kuramlar; yani, Aydınlanma düşünürlerinin boşuna uğraştıkları, çözülemez sanılan insan özgürlüğü sorusuna hiç beklenmedik bir çözüm öneren yeni toplumsal kuramlar, *kapitalist* özel mülkiyet ilişkilerinin varolması olgusunun, Hegel'in olumsuzlamanın olumsuzlanması yasasının doğruluğunu onayladığı görülen kuramlar gelişti. Feodal sistemin kalıntıları ile kapitalist sistemin dış yapısından, tarihin akışkanlığında bir mantık arayarak gelişme fikrini tarihe uygulamaya çalışan utopyacı *toplumculuk* doğdu.

La phénoménologie de l'esprit'sinden bir yıl sonra çıkan *Théorie des quatre Mouvements* adlı yapıtında, Fourier, burjuva ekonomi politiği ile felsefesinden kesin bir dille söz etmeksizin, çağının, demokratik Aydınlanma ideolojisinden daha başka ideolojik ve toplumsal temellere dayanan, yeni bir manevi birleşime gereksinim duyulduğunu belirtiyordu. «1793 yıkımından sonra, bütün hayaller boşa çıkmıştı; siyaset ve ahlak bilimleri yüzkarasıydı, hiç kimsenin artık bunlara hiçbir inancı kalmamıştı. Edinilmiş hiçbir bilgidен mutluluk beklenemeyeceği, top-

lumsal gönenliğin başka yeni bir bilimde aranması ve siyaset ruhuna yeni yollar açılması gerektiği bundan böyle apaçık görülüyordu artık; çünkü, ne filozofların, ne de onların rakipleri olacak kişilerin, toplumsal acıları iyileştirebilecek herhangi bir çaresi olduğundan, bu kimse-lerin koyduğu dogmaların altında yatan şeyler, yoksulluk da içinde, en korkunç hastalıklar, oldu olası sürüp gidecekti, açıkça görülüyordu bu.»¹⁶ Burjuva devrimi sırasında ve sonrasında edinilen toplumsal deneyin bir bireşimini ve genellemesini yapma gereksinimi, ansiklopedik bir felsefi sistem yapısı kurmuş olan Hegel'in yanı sıra, yeni bir ansiklopedi fikri getirmiş olan Saint Simon ile Saint Simon'un kuramının yalnızca akılcı pozitivist yanını alarak, onun devrimci ve toplumcu özünü iğdiş eden, sınırlı, bilgiç bir burjuva düşünürü, Auguste Comte tarafından da duyulmuştu.

Kendi kendine biçimlenmekte olan yeni toplumsal gerçekliğe ilişkin bir anlayış edinme gereği, 19. yüzyılın başlarındaki düşünce yaşamının kendine özgü bir yanı olarak tarihe, gittikçe artan bir ilgi duyulmasına yol açmıştı.

Goethe ve Schiller gibi üstün kişiler bile, ilgilerini tarihe çevirmişler, Fransız Devrimi olayları ile sonuçlarından alınan dersleri anlamaya çalışmışlardı. Geçmiş bir tarihçi gibi yoğun bir incelemeden geçirmiş ve Hollanda Ayaklanması ile Otuz Yıl Savaşları üstüne olduğu kadar, IV. Henry Fransa'sındaki siyasal çatışmalar üzerine, hepsi bir bilginden çok bir sanatçının elinden çıkmış yapıtlar da yazmış olan Schiller, insan tutkuları ile eylemlerinin gizli kaynağının maddi çıkarlarda yattığını kavramış, başka bir deyişle, o'ayların bir çözümünü yaparken, gerçekçi yaklaşımı benimsemişti. Schiller'in, klasikçilik kuramları ile ilkelerinin üstüne çıkmasını sağlayan gerçekçi dünya görüşüne *Hile ve Sevgi*'de rastlanabilir. Daha sonraki oyunları olan *Wallenstein* üçlemesinde, *Mary Stuart*'ta, özellikle de *Wilhelm Tell*'de, eylemi belirleyen ilke olmuştur bu gerçekçi dünya görüşü. Schiller, sadece dram ve tragedya konusunu ve kişilerini bulma amacıyla tarihe dönmemiştir. Çeşitli ahlak ilkelerinin çatışması olarak görmüştür tarihi. İşte onun tarihi bu yönde inceleyişi, önceleri toplumu dönüşüme uğratma konusunda Jakobenlerin yöntemini reddetmesine karşın, daha sonraları kendisini halk yönetimi fikri inancına götürmüştür. Schiller'in dünya görüşünde utopyacılığın izlerine açıkça rastlanır; çünkü, tarihsel gelişmenin nesnel temeli, Schiller için bir giz olarak, yani, ancak kısa bir süre sonra, kapitalist sistemin çelişmeleri su yüzüne çıkar çıkmaz, toplumsal düşünce ile sanat ve edebiyat tarafından çözülebilecek bir giz olarak kalmıştır.

Sanatın insanı, dolayısıyla toplumu değiştirebilme gücüne beslediği büyük umutları dile getiren *İnsanın Estetik Eğitimi Üstüne Bir Dizi Mektup* ile son tragedyaalarında Schiller, insanın ahlaksal özünün gücünü abartmış, tarihsel süreci belirleyen etkenlerin incelenip çözümlen-

mesine bakmaksızın, kendi klasikçiliğinin estetik silahına bağlanıp kalmıştır. İşte bunun için Schiller'in kahramanları sık sık karayazgılarının baskınına uğrarlar. Buysa, yazarın kendisinin de algılamaktan yoksun kaldığı, üstü kapalı tarihsel zorunluluktan ve koşullanmadan başka bir şey değildir (örneğin, *Wallenstein*). Schiller'in, kişisel tutkularla düşünce ve duyguları çizimi, kişilerin içinde bulunduğu ve hareket ettiği çevreyi arka plana doğru, yani, bütün tragedyalarının yapısına aslında gerçekçi bütünlüğü verebilecek o «Fallstaff arka planı»na doğru iter. Schiller, gereğinden çok incelmışliğe ve soyut bir sözsöyleyiciliğe kaçan kahramanını kendi fikirlerinin sözcüsü ve dile getiricisi olarak ortaya koyarken çoğunlukla nesnellikten uzaklaşır. Schiller'in dram sanatına özgü bütün bu yönlerin, mantıksal tarihsel bir açıklaması olduğu gibi; bütün bunlar, onun bir sanatçı olarak gittikçe geliştiğini, ayrıca, kendisinin de belirttiği gibi, yeniden canlandırılmış bir klasikçiliğin değil, ancak gerçekçiliğin kavrayıp ortaya koyabilecek olduğu yeni gerçekliği sanatsal imgeler halinde cisimlendirilebilmek için kendisinin elinden geleni yapmış olduğunu gösterir. Öte yandan, Schiller'in son oyunları, büyük bir insan sevgisini ve parlak kişileri olduğu kadar, kişilerin iç dünyalarının ilgi çekici bir tamlık ve titizlik içinde sunuluşunu, ayrıca, eşine rastlanmayacak denli yoğun ve sahici çatışmaları kapsar. En önemlisi de, şunu en sonunda kavramıştır Schiller, Fransız Devrimi'nin pratik sonuçları, yani, devrimde yıkılan eski bir düzenin yerine kurulmakta olan yeni bir düzen, toplumsal gelişmenin en son uğrağı olmayıp, tarih, silinip giden eski yaşam tarzları ile toplum biçimlerinin yerlerini yenilerinin aldığı akışkan bir süreçtir. Schilleri'nin, halk ayaklanması karşısında duyduğu burjuvaca korkularını üstünden atmasından sonra, *Wilhelm Tell*'de eriştiği halk yönetimi fikri, onun, kendi çağında çözülemez sanılan çelişmelerin ancak gelecekte çözülebileceğini kavramış olduğunu gösterir.

Eğer Schiller, kendi bir tanığı olduğu toplumsal devrimin anlamını kavramak için tarihe dönmüşse; Goethe de yapıtlarıyla ve zihinsel gelişmesiyle, dolaylı da olsa, kendi çağının özünü yansıtmıştır. *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* adlı kitapçıkta, Schiller, yaşamı kendiliğinden gerçekçi bir biçimde, güçlü bir algılamayla dile getirerek, Goethe'nin özgün dehasının başlıca yönlerini ince bir biçimde değerlendirmişti. Goethe, sanat ve edebiyatta öznelciliğin çeşitli biçimlerine karşı durmuş, ona olan karşıtlığını çoğu zaman açıkça belirtmiştir. Dünyanın ve doğanın nesnellğine her şeyin üstünde değer vermiş, varoluşun nabzının sürekli atışlarını duymuş, bu bakımdan da, doğanın yasalarını, doğanın dışından, yani, insan düşüncesinden türetmek için çağdaş *Naturphilosophie*'nin giriştiği çabalar yerine, Spinoza'cı determinizmi benimsemiştir. *Gelişme*'yi doğanın kendi bir yönü olarak görmüş ve *Ideen zur Philosophie der Geschichte*'de Herder'in dile getirmiş olduğu görüşlerden sık sık yararlanarak bu kavramı tarihe yaymıştır.

Geoffroy Saint Hilaire'in yapıtları gibi evrim fikrini benimseyen *Versuch, die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* olsun; yaratıcı, yapıcı ve araştırmacı insan düşüncesi için söylenmiş, yürekten gelen o yiğitçe ezgi, *Faust* olsun, bütün bunların tümü gelişme fikriyle, sürekli değişmekte olan yaşamın kesintisiz hareketi fikriyle doludur.

Goethe, insanı hep değişmekte, akıp gitmekte olan doğanın bir çocuğu, yeşilliğini yitirmeyen sonsuzluk ağacının bir yaprağı olarak görmüştür. *Faust*, bir yandan, Yeryüzü'ne çağrıda bulunup, gücünü kavramaya çalışırken; öte yandan, zihnini tüm gücüyle verdiği Evren'in bir parçası olarak duyar kendini.

Goethe, doğayı, onun yasalarını apaçık görmüş, canlı varlığın evrimindeki somut çizgileri yakalamış bile olsa (ki onun maksiller kemiğini bulmuş olmasını burada anımsamamız yeter); ayrıca, «Yıldızların kitabı ona açıldı ve tuzlu sular onunla konuşurdu» diyen Rus ozanının sözlerini burada onaylasak da, Goethe'nin *Weltanschauung*'unun bütüncül bir parçası haline gelmiş olan gelişme fikrini toplum alanı ile canlı tarih alanına uyguladığımızda şunu görürüz ki, Goethe, sahici gerçek somutluğa aslında hiçbir zaman ulaşamamıştır. Herder'in izinden giden ve doğa gibi tarihin de birtakım akla yatkın yasaları olduğunu benimseyen Goethe için, insanın toplumsal ilişkilerini belirleyen güçleri açığa koyma olanağı olamamıştır. Zaman onun engin zihnine bile engeller koymuştu.

Bu iki büyük yazar arasındaki temel ayrılıklara karşın, tarihi sunuş biçimine yaklaşımlarında kesin bir benzerlik olduğu gibi, sanatlarının özdeş toplumsal koşullar içinde olgunlaşmış olmasında da bu aynı benzerlik görülür. Kaçınılmaz alınyazısına doğru hırsla yürüyen, karanlık bakışlı Wallenstein'in bir yüzü de kendisini duyusal hazların ve toplumsal çatışmanın içine istekle ve tutkuyla atmış olan Egmont'tur. Ulusal kurtuluş hareketinde etkin bir yer almış biri olarak Egmont'u çizerken, Goethe, dikkatini arka planda yatan gerçek toplumsal güçler arasındaki çatışmadan çok, kahramanının idealist politik körlüğü üstünde, onun nasıl kaçınılmaz bir biçimde, cellata doğru gittiği üstünde toplamıştır. Bir rastlantı değildir bu; çünkü Goethe'nin, tarihsel bir kişi olarak Egmont'un davranışlarını belirleyen sınıfsal kökenin tarihsel diyalektik gelişmeleri yerine, tragedya kahramanının zihinsel dünyasının bir çözümlemesini koyması, böylelikle de, Schiller'in üçlemesinde olduğu gibi, Egmont'un yazgıcılığı, yani, Egmont'un yazgısının önceden belirlenmiş olması, şairin, tarihsel zorunluluğun kendisinden habersiz oluşunun bir anlatımından başka bir şey değildir.

Schiller gibi, Goethe de Fransız Devrimi'ni selamlamamış; Fransa'yı kasıp kavuran kıyasıya siyasal tutkulara karşı, *Hermann und Dorothea*'nın tatlı dizelerinde göklere çıkarılıp idealleştirilen düzenli, sınırlı ve ılımlı bir burjuva varoluş biçimini öne sürmüştür. Buna kar-

şın, yine Schiller gibi, Goethe de şunu çok iyi biliyordu ki, devrimin sonuçları, insanlığın tarihsel gelişmesinin en son evresini temsil etmektedir.

Daha sonraki yıllarda, Goethe, çağdaş siyasal, toplumsal ve estetiksel düşüncenin başarılarını ve ilerlemelerini yakından izledi. 1789 Devrimi sonrası yeni dönemde, yani, çok büyük çapta ve önemde olaylarla dolu bir dönemde, Goethe, 18. yüzyılda bilinmeyen birçok şeyi gözlemleme olanağını bulmuş, ama, dünya görüşü ile edebiyat yapıtlarında, utopyacı öğeler gittikçe daha açık seçik bir hal almaya başlamıştı.

Öncelikle uyumlu bir birey, sonra da uyumlu bir toplum yaratmanın yolu olarak eğitim fikri, Weimar klasikçiliğinin kendine özgü yanı olduğu gibi, *Wilhelm Meister*'in de belkemiğini oluşturur. Oysa ki, yeneiçağ, Goethe'nin romanlarında anlatılan toplumsal ilişkileri düzeltecek olumlu bir düzenleme için yeni öğeler getirmiş bulunuyordu. *Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları*'ndaki tema ise, toplumu yeniden düzenlemek için Fourier ile Saint Simon'un sözcülüğünü yaptıkları pratik fikirlerle bir benzerlik gösterir. Goethe'nin fikirleri, özellikle Saint Simon'un *Opinions littéraires, Philosophiques et Industrielles* adlı kitabında en son anlatımını bulan fikirlere yaklaşıyor ve şu özlü deyişi içeriyordu: «Kör geleneğin şimdiye değin geçmişte sakladığı Altın Çağ bir gün gelecektir».

Saint Simon ise şöyle yazıyordu: «19. yüzyıl filozofları, 18. yüzyıl filozoflarının yapmış olduğundan çok daha değişik işler yapmaya koyulmalıdırlar artık.

19. yüzyıl filozofları, bilginin ve uygarlığın şu anki durumunda, sınai ve bilimsel ilkelerin toplumsal örgütlenişe temel olarak hizmet edebileceğini tam ve kapsamlı biçimde kanıtlamak, ya da bilginin ve uygarlığın şu anki durumunda toplumun ancak ahlak ve fizik refahında doğrudan doğruya bir ilerlemeye doğru gidilmesi biçiminde göstermek için bir araya gelmelidirler.

18. yüzyıl filozofları, teolojik ve feodal sistemi çürütmek için Ansiklopedi'yi yarattılar. Buna karşılık 19. yüzyıl filozoflarının da sınai ve bilimsel sistemi yerleştirmek üzere kendi Ansiklopedi'lerini ortaya koymaları gerekir.

Buradaki bütün fikirlerin, şunun için bir çözümlemeden geçirilmesi gerekir: *ortak gönenlik*, şimdiye değin toplumda uygulanagelmış feodal, teolojik ilkelerin değil, onun yerine uygulanan sınai ve bilimsel ilkelerin yarattığı etkinin zorunlu bir sonucudur.»¹⁷

Wilhelm Meister'in Seyahat Yılları'nda, Goethe, sanayinin insanlığın yaşamında oynayacağı dev rolü önceden görerek, bir çeşit komün temeline dayanan sınai örgütlenme üstünde görüşlere geniş yer ayırmıştı. Toprağın işlenmesinde topluca çalışmaya da aynı ölçüde büyük önem vermiş, mülkiyeti herkesin yapmıştır. Goethe için emek, insanı

toplumsal olarak yararlı etkinliğe hazırlayan eğitim sorunundan ayrı bir şey değildi. «Pedagoji Alanı» toplumsal; pedagojik utopya ise, romanda verilen yaşam düzeni sistemi gibi, tek bir amaca, yani geleceğe, Devrim sonunda ortaya çıkmış sistemden çok daha akılcı bir toplumsal ilişkiler sisteminin doğrulanmasına ve sözcülüğünün yapılmasına hizmet ediyordu.

Faust felsefesinin de utopyacı bir ögesi vardı. Söz gelişi, bu tragedyanın manevi eksenini, hiç kuşkusuz, suç ödeme sahnesidir; yani, Faust'un bilgi açlığının, başkalarının iyiliğine dönüştüğü, Faust'un kendi ölümlü varoluş sürecini tamamlayıp, tüm insanoğlu neşe ve üzüntüsünü kendinde denedikten sonra, ülkeyi yeni baştan yaratmayı üstlendiği, insan mutluluğu ile özgürlüğü adına çalışmada kendi mutluluğunu bulduğu ve kendi isteklerinin doruğuna vardığı anda Faust'un Mefistofeles'i yenilgiye uğrattığı sahne. Hiç kuşkusuz, Goethe, yaşamın anlamının yaratıcı eylem olduğunu bulan Yaratıcı insan'ın o anda duyduğu vahşi sevinç ve övüncün birdenbire kazma sesleriyle, yani, Mefistofeles'in hizmetçileri, Lemur'ların kendisi için kazdıkları mezara dökülen toprağın boğucu sesiyle karardığı bu sahne kadar insanı böylesine çökülendiren üstün bir tragedya yazmamıştır hiçbir zaman. Faust'un son monoloğundaki şu sözlerde dile gelen tarihsel iyimserlik, sahnenin karanlık trajik havasını ortadan kaldırmaya yetiyorsa da, Goethe'nin *Faust*'ta anlattığı özgürlük idealinin elde edilmesindeki gerçek zorluğu ortadan kaldıramamaktadır:

Kim ki savaşa gider her gün yaşam ve özgürlük için
Yalnız odur bunları hak eden.

Gelişme fikrinin tarihçe mantıksal ve kaçınılmaz olduğunu benimseyen büyük ozan, Devrim'in getirdiği büyük toplumsal ilerlemenin bite ugramayacağını, çünkü Devrim'in aynı zamanda, insanlığın akılcı toplumsal ilişkilere doğru gidişine yol açacak birtakım güçleri de kendinde barındırdığını anlamıştı. Goethe, bencilliğin ve bireyci isteklerin ortak refahı temsil eden insanlıkçılık idealini içten içe kemirdiğini, bu idealin Devrim'in ektiği, Devrim'i izleyen Avrupa Savaşları'nın da insan kanıyla suladığı bu yaşam toprağına kök salmasını önlediğini görmüştü. Ama, ne toplumsal bencilliğin temel nedenlerini, ne de tarihsel sürecin itici güçlerini açığa çıkarabilmişti Goethe; toplumsal görüşlerinin bir yandan utopyacı toplumculuğa doğru kayarken öte yandan onunla bir kesişme halinde olamamasının nedeni budur.

Fourier ve Saint Simon, gelişme fikrini tarihe uygulayarak, tarihsel süreçteki itici gücün sınıf çatışması olduğu sonucuna varmışlardı. Yeni bir Hristiyanlık kuramını önermiş olmasına karşın, yaşamının sonlarına doğru, burjuva toplumun derinlerinde oluşan bir güç olarak

«alt sınıf» adına, yani, emekçiler adına konuşmaya başlamıştı Saint Simon.

Saint Simon'un kanısına göre, feodal sistemin kalıntıları üzerine kurulmuş bu bencil uygarlığın yerini alacak olan toplumsal örgütlenmenin «emekçilerin refah derecesini»¹⁸ yükseltmesi gerekiyordu. Fourier ile Robert Owen gibi, Saint Simon'un da, toplumun yeniden örgütlenmesi yolları ve araçları konusunda birtakım yanılsamaları olmuşsa da, emekçilerin hükümte ve «toplumsal güvenlik sistemi»nin örgütlenişinde yer alacak bir güçte olduğundan çok önceleri tam bir inançla söz etmiş; böylelikle de dikkate değer bir tarihsel sezişi ve önbilgisi olduğunu kanıtlamıştı. Gelişme fikrinin sınıf çatışması kuramıyla birleştirilmesi ile toplumsal ilişkileri yöneten tarih yasalarının bulunup çıkarılması, ileride, insan düşüncesinde ve toplumsal yaşamda başlıca bir devrim yaratacak olan bilimsel toplumculuğun ortaya çıkmasına yol açacaktı. Oysa, bu evrensel tarihsel önemdeki buluş için vakit erkendi; çünkü, 19. yüzyılın ilk yıllarındaki ilerici toplumsal düşünce yeni gerçekliği henüz kavramaya başlamıştı; bu bakımdan, Morelley ile Mably gibi 18. yüzyılın öndegelen düşünürleri ile, Gracchus Babeuf'un geleneğini sürdüren Saint Simon'un, kuramsal görüş açısından Goethe'nin çok ötesine geçmiş olmaları çok doğaldı. Goethe'nin demokratik, hümanist görüşleri ile utopyacıların toplumcu kuramları arasında bir çizgi çekilmiş olmasının nedeni şudur, büyük şairin *Weltanschauung*'u Devrim'e karşı hayli «korkakça sakınganlık» gösteren, ödle ve ödün vermeye hazır burjuvazisi olan, gerikalmış bir ülkede ortaya çıkmıştı.

Yaşamının sonlarına doğru Goethe'nin toplumsal görüşlerinin geçirdiği evrim, onun temel estetik ilkelerinde de buna koşut değişimlerin olmasına yol açmıştı. Yapıtlarında klasikçi öğeler azalmaya başlamış, ayrıca kendisi de, «bütünün amansız yolalışı»nı ortaya koymanın yeni sanatsal yolları ile araçlarını gittikçe daha amaçlı bir biçimde aramaya koyulmuştu. *Wilhelm Meister*, gerek manevi içeriği, gerekse bunun anlatım tarzı bakımından deneyseldir. Romanda gerçekçi biçimde ortaya konmuş yaşam görünüşleri yanı sıra, romantizme karşı tutuk, hattâ eleştirel bir tavır almış olan Goethe'nin çoğunlukla istemeye istemeye koyduğu romantik sahnelerle karşın, romanın son bölümü gerçekten bir toplumsal felsefi kitap gibidir. Goethe, varmış olduğu fikirleri dile getirebilecek, onların nesnel, tarihsel önemini ortaya koyabilecek yeni bir edebi deyiş peşindeydi. Ama, «bütünün amansız yolalışı»nı belirleyen nedenleri bilemeyişi, Goethe'nin bu nedenleri gerçekçi bir biçimde ortaya koymasına engel olmuştur.

Goethe'nin edebi çalışmalarını taçlandıran yapıt; yani, nesnelerin anlamını öğrenmek için ruhunu Şeytan'a satan ve birçok işkence ve ıstırap çektikten sonra, yaşamın anlamını kişisel ve bireyci açıdan aramayı bırakarak, ortak iyilik ve insanların birbirlerine yardımındaki

değeri anlamak için çalışan Doktor Faustus tragedyası, biçimce ayrışmazlık taşır. Tragedyada olaylar dizisinin dayandığı halktan büyücü efsanesi, Sachs'ın koşuğu içinde Almanya'nın uzak geçmişinin tarihsel rengini verir; çocuk katili olma yolundaki iğfal edilmiş genç kızın dramatik öyküsü, tragedyaya güçlü bir folklor akımı getirir; Kuzey mitolojisinin karanlık hayaline karmaşık bir biçimde uyarlanmış ve geliştirilmiş antik mitoloji öğeleri arasında bir koşutluk kurulur; saray sahnelerinin barok görkemiyle Helen öyküsünün klasik ağırlığı bileştirilir; doğa bilimleri kuramlarının şiirsel bir biçimde sergilenişi, tragedyanın ağır bir dinselci sonla bitmesini önleyemez; Walpurgisnacht sahnelerindeki alegori, ileri simgelerle iç içe geçmiştir ve yapıt tümüyle, sanatsal öğelerinin zenginliği ve karmaşıklığıyla, eski *myster* oyunlarının yapısını anımsattığı gibi, uzaktan da kukla tiyatrosuyla, yani folk geleneğiyle, folk masalları ve efsaneleriyle ilintilidir. Goethe içerikteki birlik ve anlatım tarzındaki bütünlük dolayısıyla renkli, alışlagelmedik, fantastik bir dünya yaratmıştır. Burada, kahramanın kişisel alınyazısı, yaşamda ve tarihte doğru yolu arayan ve evrenin gizlerini bulmaya çalışan, Goethe'nin kanısına göre de, tarihin yolu üstündeki koca engelleri ortadan kaldırıp, kendi yaşamını akılcı temellere oturtmak için kendisine çağrıda bulunan bütün insanlığın alınyazısını temsil ettiğinden, Faust ile düşmanı Mefistofeles simgeseldir ve (çoğu zaman bulanık bir) alegori, tragedyanın öbür kişilerine de sinmiştir.

Hiçbir sanat, nesneler ve olaylar dünyasının tam durulukta bir kopmasını verecek biçimde gerçekliği ayna gibi yansıtamayacağından, (simgesel de olsa), değişik yorumlamalara uğraması, sanatsal imgenin kendi niteliği gereğidir. Nitekim, insan zihni de nesnel gerçekliği edilgen bir ayna gibi yansıtmaz. Sanatsal bir imgeyi belirleyen çeşitli ilkeler olabilir; sözgelişi, sanatsal bir imge çağrışımlarla, benzerlik ya da karşılaştırmayla kurulabildiği gibi, sivrileştirilip, grotesk haline ya da bir karikatür haline getirilebilir; alegorik, tam üç boyutlu, plastik ve mecazi olabilir, ayrıca, akılsal ya da coşkusallık yapısı ve özellikleri ne olursa olsun, sanatsal imge, yazarın bakış açısının toplumsal niteliğine, yani gerçekliği kavrayış biçimine dayanır.

Natüralist okul estetiği, natüralizmin kuramcı ve temsilcilerinin, *gelişmeye bağlı olmayan*, dural bir kategori olarak gördükleri gerçekliğe ampirik bir biçimde yaklaşılmasına dayanan burjuva toplumsal bilincinde derin değişmelerin yer aldığı bir zamanda, yani, 19. yüzyılın ortalarında boy göstermeye başlamıştı. Natüralizm, genelleştirilemeyecek ve nesnelerin özünü veremeyecek fotoğrafik imgeleri ve gerçekliği kopya etme ilkesini işler. Bu yüzden, natüralist estetik, sanat ve edebiyatı yalnızca yoksullaştırmakla kalmamış, imgenin bilme değerini, dolayısıyla, sanatın bilme değerini indirgemıştır.

Gerçekçi olmayan akımlara benzemez olarak, gerçekçilik, kavra-

nan nesnenin özünü anlatmaya yardım eden imgeler halinde düşünmenin içerdiği bütün olanaklardan yararlanır. Gerçekçilik, bir imge yaratmak için elverişli olan tüm ilkeleri özümleyip, kavranan gerçekliğin nitelikleri ile özelliklerini açığa çıkarır. Böylece, gerçekçi imge, gerçekliği nesnelleştirdiği gibi, kendi adına da onun eşdeğeri olur. Gerçekçilik, natüralizmin yaptığı gibi nesnelerin yüzeyde görünüşünü değil, özünü ortaya koyar, ki onun estetiğini gerçekten zengin ve çeşitli kılan şey de budur. Varoluşun duyarlı maddi örgüsünü yeniden yaratan Tolstoy'un imgeciliğinin epik doluluğu ne denli tipik bir gerçekçilikse, Stendhal'in denetimli, akılcı düşünsel imgeciliği de o denli bir gerçekçiliktir; Dostoyevski'nin romanlarındaki sinirli, gergin, son derece coşkusal imgecilik kendisine yaşadığı çağdaki yaşamın gerçekçi bir görünümünü çizebilmesi için ne denli bir olanak tanımışsa, Çekhov'un olayların derindeki akıntıları ortaya çıkaran karmaşık tonlamalarla dolu lakonik, özlü imgeciliği de kendisine o denli bir olanak tanımıştır. Rus yergi yazarı Saltikov Şchedrin, kapitalist toprak sahibi Rus toplumunun toplumsal yapısını kısa çizgilerle eleştirirken, simgecilikten de, grotesk çarpıtmalardan da yararlanmıştı. *Glupov Şehrinin Tarihi* adlı yapıtı, her ne denli aşırı yahnlaştırmamanın ve öğretsel alegorinin uzağındaysa da, gene de simgecilikle dolu olduğu gibi, kişileri de simgeseldir. Ne var ki, gerçekçiliğe karşıt, resmi görevlilerin simgesel olarak sunulduğu, aslında doğrudan doğruya gerçekçi gelenekten gelmektedir; çünkü, yazar, bu kişilerin kendilerinde toplumsal gerçekliğin tipik somut yönlerini canlandırmaktadır. Şchedrin'in yergisinin karmaşık yüzeyinin altında, yarı feodal Rus yaşamının gerçekliği kadar, yazarın bu yaşamın geleceği ve var olan düzenin kaçınılmaz biçimde sona ereceğine ilişkin görüşleri de yatmaktadır. Şchedrin, toplumsal sistemin evrensel çizgilerini ortaya koyabilmenin ve tipikleştirmenin en elverişli yolu olarak gördüğü için simgeciliğe başvurmuştur.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken ortaya çıkmış öznelci eğilimlerin ne bütünleşmiş bir yaşam görüşleri vardı, ne de imgenin bilme işlevini yıkmada natüralizmden aşağı kalır yanları. Sözceliği, gerçeküstücüler, imgeyi nesnel içeriği olmayan bir biçim olarak ele almaları ve onu, sözde dış dünyadan bağımsız, onun mantığından etkilenmeyen, sırf ozan ruhundan doğan karmaşık duyguların, coşkuların, çağrışımların ve duygulanımların bir aracı olarak kullanmak yüzünden, imge ile gerçeklik arasındaki bağı koparmışlardı. Gerçeküstücülüğün kuramcıları (André Breton ve arkadaşları), ozanın «gizil» ruhu dile getiren coşkuların, dış dünya karmaşasını özümleme olgusunda yattığını fark etmemişlerdi daha. Gerçekliğin özünü karanlık ve anlaşılmaz olarak benimseyen simgeciler, gerçekliği algılayışlarını titrek, zayıf anırtırmalarla ortaya koymuşlardır. Simgeciliğin başlıca kuramcı ve temsilcilerinden olan Vyacheslav Ivanov, simgeci imgeciliğin özneteliğini şöyle tanımla-

mıştır: «Simge, kendi anlamı içinde tükenmez ve sonsuz olduğu zaman, kendi gizli görkemli, (büyüsel) anıdırma ve önerme diliyle ortadan silinmeyecek, dış sözlerle eşdeğerli olmayan bir şeyi söylediği zaman, gerçek bir simgedir ancak. Simge çok yüzlüdür, çok anlamlıdır ve her zaman için karanlıkların derinindedir. Bir billur gibi organik bir kuruluştur. Belli bir monad'dır; bu bakımdan, alegori'nin, kıssanın, benzetinin karmaşık ve ayrıık bileşiminden ayrılır. Alegori öğretmedir; simge ise belirti.»¹⁹ Vyaçeslav Ivanov ile öbür simgeciler (Maeterlinck, Hofmannstahl, Bely), gerçekliği kavramayı reddetmekle ve simgenin, yaşamın özünü anlatmanın tek yolu olduğunu söylemekle, gerçekçilik ile edebiyat arasına aşılmaz bir barikat koymuşlardır. Sezgiyi bakışı benimseyerek, kendi beğenilerine, kişisel eğilimlerine ya da felsefi ve teolojik literatürde ne okumuşlarsa, ki bu, evrensel ruh, istem, yaşama güdüsü, ölüm ya da daha açıkçası kutsal bir ilke olabilir, ona göre adlandırdıkları birtakım doğaüstü güçlerce evrene dağıtılmış kutsal gizlerin ıstıraplı kâhini rolünü vermişlerdir sanata.

Faust'taki simgecilik, şiirsel bir hayal ürünü değildir sadece; buradaki simgecilik tarihsel sürecin somut biçimlerini, tarihsel sürecin temellerini ve nedenlerini tam olarak kavrayamayışın bir sonucudur. Goethe'nin tragedyasında, insan ve insan toplumunun tarihsel alnyazısı üstüne Goethe'nin düşüncelerine yaşamın gerçek, sahici özünü aktarmadığı yerlerde bir felsefi soyutlama, alegori ve simge başgösterir. Ama, kendi kahramanı gibi Goethe de, bilgisizlikten bilgiye geçmeyi, insanın toplumsal gelişmesinin anlamı ve amacını kavramayı seçmiştir. Kendi gününün ilerici düşünürleri gibi, Goethe de, şu sonuca varmıştır ki, Altın Çağ geçmişte değil, gelecektedir. İnsanlığın birgün dünyasal mutluluğa erişeceği soylu ideali ılık tutmuştur onun son yapıtına; bu mutluluk daha çözülememiş olsa bile, özgürlük ideali ile onu elde etme yolları arasındaki antinominin aşılması sürecine girilmiş olmasını kendinde barındıran bir mutluluktur. Toprağa kök salmışlığı kadar, burjuva devriminin başlıca sonucu olan sömürü biçimindeki değişikliğin, kendi kurtuluşları için yeni bir savaşım döneminin başlaması anlamına geldiği halk kitlelerinde tarih içinde ortaya çıkan isteklerine karşılık vermesi bakımından da oldukça güçlü bir idealdi bu. Goethe'nin tragedyası, tarihsel sürecin toplumsal düşüncenin önüne çıkardığı soruların, yani, burjuva devriminin bir sonucu olarak ortaya çıkmış soruların, tarihin kendi içinde aranmasını onayladığı için, dünya sanatı ve edebiyatının gelişmesindeki tüm bir evreyi taçlandırır.

Gerçekte yatan şeyse şuydu: feodalizmi yenilgiye uğrattığı anda su yüzüne çıkan burjuva toplumundaki çelişmelerin keskinleşmesi, tarihi, zorunlu olarak, sanatın ve edebiyatın bir bilme ve araştırma nesnesi haline getirmişti.

TARİH VE GERÇEKÇİLİK

Avrupa'nın toplumsal ve manevi yaşamının bütün alanlarında korkunç bir etki yapmış olan Fransız Devrimi'nden sonra, sanat ve edebiyat yeni bir gelişme evresine girdi.

Antik Roma'nın katı yurttaşlık erdemlerinin coşkusunu yaşayan devrimci klasikçilik, yanlısı olduğu özgürlük ateşinin sönmeye yüz tutması nedeniyle 19. yüzyılın başlarında bağımsız bir okul olmaktan çıkmıştı. Marat'nın ölümcül yüzünü tuvale geçirmiş olan ressam David, yeni bir Tanrılığa tapınmayı getiriyordu. Yaptığı yağlıboyalar, yeni bir Caesar'ı, cakalı atı üstünde, kendi geleceği kadar sisli Alp Dağları'nın doruklarını gösteren ya da gözalıcı sarayında altından imparatorluk tacını kendi elleriyle giyen Bonaparte'ı görkemleştiriyordu artık...

Gene de, devrimci klasikçilikteki bunalıma karşın, yurttaşlık ateşiyle dolu devrimci klasikçi şiir, edebiyatın ideolojik bakımdan demokratik hareketlere bağlı etkin toplumsal güç olduğunun farkında olan Byron, Béranger, Rus Dekambrist şairleri ile Griboyedov gibi birçok yazarın estetik görüşlerinin temel bir ögesi haline gelmişti.

Tümüyle bakıldığında, klasikçilik, açıkça batmak üzereydi, ergeç ortadan silinmeye mahkumdu; çünkü, anlatımı olduğu sanatsal düşünce tarzına yol açmış olan koşullar çoktan ortadan kalkmıştı. Yeni gerçeklik ise, klasikçi tarzda kavranıp, ortaya konamazdı artık; çünkü klasikçiliğin, yüksek ve düşük üslup diye bir ayırım yapma, tarzları katı biçimde kurallandırma, üç birlik kuralını uygulama, klasikçi anlayış gütmeye ve kullanılan öğelerin biçimliliğini gözetme gibi ilkeleri artık kullanılmaz bir hale gelmiş olduğu gibi; temel özelliği dural bir yaşam kavramı olan klasikçiliğin özü de, klasikçilerin, yapıtlarında, yaşamın yenilenen, değişme uğrayan biçimlerini yansıtmaya engeldi.

19. yüzyılın ilk yarısındaki ilerici düşünürlerin çoğunun, toplumsal bağların niteliğine ilişkin bir şeyler sezinlemelerini sağlayacak biçimde tarihin büyük bir hızla gelişmesi ve gittikçe hızlanması dolayısıyla

gelişme fikrinin insanoğlu bilincinde yer ettiği bir dönemde, klasikçiliğin, bu dinamiği, yani toplumsal gelişme dinamiğini kavrayacak güçte olmadığı ortaya çıktı. Klasikçiler, tutkuları, kişilerin temeli olarak, hiç değişmeyen, bütün çağlar için aynı kalan bir şey olarak görüyorlardı. Bunun için, klasikçilerin kişileri, çoğunlukla sadece birtakım tutkuların, fikirlerin kişileştirmeleri olup, gerçek yaşamın somutluğundan yoksundurlar; gelişemezler ve kendilerini açığa koyamazlar. Klasikçiler, bireyi, türlere ayırıp, kişiliklerinden soydukları için, genel olan ile özel olan'ı bir türlü bileştirememişlerdir. Kahramanlarını gerçek yaşamdan soyutlamaları yüzünden yapıtları çoğunlukla şematik olmanın sınırına varacak denli, genel bir evrensellik içinde kalmıştır. Onların en iyi yapıtlarında bile dural bir bileşim, kişilere bir duruş verdirme eğilimi ve kendini kurban etmeyi yücelten David'in *Horatii'nin Yemini* yapıtında olduğu gibi, tumturaklı, söylev verici bir üslup görülür. Sivil tragedyanın kahramanları, o ant verdikleri anda sanki manen yaşamıyorlarmış gibi, donuk bir biçimde çizilmişler, ressam tarafından bireyselleştirilmemişlerdir. Resimdeki kadınlar, uzun giysileri içinde, en ufak bir biçimde kıpırdamaksızın, düzenli ve kayıtsızca acılı bir tavır içinde, birbirlerine öne doğru yaslanmış olarak ayakta dururlar. Bütün resim, bize ana fikri tanıtan, ama ayrıntılara sokmayan tumturaklı bir üslup içindedir. David'in resminden iki yıl sonra biten Goethe'nin *Iphigenie Tauris*'te adlı tragedyasında da eylem çizgisi güçsüz olup, bize Weimar klasikçiliğinin başlamış olduğunu gösterir. Oyundaki dram, hiç kuşkusuz, eylem çizgisinden doğmamaktadır. *Horatii'nin Yemini*, sivil eylemi, toplumsal çatışmanın zorunlu ve gerçekten kaçınılmaz olduğunu överken; Goethe'nin tragedyası, bir dönüşüm aracı olarak, ahlak ilkesini şiirselleştirmekte, Iphigenie'nin yumuşak başlılığı ile Orestes'in hançeri arasında bir karşıtlık kurmaktaydı. David'in resminde, yaşlı adam, oğullarını kutsayıp, ellerine savaş kılıcını verirken, Iphigenie kardeşinin elinden silahını alır. Bu vazgeçme tragedyası, Goethe'nin dünyanın devrimci bir biçimde dönüşüme uğratılması fikrini reddedişini gösterir.

Iphigenie Tauris'teki uzlaşma ruhu, kahramanların manevi ıstıraplarını azaltmıyordu; bu ıstıraplar, eylem yoluyla değil, kişisel olmayan, ağır bir söylevcilik, soğuk ve ölçülü diyaloglar ile monologlar yoluyla anlatılıyordu. Bu tragedyanın dural iç dünyası, Goethe'nin gerçekçi yapıtlarında kaynaşan o yaşamsal canlılıkla karşılaştırıldığı zaman, daha damıtılmış gibi kalır.

Dünyasal olandan sıyrılıp, daha yüksellere doğru yönelirken, klasikçilik, günlük yaşama sırtını bütün bütüne dönmemiştir. Yaptığı şey, onu «aşağı», eğlenceli bir alan olarak görmek ve estetiksel nesnelerin yanında ikinci sıradan bir yer vermek olmuş, böyle yapmakla da, gerçekçiliğin ortaya koyduğu geniş insan yaşamının çizimini yapmadan,

günlük törelerin çizimi içinde kalmıştır. Herşeye karşı, ilerlemenin toplumsal temelleri, 19. yüzyılın başlarında, sanatın, edebiyatın ve toplumsal düşüncenin başlıca bir sorunu haline gelmiş; yaşamın pratik yanlarını araştırmayan, yaşamın nesnel hareketini gözlemeyen klasikçilik ise, o zamanların yaşadığı ruhun gerisinde kalmıştır. Klasikçilik, değişimden başka herşeyi üstlenmeye hazır olan eski düzenin şaşmaz destekçilerinin bir bayrağı haline gelmeye başlamış; bu yüzden de, sanatta gelişmeyi durduran bir güç ve gericiliğin ideolojik bir silahı olarak gören romantikler ile gerçekçiler tarafından kıyasıya saldırılara uğramıştır.

19. yüzyılın ortalarında; Ingres, Bryullov ve Thorwaldsen gibi sanatçıların aynı tarzda çalışmaları olgusuna karşı, klasikçi resim, soğuk, ruhsuz bir akademikçiliğe dökülmüştü. Edebiyatta ise, klasikçilik, bir sürü kiralık taklitçi tarafından temsil ediliyordu; ancak yüzyılın ikinci yarısından sonra, yeni klasikçiliğin ortaya çıkışıyla ve Fransa'da Jean Moréas, Ernest Seillière ile Charles Maurras, Almanya'da da Paul Ernest, Wilhelm von Scholtz ile daha başkaları tarafından öne çıkarılıp savunulmaya başlandığı zaman, yeniden dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır.

Simgeciliğin bulanıklığına karşı, sadece açıklık ve kesin bir biçim üstünde diretişleriyle, yeni klasikçiler, salt estetik sorularla en az ilgilenenler olmuştur. İdeolojileri, klasik antik çağın Nietzsche'ci yorumuna dayanıyor; yapıtları ile felsefi kitapları da, ustalık ahlakını ve katı toplumsal disipline dayalı bir kısıtlayıcı toplum örgütleniş ilkelerini işliyordu. Sınıfsal eşitsizliğin destekleniş ile kararlı bir ulusalcılığı estetiksel incelik ile de iktidar ve istem hayranlığını bir arada bileştirmişlerdi. Yeni toplumsal bilinç biçimlerinin bir ürünü ve yoz Avrupa sanat ve edebiyat akımlarından biri olarak, yeni klasikçiliğin, klasikçilikle adından başka hiçbir ortak yanı yoktu.

19. yüzyılın başında, sanat ve edebiyatta önderlik rolünü romantizm oynamıştır. «Ancak romantik şiir, tıpkı epos gibi, bütün dünyanın bir aynası, kendi çağının yansıması olabilir» diye yazıyordu Schlegel; bir noktaya kadar da haklıydı, çünkü, gerçekten de devrim sonrası döneme özgü yeni duyarlılıkları ve görüşleri, gerçekliğin yeni yanlarını ilk aydınlatan romantizm olmuştur.

Romantizm, dünya sanatı ve edebiyatını *tarih duygusu* ile zenginleştirmiştir; romantizm olmaksızın feodal düzenin yerini alan yeni düzenin doğru dürüst anlaşılması olanağı da olamazdı. Şöyle yazıyordu Schlegel, «Tarihsel olandan başka türlü bir kendinin bilgisi yoktur. Hiçkimse yoktur ki insanları, bütün insanların da üstünde yeralan ustaların ustasını, çağın üstün insanını bilmedikçe kendini bilebilsin». Romantik yazarların yapıtlarının özünde yeni olan şeyler için zekice söylenmiş sözlerdir bunlar; çünkü, romantizmden önce, sanat, tarihin değişebilirliği

hiç gözetilmemiş olduğu gibi, bugünü önceleyen ve hazırlayan şeylere de, bugünden özünde farklı şeyler olarak bakılmamıştı. Daha önceleri, geçmiş konu edinen sanat ve edebiyatta, zaman boyutunu ortadan kaldırma eğilimi vardı. Bunun için, konusunu İncil'den alan resimlerde, Roma'lı lejyonierler, Ortaçağ'daki paralı askerler gibi; kent halkı da, sanatçının çağında yaşayanlar gibi giyinmişlerdi. Stendhal'ın da yazdığı gibi: «Büyükbabalarımız, *Andromache* oyununu izlerlerken, başına koca bir peruk takmış, ayağına kırmızı çoraplar geçirmiş, bağcıkları alev renginde papuçları giyen Orestes'ten pek etkilenmiyorlardı.»¹ Çok doğaldı bu, çünkü, *Andromache* gibi oyunlardan büyük tat alan izleyicilerin umurunda bile değildi Orestes'in ya da Achilles'in peruk takıp takmadığı. Ne Aydınlanma romanında, ne de Lohendtein'nin sahte tarihsel romanları gibi barok edebiyatta bir süreç olarak ele alınmıştır tarih. Halk sanatı ile epğin yoğun bir biçimde ele alınışında olsun, Macpherson'un *The Poems of Ossian*'da yaptığı biçimde ya da tarihsel olayların salt süsleyici bir rol oynadığı «Gotik roman»da ortaya konuş biçimiyle olsun, ancak Devrim sırasında, Avrupa'nın düşünce yaşamında romantizm öncesi eğilimlerin ortaya çıkmasıyla birlikte, tarihin zaman içindeki akışı incelenmeye başlanmıştır.

19. yüzyılın başlarında, toplum düşüncesinde tarihe gittikçe ilgi duyulmaya başlaması, sırf düşünsel nedenler dolayısıyladır; çünkü, tarih insanların yaşamında birdenbire patlamış ve yeni yüzyıl, dünyaya güvercin hafifliğinde gökten inmemişti; top gümbürtüleriyle, trampet sesleri ve kurşun yağmuruyla gelmişti. Asker adımlarından sarsılıyordu bütün Avrupa, Pirene'lerden Volga'ya kadar; Austerlitz, Borodino ve Waterloo'nun kanlı savaş alanları, Napoleon'un zalim öfkesinin izlerini taşıyordu: yükselişinin de, batışının da.

Napoleon'un mareşalleri tarafından yönetilen, zafere boğulmuş Fransız ordularının kuşatmaları, Avrupa ülkelerindeki feodal düzeni silip süpürmüştü. Ne var ki, ele geçirdikleri bölgelerde kurdukları bası düzeni, bağımlı halklar arasında ulusal bilincin hızla artmasına yol açmış, ulusal kurtuluş hareketlerini yüreklendirmişti. Napoleon bunun tadını ilk kez İspanya'da, sonra da, *Grande Armée*'nin, Rus halkının indirdiği darbelerle felce uğradığı 1812 seferinde tatmıştı, hem de Napoleon İmparatorluğu bir daha ayağa kalkamayacak biçimde.

19. yüzyılın ilk çeyreğinde, Avrupa'da yer alan ulusal kurtuluş hareketleri, Fransız Devrimi tarafından başlatılmış, feodalizmin kalelerini yıkma işini sürdürmeye çalışan demokratik hareketlerle bütüncül bir bağıntı içindeydi. «Napoleon'nun emperyalist savaşları uzun yıllar, koca bir dönem sürdüğü gibi, ulusal kurtuluş hareketleriyle iç içe geçmiş son derece karmaşık bir emperyalist ilişkiler ağını da birlikte ördü. Bunun bir sonucu olarak, bu savaş, bu tragedya, bu tüm halkların tragedyası dolayısıyla, bu alışla gelmedik ölçüde zengin dönem boyunca, tarih, feodalizmden 'serbest' kapitalizme doğru yol aldı.»²

İspanyol gerilla hareketi yaratmıştı 1820 burjuva devriminin önkoşullarını. Öte yandan, «Tugendbund» örgütü tarafından sorunları dile getirilen halk kitlelerinin baskısı karşısında korkuya düşen Alman devlet başkanları, anayasal hükümeti getireceklerine söz vermişler, ancak Napoleon'un yenilgiye uğramasını izleyen feodal gericiğin yeniden amansız bir biçimde dirilişi, onları, verdikleri bu sözü yerine getirmekten alıkoymuştu. İtalya'da, Fransa'ya ve Avusturya'ya karşı bir hareketi yönetmiş olan Carbonari'ler ise, 1820-21'de Napoli ve Piedmont'ta burjuva devrimlerine yol açmışlardı. Başarılı Rus ordularıyla birlikte Paris'e giren subaylar arasında, 1825'in soğuk bir kış gününde, St. Petersburg'da Senato Alanı'ndaki trajik Dekabrist ayaklanmasında yer almış insanlar da vardı.

Devrim öncesi düzenin Kutsal Bağlaşma kalkını altında başlayan onarım, öncelikle ve ivedilikle Avrupa toplumsal yaşamının siyasal yanını etkiledi. Onarım hareketi, yeni kapitalist ekonomik ilişkiler sisteminin gelişmesini önleyecek güçte değildi. Tolpunda burjuva dönüşümün henüz tamamlanmamış olduğu anakara Avrupa'sındaki toplumsal hareketler başlıcalıkla burjuva-demokratik ya da devrimci demokratik iken, anakara Avrupası'ndan sanayi olarak ve toplumsal bakımdan daha ileri durumda olan İngiltere'de bir başka tarihsel etken kendini duyurmaya başlamıştı; buysa emekçilerin sınıf çatışmasına başlamak üzere olmasından başka bir şey değildi. «Üretim tarzı» diye yazıyordu Engels, «yükselme döneminin başındaydı daha; kendi olağan düzeni içindeki üretim yöntemiyle ancak, yani, varolan koşullar içinde olabilecek üretim yöntemi neyse oydu. Bununla birlikte, bu durumda bile, hayli önemli toplumsal zararlara yol açıyordu.»⁴ Bu toplumsal zararlar hiç kuşkusuz nüfusun yoksul kesiminden, özellikle de emekçilerden kaynaklanıyordu; çünkü, makina üretimindeki gelişmeyle, ayrıca, sömürünün büyük ölçüde artması ve kentlerin büyümesiyle, nüfusun bu kesiminin babadan kalma çalışma biçimleri ile yaşam ve düşünce tarzlarında temel değişimler ortaya çıkıyordu. 19. yüzyılın başında, İngiltere'de işçilerin savaşımları anakara Avrupa'sında patlayacak ve 1848 devrimlerinde doruğuna ulaşacak çetin sınıf savaşlarının haberini verecek biçimde, son denli ciddi bir durum almıştı. Ezici yoksulluktan yıldıran hale gelen işçiler, fabrika sistemine açıkça saldırıya geçmişler ve kendi acılarının kaynağı olduğunu görmeleri sonucu, nefret ettikleri makinaların üzerine, ellerinde ağır çekiçler, marşlar söyleyerek yürümüşlerdi. Burjuvazi ders olsun diye Luddite'leri cezalandırmış, ne var ki, işçiler arasındaki huzursuzluğa son veremeyeceğini anlayınca, 1819'da, Manchester yakınındaki St. Peter Alanı'nda yapılan, üstelik barışçı bir toplantı dolayısıyla, silaha başvurmıştı. Tarihe geçen bu utançdoluy olay, Peterloo kıyımı, kapitalist toplumdaki bütün öbür çelişmelerin bağlı olduğu yeniçağın başlıca toplumsal uzlaşmazlığının aşırı ölçüde sivrilemiş,

uzlaşma tanımaz niteliğini açığa koymuştu. Oysa, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde, bu uzlaşmazlık, manevi yaşamdaki yerini henüz almamış olduğu gibi, çağın temel çelişmesi olarak da henüz algılanmamıştı. O sırada, Marx'ın da belirttiği gibi, «sermaye ile emek arasındaki çatışma, bir yandan, Kutsal Bağlaşma çevresinde toplanmış feodal aristokrasi ile hükümetler, öte yandan, burjuvazinin yol gösterdiği halk kitleleri arasındaki uyumsuzluktan ötürü, siyasal bakımdan geri plana itilmişti.»⁵

Yeni tarihsel özümleme süreci içinde, sanat, edebiyat ve toplum düşüncesi, tarihin feodalizmden «serbest» kapitalizme doğru gidişini yansıttığı bakımından, yeni olgularla sürekli biçimde karşı karşıya geliyordu. Aydınlanma'cılar, Devrim'le birlikte gerçekleşeceğini sandıkları toplumsal uyum düşü, gerçeklikle karşılaşıldığında sarsıntıya uğramıştı. Çünkü kapitalizm, uyumlu bir insan yerine, uyumsuz bir insan; tutarlı bir toplum yerine, bölünmüş bir toplum; insanlar arasında uygunluk yerine, yabancılık; ortak iyilik için yaşayan birey yerine, bencil düşünce ve duyguları olan bireyi yaratmıştı.

Toplumsal bilinç, hızla dalbudak salan kapitalist ilişkileri, insanların yürüttükleri etkinliklerde belirmeye başlayan yıkıcı bir güç olarak değil, aynı zamanda, insanın manevi dünyasını, düşünce tarzını ve özelliklerini de belirleyen, birbirini tutmaz, düşmanca çıkarlar arasındaki temel bir çelişme alanı olarak da algılıyordu.

Bu gözlemlerde yeni bir şey yoktu. Fransız Aydınlanmacı düşünürler, toplumsal ilişkilerin işleyiş biçimini araştırdıkları zaman, çıkarların, insan fikir ve eylemlerinin temel itici gücü olduğunu görmüşlerdi. Helvetus, *De l'esprit* adlı kitabında bütün insanların kendi çıkarlarına bağlı olduğunu yazmıştı. Holbach'da *Le Système de la Nature*'de aşk ve nefret gibi duyguların kökünde kişisel kazanç ve çıkarın yattığı görüşünü öne sürüyordu. Ama bu gözlem korkuya düşürmemişti onları, çünkü onlar da «akla uygun bencillik» kuramını ortaya atan Rus düşünürü Çernişevski gibi, insan doğasının özünde yatan iyiliğe inanmışlar, değişik kişisel çıkarların düşmanca olmayabileceğini düşünmüşler, ortak iyilik ilkesini terketmek için ortada herhangi bir neden olmadığına karar vermişlerdi. Oysa, Aydınlanma düşünürleri, kişisel çıkarın toplumsal özü ve niteliğini tam olarak anlamamış oldukları için, ortak refahın kişisel çıkarların üstüne nasıl çıkabileceğini hesaplayamamışlardı, bu da, fikirlerinin utopyacı olmasına yol açmıştı.

Burjuva ideologları, çıkar çatışmasını çok doğal ve olağan karşılıyorlardı. Başlarında Jeremy Bentham olmak üzere, İngiliz yararçıları, ortak refahı boş bir soyutlama, salt bir hamhayal olarak görüyorlardı. Çünkü Bentham ve arkadaşlarına göre, toplumda insanlar arası doğru ilişkileri düzenleyen ve onları güvence altına alan bir şey olarak tek gerçeklik bireysel çıkarlardı. Oysa, Hegel, toplumun hukuksal yapısını

inceleyişiyle, bireysel çıkarların, insan ilişkilerinin düzenleyicisi rolünü oynadığı liberal yararcılık kuramını yıkmıştı. Şunları yazıyordu Hegel *Philosophie des Rechts*'de: «Bireyler, özel kişilerin kişisel çıkarlar güttükleri... bir devletin vatandaşı niteliğindedirler.»⁴ Böylelikle, toplum, bireysel özel çıkarların bir savaş alanı, herkesin herkese karşı bir savaşımı (ki Hegel burda Hobbes'un fikrini yinelemektedir) ve kişisel çıkarların toplumun özel çıkarlarıyla çatıştığı kadar, özel kişilerle toplumun çıkarlarının kurulu devlet düzeniyle de çatıştığı bir açık alan olmaktadır. Burjuva sisteminin oldukça tam bir çizimiydi bu. Yalnız Hegel toplumun niçin farklı çıkarların bir savaş alanı haline geldiğinin nedenlerini açıklamayı atlamıştı; bunun açıklanması ancak, çıkarın, sınıflı toplumların dayandığı özel mülkiyet ilkesinin bir sonucu ve böyle bir toplumdaki *sınıfsal uzlaşmazlıkların bir anlatımı* olduğunu gösteren bilimsel maddecilik tarafından yapılabilecekti.

İnsan toplumunun gelişmesindeki yeni, kapitalist dönemin özelliklerini anlatırken şunları yazıyordu Engels, «Çıkarın insanlığı birbirine bağlayan ilke yerine konması, çıkarların doğrudan doğruya özel, salt bencil olarak kalması durumunda kendiliğinden genel bir dağılmaya, bireylerin kendi içlerine kapanmalarına, yalnızlığa ve insanlığın birbirini karşılıklı olarak iten atomlar yığına dönüşmesine yol açar...»⁷

Çıkarın insanlığı birbirine bağlayan ilke durumuna yükseltilmesi, burjuva devriminin, burjuva ilerlemesinin ve kapitalist toplumsal ilişkiler sisteminin kurulması sürecinin nesnel bir sonucuydu. Bu aynı anda, toplumsal atomlaşmanın hızı da artmış, ortalığa yayılışının devrim sonrası dönemde düşünsel yaşam ile halkın toplumsal psikolojisi üstünde korkunç bir etkisi olmuştu.

Romantiklerin özlemini duydukları tarihsel olarak kendinin farkındalığı, çağdaş tarihi bilme ile başlayabilirdi ancak. Romantizm, yaşamı gözlemledikten sonra, toplumsal atomlaşmanın ilerleyişini, tarihsel süreçten bir sapma olarak görmeye başladı. Romantikler, bu sürecin doğrudan doğruya özel mülkiyet ilişkileri sistemine dayandığını anlayamamışlardı. Sonuçları gözlemleme, ama, nedenlerini bilme gücünden yoksun olan romantikler, gözlemledikleri önemli görüngüleri insan kişiliğini oluşturan çevreyle değil, insan kişiliğindeki özelliklerle açıklamaya çalıştılar.

Bu bakımdan, yeni okulun ilk yapıtları, kendilerine dönüklükleriyle değilse bile, çarpıcı yenilikleriyle ilgiyi çeken insan kişiliği incelemeleridir. «Novalis'in, içinde romantizmin mavi çiçeğinin alışılmadık, perili bir ışık saçtığı, işlemeli billur bardağa benzeyen, dinsel, mistik, felsefi, mitolojik fikir ve imgelerin karmaşık bir birleşimi olan *Heinrich von Ofterdingen*'inden Chateaubriand'ın *René*'sine, Senancœur'un *Obermann*'ı, Tieck'in *William Lovel*'i, Nodier'in *Le Peintre de Saltzbourg*'u ile Constant'ın *Adolphe*'una kadar, bütün bu yapıtlar ile roman arasın-

da ilinti kurabilecek çizgileri ayırmalayabiliriz. Alaylama ve karamsarlık yanı sıra, kendinin düşüncesi ile kendine dönüklük ve aşırı duyarlık, değişik ölçülerde, bütün ilk romantik kahramanların kendine özgü yanısıdır. Bunların yaşama derin duygularla ve dramatik bir biçimde yaklaşmaları, kıyaslandığında, onlardan daha sağlıklı gözükten devrim öncesi kahramanlarınkinden çok daha ileriye doğru atılmış bir adımdır.

İlk romantik roman kahramanları, her nedense, koparılmışlardır çevrelerinden; bütün ilgi, karmaşık ve çalkantılı tarihsel durumun oluşturduğu toplum psikolojisinin yeni nitelikleri üzerine çevrilmiştir. Romantik kahraman, her zaman yalnız bir kişidir. René'nin aile yansıması, antik bir baron şatosunun o karanlık havasıdır. İskoçya'nın terkedilmiş dağlık çayırıları, güneşten yanan İtalyan taşrası, açıkdeniz fırtınaları, Kuzey Amerika'daki eldeğmemiş ormanların aldatıcı suskunluğu, bütün bunlar, sadece eşlik edici bir şeydir Chateaubriand'nın kahramanının ruhsal havasına, tıpkı Alp Dağları'nın yalçın görünüşünün Obermann'ın düşünce ve duygularına eşlik edişi gibi. Gösterişli ve görkemli bir doğa yaşamı; balta girmemiş ormanlar, akışan nehirler, prıldayan göller gibi kendisini doğanın bir parçası sayan Nathaniel Bumpo'nun (öbür adıyla, «Deri Çorap») manevî ve zihinsel yapısı üstünde bıraktığı o izi bırakmamıştır René'nin ruhunda. Çünkü, ne de olsa Bumpo, James Fenimore Cooper'ın, yani, gerçekçi bir yazarın bir yaratışıydı.

René'nin, yaptığı geziler sırasında kendine sığınak saydığı Kızılderili kabile yaşamında kızılderili karısının kendisine köle gibi bağlılığı olsun, ruhunu hiçbir şey etkilemiyordu; bütün dış etkilere kapalıydı ruhu. Bu onun ruhunun en dayanıklı metalden yapılmış olmasından ileri gelmiyordu hiç kuşkusuz, çevresindeki dünyayla bir ilinti kuramıyordu René; toplumsal bağlara karşı iticiydi ruhu. İlk romantik kahraman ile çevresi arasında bir çeşit barikat vardı; dünya ona nasıl düşman olsa, onun da dünyaya öylesine düşman olan kendi «beni» üzerine toplanmış ilgi ve kendi içedönük doğasının oluşturduğu bir barikat. Bütünle karamsar bir yaşam görüşü olmamakla birlikte, istiyordu ki René, kendi ruhu, kendi varoluşunun odak noktasını oluştursun. René'nin bireyciliği ve bencilliği, kendisine verebileceğinden daha çoğunu yaşamdan isteyen Byron'ın Manfred'ini anımsattırarak türden bir kendini Tanrılaştırmaya daha varmamıştı.

René çağın yeni özelliği olan bireyin kendine merkezleşmesini yansıtırken; *Adolphe*, toplumun, insan bilincinde büyük bir bölünme sonucu ortaya çıkan ve birbirini karşılıklı iten bir atom yığına dönüşmesinin toplumsal ve psikolojik sonuçlarını inceler. Chateaubriand gibi, Benjamin Constat da, çevrenin kendi kahramanlarının düşünce ve eylemleri üstündeki etkisini göstermiştir.

İnsan yüreğindeki gizlilikleri derinden kavramanın bir örneğini oluşturan romanında, Constat, insanın dünyadan kopmuş biri olmaya

karşı koyma inancıyla gelen bir meydan okuyuşun, bütün dünyayı nasıl sardığını»⁸ anlatırken, bir iç dramın ya da bir aşk çatışmasının sınırlarının ötesine aşan bir olgu ortaya çıkmaktaydı. Öte yandan, ne birlikte yapabilen, ne de birbirisiz yaşayabilen iki sevgili arasındaki uyumsuzluğu çizerken, Constant, «durumların çok az önem taşıdığını, köklü olanın kişi olduğunu»⁹ düşünerek kahramanlarının duygularındaki değişimleri araştırmakla yetinmiştir. Constant, burda, durumlar ile kişilerin daha derinine, daha tam olarak inmeyi, ayrıca, bunların karşılıklı etkilerini açığa koyma yoluyla, bu ikisi arasındaki bağıntıyı incelemeyi amaçlamış olan gerçekçilerden ayrılmaktadır. Yine de, toplumsal arka planın güçsüzlüğüne karşın, 18. yüzyıl sonu psikolojik düzyazı geleneğini sürdürmüş olmakla, psikolojik gerçekçi düzyazının yolunu açmıştır Constant.

Bir romantik olarak, Benjamin Constant, yabancılaşmanın nedenlerinin insanların kendisinde, yani, onların ahlaksal niteliklerinde yattığına inandığı için, yabancılaşmanın toplumsal kökenlerini araştırmaksızın, yabancılaşmanın trajik sonuçlarını çizmiştir. Constant'ın yabancılaşmanın ahlak eğitimiyle üstesinden gelinebileceği inancı; ayrıca, insan davranışlarını kazanç ya da akılcı çıkar güdüsüyle açıklayan yararlılar ile Aydınlanmacıların (özellikle de, Helvetius'un) görüşlerine *De la Religion*'da saldırışı buradan gelmektedir. Constant, bu ilkelere dayanan bir toplum idealinin ancak sınai üretim ya da, «arıkovanı gibi örgütlenmiş bir birlik» olabileceği görüşünden yola çıkarak, böyle bir toplumun sonuçta durulmayacağını, çünkü, kazanç ya da akılcı çıkar ilkelerinin uygulanmasından korkunç sonuçlar doğacağını düşünmüştür; nitekim, «bunun doğal sonucu, bütün bireylerin kendi merkezine dönüşmesi olacaktır. Her insan kendi merkezi olunca da herkes yalnızlaşır.»¹⁰ Neyse ki, Stendhal'in de haklı olarak belirttiği gibi, «Çoğu Fransız bu felsefenin bütünlükle günlük yaşamdan kaynaklandığı» düşüncesindeydi; bu bakımdan, Constant'ın bu sorusunun üstüne gidişinin, toplumsal atomlaşmanın yaygınlaşmasını bir kez daha gözler önüne sermekten öte bir yararı olmamıştı.

Bütün bilinç biçimleri ile bütün çeşitli ideolojiler bu süreçten etkilanmişlerdi. Fichte'nin felsefesi, bireysel «Ben»i kendi öznel deneyinin dışında yatan dünyanın «Ben olmayanı ile karşılaştırılan bireyde, öz-nede, yani ampirik «Ben»de etkinliğini gerçekleştiren ya da ortaya koyan mutlak «Ben» kavramına dayanıyordu. Burada, Fichte'nin üstün etkinlikteki yaratıcı bir güç ya da üstün bir ilke olarak mutlak «Ben»i bireyin deneyine ya da alanına indirgediği sanılabilir. Aslında, Fichte, kendisini evrende bir atom olarak duyan bireyin deneyini bir mutlaklık düzeyine çıkarmakta, atomik ölçülerini kendi çapında genişleterek, onun nesnelere ilişkin öznel görüşünü, bütün evrene yaymaktadır.

Kendi bireysel hakları adına tek kişilik bir savaş veren, çevresince yadırganan ve çevresinin düşmanlığını çeken; kendi görüşüyle «bir

yığın insan» için yapılmış yasaları ahlak kurallarını hor gören, içine kapalı, onuruna düşkün ve uzlaşmaz bir kişi olan Byron kahramanı, o şeytansı ve baştan çıkarıcı kişiliğinde, yabancılaşma sürecinin oluşturduğu çizgileri taşır. Byron'ın Giaour ile Lara'sı, topluma meydan okuyan güçlü bireylerdir. Ama, savaşımı bireycidir; bu yüzden de, toplumsal bilincin yeni sosyopsikolojik çizgilerini taşıyan kişiler olarak, Fransız Devrimi edebiyatında görülen başkaldırıcı kişilerden ayrılırlar. İnsan adına Tanrılara meydan okuyan ve kendinde, Goethe'deki o doğal sonsuz insan özgürlüğü özlemini taşıyan Prometheus için önemli olan şey, kendisini onlar adına kurban ettiği öbür insanlardır. Byron'ın kahramanları ise, kendi istem ve isteklerini her şeyin üstünde tutarlar. Romantizm öncesi yazarlardan Godwin'in roman kahramanı, Caleb Williams, ezilen sınıfların çıkarları adına, tüm kötülük ve haksızlıklarıyla içinde yaşadığı bencil toplumu iten, yalnız başına bir kişidir. Burada, özel mülkiyet ilişkileri sistemini eleştiriş ve reddediş biçimiyle utopyacı toplumcuların düşüncelerine yaklaşmaktaydı Godwin. Byron'ın romantik kahramanları ise, toplumun kıyısında dikilip, tek başına bir birey olarak topluma karşı çıkarlar. Charles Nodier'nin aynı adı taşıyan romanındaki soylu kızıl Jean Sbogar da toplumdışı biridir. Herhangi bir Byron kahramanı gibi gizdolu ve anlaşılmaz olduğu denli, güçlü ve yalnız biri de olan Sbogar, insan mutluluğunu düşleyip, tarihin gidişi üstüne bir hayli düşündükten sonra, şu sonuca varır: «Bütün isteklerimizin ereği ve bütün yaptığımız devrimlerin amacı olan eşitlik, ancak iki durumda avrolabilir: kölelikte ve ölümdе.»" Bu kötümser vargı, doğrudan doğruya bir yaşantı sonucu olup, yaşamın kendisince de onaylanmıştı. Devrim sonrası dönemde toplumsal gelişme, insana refah ve mutluluk getirmemişti. Kapitalist yarışmanın amansız yasaları, toplumu insana git-tikçe düşmanlaştırdığından, romantiklerin, tarihsel ilerlemenin nesnel içeriği ile yönü sorusuyla er geç karşı karşıya kalacakları apaçık bir gerçektir. Romantizm, Devrim'den sonra toplumsal, bilinçte yer alan değişimleri sadece yansıtmakla kalmadı. Yaşamın devingenliğini, değişebilirliğini ve bunların karşılığına düşen insan duyguları dünyasındaki değişimleri saptayan romantizm, toplumsal ilerlemenin çeşitli yönlerini anlayıp tanımlama çabası içinde ana kanıtlar olarak kullanacağı tarihin incelenmesine, önünde sonunda bir dönüş yapacak, geleceği kut-sallaştırmak için geçmiş de anlamaya çalışacaktı.

Toplumun burjuva gelişme yolundan ilerlemesini geri çevirmeye çalışan feodal gericilik ise, geleceğin modelini mutlak geçmişte arayan kendi kuramcıları ile filozoflarını da yaratmıştı. *Reflections on the French Revolution*'ın yazarı Edmund Burke, burjuva gerçekliği ile düzen ve toplumsal uyumun bir kaynaşması olarak gördüğü feodal dünyanın katıksız, damıtılmış görünüşü arasında bir karşılaştırma yapıyordu. Bonald, Joseph de Maistre ve *Restauration der Staatwissenschaften*

adlı uzun bir yapıtın yazarı olan İsviçreli tarihçi Haller, gericiliğin sözcülüğünü yapmış birçok kişinin işlediği fikri büyük bir inançla öne sürerler arasındaydılar. İçlerinde en savaşımçı olan Joseph de Maistre'in kitapları, halkın saygısızlığına, devrime, ilerleme ve özgürlüğe bir soy-lu öfkesiyle ateş püskürüyor; *Du Pape, Examen de la Philosophie de Bacon* ile *Les Soirées de St. Pétersbourg* gibi kitapları ise, maddeci fel-sefeye ve Aydınlanmanın toplumsal siyasal görüşlerine sertçe saldırı-yordu. Nietzsche dışında, herhalde hiç kimse Maistre denli acımasız bir Jean Jacques Rousseau eleştiricisi olmamıştır.

De Maistre, Katolik Kilisesi ile din tarafından kutsanmış mutlak monarşi ilkesi uyarınca, kurulu toplum kurumlarının devrim yoluyla de-ğiştirilmesi fikirlerine karşı çıkıyordu. Hele halkı denetim altında tut-mak için güç gerekecek olsa, vatandaşların toplumsal davranışlarını gö-zetlemek için siyasi ruhani bir kurum olarak Engizisyonu diriltmekten kaçınmayacaktı. Kendisi ayrıca, gücün kamu düzeninin temeli oluşturu-duğu cellatın devletin direği ve çok saygıdeğer bir kişi olduğunu ilan etmeye hazırdı. Ne var ki, bu tür siyasal tutkuların gücünü kanıtlaya-cak biçimde eğer monarşiyi, de Maistre'in kuramlaştırışı ile Bonald'ın dogmatik biçimde savunuşu, feodal aristokratik gericiliğin manevi ge-reklerini karşılayacaksa, o zaman bunlar çoktan çağın gerisinde kal-mış demektir, çünkü, baştan aşağı metafiziktir. Önce, tarih, tersine çevrilemezdi; ayrıca, tarihin güçlü adımları her yönüyle, toplumsal bi-linçte duyulmaya başlamıştı. Tutucu romantikler bile, ki 19. yüzyılın başlarında düşünsel yaşamın en büyük paradokslarından biridir bu, dev-rim sonrasının yeni gerçekliğini biryana itip, burjuva ideolojisiyle kav-gaya tutuşurken, en azından, tarihe dönmüşler, geçmişle geleceğin bir karşılaştırmasını yaparak, dolaylı da olsa, gelişme fikrini benimsemiş-lerdir.

Mehring'e yazdığı bir mektupta, «tarih okulu»nun bir temsilcisinin toplumsal görüşlerinden söz açıp, tutucu romantiklerin tarih üstüne gö-rüşlerinin temel niteliğini gösterirken, şöyle der Engels: «Ama ne tu-haftır ki, kuramsal olarak da, pratik olarak da, tarihi en *in concreto* çarpıtmakta olan bu kişilerde *in abstracto* doğru bir tarih anlayışına rastlanmaktadır.»¹²

Kuzey Amerika Kızılderilileri üstüne yazdığı *Les Natchez* adlı ro-manında René'yi yaratmış olan Chateaubriand, uzun romantik epiği, *Les Martyrs*'de, yeni, Hristiyan kültürünün etkisi altında değişen antik dünyada günlük yaşamın ve törelerin canlı bir çizimini, tumturaklı, söy-levdolu bir anlatıyla vererek, Helenik dünyanın görünümü içinde, ilk Hristiyanların tragedyalarını, Romalılarla barbarlar arasındaki çatış-mayı aktarmaya çalışmıştı. Eski toplumun temel direği olarak Kato-likliği göklere çıkarmak için yazılmış olan *Les Martyrs*, bildirisi baki-

mından değil, daha çok, tarihe ilişkin bir estetik nesne haline gelen gelişme fikri bakımından ilgi çekicidir.

Tarih, Alman tutucu romantiklerinin yapıtlarında da bir inceleme ve çizim konusu olmuştur. Ulusal kurtuluş savaşımıyla canlanan Alman romantikleri, özellikle, ulusal ruhun tam bir anlatımı olarak gördükleri folklorla yönelmişler, folklor derleyip uyarlamışlardır. Arnim ve Brentano'nun *Des Knaben Wunderhorn*'u ile Grimm'in masalları, romantiklerin folklorla gösterdikleri büyük ilginin yeterince bir tanıtıdır. Halk masalları ile halk efsanelerinin kurulduğu dönemlerdeki yaşayış tarzı ile törelerin incelenmesinin yanı sıra, barok ve gotik sanata olduğu kadar, Rönesans sanatı ile edebiyatına, özellikle de Shakespeare'e gösterilen romantik ilgi, klasikçilerin antik dünyaya gösterdikleri ilginin bir karşısı olmuştur.

Romantikler, geçmiş i tanıtırken, çağın tarihsel rengini tam olarak saptayamamışlar; Almanya'nın, Arnim'in *Die Kronenwächter* romanındaki gibi, Reform sonrasının Almanyası mı, yoksa Hoffmann'ın anlattığı o eski, idealleştirilmiş zanaatçılar Almanyası mı olduğunda karar kılamamışlardır. Nitekim romantiklerin geçmiş ile ilgileri, salt ampirik bir özellik taşıyordu. Geçmiş ile gelecek arasındaki ayrımı; tarihte yer alan değişimleri vurgularken, tarihin devinimini neyin belirlediğini bilmiyordu romantikler; geçmiş ile gelecek karşısında bu denli şaşkınlığa düşmelerinin, yaşadıkları günde toplumsal çatışmaların genel görünümünü varsayımsal bir biçimde çizmelerinin nedeni budur. Ayrıca, romantiklerin yaptığı kapitalizm eleştirilerinin salt etniksel, bir özellik taşıdığını da gözönünde tutmak gerekir; öyle ki, romantikler, burjuva görüş tarzı ile burjuva toplumdaki bencil yönleri mahkum etmekten yola çıkarak, altının gücü ile yozlaştırıcı etkisine karşı bir saldırıya geçmişlerdi. Yeni toplumun insana düşman olduğu doğrusundan yola çıkarak, böyle bir toplumda iş gören güçlerde şeytansı bir özellik görmüşlerdi; ama, insanüstü ve şeytansı görünen bu insana karşı öğenin, aslında burjuva toplumunun kendisi olduğunun, yani bunun «bir sanayi, evrensel yarışma, anarşik emelleri açıkça yürüten bir özel çıkar, doğası gereği manen kendine yabancılaşmış bir bireysellik toplumu...»¹³ olduğunun farkında değillerdi.

Toplumsal gelişmelerin gerçek eleştirisi, Alman romantiklerine o denli gerçekdışı geliyordu ki, çağdaş tarihi *in concreto* ortaya koyarken, çarpıtma durumunda kalıyorlardı. Bu romantiklerin düşler kuran kahramanları, ikili bir ışık içinde görüyorlardı gerçekliği; biri fantastik, masalsı bir ışık, biri de dünyasal, günlük bir ışık. Ufak Alman devletlerinin küçük bürokratları, dar, eski kafalı bilgiçlikleri yanı sıra, aşırı romantik davranışlarıyla temel doğa güçlerinin bir iyi, bir kötü efendisi olup çıkıyorlardı. Böyleydi bu kahramanlar: duygusuz, taş gi-

bi bir yüreğe karşılık, tutkuya ve içtenliğe açık, kutsal bir ruha kendi ruhunu zenginlik özlemiyle satan bir kahraman; ya da, mezarından çıkıp kendine iş bulan, sonra da kazandığı paraları yine kendi mezarına götüren bir ölü; ya da, yöneticilerden yüz bulup, toplumda önemli işler çevirmeye başlayan, doğuştan hazine bulma yeteneğinde, ufak tefek biri. Bütün bu alaylama dolu, şiirsel hayal yığını, devrim sonrası dünyasında yer alan süreçlerin genel bir izleniminden başka bir şey olmadığı gibi; romantizmden başka, gerçekçi olmayan öbür estetik biçimlerin de içinde yettiği ideolojik toprağın, gerçekliği beslemeye elverişli olmadığının bir tanıtından da başka bir şey değildi.

Kendini bütün devrimci güdülerden sıyrılmış olan Alman romantizmi, toplumsal biçimlerin değişebilirliği olgusunun ancak dolaylı olarak farkına varmış; burjuvazi ile feodal gericilik arasında karşılıklı siyasal ödünleşmeye dayanarak geliştiği için, devrimci romantizm tarafından çok daha tam ve açık biçimde kavranan tarihsel sürecin gerçek maddi temellerini hiçbir zaman görememişti.

Halkın feodalizmin izlerinden kurtulmaya doğru gidişini önleyici, gerici girişimlere karşı devrimci yöntemleri benimseyen Avrupa'lı demokartların görüşlerini ve mizacını paylaşan Byron'ın sanatı, kahramanın bireysel bir karşı çıkışının hiçbir zaman ötesine geçmediği o şiirlerinde bile, kitleler ile Kutsal Bağlaşma çevresinde birleşmiş feodal toprak ağaları ile hükümetler arasındaki çıkar kavgasını yansıtan, çağının gerçek toplumsal çatışmalarına değinmiştir. Napoleon savaşları döneminde yer alan toplumsal güçlerin durumunu incelerken, Byron, gittikçe daha derin bir tarih süreci anlayışına varmış; ilerlemenin gerçek yükünü halk kitlelerinin çektiğini gördüğünden, çok olasıdır ki, tarihi ileriye doğru götüren gücün de onlar olduğunu yavaş yavaş kavramaya başlamıştı.

Ta önceden, *Childe Harold's Pilgrimage*'de, Byron, toplumsal ilişkilerin uzlaşmaz öz ve niteliğinin farkındaydı; halkın, yani, ulusun yoksul ve ezilen kesimi ile onların gereksinim ve acılarına kayıtsız kalan yöneticilerin çıkarları arasındaki ayrımı vurgulamıştı. Halkların ulusal olarak köleleştirilmesine karşı bir siyasal çıkış olduğu kadar, ezilen insanın özgürlüğü için bir savaşımı da kapsayan bu anlayış, kendisinin, tarihsel sürecin gerçek temelinin farkında olmasını sağlayacak ve kendisini gerçekçilik ilkelerini benimsemeye götürecek biçimde Byron'ın şiirinin toplumsal içeriğini genişletmiştir. Ne var ki, bu değişim, Byron'ın başkaldırısının bireyci özelliğinden ve toplumdan yalıtılmış bir insanın toplumu değiştirecek güçte olmadığı olgusunun farkında oluşundan doğan yılgınlık havasından ve genel yaşamsal kötümserlikten ötürü büyük ölçüde duraksamaya uğramıştır. Shelley, Byron'ın görüşleri ile kendi görüşleri arasındaki ayrımın çok kesin bir tanımını, *Julian and Maddalo* adlı söyleşimli şiirinin şu dizelerinde vermiştir:

...ve ben (hep öyle değil mi?
ne kurtarırsa insan hastalıktan kârdır yanına),
karşı çıktım yılgınlığa, ama onur
tuttu karanlık yolu seçtirdi arkadaşıma.

Eğer gelecekteki günler Byron'a karanlık görünmüş ve *Darkness* ile *Heaven and Earth*'de, insanın özgürlük savaşımı ile çektiği acılara boş gözlerle bakmışsa, bu daha çok, kendi ruhsal durumunun, o yüzyılların başında yer alan devrimci eylemlerin güçsüzlüğünden etkilenmiş olması dolayısıyladır. İtalyan ve Fransız «Karbonarî»leri, Alman «Tugendbund» üyeleri, otokrasiye karşı çıkmış soylular, Rus Dekambristleri, devrimi bir halk kitle ayaklanması olarak görmemişler; tıpkı Mazzini, Blanqui ve Rus «Halk İradesi» örgütünün üyeleri gibi, devrimin yapılması ve mutlakçılığın ortadan kaldırılması işinin birtakım gizli dernekler yolu ylayürütülebileceği saf inancı ve aldatmacası üstünde kafa yormuşlardır. Bir kural olarak, kurulu düzene karşı gelen kişilerin hükümetlere karşı savaşımı, korkunç özverileri gerektirmenin yanı sıra, kısır sonuçlar vermiştir hep; çünkü, varolan düzeni gerçekten değiştirebilecek biricik güç olan kitlelerin katkısı olmaksızın göze alınmış özverilerdir bunlar. Byron, Avrupa'lı devrimcilerin trajik biçimde yenilgiye uğrayışlarının bir çok kez tanıdığı olmuş, bu başarısızlıklar onun üzerinde derin izlenimler bırakmıştı. Zamanın bütün öbür devrimci romantikleri gibi, Byron da, bireysel eylemi toplumsal gelişmenin temel içtepesi olarak görüyordu. Burjuva toplumun, insanın doğal özgürlük özelliklerini karşılayamayacağını kavramıştı Byron; ama, romantizmin ilkelerine bağlı kaldığı sürece, özgürlüğün pratikte elde edilmesini hangi dış nesnel koşulların sağlayabileceğini kestiremeyecekti.

Bir devrimci olarak gelişme fikrini, yani, tarihsel gelişme fikrini benimsemiş ve insanlığın her türlü kölelik biçiminden kurtulması için bir çağrıda bulunarak, kendi büyük yeteneğinin tüm gücüyle ona hizmet etmişti. Ama aynı zamanda, Byron, geleceğe olan umudunu da yitirmişti; tarihi, sonunda insanları özgürlük düzeni yerine karmaşa ve umutsuzluğun beklediği, özünden trajik bir süreç olarak görmeye başlamıştı. Onun bu ideolojik karanlıktan düze çıkışı, ilk yapıtlarındaki o romantik bireyci niteliğin üstesinden gelişleyle olabilecekti ancak; daha önceki gerçekçilerin, çevrenin ve koşulların insan üstündeki etkisini, yani, yalnız bireyi değil, tüm toplum yaşamını koşullandıran nesnel etkenleri incelemeye başlamış oldukları nokta da buydu. *Beppo*, *Don Juan*, *The Age of Bronze* ve *The Irish Avatar* gibi 1820 yıllarında yazılmış yerlerinin, İngiliz edebiyatındaki gerçekçilik geleneğini yeniden canlandırmış yapıtlar olmasının nedeni budur.

Kendi şiiri değişik toplumsal güçlere yaslandığı için, bu ideolojik gelişmeyi Shelley bilmiyordu. Shelley'nin şiiri, örgensel ve doğal bir bi-

çimde, bu yüzyılın toplumcu sanatı doğrultusunda gelişen geleneğin başlangıcını gösterir.

Shelley kendisini bir ozandan çok, bir toplum reformcusu olarak görmüştür. Çağdaş toplum üstüne yaptığı gözlemler ile yordduğu düşünceler sonucu, bu toplumun uzlaşmaz bir nitelikte olduğunu o da anlamıştı. Bu uzlaşmazlığın maddi eşitsizlikte yattığını anladığı anda, sanatını alt sınıfların hizmetine koşmuş; şiiri, ezilen kitlelerin kaynaklanan toplumsal fikirlerin bir anlatımı olmaya başlamıştı. Shelley'nin düşüncesi kadar, şiiri de kapitalizmdeki yaşama koşullarından çok daha aydınlık toplumsal, ahlaksal ve siyasal yaşam koşullarının yorulmaksızın araştırılması doğrultusunda olmuştur. Shelley'i, kapitalist toplumun ahlak, etik ve toplum felsefesi alanı dışında yeni bir toplumsal ideal aramaya iten nedenler ile Robert Owen'ı önce New Lanark'ta toplumsal reform etkinlikleri içinde yer almasına, sonra da İngiltere'de işçi sınıfının saflarına bağlanmasına iten nedenler birdi. İngiliz burjuvazisinin dünya egemenliği için çatışmaya girmesine yol açan makina üretimindeki artışa bağlı kapitalist ilerleme, halkın, özellikle de, emekçilerin amansızca sömürülmesi, ekonomik bakımdan köleleştirilmesi ve ruhsal çöküntüye uğratılması pahasına elde edilmişti. Shelley anlamıştı bunu; onun şiirindeki hümanist motiflerin, eleştiriyle, hattâ, burjuva toplumunun geri çevrilmesiyle örülü olması bundandır. Shelley'nin ilk yapıtlarından biri olan *Declaration of Rights*, toplumcu fikirleri çekirdek halinde içeren, ateşli bir propaganda yapıtıydı; tam işlenmemiş bir şiiri olan *Queen Mab*'deyse, gelişme fikri, tarihe açıkça uygulanmıştı; Shelley, gelişme fikrini, burada, özel mülkiyete dayalı bir toplumun insana yüklediği acılardan ve yoksulluklardan insanın kurtulması süreci olarak ele alır. Tarihsel iyimserlik, Shelley'nin şiirinin ağır basan yönü olmuştur; Shelley'nin de belirtmiş olduğu gibi, kendisini, çağdaşı kötümser romantiklerden ayıran şey de budur. *The Revolt of Islam*'ın önsözünde şöyle yazar Shelley: «Bu etki, düşüncelerin kendisinden gelen umutsuzluğu çağın edebiyatına da bulaştırmıştı. Metafizik, ahlak ve siyaset alanlarında yapılan araştırmalar, aslında, çoktan ortadan kalkmış batıl inançları; ya da Bay Malthus'un kine benzer türden, insanlığı ezenleri sonsuz bir zafer güvencesine kavuşturmayı hesaplayan safsataları yeniden diriltmek için yapılmış boşuna girişimlerden başka bir şey değildi. İşte bunların yüzünden, bizim düzyazımız, şiirimiz karardı. Ama, bana öyle geliyor ki, insanlık, bu hasta karanlığın izlerinden sıyrılmaktadır. Ben kendimce, sessiz ve derinden giden böyle bir değişimin farkındayım.»

Shelley'nin iyimserliği bir temele dayanmıyor değildi; çünkü, sadece halkın devrim yoluyla özgürlüğe kavuşturulacağı umudundan gelmiyordu bu iyimserlik, yaşamın zorunluluğun yasalarına göre geliştiği inancına da dayanıyordu.

İradecilik, romantik sanata, özellikle de Byron'ın şiirine özgü bir

şeydi; çünkü, romantikler, kahramanlarının kendi istemlerini bir iç özgürlük olarak, onurlu bir ruhun toplumsal etkilerden bağımsızlığı biçiminde görürlerken, Shelley'nin bambaşka bir özgürlük anlayışı vardı. Shelley, Leibnitz gibi, sorunun özünü, yani, insanların kendi isteklerini bildiklerini, ama, isteklerinin dış nedenlerini bilmediklerini görebiliyordu. Tıpkı bir çocuğun mama olarak süt istemenin serbest olduğunu düşünmesi gibi bir şeydi bu.

Zorunluluğun gücünü kavramakla, Shelley, doğanın ve toplumun gelişmesini yöneten nesnel dış yasaları anlamaya doğru ilk ve en önemli adımı da atmış oldu. Doğal olarak şu sonuca vardı ki, zorunluluğun yasaları tarihsel sürece de uygulanabilmektedir. Dolayısıyla, tarihte yer alan toplumsal değişimler gelişigüzel değil, kaçınılmazdır. Bu bakımdan, eski düzenin yıkılmasına hizmet etmiş olan Fransız burjuva devrimi, gerici ideologların sandığı gibi, siyasal tutkuların birden, kendiliğinden bir patlaması ya da Tanrı'nın yargısı değil, insanlığın ileriye doğru gelişmesi içinde yer alan mantıksal bir evredir. Yine bunun gibi, nesnelerin kendi düzeni gereği, insanın kendi çıkarlarının egemenlikte olduğu emekçi kitlelerin isteklerini karşılayabilmenin bütünüyle dışında kalan ve haksız bir düzen olan feodalizmin kalıntıları üzerine kurulmuş bir toplumsal sistem de, bu kez, özgürlük ve adalet ilkelerine dayanılarak, kaçınılmaz biçimde, bir başka toplumsal düzen tarafından yıkılacaktır. *The Revolt of Is'am* şiirinde yer alan ve Shelley'nin yapıtlarının başlıca bir teması haline gelip, kendisini toplumcu estetiğin bir öncüsü olmasını sağlayan fikir budur. Shelley'nin yazı ve şiirlerinde olduğu kadar, zulme karşı kaleme alınmış siyasal yapıtlarında da görülen kıyasıya burjuva toplumu eleştirisi, varolan toplumsal ilişkilerin kaçınılmaz biçimde bir değişime uğrayacağı ve insanlık tarihinin, hiç durmaksızın, özgürlüğe doğru ilerlediği inancıyla pekişmişti; hiç kuşkusuz, dünya edebiyatının başyapıtlarından biri olan *Prometheus Unbound*'da en kesin biçimini bulan fikir de buydu.

Bu özgürlük şiirinde, sevinç dolu gencecik bir evren görüşüne, Shelley'nin, «dünyayı değiştirme tutkusuyla yanan bir istek» diye tanımladığı bir duygu eşlik eder. Ozan burda, sabah denizinin köpükleriyle yıkanan bir dünya tasarısı kurmaktadır: keskin toprak kokusu taşıyan esintilerle serinlenen kanatlı atların çektiği, zorunluluğun habercileri tarafından sürülen arabaların, kayalık dağlar ile gezegenlerin ışığında aydınlanan verimli vadiler üzerinden uçup gittiği bir dünya; Tanrı benzeri Oceanidler'in, Asia'nın, Panthea ve Lone ile gezinen varlıkların, Furia'lar tarafından işkenceye uğratılan Prometheus'a yas tutup, Prometheus'un kurtuluşunu sevinç çılgınlıklarıyla kutlayışları arasında, güneş ışınlarından altına banmış bulutların masmavi gökyüzünde yitip gittiği bir dünya tasarımı. Burda, üzeri çiğle parıldayan bu eski zamanlar dünyasında, gizil, henüz kesin biçimini almamış, kaçınılmaz değişimin

gücü, gelişme ve oluşmanın ilkesi olan Demogorgon, baş yönetici Jüpiter'i sonsuz karanlığa doğru öyle bir itmektedir ki, sanki «gökyüzünün zulmü artık bitsin» der gibi. Tüm ışıklı evren, parçacıklar, ruhlar, Ocanidler ve yenilmez Prometheus, tümü birden, zalimin düşüşünü büyük bir sevinçle karşılamaktadır. Artık «açıkdeniz akıntıları... kölelikle efendiliğin birbirine karışan sesiyle, kan ve iniltiyle, yıkıntıyla dolu, daracak bir yol çizmeyecektir». Jüpiter'in yenilgiye uğratılışıyla yeni bir yaşam başlamıştır; zaman'ın ruhu, «insan egemenliğinin sürdüğü, özgür, sınırlanmamış, eşit, sınıfsız... adaletli, hoşgörülü ve bilge» bir biçimde yaşadığı bir yeryüzünden ve burdaki ilerici değişimlerden söz etmektedir artık. Shelley'in yapıtlarını taçlandıran bu özgürlük ve toplumsal adaletin zaferi türküsü, insanın uyumlu bir topluma doğru hiç durmaksızın ilerleyişinin bir türküsüdür.

Prometheus Unbound'da, somut tarihsel bir biçimde olmasa bile, tam şiirsel olarak anlatımını bulmuştur gelişme fikri. Çok doğaldı bu; çünkü, İngiliz utopyacı toplumculuğunun bir başka kurucusu Robert Owen gibi, Shelley'nin de bilinçleniş, yeni toplumsal düzende yer alan sınıfsal çatışmaların yeni yeni geliştiği ve tarihsel sürecin gerçek kaynağında yatan nedenlerin daha açıklığa kavuşmadığı bir dönemde oluşmuştu. Engels'in de belirttiği gibi, «Daha olgunlaşmamış kapitalist üretim koşulları ile sınıfsal koşullara, daha olgunlaşmamış kuramlar denk düşüyordu. Gelişmemiş ekonomik koşullar içinde gizli kalmış toplumsal sorunların çözümünü insan beyninde araştırıp bulmaya daha yeni yeni başlamıştı utopyacılar.»¹⁴ İşte Shelley'nin bakış açısının utopyacı yönlerini koşullandıran etkenler bunlardı.

Tarihsel sürecin gerçek kökünde yatan nedenler, burjuvazinin zaferinden sonra ortaya çıkan yeni düzenin çözümsel olarak araştırılmasını üstlenmiş olan gerçekçi sanat, edebiyat ve toplumsal düşünce yoluyla daha yeni yeni ortaya konabiliyordu. Gerçekçilik, devrim sonrası toplumsal ilişkiler diyalektiği ile tarihin hareketi ve gelişmesini, dolayısıyla, insanların davranış ve psikolojilerini belirleyen nedenleri inceleyebilmek için, 18. yüzyılın gerçekçiliğinden farklı sanatsal yollarla hareket etmiştir. Romantizm (yani, halk ile feodal gericiilik arasındaki çıkar kavgası sonucu ortaya çıkan ilk romantizm akımı), devrim sonrası toplumsal yaşamın birçok temel çelişmelerini kendinde özümlemiş ve dile getirmiş olduğu halde, romantik yöntemi gereği, bunu yapabilmenin sınırlamalarını da birlikte getirmişti.

Romantizm, tarihin hareketi ve tarihin nabzının atışı karşısında, aşırı duyarlı olmuş; klasikçiliğin ilkeleri ile klasikçi yapıtların dural biçiminden olduğu kadar, gerçekçi yapıtların nesnel biçimlerinden de koparak, öznel anlatım özgürlüğünü kendisine bayrak edinmiş, hiçbir yasayla ve önyargıyla bağlı olmayan yazarın özgür düşgücünün, yaşamın devingenliğini ortaya koyabilecek yapıtları yaratabileceğini düşün-

müştür. Gerçekten de, romantiklerin yapıtları, özgür bir yazın bileşim biçiminin ele alındığını, özgürlüğün bir anlatı düzeni içinde kullanıldığını, eylem içinde özgür bir zaman ve mekan seçiminin yapıldığını ortaya koyar. Yazarın varlığı duyulur bütün yapıt boyunca; gerçekten de, çoğu romantik yapıtlar, uzatılmış monologlardır. Romantik şiirde ise, duygular yoğaltılıp, abartılmıştır; zaten bütününü, romantizm, insanın iç dünyası üzerinde yoğunlaşır. Yaşam ve tarih, insan tutkuları ile fikirlerinin gerçekleştiği; bu tutku ve fikirlerin başıboş hareketliliği ile akışkanlığının, yaşamın akışkanlığını belirlediği bir tiyatro olarak görülür. Novalis, yaratıcı bir yöntem olarak romantizmin özüne ilişkin şunları yazmaktadır: «Mutlaklaştırma, evrensel bir anlamın tartışılması, belli bir anın, belli bir durumun sınıflandırılması ve buna benzer şeyler, romantizmde bir yaratışın özüdür.» Sonra şöyle devam eder Novalis: «Bunlar, romantizmin öğeleridir, Aeolus'un arpinin çıkardığı sesler gibi, nesneler de bu sesleri çıkaran çalgıyı açık etmeyecek biçimde birdenbire, kendiliğinden ortaya çıkmalıdır.» Yani, romantizm, yaşamdaki olgular arasındaki nedensel ilişkilere karşı ilgisizdir. Peki o halde, neyi mutlaklaştırmıştı romantizm? Neydi tam olarak evrenselleştirdiği şey?

Hegel, *Estetik*'inde, (kesin tarihsel bir yeri olan özelliklerini, hatalı bir biçimde, geçmiş çağlara uygulamış olmakla birlikte) romantizmin özünü titiz bir biçimde dile getirmiştir. «Romantik sanat, Varlık'ın dinginlik içinde yatan özgür dirimselliğini, ruhun cisimleşmiş olmasını bir erek olarak görmemekte, böyle bir yaşamla ilgilenmemektedir artık»¹⁵ diye yazan Hegel, daha sonra, çok doğru olarak, şunu belirtmektedir, «Lirizm, romantik sanatın bir çeşit temel ögesidir, epos ile dram sanatının da konuştukları tondur, hatta ruhun bir çeşit evrensel rahiyasıymış gibi, plastik sanat yapıtlarına bile yayılır lirizm»¹⁶ Sonra şöyle sürdürür Hegel, «kişisel olanın tam bir değer kazandığı» gerçek romantik kişiler, «yalnız kendilerini düşünen, yalnız kendilerine ilişkin özel erekler edinen ve yalnız kendi bireyselliklerinin sözünü dinleyen bağımsız bireyler»dir¹⁷.

Bunun içindir ki, romantizm, bireyi aşırı ölçüde abartmış, bireyi nesnel dünyadan yalıtarak, evrenselliği bireyin iç dünyası olarak almıştır (ki bu da; yaratıcı bir yöntem olarak romantizmin başlıca bir özelliğidir). Gerçekçilik ise, yaşamı, içinde ilişkilerin ve bağların nedensel olarak birbiriyle koşullandığı bir bütün olarak incelenmiştir. *Eğer gerçekçiler, devrimci sanatın yaptığı gibi, yaşamın tek bir yanını seçmişlerse, bu, toplumsal gelişmede ağırbasan eğilimi, ya da ağır basmaya ve yaşamın bütün öbür yanlarını kendisine bağımlı kılmaya mahkum edecek bir eğilimi gösterdiği içindi.* Oysa romantikler, gerçekliğin, daha doğrusu insan bilincinin tek bir yönünü, önemli saydıkları bir yönünü evrenselleştirip abartmışlardır. Bunun için, Constant, kişiyi salt biçimi içinde, yani, kendisini oluşturan koşullardan bağımsız olarak in-

celeyip ortaya koymuştur. Kleist gibi Alman romantikleri de, kişilerini, duygu ve tutkuların gücü yanı sıra, ikinci plana atmışlar ve bu gücü, çevredeki dış dünyadan bütünlükle kopuk bir incelemeden geçirmişlerdir. Byron ise, romantik şiirlerindeki kahramanlara daha çok tek boyutlu bir kişilik vermiştir. Bu bakımdan, romantizm, insan bilincinin nesnel önkoşullarını araştırmaması yüzünden, kend ereği olan tarihsel biçimde kendinin farkındalığına ulaşamamıştır. Romantikler, gerçekliği, öznel irade anlatımının bir uygulanış alanı olarak gördükleri için insanın değişik amaçlarını koşullandıran ve bu koşullandırmanın kökünde yatan şeyin ne olduğu açıklayamamışlardır.

Toplum düşüncesinde öznelliliği (ki romantizmde de vardı bu) eleştirirken, şunları yazıyordu Marx: «Tarih alanında sayısız bireysel istem ile bireysel eylemin çatışması, tümüyle, düz doğa alanındakine benzer bir durum oluştuyordu. Bu eylemlerin amaçları zihinsel olarak düşünülmüştü; ama bu eylemlerden ortaya çıkacak sonuçlar düşünülmemişti, ya da düşünülen şeyin, baştaki amaca denk düştüğü görüldüğü zaman, o düşünülmüş olan şeylerden kesinlikle bambaşka sonuçlar ortaya çıkıyordu. Tarihsel olayların, bütünüyle, sanki rastlantı tarafından yönetiliyormuş gibi görünmesinin nedeni budur. Ama, yüzeyde, arazın titreştiği yerde, aslında iç, gizli yasalarca bir yönetilme vardır, bütün sorun, bu yasaları bulup ortaya çıkarmaktır.»¹⁸ Kolay bir iş değildi bu, çünkü, tarihsel sürecin içeriği ölçüsünde hiçbir şey böylesine kalın ve ağır bir kılıfa sarılı değildir. Tarih, kendi amaçları peşinde koşan insan etkinliğinden başka bir şey olmadığı halde, bu etkinlik ile onun itici güçlerini ve sonuçlarını algılayıp kavrayabilmek ve bunları çok sayıda metafizik ve yanlış kavramdan kurtarmak son derece güç bir işti. Bunun altından kalkacak güçte olduğunu ancak bilimsel maddecilik kanıtlayabilmiştir. Bilimsel maddecilik ile gerçekçilik öncesi ilerici toplumsal düşünce, yaşamı bütün somut belirtileriyle inceleyiş ve çağının toplumsal kavgasına katılışı sonucu, insanın kendi tarihsel etkinliğini bilmesi gibi bir büyük eyleme temelde yer hazırlamış; toplumsal ilişkilerin özünü ilk ve en önce, gerçekliğin kendisini araştırarak ortaya koymaya çalışmıştır.

Toplum kuramı, gerçekliği kavrayışı ve bilişiyle, tarihi, bir süreç olarak görmeye başlamıştır. «Eğer genel tümel tarihe bir göz atacak olursak, sürekli olarak birbiri ardınca yer alan değişim ve eylemlerin, sonsuz değişik halk, devlet ve birey kuruluşlarının geniş bir görünümüyle karşılaşırız» diye yazar Hegel *Philosophie der Geschichte*'de. Sonra, «her şeyi kucaklayan idea» diye sürdürür, «bir an için varolan sonra ortadan kalkan; insanların, halkların bu dur duraksız yer değişimleri içinde, her şeyin üzerinde yer alan bu kategori, geneldeki değişimdir. Geçmişin görkeminin yıkık kalıntılarına bir göz atış, bizi olumsuz yanılla da olsa, bu değişime daha yakından bakmaya götürür... Ama değişmeye uygun düşecek en iyi tanımlama, ölümün yaşamın kendisinden,

yaşamın da ölümden varolduğu; bir yıkımın yeni bir yaşam için doğuş demek olduğu o değişme o'lgusudur yine.»¹⁹

Tarihe oluşum açısından bakıp, can çekişen toplumsal biçimlerin yerine yeni boy atmakta olanların gelişini kaçınılmaz bir süreç olarak kabul ederken, Hegel, aslında, süreçte bir kesilme, toplumun tarihsel gelişmesinde bir durma olanağını da yadsıyordu.

Burjuva ideolojisi, kendine bir çekidüzen verir vermez, tarihin bir süreç olduğunu reddediverdi. Burjuva kötümserliğinin babası, Arthur Schopenhauer, tarihin aslında bireylerin incelenmesi olduğunu öne sürüyordu. 1818'de yayınlanan başlıca yapıtı, *Die Welt als Wille und Vorstellung*'da yazdığı üzere, «Gerçek tarih felsefesi, bütün bu sonsuz değişimlerin ve bunların birbirine karışmasının, önümüze hep aynı, hattâ, dün ve her zaman nasılsa, bugün de aynı biçimde hareket eden, değişmeyen bir doğallığı karşımıza çıkardığı anlayışında yatar; bu bakımdan, ister antik çağlarda olsun, ister modern zamanlarda, ister Doğu'da olsun, ister Batı'da, olup biten bütün olaylarda özdeş olan şey neyse onun görülmesi; özel bütün konular, dış görünüm ve töreler, birbirinden ne denli farklı olursa olsun, her yerde hep o aynı insanlığın görülmesi gerekir. Bütün değişimler boyunca süreklilik gösteren bu özdeş öge, kötüsü iyisinden çok olan insan yüreği ile zihninin temel nitelikleri arasında yer alır.»²⁰

İşte bu gibi fikirler, Nietzsche'nin «sonsuz yineleme» kuramına yol açmış; tarihselciliğe karşı olan modern burjuva bilincinin temel bir ögesi haline gelmiştir.

Öte yandan, kendi iç gelişmeleriyle, çıkış ve inişleriyle, ilerleme ve gerileme dönemleriyle birlikte, tarihe, sürekli gelişme ve oluşma açısından yaklaşmış olan Hegel, maddi olarak değilse bile, salt mantıksal bir süreç olarak algılayıp yorumlamıştır tarihi. Hegel, insanın ideolojisi ile düşünce tarzının, felsefe ile hukukun; din, sanat ve teknik etkinliğin, hep insanın içinde yaşadığı zamanın ve yalnızca yaşadığı zamanın bir ürünü olduğunun, yani, bütün bunların belli bir çağın tarihsel özelliği tarafından koşullandığının farkındaydı. Ama Hegel, bu belli bir özelliği, Zihnin, Akılın gelişmesindeki çeşitli evrelerin bir anlatımı olarak açıklamış; tarihsel değişimler ile bunların maddi toplumsal temellerinin nesnel koşullarını hesaba katmamıştır.

Kurgusal ve soyut tarihsel süreç kavramını, gerçek nesnel bir içerikle doldurarak, gününün düşünsel gereksinimlerini yanıtlama işi, gerçekçi sanata düşmüştü. 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında, gerçekçi olmayan akımlarca dışlanan gerçekçilik, gelişme ve ilerlemeye büyük bir hız vererek, yaşamı bilmenin bir yolu haline gelmişti. Feodal sistemin çöküşüyle ortaya çıkan yeni toplumsal ilişkilerin birçok yönü, gerçekçilik tarafından algılanıp saptanıyordu artık.

Gerçekçilik, romantizmin yettiği o aynı tarihsel topraktan yeni-

den doğmuş olduğu gibi, aynı ideolojik ödevle de, yani, tarihsel ilerlemenin gerçek özünü ve yönünü ortaya koyma ödeviyle de karşı karşıya kalmıştı. Gerçekçilik ile romantizm arasındaki benzerlikler, yani, ikinci sınıf gerçekçileri bir yana bırakırsak, Puşkin, Balzac, Dickens, Gogol ve Stendhal'ın yapıtlarındaki romantik öğelerin varlığı hep burdan ileri gelir. Balzac, kendi *gerçekçilik*'ini, *Etudes sur M. Beyle*'de anlatırken, bunun, hem «imge edebiyatı»nın, yani, romantizmin çizgilerini, hem de «fikir edebiyatı»nın, yani, «tartışması bir yana, düşler kurmaktan hoşlanmayıp, gözle görülür sonuçlar elde etmek isteyen»²¹ kişilerin temsilcisi oldukları gerçekçiliğin çizgilerini içerdiğini öne sürerken doğrulamış oluyordu kendisini.

Romantizm ile gerçekçilik arasındaki bir başka benzerlikse, bu ikisinin de, kapitalist gerçekliğin aslında bireyin yararına olmadığı yargısını vermiş olmaları olgusunda yatar. Ne var ki, ilerici romantizm, kapitalizmin sadece toplumsal bir eleştirisini yaparken; gerçekçilik, «serbest» kapitalizme doğru gittikçe yol alan devrim sonrası toplumdaki çelişmelerin toplumsal özünün açığa koyulmasında, Balzac'ın sözleriyle, kendisini «gözle görülür sonuçlar»a götüren *toplumsal çözümleme*'yi de hesaba katmıştı. «Ne doğada, ne de toplumda 'saf' olay olmadığı gibi, olamaz da» diye yazmıştır Lenin, «maddeci diyalektiğin bize öğrettiği şey de budur, çünkü diyalektik, tam saflık kavramının, bir nesneyi tüm bütünselliği ve karmaşıklığı içinde kucaklayamayan insan bilişindeki tek yanlılığın, belki bir darlığın bir belirtisi olduğunu bizlere gösterir.»²² Öte yanda, bu iki sanat akımının ortak çizgileri paylaşması ve gerçekçiliğin yeniden dirilmesi olgusu, romantizmin ideolojik ve estetik yeniliklerini gerçekçiliğin tümüyle benimsemiş olduğu anlamına gelmez. Gerçekçilik bu yeniliklerden yararlanıp kendisini ortaya koyduğu kadar; Walter Scott ile Puşkin deneylerinde tanıtlanmış olduğu gibi, *romantizmin tek yanlı yaşam görüşü*'nü aşmak üzere, ileriye doğru da yol almıştır; öyle ki, bu yazarların yapıtları, yaşamın en ayırık alanlarını kucakladığı kadar, edebiyatı da çeşitli yollardan tek bir amaca, yani, *yeni bir tip gerçekçilik*'in yaratılışına doğru götüren yapıtlar da olmuştur.

Walter Scott, kendi yaratıcı evrimi içinde, öbür birçok romantik yazar gibi, o aynı evrelerden; yani, ilk önce folklor gereçlerinin toplanması ve incelenmesine bir ilgi duyuştan, bunların ortaya çıktığı dönemler tarihinin araştırılmasına geçmiştir. Ne var ki, öbür romantiklere benzemez olarak, sadece antik inanç ve şarkılar ile masallardaki halk ruhunun gizil yanlarını değerlendirmekle kalmamış, halkın yaşamını etkileyen toplumsal ve düşünsel nesnel koşulları da çözümlemiştir. Fırtınalı ve amansız bir çağın çocuğu olarak, Walter Scott, geçmişin düşünsel olarak incelenişi ile geçmişteki yaşam, töre ve görenek üstüne bilgisini keskin bir tarih duyusuyla birleştirmiş; romanlarında, insanı sadece toplumun bir üyesi olarak değil, tarihsel sürecin içinde yer alan

birisi olarak da ortaya koymuştur.

İşte bu, ileriye doğru atılmış büyük bir adımdı.

Klasikçilikte, kahramanı idealleştirme, hattâ, kişinin olumsuz çizgileriyle bile soyulaştıracak denli bir abartma eğilimi yer alırken; Walter Scott'un romanlarındaki kahramanlar, *basit kişiler*'den seçilmişti. Romantik kahramanın manevi dünyası dış dünyaya kapalı, çevreden etkilenmeyen bağımsız bir alan olarak ortaya konuyordu. Oysa, Walter Scott'un kahramanı, kendi bir parçası olduğu çevresine kendi bireysel doğası ve manevi dünyasıyla bağlı olduğu, her şeyden önce, bütünleşmiş bir kişidir; bunun için, *tarihsel insan* olarak, yani, belli bir toplumsal gücün bir temsilcisi, toplumda çatışan çeşitli güçlerin bir kesişme noktası olarak hareket eder.

Böyle bir kişi çizimi ilkesi, gerçekçiliğin zaferini temsil etmekteydi. Walter Scott, toplumsal çevreye oldukça ilgi duyulan 18. yüzyıl İngiliz romanındaki gerçekçi geleneği sürdürmekle kalmamış; çevrenin toplumsal özünü ayırmıştı, onu çatışan *sınıfsal çıkarlar* arasındaki çatışmaların bir oyunyeri olarak çizdiği kadar; kahramanlarını da açıkça *sınıf bilinci*'yle donatmakla, gerçekçilik geleneğine yeni bir nitelik katarak zenginleştirmiştir. Ayrıca, anlatıyı, romantik gelenekte çok tipik olan o öznelci öğeden kurtarmakla, Walter Scott ile 19. yüzyılın öbür büyük gerçekçileri, romana, yaşamın bir aynası haline gelmesini sağlayacak, gerçek epik çizgileri kazandırmışlardır.

Ayrıca, Walter Scott'un burjuva toplumundaki toplumsal ilişkilerin temel niteliği üstüne vargısının, yaşadığı gün için doğru ve yaşamsal bir vargı olduğu da kendisinden sonraki toplum düşüncesi tarafından kanıtlanmıştır. Waverley romanlarının yayınlanmasından üç yıl sonra, Fransız tarihçisi Augustin Thierry, Saint Simon'un kuramlarının etkisini üzerinden atarak sınıf çatışmasının, tarihsel sürecin kaynağında yatan itici güç olduğu sonucuna vardığı İngiliz devrimi üstüne bir çalışmaya girişmişti. Thierry ile Guizot'un yapıtlarında böyle bir görüşün olumlanması ve geliştirilmesi, romanlarından da görüleceği üzere, Walter Scott'un tarih felsefesinden etkilenmiştir.

Thierry, kahramanlarla yöneticilerin değil, basit halkın, yani kitlelerin hareketine katılanların, tarihi asıl yapanlar olduğunu öne sürerek, tarih yazıcılığının benimsenmiş ilkelerinden bağını koparıyordu. Ama, bu bile Walter Scott'un romanlarında, kişilerin doğrudan doğruya alınyazıları üstünde bir etkisi olan önemli tarihsel olayların, yani, kitlelerin önemli bir rol oynadıkları olayların arka planında hep basit bireylerin hikayeleri anlatılır.

İster *Rob Roy* kadar eskiye gidip, İskoç boylarının çöküşü ile ilk Jakobit ayaklanmaları üstüne, ister Waverley romanları ile *St. Roman's Well* gibi, kendi çağı üstüne romanlar yazsın; Scott'un, kahramanları-

nın psikolojileri ile davranış'larını çizim şekli hep aynıdır. Scott, kahramanlarının içe dönük tutku, düşünce ve duygularının özgür bir biçimde çizimiyle ilgilenmez. Onun roman'ları, ister istemez tarihsel dramın içinde yer alan başlıca hikaye kahramanlarını kaçınılmaz bir biçimde içine alan çeşitli toplumsal çıkar ve sınıfsal çatışmalar ile toplumda yürürlükte olan toplumsal-siyasal güçler arasındaki çatışmayı gösterir. Kahramanların toplumsal çevreye olan bağımlılıklarını, kendilerine özgü bireysel niteliklerini kazandırarak iç dünyalarını oluşturan güçler, bu toplumsal güçlerdir işte.

Walter Scott, kişi çiziminde, *tarihsel* bir yaklaşımı benimser. Gerek *Ivanhoe*'daki Templer Şövalyesi, gerek ezilen Saksonya'lı köylüler, gerek feodal derebeyleri, kendi çağlarının tarihsel koşullarına uygun bir biçimde düşünüp hareket ederler. Isyancı Iskoç boyu üyelerinin psikolojisi, kendilerini birbirlerine sınıksız bağlayan yakınlık bağlarına dayandığı gibi, kendi çıkarlarının boyların çıkarlarına bağlı oluşuna da dayanır. Boyun eğmeyen bir başkaldırı o Rob Roy olsun, o yirtici karısı olsun, kendilerini büyüten ve yetiştiren çevrenin dışında kesinlikle düşünülemez. Nodier'in çok sevdiği kahramanı, soylu haydut, Jean Sogar ise, bir bakarsınız Balkan'larda, bir bakarsınız şık salonlarda, artık yazarın görüşleri nereye gerektiriyorsa orada, tam bir yapmacık dünya içinde, kanlı canlı bir kişi olmaksızın hareket eder. Ama, Rob Roy, Iskoç dağlarının taze havasını solur; üzerindeki kumaş, yoksul Iskoç çiftliklerindeki kadınların nasırlı elleriyle dokunmuştur; onurlu tavırları, yabancılarla alışverişte kurnazlığı ve açıkgozlülüğü, kendi insanları üstündeki gücü, tüm mizacı ve davranışları, kendisinin tam dağı bir boyun üyesi olduğunu belirler. İnsan Rob Roy'u, o kendine özgü bir onur anlayışı olan kabasaba, tetikte bekleyen dağlıyı, üstüne gece yakılmış ateşin isini sinmiş, koyun derisi kokan el örgüsü elbiselerin dışında, bir romantik kahramanın pelerini içinde düşünemez asla.

Scott'un halk kişileri içinde en iyi çizimlerinden biri olan, saf yürekli uyanık Jeanie Deans; malmülk sahibi birinin çapkın oğlu tarafından aldatılıp terk edildikten sonra, çocuğunun canına kıymakla sulçanan uçarı kızkardeşini kurtarıyla, büyük bir ahlak metinliği, irade gücü ve güçlü bir adalet duygusu olduğunu açığa koyar. Jeanie'nin, mahkemede bir dinleyici yeri kapıp, suçsuz kardeşini kurtarmak için Londra'ya yaptığı gezi, Scott'un tarihten özgün bir kesit vererek, İngiliz yaşamında geçen tüm bir tarihsel dönemi ortaya koymasına olanak sağlamış bir çeşit Odyssea'dır. Scott'un öbür romanlarında olduğu gibi, *The Heart of Mid-Lothian*'da, *bireyin kişisel çıkarı*, yani burada, Jeanie'nin çıkarı, birçok başka insanın çıkarlarıyla iç içe geçmiş olarak, bu çıkarlara bağımlı, tüm toplumsal ilişkiler sisteminin bütünsel bir parçasını oluşturan bir şey olarak verilmektedir. Aynı *toplumsal olgu'nun nedensel bir ilişki* içindeki karşılıklı koşullanması görüşü, gerçekçiliğin bir özelliği

olduğu kadar, dayandığı *epik nitelik*'tir de.

Balzac, yaşamda gözlemlenebilen toplumsal olguları toplu halde çözümlemeyi atlamakla eleştirmiştir romantikleri. *La recherche de l'absolu* adlı felsefi yazısında şu güçlü saldırıda bulunur Balzac, «kimi cahil ve hırslı kişiler, istiyorlar ki, like'ler olmaksızın duygular olsun, atılan tohum olmaksızın çiçek, gebelik olmaksızın bebek olsun. Peki ama, sanat doğadan daha güçlü olabilir mi?»²³ *İnsanlık Komedyası*'nın yazarı, gerek kişisel, gerek kamusal olsun, insan yaşamındaki olayların birbirine bağlı bir bütün oluşturduğu görüşünde diretiyordu. «Nereden başlarsanız başlayın, her şey bağlıdır birbirine, iç içe geçmiştir. Neden, etkiyi sezinlememizi; etki de, nedeni izlememizi sağlar.»²⁴

Nedensellik, gerçekçi edebiyatta, hiçbir zaman, olayların mekanik bir şekilde ardarda geliştiği olarak, her halkası bir sonrakine sımsıkı bağlı bir zincir olarak görülmez. Natüralizmin yaklaşım biçimidir bu; natüralizm, birincil özelliklerle ikincil özellikleri birbirine karıştırarak, özel olanın genel olanı örtmesine yol açacak biçimde, dolayısıyla, yüzeydekinin temelinde yatan ve onun hareketini belirleyen derindeki yaşamsal süreçleri aydınlığa çıkarabilecek güçten yoksun olarak, gerçekliğin fotoğraflık bir kopyasını vermeye çalışır.

Gerçekçilikte, nedense'lik, yalnız yapıt ile yapıtın bölümleri arasında birbirine bağlı bir bütünlüğün oluşu, ayrıntıların rastlantısal olmayışı, olaylar dizisi ile kişiler arasındaki ilişkinin sürekli gelişmesi ve yapıtın iyi kurulu bir yapıt oluşuyla değil, aynı zamanda ve tümünden önce, tarihselci bir yaklaşım içinde oluşuy'a gösterilir.

Walter Scott, kendi yazarlık yaşamınca, İngiliz toplumunda yer alan sınıf çatışmasının gelişmesi ve yoğunlaşması üstüne yaptığı gözlemler ile kendi düşüncelerinin sonucu olan tarihsel yaklaşım biçimini geliştirmişti. Scott'un yapıtları, İngiliz tarihindeki «Şanlı Devrim» ile kendi günü ve çağı arasındaki uzun dönemi kapsar. Sınıfsal düşmanlıkları içinde, feodal güç ile burjuvazinin gücü arasındaki uzlaşmazlığı ve kitlelerin de karıştığı siyasal çatışma sırasında bu iki gücün karşılıklı verdikleri ödünleri ortaya koyup; din ayrılıklarını, çatışan yaşam felsefelerini, maddi çıkar kavgasını, daha doğrusu, toplumun, dolayısıyla da romanlarındaki kahramanların, eski feodal düzeni savunanlar ile yeni burjuva toplumunu savunanlar olarak ikiye bölünüşünü çizerken Scott, bir yığın olgu ve olay arasında, toplumsal gelişmedeki temel eğilimi, yani, İngiltere'de kapitalizmin kuruluşunu algılayabilmişti. Kendisi, bu sürecin kaçınılmazlığını kavrayıp, onu tarihte ilerici bir süreç olarak görece'k denli keskin bir gözlemcisiydi. Ayrıca, kapitalizmin kuruluşunun İngiliz yaşamını her yönüyle etkilediğini, bu bakımdan kendi kahramanlarının da bu sürece bağımlı olduğunu, yani ortada bir *nedensel ilişki* olduğunu da kavramıştı Scott. Dolayısıyla, kendi kahramanının kişisel geleceğini anlayıp ortaya koyması için, gerçekçi bir ya-

zarın, toplumsal çevrenin etkisini anlayıp göstermesi bakımından, onun gelişmesindeki genel çizgilere ilgi göstermesi, kişinin içinde yaşadığı ve hareket ettiği toplumsal çevreyi incelemesi gerekiyordu. İşte bu yaklaşım tarzı, konunun pek önemsiz görüldüğü, kişilerin bir ürünü oldukları çevreden soyutlandığı romantik kişi çizimi yöntemindeki öznelciliğe bir son vermiştir. Byron, Don Juan tipinde romantizme özgü o eski gelenek tarafından kutsallaştırılan baştan çıkarıcı erkeği, gerçekçi ve sahici bir çevre ile alaylamalı bir biçimde bileştirirken, aslında sadece estetik bir etki yaratmanın da ötesinde bir şey yapıyor; hem kişiyi, hem de çevreyi içiçe çizmekle, gerçekten gerçekçi bir yapıtı ortaya koymuş oluyordu.

Scott'un tarihçiliği, ancak ayrıık bireyin bir roman kahramanı olabileceği romantik düşünçesini yıkmıştır; çünkü, Scott, gerçekçiliğin, romantiklerin öne sürdüğü gibi, sadece olağan ve dünyasal olanı değil, aynı zamanda, *hem olağan, hem de ayrıık olanı* saptayabileceğini pratikte kanıtlamıştır. Scott'un kahramanları, bir kural olarak, kitlelerin uzağına düşmeyen, olağan insanlardı. Ne var ki, Scott'un kahramanları, önemli tarihsel olaylarla yakın bir bağıntı içinde, yani, olayların çekim alanı içinde, kendi yarattıkları koşullarda hareket ettikleri zaman, bu kendi yaşamlarını etkileyen olayların *özü*'nü de edinerek, *özlü*'leşirler. Buna benzer bir tutumla, Scott, önemli tarihsel kişilikleri, tarihin zorba demiurgos'ları olarak değil, kendilerini yetiştiren tarihsel toprağı sayısız bağlarla bağı, zihinleri yaşadıkları günlerin fikir ve yargılarını yansılayan, kendi yaşadığı çağın çocukları olarak çizmiştir. Tarihsel kişilikleri, tarihin tüm yol alışını belirleyen bağımsız, sivri kişiler olarak çizen 20. yüzyıl yazarlarında artık rastlanmayan bir doluluk ve tamlığın Scott'un bu kişilerinde olmasının nedeni budur.

Ayrıık bir olayı ya da kişiyi verirken, gerçekçilik, *ayrıık olanın yaşadığı zamandaki kaynaklarını* ortaya koyarak bunları açıklar. Hiç kuşkusuz, Pugaçov, ayrıık, hayli alışlagelmedik bir bireydir.²⁵ Ama Puşkin, böyle bir ayrıık kişiliğin ortaya çıkışını, onun çok önemli bir rol aldığı köylü savaşının o kendine özgü niteliğıyle açıklar. Pugaçov'un ve «general-leri»nin psikolojileri ile sınıf bilinçleri, bunları ortaya çıkartan toplumsal çevreden, yani, ayaklanmanın gücünden ve görkeminden ayrı tutulamazdı; bu bakımdan, Rus İmparatorluğu'nu temelinden sarsan olayların çapı, ayaklanmanın önderi ile onu destekleyenlerin önemini küçültmeksizin, onları o kendi doğallıkları içinde koruyarak, bu kişilerin kişiliklerine bir bakış açısı getiriyordu. Basit bir ışak olan Grinyov bile, tarihin yansıyan ışığında yıkandığı için, yani, kendi yaşamı bütün ulusun yaşamının ana akışına katıldığı için bir önem kazanır.

Her halleriyle, basit insanların pratik etkinliğinin, aynı zamanda *tarihsel* etkinlik de olduğı fikri, Scott'un romanlarına epik bir boyut ve demokratik bir renk katmıştır. Scott'un yapıtlarında, ezilen ve sömü-

rülen kitlelerin yaşamının doğrudan doğruya verilmesine rastlayamadığı-mız gibi, kendi toplumsal görüşleri de devrimci olmadığı halde, Scott'un, tarihi olağan insanlar yoluyla çiziş yöntemi, kitlelerin yaşamının geniş bir biçimde verilisinde edebiyatın ne gibi bir yol izleyebileceğini göstermekteydi, nitekim de izlenmiştir bu yol.

Scott'un demokratik bakış açısı, salt yöneticilerin ve kahramanların alanı olarak tarih görüşünü yıkışında ortaya çıkmamaktadır sadece. Toplumdaki sınıf savaşımının yasalarını bulup çıkaran Fransız tarihçilerinin öne sürdüğüne göre, bu savaşım, sonunda genel bir refahın süreceği, *Tiers État*'ın zaferiyle bitecekti. Walter Scott ise, burjuva devriminin gerçekteki sonuçlarını izledikten sonra değişik bir sonuca vardı. Çağdaş yaşamı ele alan *St. Ronan's Well*'de, Scott, sınıf çatışmasından doğan burjuva toplumunun, insan ahlakı üzerinde yozlaştırıcı bir etkisi olduğunu göstermişti. Scott'un İngiltere'deki toplumsal gelişme üstüne olan görüşlerini bir çekirdek halinde içeren bu roman, demokratik bir bakış açısından yola çıkan Scott'un burjuva ilerlemesinin doğasına ilişkin görüşlerini nasıl değiştirdiğini ve insanlara yalnız toplumsal refah getirmemekle kalmayıp, kendi özündeki insanlık dışı niteliği de açığa vuran burjuva toplumundaki ilerlemenin *görece* bir *ilerleme* olduğu görüşüne nasıl vardığını gösterir.

Tarihin ortaya konuşuyla ilintili olarak, toplumsal gelişmenin itici güçleri anlayışına yine tarih yoluyla varmıştır Scott. Puşkin'se, bu itici güçlerin çağdaş toplumu hangi yollardan etkilediğini ortaya koyup, *tarihsel gelişmeyi koşullandıran bu aynı etkenlerin toplum üstündeki etkisini gözlemleyerek*, çok daha karmaşık bir estetiksel işi çözmüştür. İşte Puşkin, çağdaş yaşamın, yani oluşan tarihin çizimiyle böylesine ilgilenmiştir.

Scott'un tarihselciliği kendisiyle birlikte kapitalizmin bütün çelişmelerini de birlikte getiren İngiliz Sanayi Devrimi'nin gelişmesiyle ağırlık kazanmakta olan sınıf çatışmasına dayanarak ortaya çıkmıştır. Puşkin'se, köylülük ile beyzadelik arasındaki uzlaşmazlığın ön plana çıktığı geçmişteki bir köylü savaşının halkın zihninden henüz silinmediği; zorbalığın milyonlarca Rus köylüsünü, yani ülkenin emekçi nüfusunun çoğunluğunu, en temel hak ve özgürlüklerden yoksun kılması sonucu, toplumsal düzendeki adaletsizliğin apaçık bir hal aldığı ve Avrupa'nın devrim ruhuyla yandığı bir sırada, Dekambrist'lik havası içinde ve Napoleon'a karşı girişilen savaş dolayısıyla, Rus halkının ulusal ve toplumsal bilincinde önemli bir çalkantının olduğu bir dönemde, manevi olgunluğa erişmiş, kendi tarihçi yaklaşımını oluşturmaya başlamıştı.

Köylülüğün dayanılmaz acıklı hali en önemli bir toplumsal etkendi Rus yaşamında ve nasıl ışınlam canlı dokuların yapısını değiştirirse, bu etken de, Radışçev'den Tolstoy'a kadar Rus düşünür ve yazarlarının zihinlerini öylesine etkileyerek bilinç yapılarını değiştirmiş, onları ilik-

lerine kadar sömürülen köylü kitlelerin çıkarlarını savunmaya doğru itmişti. Köylülüğün kurtuluşu, önünde sonunda, Rusya'da kapitalizmin yerleşmesiyle ilintili bir şey olduğundan, böyle bir şey de, bir bütün olarak kapitalizme tavır alınmasını ve genel olarak toplumsal gelişme tasarılarının açıklanmasını gerektirdiğinden, köylülüğün durumu, tarihsel sürecin özlü sorunlarına varıncaya değin, bütün Rus toplum düşüncesinin ilgisini üstüne çeken bir konu olmakta sürüp gitmiştir.

Puşkin, köylü ozanı değil, gerçek bir ulusal ozandı; yine de, köylülüğün, başka bir deyişle, halkın durumu sorunu, Puşkin'in toplum örgütlenmesinin ilkeleri üstüne bütün düşüncelerinin merkezi olmuştur. Onu bir halk ozanı durumuna getiren yapıtlardaki tüm o çizgileri koşullandıran şey budur işte. «Halkı özgür görebilecek miyim acaba?» sorusu, yapıtlarının pratikteki *leitmotif*'i olmuştur. Puşkin'e göre, insanın ve köleliğin özgürlüğe kavuşturulmasının tanıtı olan köylülüğün kurtuluşu, nu sağlayacak bir yol bulunması gereği, Puşkin'in, *birtakım insanların başka insanlar üstünde kullandığı gücün kaynakları ile özniteliğini ve özel mülkiyete dayalı bir toplumda insanın nesnel durumunu inceleme*'ye koyulması için bir çıkış noktası olmuştur.

Puşkin sadece Rus toplumunun ansiklopedik bir çizimini yapmakla kalmamıştır. Parlak zekasıyla, Avrupa'daki devrim sonrasının sonuçlarını da yakalayarak, kapitalist ilerlemenin insan bilinci ile ahlaki üzerindeki olumsuz etkisini kavramıştır. Nitekim, sonunda, kapitalizm eleştirisi, Puşkin'in çok yönlü yapıtlarının önemli bir yanı olmuştur.

Burjuva ideologları, kapitalizmin büyümesine izin veren Avrupa'nın devrim sonrası gelişmesinden, ilerlemenin başlıca olumlu sonucunun, bireyin kendi iradesini özgürce kullanabilmesi olduğunu çıkarsamışlardır. Bireyciliğin savunulması, tekel öncesi kapitalizmin kendine özgü bir yanı olmak üzere, burjuva toplumunun «serbest» kapitalizme ve «serbest» yarışmaya doğru gelişmesinin bir yansımasıydı. Max Stirner'in *Der Einzige und Sein Eigentum*'undaki burjuva bireyciliğin savunulmasına yol açan düşünce tarzı da buydu işte. Stirner'in dünya görüşünde bencillik yapıcı bir etken, bireyse onun taşıyıcısı idi. Bu dünya görüşü, *yaşam eleştirisinin belirişi* olmak bir yana, burjuva bilincin genel karşı devrimci çizgisine tıpatıp oturuyordu. İşte havada esen bu gibi fikirler, hiç kuşkusuz, yazarların da ilgisini çekiyordu. Madame Voquet'nin pansiyonunda oturan gençler arasında sırf bir konuşma konusu olan bu fikirler aslında öyle önemli sonuçlara yol açıyordu ki, örneğin, Rastignac'nın yüreğini katılaştırıyor, onu çevresindeki dostlarına karşı ilgisizlikle silahlandırıyor. Yine örneğin, Julien Sorel'in yüreğini taşlaştırıp, Raskolnikov'u benliğinin değerini korkunç bir biçimde sınamaya doğru iterken, İvan Karamazov'un görüşlerindeki nihilizm ile devrimin eleştirilmesi ve yadsınması gibi bir dizi yanlış saptırıcı eğilimlerin de özünü oluşturuyordu. Puşkin bireyciliği öne süren fikir-

leri güçlü bir biçimde eleştirmiş, bu fikirlerin iyiliğe ve insancılığa düşman olduğunu göstermiştir. Bu işi de ilkönce, romantik kahramanı tahtından indirmekle başlamıştır. Gerçekçiliğe bir dönüşü temsil eden *Çingeneler*, Byron'ın *Don Juan*'ı ve *The Age of Bronze*'u ile Stendhal'in *Racine et Shakespeare*'i yanı sıra, gerçekçiliğin gelişmesindeki aynı yeni dönemin bir ürünüdür.

Çingeneler, burjuva toplum gelişmesinin insan bilincine getirdiği çizgilerin parlak bir sergilenişini içerdiği kadar, gerçekçiliğin tipik bir yanı olarak, önemsenen bir yaşam ve insan görüşünü de seçkin bir biçimde ortaya koyar. Romanın kahramanı, Aleko, sırf kendi kişisel çıkarları peşinde koştuğu için tek başına kalan, aşırı ölçüde kendine merkezleşmiş bir bireydir. Alekonun, uygarlığı Jean Jacques Rousseau'vari bir biçimde reddedişi, bir yanılsama, yaşamın üstesinden gelmede hatalı ve etkisiz bir yol olarak ortaya çıkar sonunda; çünkü, uygar dünya Aleko'nun ruhuna çoktan damgasını basmıştır. «Siz, doğanın çocukları için mutluluk göremiyorum...» Çünkü, başkalarının özgürlüğü üstüne çöreklenen ve kendi bencilliğinin üstesinden gelemeyip aşamayan hiç kimse ne mutlu, ne de özgür olabilir. İşte bunun için Puşkin'in yapıtında olduğu gibi, dünya gerçekçi edebiyatında da, tam bu aşamada, *insanı her türlü toplumsal adaletsizlik biçiminden kurtarmanın yollarını ve araçlarını aramayı içine alan, yeni tip bir hümanizm ortaya çıkmıştır*.

Aleko'ya bencilliğinin üstesinden gelme olanağı verilmiştir. Yaşlı Çingene, karısının kendisini terkedişini nasıl kabullendiğini anlatır bir öyküsünde; Aleko, yaşlı adamın bilge hümanizmini bireyciliğin şu klasik formülüyle yanıtlar: «Ben vazgeçemem kendi haklarımdan». Böylece, kişiler arasındaki ilişkiler ilmiği, tragedyayla, kan dökülmesiyle, özgürlüğü yalnız kendisi için arıyan «yalnız kurt»un manevi çöküşüyle son bulur. Çarpıcı genellemesi, güçlü, trajik doruk noktasıyla, yani, «Ne insan alınyazısı tutkularından kaçabilir, ne de alınyazısı insanı korur» sözleriyle, Puşkin'in şiiri, çağdaş toplumdaki egemen görüşün yıkıcı özelliğini suçlayıcı bir dille, açıkça ortaya koymaktadır.

Özel mülkiyete dayalı toplumda insanlar arasındaki ilişkileri koşullandıran ilkeler olarak bencilliğin ve kendi iradesinin mahkum edilişi, Puşkin'in düşünsel olarak olgunlaşmasıyla gittikçe daha tarihsel ve toplumsal bir anlatım kazanan yapıtlarında sık sık geçen bir temadır; çünkü, Puşkin, toplumsal bencilliği akıldışı bir güç olarak değil, yanlış örgütlenmiş bir toplumun doğrudan bir ürünü ve sonucu olarak görüp ortaya koymuştur. Kişiler ile kişilerin tutkularını incelediği gibi, toplumu, toplum töreleri ile ahlakını, toplum bilincini, toplumdaki çeşitli fikir ve mizaçları, toplumun yapısı ile toplumsal çatışmaları da araştırmış; ayrıca, yaşamın ve tarihin gelişmesini gerçek bir insancılık açısından değerlendirmiştir. Nitekim, Boris Godunov'un trajik sonunun nedenlerinden biri olarak, kendisinin mutlak iktidarı ele geçirip, bencil çı-

karların peşinde koşarken, halkın gönenliğini unutarak gerçek insancılığın yazılmamış yasalarıyla alay edişini göstermiştir. «Doğuştan... bir celladın oğlu, yani ruhça bir cellat» olan Boris, halkla oynamış; kendi bencil çıkarlarının peşinde halkı oyalayarak, aslında tahtı ele geçirmek için işlemiş olduğu uğursuz suçu cnlara unutturmuştu. Boris'in *doğası gereği zorba olan* başına buyrukçu yönetimi, şiddete dayandığı ve öz-gürlüğe düşman olduğu için halka gerçek gönenliği getirmeyecektir.

Öldürülen çocuğun anısı sürekli olarak tedirgin eder Boris'i, bütün girişimlerini engelleyerek onu kendi amansız sonuna doğru sürükler. Dimitri'nin öldürülüşü, Boris'in siyasal rakiplerinin elinde bir koz olmanın ötesinde bir şeydir. Oyunda, ölmüş çocuk imgesi insanın insan üzerindeki gücünün, yaşamdaki adaletsizlik ve kötülüğün bir simgesi haline gelmiştir artık. Bu simgenin etkinliği sorunu, üzerinde oldukça tartışılmış bir sorundur. İvan Karamazov'un Tanrı'ya ve Tanrı'nın yarattığı adaletsiz dünyaya karşı başkaldırırken kullandığı güçlü, sarsıcı kanıtların da acı çeken bir çocuk simgesine dayandırılmış olduğunu unutmamak gerekir. Raslantısal bir şey değildir bu. Çünkü, yaşamın ve insanların kıyıcılığı ve insanlıkdışı oluşu karşısında bir çocuğun, tıpkı güçsüzlerin savunmasız hali gibi, boynu bükük, savunmasız hali, Rus gerçekçi edebiyatında, haksızlıklara uğrayan «küçük adam» geleneği içinde hep bir *leitmotif* olarak gelişmiştir; ta Puşkin'in *Bronz Atlı*'sında devletin gücünü temsil eden büyük bir anıtlı Yevgeniden, *Postacı*'daki kahraman Vyrin'den, Gogol'un *Palto*'sundaki Akaki Akakiyeviç'e, Dostoyevski'nin «Yoksul Halk»ındaki Devuşkin'e ve Rus edebiyatındaki bütün öbür trajik «küçük adam» tiplerine kadar. Örneğin, Dostoyevski gibi, Rus gerçekçiliğinin babası Puşkin de, kendisini öbürlerinden ayıran bir özellik olarak, toplumsal düzene karşı *başkaldıran*, haksızlıklara uğramış o «küçük adam»ı her zaman göz önünde tutmuştur. *Bronz Atlı*daki St. Petersburglu dokunaklı «küçük adam», kendi küçük mutluluğunu yıkan bir sürü yaygaranın içinde olduğu halde, kendi sıkıntısının asıl kaynağı kaynağı olan o başına buyruk, güçlü ağaya ve efendiye karşı sesini yükseltmeyi göze alır. Puşkin'in, örneğin, *Dubrovski*'de, «kırılmış ve horlanmış» insanların bir köylü ayaklanmasında bir araya gelebilmesi olanağını, ya da örneğin *Yüzbaşı'nın Kızı*'nda, her şeye karşın herkesi «derin saygı içinde bırakan» bir kahramanın bir köylü ayaklanmasıyla ilgisi olabileceğini incelemiş olması bir rastlantı değildi; çünkü Puşkin için bir halk ayaklanması kesinlikle yasal bir şeydi. *Boris Godunov*'daki ana fikir olan şiddet ile insanlık arasındaki zıtlık işte buradan, yani ozanın ezenler ile ezilenler arasındaki uzlaşmazlığın derin bir biçimde farkında oluşundan ileri gelir.

Tragedyadaki tarihselciliği belirleyen şey, *bugüne bir tarihsel yaklaşımdı*; burada, iki durum arasındaki çatışma, yani, Moskova tahtı çevresinde dönen ayrı çıkarlar arasındaki çatışma, insan alınyazıları,

hükümet ile halk arasındaki ilişkiler, bütün bunlar, tarihin ruhuna ve anlamına uygun olarak veriliyordu. *Boris Godunov*'daki tragedya, Puşkin'in, tarihsel sürecin altını çizen gerçek etkenler ile olayları belirleyen maddi çıkarları anlamış olmasından gelir. Oyunda, Puşkin, *kişiler ile kişileri ortaya çıkaran durumları, insanın çevresi ile psikolojisini, karşılıklı etkililikleri ve birliktelikleri içinde vermiştir*; bunlar olmaksızın, gerçekçilik, özellikle de gerçekçi roman, gelişmezdi zaten.

Puşkin'in çağdaşı Balzac, ultra romantik ve melodramik bir hava içinde, *Clotilde de Lusignan, ou le Beau Juif* gibi biçim dışı romanlar yazarken; Stendhal, kendi algıladığına bir «gerçek dünyanın demirden yaasları»nı roman biçiminde vermek üzere (ki *Armance* örneğinde de görüldüğü gibi, başaramamıştır bunu) estetik üstüne yazılar ve gezi notları yazarken; E. Bulwer-Lytton, *Falkland* ve *Pelham or the Adventures of a Gentleman* gibi romanlarında *burjuva gerçekçiliği*'nin temellerini atmaya çalışırken ve 1840'larda, eleştirel gerçekçi Brontë kızkardeşlerin yapıtlarında görüldüğü üzere, gerçekçiliğin üstüne tuz biber ekercesine bir romantizm ekilirken, Puşkin, içerdği ilkeler günümüze kadar geçerli olmuş, yeni bir gerçekçi tavrı getiren *Evgeni Onegin*'i yazmış bulunuyordu. 19. yüzyılın ortalarında dünya edebiyatı sahnesinde ağır basmaya başlayan Rus gerçekçi romanının bir örneği olarak *Evgeni Onegin*'in, Avrupa ve dünya gerçekçi edebiyatının bir parçası haline gelmiş olması, bize, bu roman ile öbür büyük gerçekçi romanlar arasındaki doğuştan bağları kolayca kurabilme olanağını verir.

Avrupa romanı, uzun bir süre, roman kahramanının sayısız engellerle karşılaşp, bu engelleri aştığı «Lesage olaylar dizisi sistemi»ni sürdürmüştür. Burada, kahramanın kişiliği ya da anlatıcı, hem çevreden pek az etkilenir, hem de hazır bir biçimde sunulur. Olaylar ise, sonu gelmez bir zincir halinde, peşpeşe izler birbirini. İster Richardson'ın gibi mektup tarzında, ister anlatı tarzında olsun, yazarın hikayesini anlatmak için hangi biçimi seçeceği hiç önemli değildir, genel kalıp aynıdır. Fielding ile Smollet'de de rastlarınız aynı şeye. Geniş bir zemin çizip, anlatıyı olaylarla doldurmak, araya kendi halinde birtakım hikayeler sokuşturup, işi eğlenceye dökmek, yazarın kolayına geliyordu. Öte yandan, ön romantikler, güçlü bir öznel öğeyi getirmişlerdi. İlk gerçekçiler, kişinin psikolojisini unutmaya pahasına çevreyi çizme üstünde yoğunlaşıırken, ön romantikler, özellikle de gotik ve romantik romanda, çevreyi öznel duygular dünyası yanı sıra ikinci plana atmışlardı. Ama ön romantik roman olsun, romantik roman olsun, ikisi de geleneksel olaylar dizisi yapısının etkisi altında kalmıştı. Örneğin, paradoks gibi gözükecek ama, en öznel bir yaklaşımı sürdürmüş olan Sterne bile, istese herhangi bir yerinde bitirebilir ya da birkaç cilt daha ekleyebilirdi *Tristram Shandy*'e, çünkü, bu romandaki kahramanların iç dünyaları, dış dünyanın nesnel süreçlerine dayanmadığı gibi; kişilerin

kendi iç yaşam olayları ile gerçek dışı olaylar arasında bir ilinti kurulması işiyle uğraşan biri de yoktu. Aynı şey, Jean Paul Richter'in romanları ile Victor Hugo'nun ilk yapıtları için de geçerlidir. Kendi tarih duyusu nedeniyle, çevre ile psikolojinin bir bireşimini çizebilmiş olan Walter Scott bile, geleneksel olaylar dizisi çizelgesini tümüyle bir yana atamamıştı. Bu işi ilk kez başaran kişi Puşkin olmuştur.

Evgeni Onegin'de, kişilerin psikolojisi ile kişileri ortaya çıkaran çevre birbirine bağlı bir birlik içinde verilmekten başka, eylem de, kişilerin bireysel ve tikel yanlarının ortaya çıkarılması yanı sıra, ikinci plana alınmıştır. Romantik Constant için durumlar birincil bir önem taşımıyordu; Puşkin içinse, çevre araştırması, tarihsel açıdan bir araştırma ve toplumun toplumsal yönlerinin açıkça bir anlaşılması olmaksızın bir kişi çözümlemesi düşünülemezdi. Bunun için Puşkin'in kişilerinin mizaçları, birbirleriyle ilişkileri ve çeşitli çatışmaları, tüm toplumsal gelişmeleri içinde, toplum yaşamının bir görünümünü kapsayacak çapa ulaşır. Kahramanların kişisel yaşamları, düşünce ayrılıkları ve coşkusal çatışmaları, yani, o zamana kadar romanlarda *çevreden bağımsız* olarak görünen ne varsa tümü Puşkin'de çevrece *belirlenmiş* ve *tipikleştirilmiş* olup, toplumsal yapının başlıca çizgilerini yansıtır. Ayrıca, kahramanların zihinsel bunalımları, onların kendilerine özgü sınıf psikolojisini, çağın temel özellik taşıyan çizgisini, yani, kişiliğin olağan, sağlıklı, *doğal* gelişmesine çağın düşmanca oluşunu ve egemen toplumsal ilişkilerin insan üzerindeki yıkıcı etkisini yansıtır.

Puşkin'in daha önceki yapıtları gibi, *Evgeni Onegin* de, kendine merkezleşmiş, bencil kahramanın manevi çöküşünü göstermekteydi. Şiir, toplumsal ilişkilerin ve toplumsal bilincin tipik bir yönü olarak bencilliği mahkum etmiştir; işte bu anlamda, *Evgeni Onegin*, insancıl eğilimi bir adım öteye doğru götürür Puşkin'in yapıtlarında.

Puşkin, kahramanın bencilliğini toplumsal nedenlere yükler; bu kahramanın özgürlüğü, onun o başıboş yaşamı sürdürmesine olanak sağlayan öbür kişilerin özgürsüzlüklerine dayanır, dolayısıyla, kahramanın manevi dünyasının ahlaka aykırı oluşu, aynı zamanda, böyle bir kişiyi oluşturan toplum düzeninin de ahlaka aykırı ve sağlıklı oluşunu gösterir. Puşkin'in *kendi kahramanını eleştirisi, yaşam düzeninin eleştirilişini içerir*.

Onegin'in bencilliği, ahlaksal davranış normlarına karşı çıkmasına yol açar; Tatyana'nın yüreciğiyle oynayıp, sevgisini, yaşamını yıkıntıya uğratacak biçimde geri çevirir, bir adam öldürür; başkalarını umursamaksızın, yalnız kendi benliğiyle, kendi bencil hevesleriyle ilgilenip, kendi zevkleri peşinde koşturur. Ancak, bir zamanlar yüzüstü çevirdiği o kadına onulmaz bir biçimde aşık olduğunu anladığı anda, pişmanlık çekmeye başladığı ve tıpkı o «her gün görünen... kan lekeli hayalet» karşısında, Boris gibi, tanımsız kederlere boğulduğu zaman, işte ancak

o zaman, yani, kendi bencilliğinin yıkıcı etkilerini anladığında, sanki bir beddua olarak, kendine verilmiş bir ceza olarak, kendi yalnızlığını, kendi iradesini duymaya başlar. Onegin'in kuşkuculuğu ve bencilliği ile Tatyana'nın ahlak bütünlüğü ve insan onuruna sarsılmaz inancı arasında kesin bir karşıtlık vardır. Tatyana'nın başkalarının talihsizlikleri üzerine kurulacak mutluluğu bilinçli bir biçimde reddedişi, Tatyana'yı bir kahraman olmanın da üzerine çıkarmakta, kendinden vazgeçişini güçlü bir ahlak örneği kılmaktadır. Puşkin'in Tatyana'da topladığı insancılık fikri, Tatyana'yı tümüyle ilgi çekici ve hayranlık duyulan bir kişi haline getirir. Korkunç acıların yüreğini tıkadığı bu yoksul, uysal taşra kızı ve sosyete hanımı, ilerde, «Halk İradesi» kadınları ile Bolşevik kadınların örnek alıp yetişecekleri Rus edebiyatının iyi kadın kişiliklerinden ilkidir.

Çatışmayı erkek ve kadın kahraman arasındaki aşk ilişkisine bağlayışı, ama, duygularını geniş bir toplum çerçevesi içinde çözümleyişiyle, Puşkin, kahramanlarını korkunç zengin bir iç yaşantısıyla donatmıştır. Yine bu noktada, *Evgeni Onegin*, Aydınlanma dönemi romanından da, ilk gerçekçi romandan da çok değişik bir özellik gösterir. Nitekim Puşkin'in kişi çizimindeki kavrayıcı yaklaşım, kısa bir zamanda, gerçekçiliğin belirgin bir özelliği haline gelmiştir. *Mémoires d'un Touriste*'de, kendi gününün romanı ile 18. yüzyıl romanı arasında bir karşılaştırma yaparken şöyle yazıyordu Stendhal, «Bugünlerde unutulmuş görünen Fielding'in *Tom Jones*'unu bilmem okumuş muydunuz? *İlyada*'nın epik şiirdeki yeri neyse bu romanın da romandaki yeri odur; ama, Fielding'in kişileri, tıpkı Akhilleus ya da Agamemnon gibi, artık ilkel gelir bize.»²⁶ İşte gerçekçiler, Stendhal'in ilkelik dediği bu şeyden sıyrılmışlardı kahramanlarını; ayrıca, psikolojik çözümleme yöntemlerini de illetmişlerdi. Bununla birlikte, gerçekçi edebiyatta insan yüreğinin çözümsel incelenişinin temellerini atan Puşkin olmuştur.

Puşkin, insanın yabancılaşmasının temel özelliklerini ve insanın kendisiyle uğraşmasının nedenlerini bir tarihçi ağırbaşlılığı ve bir sosyolog bakışı içinde incelemiştir. Salt ahlaksal olarak görünen bir sorunu çözümleyişi onu kaçınılmaz bir biçimde yaşamın çözümsel bir incelenişini yapmaya götürmüştür, çünkü Puşkin, yabancılaşmaya, kendine merkezleşmeye ve toplumsal çatışmaya yol açan sorunun yanıtını orda bulacağını biliyordu. Gerçekçiliğin bu temel sorunu, *Küçük Tragedyalar*'da özel bir açıklığa kavuşturulmuş olduğu gibi, ortak felsefi anlayış bakımından bir diziyi oluşturan bu oyunlardaki tüm trajik çatışmaların da temeli olmuştur. Bu dizide Puşkin, olağanüstü güçte bir tarihsel duyusu olduğunu kanıtlar. Gerçekten de ancak törelerinin ve göreneklerinin, halkın toplumsal ve ahlaksal davranışının, zaman ve yer durumuna, bütünlükle somut tarihsel koşullara dayandığının farkında olan bir yazar, çeşitli dönemlere ilişkin böylesine canlı bir kişiler dizisini yarata-

bilirdi. *Küçük Tragedyalar*'daki kişiler, yalnız çağlarının görenekleriyle değil, aynı zamanda, birçok tipik psikolojik çizgileriyle de yoğrulmuşlardır. Ancak Shakespeare'in kişileriyle bir tutulabilecek bir genelleştirme ve gerçekçi bir tipleştirme düzeyi içindedirler; bundan dolayı, tarihsel olgunun sınırlarını aşarlar. Puşkin, bu kişileri, mülkiyet ilişkileri dünyasının ortaya çıkardığı insan bilincinin temel, kalıcı çizgileriyle genelleştirmeye çalışmıştır. Kendi sanatının başlıca teması doğrultusunda, Puşkin, kahramanlarını, yani kendine merkezleşmiş bireyleri, insan ilişkilerinin temeli olarak bencilliği mahkum eden bir biçimde, insancılık ilkeleriyle, insanlığın yazılmamış yasalarıyla doğrudan doğruya bir çatışmaya sokmuştur. *Küçük Tragedyalar*'daki kahramanların herbirinin başka insanlarla ve dünyayla kendilerine özgü tipik bir bireysel çatışması olduğu gibi, bütün bu çatışmaların da belli bir ortak paydası vardır. Yaşamı salt kendi isteklerini gidermenin ve salt zevk almanın bir kaynağı olarak gören, çapkın Don Juan başka bir insanın erdemini, onurunu ve yaşamını kendi geçici isteklerine kurban etmek gibi insani olmayan amaçlar beslemesi yüzünden sonunda ezilip gider; *Veba Varken Şölen*'de, Walsingham, veba gibi korkunç bir ölüm kalım sorunu sırasında kendi halkının çektiği acılara, zorluklara kulaklarını tıkayıp, uçarı dostlarıyla birlikte keyfe dalması yüzünden en acı manevi işkencelere uğrar. Kendi beslediği, acınacak ölçüde sığ ve bencil sanat görüşü yüzünden suça sürüklenen Salieri, Mozart'la kapıştığı manevi düelloda ezici bir yenilgiye uğramış olur. Sanatı, gizli yanlarının sadece seçkin bir azınlıkça anlaşılabilir bir çeşit giz olarak düşünen Salieri, insanlığa (aslında özgürlük sevinci) veren sanatın o birleştirici ve eğitici gücüne kendi iradesiyle karşı koymayı göze alır. Gidererek, Mozart'ın ışıklık dehasını söndürmekle, insanın yaratıcı ögesi üzerinde korkunç bir darbe indirir. Akıllı söndürmek ve insanlığı tutkunun, bilgisizliğin ve kötülüğün gücünden kurtarmaya çalışan aklın zorlu ve bencil olmayan çabasına bir son vermek isteyen adamlar gibi hareket eder Salieri. Puşkin'in insancılık fikri, işte böylesine korkunç bir genelleme ve büyük bir eleştiri gücüne ulaşmıştır.

Peki ama neydi bütün bu insan tragedyalarını doğuran toprak, insan ilişkilerine uyumsuzluk tohumları atan, insan sevgisizliğini besleyen şey neydi? Bu sorunun yanıtı, dizinin anahtar yapıtı olan *Açgözlü Şövalye*'de verilmiştir. Burda, doğru yanlış bütün fikirlerin altüst olduğu, oğula babasını öldürmesi için sağlık verildiği, şehvet hastası katilin kendi kurbanının karısını iğfal ettiği, karşılıksız sevecenliğin nefret ve öfke uyandırdığı, «kanlı bıçaklı alçaklığın» her an hazır olduğu, gözyaşı ve üzüntünün kimseyi ilgilendirmedeği ya da horlandığı, gençliğin ve yeteneğin satışa çıktığı, insanın mal mülkle ölçüldüğü, kişisel çıkarların ve kazançların yol gösterici ilkeler olduğu, vicdan ve ahlakın yok olduğu bir dünyayla, altının efendisi ve kölesi olmuş yaşlı bir

tefeci şövalye tarafından yönetilen bir dünyayla karşılaşırız. Giydiği zırh şövalyeye dar gelir; devrim sonrası dünyada kendi durumlarını sağlamlaştırmakta olan yeni efendilerin temel çizgileri nedeniyle, Puşkin, dizinin genel modeline aykırı düşmemesi bakımından, Baronu, 19. yüzyılın başındaki çizgilerle çizmemiştir. Ama, şövalye sıfatına karşın, yaşlı Baronun, Puşkin'in günündeki gerçekçi edebiyata koşut yanları vardır. Örneğin, kendi bir yansıması olduğu yaşamda yeralan süreçler konusunda, Balzac'ın Gobseck'iyile hemen hemen aynı şeyi temsil ederler. Gobseck de efendisi olan altına aynı bağnaz bağlarla bağlıdır; o da baron gibi, zenginliğin gerçek gücü olan bolluğun ve iktidarın dış belirtilelerine aldırılmaz; çünkü, kendi çıkarının ve kazancının, içinde yaşadığı toplumdaki insanlar arası ilişkilerin başlıca itici gücü olduğunu bilir. Baron gibi, Gobseck de, bir takım açgözlülüklerine karşın, güçlü, anıtsal bir kişidir. O da, Baron da, sermaye *biriktiriyordu*, sermayeyi dünyayı döndürme işinde kullanmıyorlardır. Bu ikisi de burjuva yoğunluğunun ilk dönemlerindeki tipik kişiler olup, dünya gerçekçi edebiyatındaki ilk kapitalist yakın kişileri temsil ederler.

Puşkin için olduğu gibi, Balzac, Stendhal, Dickens ve Thackeray için de, tarihsel gelişmenin doğasıyla ilgili yargı verirken üstünde durulacak başlıca şey, kapitalizme alınacak tavidir. Yeni toplumsal sistemin toplum yaşamı üzerindeki etkisini incelerken, bu yazarların tümü, kapitalizmin karşısına konacak, toplumsal düzen içindeki toplum güçlerini ve ilkelerini aramışlardır. Balzac, hatalı bir biçimde, kapitalist yatırım anarşisinin, kapitalizmin düzensiz gelişmesinin, giderek bencil burjuva ahlakının yozlaştırıcı etkisinin, monarşiyle, Kilise'nin katı baskısı yoluyla önlenebileceğini sanmıştır. Dickens de insanlarda uyandırılması gereken ahlaksal duygu gücünün, kapitalizmin toplum bilinci üzerindeki yıkıcı etkisine karşı koyabileceğini düşünmüştür. Puşkin ise, Stendhal gibi, Dubrovski ile *Pugaçov İsyanı Tarihi*'nde, ayrıca Mérimée'nin *La Jacquerie*'sindeki temel düşünceyle bir benzerlik gösteren *Şövalyelik Günlerinden Sahneler*'de, devrimci halkla birlik olma olanağını araştırmıştır. Geçmişteki öbür büyük gerçekçiler gibi, Puşkin de, toplumsal gelişmenin gelecekteki yerini sezinleme çabası içinde, yaşamın ilerisine doğru bakmıştır. İşte bu *bir bakış açısını arayış, gerçekçiliğin kendi doğasından ileri gelir ve onun «sine qua non»*udur. Bir yazar gerçekliği çözümlerken, araştırmakta olduğu dünyanın hangi yönde hareket ettiğine ilişkin bir anlayışa varmak zorundadır. 19. yüzyılın büyük gerçekçi yazarları, içinde yaşadıkları burjuva toplumunu red ya da kabul etme bakımından bir bakış açısını araştırmakla yüklenmişlerdi. Puşkin, gerek «saf» Amerikan biçimi içinde, gerek kendine özgü Avrupa biçiminde olsun, reddetmiştir kapitalizmi, Amerikan burjuva dernektirasisi için şöyle yazıyordu Puşkin, «(Amerika'lılar) demokrasiyi iğrenç iki yüzlülüğü, amansız tutkuları ve dayanılmaz zorbalığı içinde görünce

şaşkınlığa uğramışlardı. Soylu, karşılıksız ve yüceltici olan ne varsa tümü bencillik ve bir doyurulma tutkusu tarafından ezip geçilmişti çünkü; (işte) çoğunluğu göz göre göre ezici olan bir toplum; eğitim ve özgürlüğün yanı sıra bir zenci köleliği; hiçbir soyluluğu olmayan bir soykırım; (meclise) seçilenlerde bir açgözlülük ve kıskançlık; yöneticilerde, hem bir gözüpeklik, hem bir kölelik ruhu...»²⁷ Stendhal de, Kaptan Holly adında biri ağızyla Kuzey Amerika'ya bir gezi dolayısıyla yazdığı anılarda hemen hemen aynı sözlerle eleştirmiştir Amerikan demokrasisini. Hiç kuşkusuz, Puşkin'le Stendhal'in değindikleri özgürlük, burjuva devrimi tarafından ilan edilen özel mülkiyet özgürlüğü idi. Amerikan uygarlığının bu aynı çizgileri, Dickens tarafından, burjuva demokrasisini üstün bir biçimde yeren *Martin Chuzzlewit*'te de eleştirilmiştir.

Puşkin şunları da yazıyordu. «İngiliz fabrika işçilerini dinleyin bir, saçlarınız diken diken olacaktır. Ne korkunç işkenceler, ne akıl almaz eziyetler! Ne soğukkanlı bir barbarlık, öte yanda, ne korkunç bir yoksulluk! Sanırsınız firavunların piramitleri yapıyor, Mısırlıların kırbaçları altında Yahudiler çalışıyor. Değil tabii, sadece Bay Smith'in iplikleri ile Bay Jackson'ın iğleri yapıyor. Ayrıca şu da var, bir kötü davranma, bir suç değil bu, her şey yasaların kesin sınırları içinde yapılıyor. Dersiniz ki İngiliz işçisinden daha talihsizi yoktur herhalde, ama bir bakıyorsunuz, yeni bir makine icat olmuş, hadi bu kez ağır işde çalışan beş altı bin insan bir anda kovuluyor, tümü günlük geçiminden oluyor...»²⁸

Engels de şunları söylüyordu İngiliz işçi sınıfının durumu üstüne, «Makinelerdeki her gelişme işçileri işinden eder, ilerleme ne denli büyüse, işsiz sayısı da o denli artar; bundan dolayı, her büyük ilerleme, belli sayıda işçi üzerinde ticarî bir bunalım etkisi yapar; yoksulluğa, sürünmeye, suça yol açar.»²⁹ Puşkin'in ve son yüzyılın öbür büyük gerçekçilerinin bakış açısından kaçmayan şeyler, kapitalist ilerlemenin içerdiği bu gibi çelişmelerdi işte. Puşkin bu çelişmeler üzerinde hayli düşünmüş ve insanın ahlaksal dünyası üstündeki etkilerini incelemiştir. *Maça Kızı*'nda, *burjuva bilincinin tipik çizgilerinin gerçekçi anlatıma* açıkça ulaştığı ve genelleştiği yeniçağın bir kahramanını yaratabilmiş olması bundan ileri gelir. Hareketlerine sadece bir zengin olma tutkusunun yön verdiği Hermann, Rastignac ve Rubempré gibi, tam bir bireycidir. Kendine ve kendi çıkarlarına saplanıp kalması yüzünden, bütün doğal insani güdülerini yitirmiş, bütün bütüne katı, soğuk, hesaplı biri haline gelmiştir. Gözünü zenginlik bürümüş, gözü dönmüş bir halde, peşine koştuğu amacına ulaşmak için, her ne pahasına olursa olsun, artık hiçbir şey durduramayacaktır onu. Yolu üstüne çıkan ne varsa tümünü bir yana savurup atarak, kendi doğasının vahşi yanıyla başbaşa yaşayacaktır artık; çünkü, toplumu bir savaş alanı olarak gördüğü gibi, öbür insanları da kendi amaçları için birer düşman ya da birer araç

olarak görmektedir. Burada öykünün yerel bir çizim içinde verilmiş olmasının, yani, insanı büyüleyen St. Petersburg imgesini, Gogol'un *Nevski Bekleyişi*'ndeki o havayı ya da Dostoyevski'nin yapıtlarında geçen St. Petersburg yaşamındaki o yoğun dramatik sahnelerin tadını veriş bir rastlantı değildir, çünkü, Rusya'nın bütün toplumsal çelişmelerinin yoğunlaştığı, açıkça ortaya çıktığı yer St. Petersburg'dur.

Burjuva toplumunun çizgilerini çizerken Engels, bunların en çok büyük kent yaşamında, burjuva uygarlığının merkezleri ile barınaklarında belli olduğunu belirtmiştir. «Bireyin bu yalıtılmışlığı, bu kör topal kendini arayışı, artık toplumun her yerinde görülebilen temel bir olgu halini almıştır, hele hele büyük kentlerde, kalabalığın olduğu yerlerde bu artık apaçık utanç verici, iyiden iyiye bilinçli bir haldedir. İnsanlığın, tek tek ayrı bir ilkesi ve ayrı bir amacı olan monadlar halinde çözünüre uğrayışı, bir atomlar dünyası, en aşırı noktasına varmıştır burada.

Toplumsal savaşın yani, herkesin herkese karşı savaşının burada açıkça ilan edilmiş oluşu bundan ileri gelmektedir. Stirner'in son kitabında olduğu gibi, insanlar sırf yararlı birer nesne gözüyle bakmaktadır birbirine; herkes, bir başkasını sömürmektedir; sonuçta, güçlü göçsüzü ezmekte; güçlü azınlık, yani, kapitalistler herşeyi kendilerine almakta, güçsüz çoğunluk, yani, yoksullar canlarıyla başbaşa kalmaktadır.»³⁰ İşte, burjuva bilinci ve burjuva ilişkileri, Engels'in çizdiği bu çizgileri içinde, *Maça Kızı*'nda kendi yansısını bulur. Eğer Hermann aslında, bir oyun salonunda değil, bir tahvil borsasında, zenginlik ve iktidar uğruna bir çatışmaya girişmiş olsaydı, tüm kişiliği ve dünya görüşü, o denli apaçık ortaya çıkmış olurdu.

Gerek *Maça Kızı*'nda, gerek *Açgöz'lü Şövalye*'de, yani, Puşkin'in toplumda yer alan süreçlerin tam bir farkındalığını, devrimden sonra ortaya çıkmış yeni toplumsal görüngülerin derin anlayışını, kendine özgü sanatla gözler önüne serdiği bu iki yapıtında vurgulanan şey, toplumsal bencilliğin insan üstünde gittikçe artan etkisindeki ahlaksal sonuçların çözümlenmesidir. Puşkin'in burjuva toplumunu ortaya koyma yöntemindeki bu özellik, kapitalizmin Rusya'daki gelişme hızının düşüklüğüyle koşullanmıştı. Puşkin, toplumsal gelişmedeki ana eğilimin bütünlükle farkında olduğu halde, yani, burjuvazinin önünde sonunda kazanacağını, feodalizmin ise göçüp gideceğini tam anlamış olduğu halde, yeni toplumsal ilişkilerin kurulup yerleşmesini gerçekten kapitalizm altında yaşamış öbür gerçekçi yazarlar gibi, enine boyuna değerleyip araştıramamıştır. Ama yine de, *kişide eleştirel; insan ile çevresi, insan ile toplum arası ilişkilerin çizimi yönteminde bireşimsel*, yeni tip bir gerçekliğin temellerini atan Puşkin olmuştur. Puşkin, çağdaşlarını *ta'rihset olarak*, yani, belli bir toplumsal çevrenin ürünü olarak, kendilerine özgü, açık seçik bir sınıf bilinci olan kimseler olarak çizmiştir. Puşkin'in gerçekliği çizisindeki tipik yöntem *klasik gelişme*

dönemi sırasında, *eleştirel gerçekçiliğin bütününde görülen bir özellikti.*

Balzac ile Stendhal'in, Dickens ile Thackeray'in, Brontë kızkardeşlerin ve Gogol ile Rus «tabii okul» yazarlarının, feodalizmin kalıntıları üstüne yükselmekte olan yeni kapitalist ilişkilerin barındırdığı çelişmeleri açığa koymalarını ve çözümlemelerini sağlayan şey bu yöntem olmuştur işte. Aslında yalnız *eleştirel gerçekçilik* kanıtlayabilmıştır yeni yaşamı özümleyebilme gücünde olduğunu; çünkü, kapitalist ilerlemeyi toplumsal gelişmenin *doğal biçimi* olarak gören burjuva gerçekçiliği, yaşamı gerçek hareketi içinde incelemek için hiçbir çaba göstermemiş, *toplumdaki çelişmele. in çizimi*'nin yerine, toplumdan yalıtılmış insanın zihinsel yaşamının çizimini koymuştur. Bu tavır, burjuva gerçekçiliğinin önde gelen bir temsilcisi, ahlak ve törelerin yetenekli bir çizimcisi ve psikologu olan Bulwer-Lytton tarafından *Pelham or the Adventures of a Gentleman*'de açıkça dile getirilir: «İnsanı toplumla ilişkisi içinde ele alan yapıtlar, insanın ele alındığı toplumla böyle bir ilişkisi sürdüğü sürece geçerlidirler ancak. Örneğin, belli bir sınıfı yeren bir oyun, yerilen konu üstüne ne denli derin düşünceler ve doğru bilgiler ortaya koyarsa koysun, öyle bir sınıf ortadan silindiği anda kendisi de silinip gider... Varolan çağı tastamam çizen bir roman bir sonraki çağda yadırgatıcı ve alışılmadık gelebilir; insanı bu bakımdan *in se* olarak alan yapıtlar değil, insanı görece olarak ele alan yapıtlar bütün yaygınlıklarını, çoğunlukla, bulundukları çağa, hattâ ülkeye borçludurlar. Oysa, insanın kendisini ele alan, insan zihnini olduğu gibi kavrayan, derinliklerine inen ve çözümleyen bir yapıt, ister antik çağda, ister modern çağda olsun; ister ilkel, ister Avrupalı olsun, açıkça bütün zamanlara, bütün uluslara uygulanabilmesi dolayısıyla yararlı bir yapıttır.»³¹ *Böylesine bir insan çizimi, 19. ve 20. yüzyıl burjuva edebiyatının başlıca belirleyici yanı olmuştur. Aşırıya götürüldüğünde, toplumsal bağlar dünyasından soyutlanmış, bu insan çizimi ikkesinin, modern çöküşme edebiyatının temellerinde yattığı görülür.*

Romantizm de gelişmekte olan «serbest» kapitalist sistemdeki gerçek çelişmeleri açığa koyamamıştır. Burjuva toplumunun insani olmayan temel özelliğinin izlerini taşıyan yaşamın yeni çizgilerinin *araştırılması ve anlaşılması gerekiyordu.* Tutucu romantikler, ya Alfred de Vigny gibi, stoacı bir açıdan, yaşamın ve yeni toplumun kabul edilmez olduğunu benimsiyorlar, ya da Arnim, Southy ve daha başkaları gibi, feodal gericiliği açıkça destekliyorlardı. Lamartine gibi, burjuva ilerlemesinin hoş olmayan yanlarına karşı çıkmakla birlikte burjuva liberalizmi düşünce inanan romantikler ise, yeni toplumsal düzenin sadece ufak tefek ilerlemelere gereksinim duyduğu kanısındaydılar. Ancak 1848 devrimleriyle doruk noktasına varmış olan emekçi ve demokratik devrimci hareketlerin büyümesiyle şu ya da bu biçimde ilintili olan Heinrich Heine, Freiligrath, Moreau, Barbier, Lenau, işçi ozanlar ve Şar-

tistler gibi devrimci romantikler, burjuva toplumunun bütünsel bir görünümü değilse bile, kapitalist ilerlemenin çelişmelerini açığa serebilen kişiler olmuşlardır. Ama bir bütün olarak toplumsal gelişmenin çelişmelerini görüp anlayan, burjuva bilincinin ve toplumsal düzenin başlıca ayırıcı çizgilerini çözümleyebilenler, eleştirel gerçekçilerdir. Eleştirel gerçekçilik, burjuva toplumunun, Jakobenlerin kahramanlık günlerine ve Napoleon savaşlarının kanlı destanına çoktan sırt çevirmiş olduğu, kendi kazançlarını sağlama aldığı ve serbest yarışma evresine girdiği bir zamanda fışkırmıştır. Burjuvazi, özgürlüğünün bayramını yapıyordu. Karmanyola'nın yerini kankan dansı, Friky kepinin yerini melon şapka almış, renkli işlemeli Hussar üniformasının yerine de yeni dünyanın egemeni, borç ve kredi şövalyesinin giydiği frak gelmişti. Ateşli konuşmalarıyla dünyayı sarsan Konvansiyon Meclisi'nin söylevcileri gitmiş, yerini geveze parlamenterler almıştı. Burjuvazi süngü takmış, başkalarına amansızca dayatıyordu kendi yönetimini. Temmuz devriminde, kitleleri hiç acımadan barikatlarda biçmiş; insan haklarının kendilerine uygulanması saygısızlığını gösteren Lyonlu işçilerin kanını dökmüş; Silezyalı dokuma işçilerinin ayaklanmasını ezmüş; burjuvazinin ilan ettiği demokratik özgürlüklerin, işçi sınıfını kapitalist kölelikten kurtaracağına inacak denli saf olan Şartistler'e karşı gücünü harekete geçirmişti.

Yaşamı çizip araştırırken ve kapitalizmin nesnel çelişmelerini açığa sererken, kaçınılmaz bir biçimde burjuva topluma karşı eleştirel bir tavır almış olan 19. yüzyıl büyük gerçekçilerinin kendine özgü yanı, *araştırma ruhu ve bilgi açlığı* olmuştur. «Halk bizden güzel resimler istiyor» diye yazıyordu Balzac, «ama hani bunun modeli? Çirkin giysileriniz, yarı kalan devrimleriniz çok konuşan burjuvanız, ölmüş dininiz, yozlaşmış iktidarınız, taçsız krallarınız, yani bunlar mı resmi yapılacak şairane şeyler? Biz bunlarla artık ancak alay edebiliriz.»³² Balzac'ın romanlarında güçlü bir biliş ve eleştirisi tarzı vardır. Balzac, yaşamın kişilerinin çıkarları ile ekonomik ilişkilerini, günlük yaşamın bütün ayrıntıları içinde, yani, töreleri, görenekleri, alışkanlıkları, beğenileri, bilimsel buluşları, mali ve banka işlemleri, ipotek işleri, toprak alışverişleri, hukuki işleri içinde hukuk kurumlarını, Kilise ile devlet arasındaki ilişkileri, miras yasalarını ve ekonomik yaşamayı inceleyerek; süslü salonları, tefeci odalarını, kentlerde ayaktakımının yaşadığı yerleri, kırsal Fransa'nın töre ve ahlakını çizerek, ayrıntılı biçimde bir betimleme yapmak için, anlatıyı sık sık yarıda keser.

«Bir kitap yazmadan önce yazar, ya kişileri çözümlemeli, bütün törelerin içine girmeli, dünyayı gemeli, bütün tutkuları yaşantısına katmalı; ya da tutkular, ülkeler, töreler, kişiler, doğal olgular, ahlak olguları, bütün bunların tümü, yazarın zihninden geçmelidir.»³³ Balzac kendi öğütlediği şeyi yerine getirmek için elinden geleni yapmış; bireyin

yaşamı ile toplum yaşamını ve tarihi bir birleşim içinde incelemeyi ve çizmeyi üstüne almıştır. Ama şunu da göz önüne getirelim ki, Puşkin'in kendi yalnızlığı ve süssüzlüğü içinde sanki zamanla hiç eskimiyormuşcasına çağdaş edebiyata rahatça oturan ince ve hafif dünyazısı ile Balzac'ın ağır, Kyklopes'vari anıtsal, arkaik düzyazısı arasında biçimce büyük bir karşıtlık vardır. Yine de *İnsanlık Komedyası*'nda, çok eksik kalmış birtakım bölümlerin zamanla tozlanıp kalmış olmasına karşın, bu dev yapıt, gerek içerdiği kişiler dolayısıyla; gerek burjuva dünyasında yatan en derin tutkuları açığa sermesi ve yaşamın kendi hareketliliği, tüm doluluğu ve yoğunluğu içinde tam gerçekçi bir özetini vermesi bakımından, edebiyat üzerindeki yoğun etkisini hâlâ sürdürmektedir. *Maça Kızı*'ndaki Hermann gibi, Balzac'ın kahramanları da kendi kişisel çıkarlarının peşinde çılgınca koşarlar; iç dünyaları, her şeyi tüketen tek bir tutkuyla dolu olup, aynı «bircilik» içerirler. Örneğin, Goriot Baba'nın bütün öbür duyguları, sadece ve sadece, babalık duygusunun etkisi altında döner; tıpkı Gobseck'in, Nucingen'in, Lucien de Rubempré'nin, du Tillet'nin, Cointet kardeşlerin, Gaubertin'in, Rigou'nun, Grandet Baba'nın ve daha başka yüzlerce kişinin, sadece ve sadece, zenginlik tutkusunun etkisi altında dönmeleri gibi. Balzac, kişilerinin kendi kendilerini yiyip bitirecek denli kendi çıkarları peşinde koşturmalarını, kendi ortak çıkarlarından ya da daha başka bireylerin çıkarlarından farklı bir biçimde ortaya koyarken, aslında burjuva toplum gelişmesinin nesnel bir yönünü, yani, *toplumsal atomlaşmanın* büyümesini ve yaygınlaşmasını açığa koyuyordu.

Öte yandan, Balzac, kişiyi, insanın belli bir tutku tarafından yönetilen kendi iç dünyası olarak almasına karşın, kişiler ile tutkuyu bir görmemiştir; çünkü, Balzac'a göre, bu ikisi diyalektik olarak birbirine bağlıydı, ama özdeş değildi. Tutku, kişiyi yol gösteren itici güç olmakla birlikte, çoğu zaman, kahramanın ahlaksal ve zihinsel yapısıyla çelişebiliyordu. Bir insanın kişiliği, içinde bulunduğu çevrenin etkisiyle oluşur; onun ayırıcı çizgilerini yansıttığı gibi, ona bağımlıdır da. Bu bakımdan, *İnsanlık Komedyası*'ndaki kahramanlar, toplumsal tipleştirmeye karşın, açık seçik birer bireylerdir; ne klasikçilikte görüldüğü üzere, salt toplumsal özlere, ya da aşırı tikel tutkularına indirgenmişlerdir, ne de romantiklerde olduğu gibi, belli bir evrensel kişi çizgisinin ya da özelliğinin temsilcisidirler.

«Brci» kişileri çizerken, Balzac, yaşamın enine boyuna akıl edilişini ve algılanışını ilgi çekici bir biçimde ortaya koyar; yapıtları insan varoluşunu tüm ayrıntılarıyla içerir. Arsa üçkağıtları, köylülerin toprak ağalarından kereste aşırma yolları, aşka ve kedere gömülmüş bir Viskontes ya da Markiz'in Paris'li bir rehinciye götürdüğü mücevherin değeri, ıssız St. Germain ormanlarının orta yerine gömülmüş görkemli evlerin içinde neler olup bittiği, hisse senedi alışverişinde dönen dü-

menler, siyasal dolaplar gibi çok değişik kapsamdaki konular üstünde gerçek bir ansiklopedik bilgisi olan Balzac, özel yaşamın ve kamu yaşamının bütün alanları içinde, kişisel çıkarların işleyişini bir tarihçi gözüyle incelemiş, insanların kafalarının ne denli yozlaşmış, insan ilişkilerinin ne denli acıklı bir hal almış olduğunu göstermiştir. Akrabalık duyguları (*Zavalı Ebeveynler*), aile ilişkileri (*Goriot Baba, Eugenie Grandet, Le Colonel Chabert*), arkadaşlık (*Kaybolmuş Hayaller*), sevgi (*Interdiction, La muse du département, Otuz Yaş Kadınları*), dürüstlük (*Cesar Birotteau*), devlet çarkı (*Les Employés, Un ténébreuse affaire*), basın, tiyatro, yayın, sanat ve bankacılık, hep kişisel çıkarlara ve bencillığe dayanıyordu; bencillik ve kişisel çıkarlar, yaşamı, içinde güçsüzlerin yer almadığı, ahlakın ve iyiliğin ayaklar altında çiğnendiği bir savaş alanı haline getirmişti. Toplumdaki çatışma, bir insan ile öteki insan, bir bireyle öbür birey ya da birey ile toplum arasında değildi sadece. Balzac'ın öbür ben'i olan Doktor Bénassis'in gözünde bu çatışma, burjuva toplumunda, yoksulların zenginlere karşı yürüttükleri savaştan, «varlıkların varlıksızlara karşı birleşmesi»nden başka bir şey değildi. Aynı zamanda, burjuvazi ile soylular, köylüler ile toprak ağaları, işçiler ile imalatçılar arasındaki bir çatışmaydı bu, kısacası, *tarihin gelişmesindeki gizi açıklayan ve ilerlemeyi sağlayan, toplumsal ilişkilerin kökündeki sınıf çatışmasıydı.*

Balzac'ın toplum çözümlemesi, kendisini, burjuvazinin er geç zafer kazanacağı sonucuna götürmüştür. Bu bakımdan da, burjuvaziye olan nefretine ve *kişisel çıkarlara bulaşmamış aristokratlara*, yani, efendi ve soylu insanlara olan sevgisine karşın, soyluluğu ve aristokrasiyi çizişine güçlü bir eleştirel yön katarak, eski toplumun çöküşünü çizerek, kendi son yapıtını ortaya koymak istemiştir. Balzac, burjuvaları, kendisinin hayli idealleştirdiği aristokratlarda olmayan nitelikleri olan, korkunç bir irade gücü ve sınırsız bir enerji içinde, gücü kişiler olarak çizmiştir. Aristokratların karşıtı olarak, toplumsal etkinliği yürüten ve gidişini sağlayan kişileri ele almıştır. Bu bakımdan, Balzac'ın mali hanedanlıkların kurucusu olan kişileri ile daha sonraki gerçekçi edebiyatta, aynı güçte kişiler olarak göreceğimiz yaşlı Buddenbrook, baba Artamanov ve Cöppewwood gibi «Gründer»ler arasında bir benzerlik vardır. Ne var ki, Balzac, zaferi kazanarak ortaya çıkan yeni sınıfın gücünü kabul ettiği halde, ki bu onun kendiliğinden tarihselcilik'nin bir tanıtıdır, burjuva toplumsal ilişkiler sisteminin, yaratışın doruğu olabileceğini ya da sonsuz olabileceğini hiç düşünmemiştir. Kendi insanlılığından, yani, kapitalist uygarlığın insani olmayan doğasını kabul etmek istemediğinden bu sonuca varmıştı Balzac. Onun kendi görüşüne göre, kapitalizm yokalmaya mahkumdu, ayrıca, kapitalizmin insanlığa mutluluk getirmeyeceği de yüzde yüzdü. Kapitalizmin bu etiksel eleştirisi, Balzac'ın dünya görüşünün hem güçlü, hem de güçsüz olduğunu

gösterir. Şöyle ki, yabancılaşmayı, toplumsal atomlaşmayı, kapitalist ilerlemenin en önemli bir sonucu olarak kabulederken Balzac, kapitalizmin öbür yanını, onun *birleştirici rolünü*, yani, yeni toplumsal koşulların feodal kopukluğu ortadan kaldırarak, insanların birbirlerine daha çok bağımlılaşmasını arttırdığını, üretim alanında, özellikle de sanayi üretim alanında, ticaretle, insanlar arası bağları güçlendirerek, varolan toplumsal düzeni değiştirme görüşü doğrultusunda, zenginlere karşı yoksulların, ezenlere karşı ezilenlerin birleşebilmesinin nesnel koşullarını da kendi içinde hazırladığını gözden kaçırmıştı.

Balzac, burjuva demokrasisi ile burjuva liberalizmine aşağılayıcı bir gözle baktığı gibi, kapitalist ilerlemenin gerçek çelişmeleri ile olumsuz yanları üstüne de oldukça açık seçik bir fikre sahipti. Halkın hakları ile çıkarlarının savunucusu olarak gördüğü cumhuriyetçilere büyük yakınlık duyuyordu. Ama, Balzac, burjuva toplum ilişkilerini, derin toplumsal akımları ve karmaşık tarih süreçlerini çözümleyişindeki bütün o korkunç duyarlılığa ve derine inme yeteneğine karşın; öğretilerindeki güçsüz noktalar üstüne karşılıklı bir tartışmaya girdiği, ayrıca kişisel olarak da yakından tanıdığı utopyacı toplumcuların düzeyine varmış değildi. Yaşamın belirli birtakım önemli yanlarını anlayamamış olması Balzac'ın yapıtlarını bozmuş; araya romantik öğelerin katışmasına ve *Les Treize* gibi hayli olasılık dışı, fantastik, safdil yapıtlarla sonuçlanan bir gotik ürkünçlük havasının kendi gerçekçi yaklaşımına bulaşmasına yol açmıştır. Balzac, toplumsal sorunları ele aldığı anda, kapitalist ilerlemenin olumsuz sonuçlarıyla nasıl başa çıkılabileceğini hesaplarken, ahlaksal din değerlerine dayanan bir aristokrasi iktidarının, kurulu mülkiyet ilişkilerini yıkmaksızın, sadece frenleyerek ve özel mülkiyet ilkesini ortadan kaldırmadan, toplumsal gönenliği getirebileceğini öne sürmüş, yani sonuçta, bir çeşit tutucu bir utopyacılığı benimsemiştir. İşte, öbürlerine oranla daha renksiz ve yavan bir yapıt olan ve sırf yazarın toplumun yeniden düzenlemesiyle ilgili düşüncelerini sergilemesi bakımından bir önem taşıyan *Le Medecin de Campagne* adlı öğretsel, utopyacı romanın kahramanı Bénasis'in açıkladığı kuram buydu. Gogol ile Dostoyevski'nin başına gelen şey Balzac'ın da başına gelmişti. Bu üçü de, kapitalist yoldan toplum gelişmesini reddederken, dünyayı daha iyiye doğru değiştirmenin bir yöntemi olarak dönüştürme fikrini kabul etmeye yanaşmayınca, burjuva bencillığe karşı yapılacak savaşta ister istemez, otoritenin gücüne ve Hristiyan ethiğin desteğine başvurmak zorunda kalmışlardı. Ayrıca Balzac'ın tutucu utopyacılığının bir nedeni olarak şunu görmek gerekir, Balzac, kendi gününün toplumunda yürürlükte olan güçleri incelediği zaman, tarihin hareketini *belirleyen bağımsız etken* olarak halkı hesaba katmamıştır. Saint Simon'un önderlik ettiği utopyacı toplumcuların, emekçiler yanı sıra, bütün «alt sınıflar»ın bir ülkenin siyasal ve ekonomik yaşamını bütün yön-

leriyle yürütebilecek güçte olduklarını idrettikleri bir sırada, Balzac, karşıt fikri öne sürerek, utopyacı toplumcularla tartışmaya girişmişti. Kapitalist ilerlemenin barındırdığı gerçek çelişmeleri açığa koyarken ve kapitalizmi kitlelerin ve bireyin gereksinimlerini karşılayamayacak güçte oluşuyla eleştirirken, Balzac, kapitalizm tarafından ezilen «alt sınıflar»ın duygu ve tavırlarını, başka bir deyişle, kitlelerin görüşlerini dile getirmişti. Ama, aynı zamanda, kapitalist sistemin zehirli etkilerinin ortadan kaldırmayı amaçlayan toplumsal düzenlemelerin de ancak *yukardan* gelebileceği görüşünü sürdürüyordu.

1848 Devrimi'ne tanık olmasına karşın, bu tavrını yaşamının sonuna kadar değiştirmemiştir Balzac. Ama, aristokrasiye ve Kilise'ye yaslanan bir otorite gücünün, burjuva toplumundaki çelişmeleri kesip atabileceği, Hristiyan etiği yoluyla toplumsal bencilliği ortadan kaldıracabileceği gibi düşler beslemeyen Stendhal için durum böyle değildi. Stendhal'e göre, yani demokratik devrimci harekete düşünsel olarak güçlü biçimde bağlı bir cumhuriyetçi için, Kilise, aristokrasi ve tüm otoriter iktidarlar, halka karşı güçlerdi. Yönetici sınıflara ilişkin görüşlerine gelince, Stendhal şuna kesinlikle inanmıştı ki, bu güçler, akılcı kanıtlar yoluyla, ortak iyiliğe hizmet edecek biçimde yeniden bir düzen içine sokulamazdı; çünkü, bu güçlerin doğuştan bir üstünlükleri vardı. Buna koşut bir biçimde sırf kendi gücünü ve zenginliğini arttırmak kaygısıyla, kendi ayrıcalığını kazanmak ve kendi düşünce tarzını kabul ettirmek için zorlu çatışmalardan geçmiş olan bir burjuvazi de, herhalde, oldukça zorlu ve çetin bir savaşım vermeksizin, kendi çıkarlarını, kitleleri bir yana bırakalım, gidip aristokrasiye kendi eliyle teslim edecek değildi. Bundan dolayı, Stendhal, Balzac ve öbür eleştirel gerçekçiler gibi, gününün toplumunu sadece herkesin kendi adına yaşadığı bir savaş alanı olarak görmekle kalmamış, aynı zamanda, toplumda, yönetici, mülkiyet sahibi sınıflar ile yoksul sınıflar arasında bir savaşımın da sürüp gittiğini farketmiş, ayrıca, bu yoksul sınıfların savaşımına yürekten bağlanmıştı; kendi dünya görüşünün gerçekten demokratik özellikte oluşu burda açığa çıkar. Stendhal'in kahramanları, *İnsanlık Komedyası*'ndakilere benzemez olarak, ya Julien Sorel, Lammie, Valbayre ve Karbonari Missirilli gibi, yabancı bir güç olarak topluma karşıdırılar ya da Olivier, Fabrice, ve Lucien Leuwen gibi, toplumla bağlarını kesmişlerdir. Balzac'ın birçok kahramanı, örneğin, Vautrin, Raphael, Lucien de Rubempré, hattâ Rastignac gibi kişiler, toplumla, toplumun yasaları ve görenekleriyle, toplumdaki yasaları kabul edilmesi gereken yasalar olarak görürler. Toplum dışı bırakılmış biri, bir hapis kaçağı olan Vautrin, aynı topluma yeniden döndüğü zaman, hoşnutlukla karşılanır ve daha önce yasalarını çiğnediği toplumun direklerinden biri olur. Öte yanda, yaşamda kendi yolunu çizmek ve kendi çabalarıyla kendine bir yer edinmek zorunda olan Julien Sorel de

İnsanlık Komedyası'nda tanıdığımız öbür insanlar gibi, aynı silaha başvurur amacına erişmek için. Ama, yörüngesinde döndüğü yönetici sınıftan biri olup çıkmaz; onların görüşlerini kabul etmenin de çok ötesinde, ta ölünceye kadar, onların kararlı bir düşmanı olarak kalır; çünkü, pleb kökenli oluşu, toplumsal olarak kendisini burjuva topluma düşman etmiştir bir kez. *İnsanlık Komedyası*'ndaki kahramanlar ile toplum arasındaki çatışma çözüme uğrarken, Julien Sorel ya da Lamiel ile toplumsal çevre arasındaki çatışma bir çözüme uğramaz, çünkü, bu çatışma, sınıfsal uzlaşmazlığa dayandığı için, kurulu toplumsal ilişkiler sistemi sürdükçe varolacaktır.

Stendhal'ın yapıtlarının konusu, *İnsanlık Komedyası*'ninkinden daha dar olduğu halde, Stendhal, toplumsal çelişmeleri Balzac'tan daha az çarpıcı bir biçimde değil, tam tersine, Balzac'tan çok daha keskin ve yoğun bir biçimde ortaya koymuştur. Çünkü Stendhal, burjuva toplumun halkın gerçek çıkarlarına düşman olduğu gerçeğini, bakış tarzındaki tutucu yanlar yüzünden bulanık bir yaşam görüşü olan Balzac'tan çok daha açık bir biçimde kabul edişi doğrultusunda toplumu incelemeye çalışmış, demokratik bir yazardı.

Stendhal'ın yapıtları, gerçekçiliğin çözümsel temel özelliği üstüne verilebilecek en açık örneklerdir. 18. yüzyıl maddeciliğinin mirasçısı olarak Stendhal, insanı, anlaşılabilir çözüm'lenebilecek ahlaksal, psikolojik ve fizyolojik ilkeleri kendinde bileştirmiş bir kimse olarak görmüştür. Özel çıkarların insanı koparıp dağıtması yüzünden, burjuva toplumda insanın kendine kapanık bir monad haline geldiğini kavramış olmakla birlikte, bu çıkarların salt bencil bir özellik taşıdığını düşünmemiştir. Stendhal, kişisel çıkarların mutlaka başka insanlar pahasına karşılanması gerektiğini, insanın hem kendi çıkarlarını karşılayabileceğini, hem de aynı zamanda, öteki insanlara, dolayısıyla bütün olarak topluma bir yararı dokunabileceğine inanmış, bunu toplumsal ilerleme olanağının bir güvencesi olarak görmüştür. Bundan dolayı Stendhal, kişisel çıkarı, insan davranışının biricik itici gücü olarak düşünen Helvetius ile Holbach'ın görüşlerine bağlı kalmakla birlikte, kendi demokratik inançlarına dayanan bir inançtan; yani, insanın yaratıcı güçleri, kendini yetkinleştirebilme yeteneği ve insancıl bir algılama gücü olduğu inancından yola çıkmıştır. Kapitalist sistemin insanoğlu doğasını yozlaştırdığını ve her yerde varolan bencilliğin, insanın kendi çıkarına karşı olduğunu, onun kendi insani niteliklerini yavaş yavaş öldürdüğünü düşünüyordu Stendhal. İnsan varlığının toplum tarafından yavaş yavaş yıkıma doğru götürülüşü, mutluluk umutlarının kararışı, Stendhal'ın en çok ilgilendiği konu olmuştur.

Toplumsal çevrenin insanın manevi ve ahlaksal dünyası üstündeki etkilerini inceleyen Stendhal, kendi roman kahramanlarının psikolojilerini, «gerçek dünyanın demir yasaları»na bağlı, gerçek dünyanın bir parçası olarak çizmeye çalışmıştır. Bunun için de, eylemi insan ilişkileri

alanı içine sokup, insan zihnini, dramın ana kaynağı haline getirmiş ve eleştirel gerçekçilikte psikolojik çözümleme sanatını geliştirerek eksiksiz bir hale getirecek biçimde, durumlar ile konunun çizilişini en aza indirmiştir.

Ayrıca, insanın kendi çıkarları tarafından doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak koşullanan davranışlarındaki güdülerin ne olabileceğini incelemiş; insanın «mutluluk avına çıkışı»nı anlatırken, insan duyguları ile tutkularının derin bir çözümlemesini yapmıştır. *De l'amour*'da, çevreden ve somut koşullardan kopmuş, soyut duygu'yu ortaya koyup, akılcı bir çözümleme yoluyla, görünürdeki en akıldışı tutkuların derinlerine girmeye çalışırken, daha sonraki yapıtlarında, 18. yüzyıl felsefesinden gelen mekanik akılcılığı aşarak, *insanda psikolojik ve toplumsal olanı bir birlik ve biresim içinde incelemiş* olmasının nedeni budur. Stendhal için, insan, insan duyguları ve tutkuları, yaşamın dalgalarıyla yikanan bir ada değildir. Stendhal, insanın kişiliğinde ve genel yapısında, insanın içinde bulunduğu çevrenin, toplum ve sınıfın *tipik* çizgilerini algılamıştır. Senyör Valenod, Mösyö de Renal, Kont Rassi, toplumsal tiplerdir; ama Stendhal, onların tipikliklerini, çevredeki hareketlerini koşullandıran iç dünyalarını inceleyerek, psikoloji alanı yoluyla açığa koymuştur. Stendhal, bir kişinin, kendi «ahlak alışkanlıkları»nın devingen bir biresimi olduğunu, bu «ahlak alışkanlıklarının» ise, toplumsal düzenin insan bilinci üstündeki etkilerinin bir sonucu olduğunu düşünerek, kişi dünyasına, birtakım özü ve *ayrı cinsten* nitelikler katmıştır. Stendhal, romanı, yol üstüne konmuş, aynı anda hem masmavi gökyüzünü, hem de çamurlu kaldırımları yansıtan bir aynaya benzettir. Bu aynı şeyi kahramanları için de söyleyebilirmiş rahatlıkla; çünkü, onlar da tıpkı bir ayna gibi, hem soylu, hem bayağı; hem açıkğönüllü, hem bencil «ahlak alışkanlıkları»nı yansıtır. Stendhal'in kişilerine o korkunç sahiciliği, dirimselliği ve tamlığı veren şey de budur işte. Kendi çeşitli niteliklerinin devingen bir biresimi olan Stendhal kahramanı, kendi iç yaşamında, yani kendine özgü çelişik yanların iç çatışmasında yaşamın nesnel hareketini ve çelişmelerini yansıtır sanki.

Julien Sorel, çok değişik öğeleri bileştirmiştir kendinde; gösteriş, hesap kitap, bencilik, soylu fikirler, karanlık kuşkular, açıkğönüllülük, kendini denetleme, aşırı tutkular, bütün bunlar, onun kendi doğasında, hareketli ve devingen bir bütün içinde kaynaşmıştır. Kendi doğasındaki bütün bu değişik öğeler, iç içe geçmiş olup, birbirini etkiler. Stendhal, değişik düşünce ve duyguların bu çelişmeli hareketini, bu çatışma ve gelişmesini psikolojik çözümleme yoluyla inceler; bu arada, araştırmacı, açımlayıcı neşteriyle kahramanın canlı yüreğinin daha derinlerine, daha ötelere girmeye olanağını kendisine veren *iç monolog*'u anlatı sanatına getirmek gibi birtakım önemli edebi buluşlar yapar. Stendhal'in öbür kişileri, Fabrice, Gina Sanseverina, Kont Mosca, yaşlı Leuwen

ile Lucien Leuwen de, düşünce ve duyguların iç hareketi ve renkliliği bakımından aynı zenginliğe sahiptirler. Kişilerin devingen niteliğini oluşturan bir çok çeşitlilik içinde olmasına karşın, sonuç dağınık bir karışım değildir; değişik çizgideki güçlerin hareketi ile yönünün gözlenebildiği bir çekim alanı gibidir. Stendhal'ın kahramanlarının her birinde, bütün öbür öğelerin ona bağımlı olduğu bir *iç toplumsal yan* vardır. Çünkü Stendhal'e göre, kişi, durumların ve toplumsal çevrenin bir ürünüdür. Kahraman, belli durumlar içinde hareket ettiği kadar, bu hareketleri de onun kendine özgü kişiliğinin bir sonucu olup, *raslantısal değildir*; bu hareketler, kahramanın «mutluluk avı»na çıkış biçimi tarafından belirlenen bir mantık uyarıncadır; bu da, o kahramanın kendi amacım ya da çıkarını elde etmek ve karşılamak için ne gibi bir çatışmaya girdiğine, bu süreç içinde, öbür insanların çıkarları ve amaçlarıyla nasıl çatıştığına bağlıdır. Burjuva toplumda başarı edinmek ve güçlü olmak durumunda ortaya çıkmış bir pleb olan Jean Sorel, her zaman, özellikle de üst sınıfların arasında olduğu zamanlar, sanki düşman saflarındaymış gibi davranır. *Sınıf farkındalığı*, her hareketinin önünü keser. Sorel, sevgilisi olacak kadını bile bu yüzden geri çevirir. Fabrice'nin, Gina Sanseverina'nın, Mösyö de Rênal'in davranışları da aynı biçimde, sınıf psikolojisi tarafından koşullanmıştır. Kuşkucu bir özgür düşünür ve bir Epiküros'cu olan banker Leuwen, bütün o geniş görüşlülüğüne karşın, bir kapitalist olarak, hep kendi temel sınıf bilincini korur. Tiksinir 'basit insanlardan; hisse senetleri borsasında pa-rayla nasıl oynuyorsa burjuva demokrasisinin değerleriyle de öyle oynar. Stendhal'de, gerçekçiliğin ana çizgisi olan nedensellik, çok açıkça ve yöntemli bir biçimde çözümlenmiş olan *kişilerin psikolojileri ile davranışlarını belirleyen, sınıfsal ve toplumsal bir ağırbasan yan* biçimin dedir.

Stendhal, burjuva toplumun insan bilinci üstündeki yıkıcı etkisini de kapsamlı bir biçimde çözümler. Kendi dürüst kişiliği dolayısıyla nasıl olsa toplumsal adalet için bir çatışma içine gireceğini düşünen Julien Sorel, birden bütün o içtenliğiyle, yanlış yerde olduğunu görünce, elindeki seçkin yeteneklerini, aslında nefret ettiği üst sınıfların hizmetinde, kendi işinde ilerleyebilmesini sağlama almada kullanarak, kendi idealinden peşpeşe ödünler vermeye başlar. Bir mülkiyet dünyasında, toplum psikolojisi ile toplum bilincinin başlıca çizgilerini koşullandıran o toplumsal bencillikten çürür ruhu. Bencillik, etinin kanının bir parçası haline geldiği gibi, kendisini de burjuva tutkuların bir kölesi haline getirir; davranışlarına «yaşam denen bu bencillik çölünde herkes kendi başının çaresine bakar» ilkesinin yön verdiği bir bireyci olup çıkar. Julien Sorel, dünya edebiyatında, kapitalizmin yozlaştırdığı genç adam kişilerinden ilkidir. Bu genç adam kişileri arasında Bourget'nin *Le Disciple*'ındaki Greelou'su, London'un Martin Eden'i, Dreiser'in

The Genius'undaki Eugene Watla'sı, *Suç ve Ceza*'daki Raskolnikov da sayılabilir; bu kişiler, kendi içinde yaşadıkları toplumda egemenliği süren korkunç, doğaya aykırı koşulların etkisi altında, burjuva bireycilik felsefesi ve ahlakında değişik biçimlerde, ama hep geçerli bir konu olarak, «kahraman ve guruh» kavramı arkasında yatan fikri, yani, seçkin bireylerin kendi erek ve amaçlarına varmak için başka insanları gözden çıkarmaya hakları olduğu aşırı bireyci fikrini edinmişlerdir.

Kendisini suç işlemeye götürecek biçimde Lamiel üstünde, de buna benzer yıkıcı bir etkisi olmuştur toplumun. Feodal burjuva gericilik, Fabrice ile Clélia'nın yaşamını durdurmuştu. Burjuva toplum insana düşmandı çünkü, eziyordu onu. Bireye de düşmandı, ona bencillik aşıliyordu; *yoksullaştırıp standartlaştırıyordu doğasını*. Stendhal'in görüşleri, emek ile sermaye arasındaki çatışmanın geri planda kaldığı, asıl çatışmanın, kitleler ile feodal gericilik arasında görüldüğü bir zamanda ortaya çıkmıştır; Stendhal'in halk yönetimini ve cumhuriyeti, uyumlu toplum gelişmesinin başlıca bir koşulu olarak görmesinin nedeni bundan ileri gelir. Kendisi daha sonra, ancak burjuva demokrasisini sınırlamaları *açığa çıktığı* zaman, burjuva demokrasisi ile halk demokrasisinin *ilkeleri* arasında bir ayırım yapabilmiş, *halk yönetimi* olanağına bir gün kavuşulacağına gerçekten inanmıştır. Amerikan tipi burjuva demokrasisini şiddetle reddetmiştir Stendhal. Lucien Leuwen, Temmuz Devrimi'nin getirdiği burjuva demokrasisinin halkçı olmayan özelliğini kendi deneyiyle öğrenir ve «İşçileri kılıçtan geçirmek zorunda kalmamak» için ayrılır ordudan. Ne var ki, kaçınılmaz olduğunu kavradığı burjuvazi ile emekçiler arasında er geç çıkacak bir çatışmada yönetici sınıfın yanında yer almak istememekle birlikte, emekçilerin yalnız arslan gibi adamlar değil, aynı zamanda toplumsal, sınıfsal ve siyasi savaşında ön safları alan tarihsel bir güç de olduğunu anlayabilmiş değildir. Aslında, Stendhal de, öbür klasik dönem eleştirel gerçekçi yazarlar da daha kavrayamamıştı bunu.

Puşkin'in ve Stendhal'in gerçekçiliğe getirdikleri, ruhsal durum ile eylemin karşılıklı ilişkisi içinde kişi çizimi tarzı; gerek Balzac'ın, kahramanın düşünce tarzı ile «toplam ahlaksal alışkanlıkları»nı belirleyen toplumsal koşulların incelenmesi üstünde yoğunlaşma yöntemini, gerekse Dickens'in olumladığı o özgün yöntemi kendinde birleştirmişti. Dickens, bir kişinin *başlıca bir çizginin genelleştirilmesine, yoğunlaştırılmasına*, (yergisel ya da komik olarak) *abartılması*'na dayanan kişiyi yaratmıştır. Mister Pickwick, Sam Weller, Pecksniff, Uriah Heep, Dombey, Scrooge, Bounderby ve Mister Podsnap, özenli ayrıntılarla ve anırtırmalarla işlenmiş, gerçekçi bir ahlak ve töre çizimi titizliği içinde verilmiş, belli bir psikolojik özelliğin *çeşitlemeler*'inden başka bir şey değildirler. Burada vurgulanan belirleyici yan, Pecksniff örneğinde iki

yüzlülük, Podsnap örneğindeyse kendini beğenmişliktir. Dickens'in yöntemi klasikçilerden şurada ayrılır; o, soyut bir tutkuyu incelemeyi, davranışı büyük ölçüde belirleyen insan doğasının anlatımsal yanıyla ilgilenir. Dickens'in kişileri romantik kahramanlara da benzemez; çünkü o, insan doğasının çizgilerini *nesnel dünyadan yalıtmaz*. Kahramanlarından her biri, kendisini ortaya çıkartan toplumsal çevrenin bir parçası olup, kendi bir sınıf görüşü vardır. Dickens, kahramanın giyim kuşamı, alışkanlıkları, halleri, beğenileri, beğenisizlikleri, eğilimleri, tavırı, inançları, görüş'eri, yaşama durumu ve koşulları ile meslek ya da uğraşından, güçlü bir lirizm ve eleştiriyiyle renklendirilmiş bir grotesk aşamaya ya da fantastik bir havaya varacak denli abartılmış somut davranışlarına kadar, bütün ayrıntılarıyla eksiksiz, oldukça sahici bir kişi tanımını, tam ve çok yönlü bir kişi psikolojisinin çizimini yapar. Dickens'in kişileri öylesine tam olarak tipleştirilmiş, toplumsal öznitelikleri öylesine tam belirlenmiştir ki, bu kişilerin öbür kişilerle ilişkilerinin ya da çeşitli durumlardaki tepkilerinin çözümlemesinde yazarın bu kişilerin psikolojileri üstünde yeniden oynaması gerekmez. Bu kişilerin ahlak nitelikleri değişebilir, sözgelişi, Mister Dombey, soğuk, ruhsuz bir kapitalistken, pişmanlık duyan, sevecen bir adam olur çıkar; ihtiyar pinti Scrooge, sevecenliğin ve eliaçıklığın ta kendisi haline gelir; ama bu değişmelerin içten içe nasıl oluştuğunun farkına bile varılmaz.

Böyle bir kişi çizimi ilkesi, gerçekçi yöntemle çelişmeye düşmez; çünkü, bir toplumsal çözümlemeye dayandığı gibi, insan bilincinde yansıyan yaşamın gerçek, sahici yanlarının gerçekçi olarak genelleştirilmesinin de bir biçimidir. Gogol, söz gelişi, *Mirgorod*'da, özellikle de *Ölü Canlar*'da, kendi temel çizgilerinin geniş bir biçimde genelleştirilmesine dayanarak yaratmıştır kişilerini. Pilyuşkin, Nozdıryov, Koroboçka, Sobakeviç, İvan İvanyiç, Şiponka ve Podkolesin, büyük ölçüde tipleştirilmiş olup, tüm toplumsal özleriyle verilirler. Sadece, eylem sırasında, daha başından belli olan kendi doğalarının çeşitli yanları üstüne gölgeler vurulur, o kadar. Psikolojik olarak yerleştirme, Thackeray'nin günlük yaşamın içine yoğun bir biçimde oturtulmuş kişilerinin de bir özelliğidir. Yergiyi töre ve ahlak çizimi ile bileştiren Thackeray, kişilerinin doğasında yatan belirli yanları abartarak, psikolojik ve coşkusal altyapılarına pek az ilgi göstermiş, davranışlarında toplumsal olan etkileri vurgulamakla yetinmiştir. Bencil burjuva kapkaççısının bir örneği olan Becky Sharp, bütün *Vanity Fair* boyunca, hep kendi toplumsal doğasıyla uygunluk içinde hareket ettiğinden, kendi olumsuzsal psikolojik niteliklerini, çeşitli durumlarda, kendinden açığa koyar. Becky Sharp, psikolojik bir inceleme konusu olmaktan çok, yaşamda ilerleyebilmek için gösterdiği kararlılık bakımından ilgi çekici biridir. İçi dışı bir olan, dürüst Henry Esmond da, psikolojik olarak hiç

değişmeksizin, birtakım serüvenler boyunca, savaşlara, Jakoben'vari hıyanetlere girip çıkar. Pendennis de Talih'in kendisine oynadığı bütün oyunlara karşın değişmeden kalır. Emily Bronte'nin *Rüzgârlı Tepeler* adlı romanının son denli çarpıcı kahramanı, pleb Heathcliff, yaşamın ve insanların kendisinde yol açmış olduğu yanlışların öfkeli bir biçimde öcünü aldığı kadar, kendi kişisel tragedyasının da acısını çeken biridir; gelgelelim, romanın başında nasılsa sonunda da yine o aynı karanlık, toplum dışı bırakılmış kişidir; yüreğinden neler geçtiği ufak tefek bir takım hareketlerinden ya da birkaç kısa açıklayıcı sözünden anlaşılabilir ancak.

Dickens'in oldukça tipleştirilmiş kişileri, yaşamdaki temel itici süreçleri derinlemesine çözümlemesinin ürünüdür. Dickens, İngiltere'de olgunluk aşamasına varmış bulunan burjuva demokrasi ile kapitalist ilerlemenin içerdiği olumsuz yanların farkına vardıkça, ilkbastaki iyimserliği kararmaya başlamış; mizahın yerini trajik bir alaylama, alayın yerini de öfkeli bir yergi almıştır. Toplumsal çelişmeleri, iyi güçler ile kötü güçler, ya da iyi yürekli, sevecen insanlar ile kaba, acımasız insanlar arasında geçen bir çatışmaya indirgeyerek, insan ilişkilerinin yüzeysel bir biçimde verilışı, Dickens'in ilk yapıtlarındaki belirleyici yanlardan biri olduğu gibi, emekçi kitlelerin kötü yaşama koşullarının gerçeğe uygun ve dolaysız bir çizimiyle de uzlaşıyordu. İşte bu indirgeme, yazarın, burjuva toplum ilişkilerinin özünü gittikçe daha çok anlamaya başlaması karşısında yavaş yavaş ortadan kalkmıştı. Bütün eleştirel gerçekçiler gibi, toplumu çatışan insan çıkarlarının bir savaş alanı olarak gören Dickens, sorunu olduğu yerde bırakmakla yetinmemiştir. Daha sonraki yapıtlarında, çıkarları sadece ahlaksal ve etiksel bir etken olarak ele almayıp, toplumsal çatışma kavramına kendi gerçek sınıfsal içeriğini de katarak; varlıklılar ile varlıksızlar, yönetici sınıflar ile halk, kapitalistler ile yoksulların yaşamı arasındaki somut çelişmeleri veren Dickens, burjuva yaşamın belirli yanlarının eleştirisinden yola çıkarak, kapitalist toplumsal ilişkilerin tümünün bir eleştirisine; yani, (*Dombey and Son*'da) burjuva evliliği ve aile yaşamının, (*Bleak House*'da) burjuva adaleti ve yasalarının, («Dolambaçlı Lâf Ofisi» ve «Marsnalsea Mapushanesi» gibi ünlü çizimlerin geçtiği *Little Dorrit*'te) hükümet çarkı ile baskı araçlarının, (*Hard Times*'da da) fabrika sistemi ile işçi sınıfının durumunun eleştirel bir biçimde ortaya konuşuna geçer. Dickens, tuttuğu kişileri, yanı halktan gelme kişileri, temiz ahlak nitelikleriyle, ruh güzelliği ve sevecenlikle donatıp; yönetici sınıfı temsil edenleri katı, ruhsuz ve hep kendini düşünen kişiler arasından seçişiyle burjuva toplumunu demokratik bir açıdan eleştirmiştir. Dickens, güvenlik içindeki sınıfların sömürüsü yüzünden en temel insan haklarından bile yoksun kalmış, toplum basamaklarının en altında yaşayan insanların yoksulluğunu ve sıkıntısını ortaya koy-

muştur. Burjuva bencilliği ile bireysel çıkarların yol açtığı insanilikten çıkma olgusunu, burjuva ilerlemesinin en önemli ve en tehlikeli sonucu olarak görmüştür. Dickens, Faydacılar ile Malthus'culardan dinsel ahlakçılar ile parlamentoculara kadar, burjuva toplum ilişkileri sisteminin insanoğlu doğasıyla tam bir uygunluk içinde olduğu görüşünde olup, kurulu düzeni savunan kişilere değinerek, şunları söyler *Martin Chuzzlewit*'de: «Ah! İnsanoğlu doğasını durmadan ağzına alan sizi gidi Hristiyanlık tarihinin çağdaş Ferisileri sizi, bakın bakalım önce o şey gerçekten insani mi. Sakın siz kuşaklar boyu uyurken o kendi canavar doğasına bürünmüş olmasın.»³⁴ Bağınazlığı ve iki yüzlülüğü içinde, burjuva dünya görüşü ahlakı, insan ruhu üzerinde yakıcı bir asit etkisi göstermekte, insanları öbür insanların alinyazıları karşısında kayıtsız, duygusuz ve acımasız olmaya götürmekteydi. Dünya edebiyatının o unutulmaz kapitalist tiplerinden biri olan Mister Dombey'in, «değişme»den önceki durumu buydu işte. Uriah Heep, Carter, Ralph Nickleby, Murstone, Merdle ve Jonas Chuzzlewit gibi Dickens'in daha birçok öbür olumsuz kişileri için de durum aynıydı. Ne var ki, kapitalizm, insanın doğasını çarpıtmakla ve biçimsizleştirmekle kalmamakta, kitleleri köleleştirip milyonlarca çalışan insanı yoksulluğa, sıkıntıya doğru itmekle; mülkiyet sahibi sınıfların gönenliği ile zenginliğini bu yoksul insanların kanıyla alın teri üzerine kurmakla, kendi yarattığı toplumsal düzenin içinde ezenlerle ezilenler arasında ortaya çıkacak çözülmez bir çelişmeye, kendi bir nedeni olduğu sonuçlarla beslenen bir çatışmaya da yol açmaktaydı. Kapitalizmde yaşamın ve yaşamın gerçek çelişmelerinin çözümlenmesi, öbür eleştirel gerçekçi yazarları olduğu kadar Dickens'i de, tarihin ve yaşamın kendi ana rahminde yatan ve kapitalist sistemin geleceği açısından kesin önem taşıyan yeni bir çelişmeyi, yani, emek ile sermaye arasındaki çelişmeyi bulmaya doğru itmiştir.

Kapitalist ilerlemede yatan çelişmeler, burjuvazinin emekçileri her yerde fabrika sistemine bağladığı bir dönemde, yani, ister Galli maden işçileri ile Silezya ve Fransa'daki dokuma işçilerini, ister Alman zanaatçıları ile Sheffield demir çelik fabrikaları işçilerini, insanın belini büken, o korkunç zorluklarla dolu yorucu bir yaşama koştuğu bir dönemde, 19. yüzyılın ortalarında su yüzüne çıkmıştır. Soğukkanlı, içten pazarlıklı ve hoyratça bir sömürü, sınıf çatışmasını keskinleştirerek 1848'de başgösteren bir devrim durumunun gelişmesine yol açmış; yeni toplumsal güçleri, yani emekçilerin önderlik ettiği halk kitlelerini tarihsel etkinliğin içine sokmuştur. Artık, yalnız işçilerde bir sınıf bilinci'nin oluşmasının değil, ama aynı zamanda, *felsefi ve siyasal olarak kendinin farkına varmasının* da koşulları yaratılmış bulunuyordu.

Burjuva ideologları, kapitalist üretimi, bütün sonuçlarıyla, yani, sınıf çatışmasıyla, toplumsal eşitsizlikle, toplumun zenginler ile yoksullar, sömürenler ile sömürülenler olarak ikiye bölünüşüyle, çok ola-

ğan, adaletli ve gerçekten biricik üretim sistemi olarak görmeyi sürdürüyorlardı. Ne var ki, *bilimsel toplumculuk, kapitalist yöntem yerine, ortaklaşacılık* ilkesine dayanan yeni bir toplumsal ilişkiler biçimini yaratacak bir başka üretim örgütleme yöntemi'nin olabileceğini o anda kanıtlamaktaydı. İşçi hareketine sınıksız bağlı olan bilimsel toplumculuk, ortaya bir amaçlılık anlayışı getirmiş; toplumculuğu güzel bir düşünmekten çıkararak, tarihsel gelişmenin ve onu yöneten yasaların derinlerini çözen bir bilim olmaya dönüştürmüş, böylelikle de dünya işçilerinin eline, toplumsal ilişkilerin dönüşüme uğratılmasını etkileyebilecek kuramsal bir silah vermiştir. Ama, bilimsel toplumculuk fikirleri, işçi hareketinde hemen kabul görmemiştir. 1848 devrimleri öncesine ve onu izleyen yıllara kadar, işçi hareketi, çok çeşitli toplumsal kuramların hâlâ etkisi altında kalmıştı ve birtakım burjuva demokratik ve devrimci demokratik yanlısımları üstünden atması gerekiyordu. İşte tam bu yıllarda toplumculuk görüşü, dünya tarih, sahnesini kaplamaya başlamış; bir gerçeklik haline gelmişti.

Devrim'den önce, Babeuf'çülerin ortaya attığı ve Fransız eşitçileri tarafından benimsenmiş olan düz toplumculuk fikirlerinden, Bazard ve Enfantin ile Theodore Déazmy tarafından geliştirilen Hristiyan toplumculuğu ile utopyacı toplumculuk fikirlerine, Louis Blanc ile anarşizmin babası Proudhon'un küçük burjuva kuramlarına kadar çeşitli görüşler ortalıkta dolaşıyordu. İşçi sınıfı, burjuva demokrasisi ve burjuva demokrasisinin gelişmesi olanağı inancından kurtulamamıştı daha. Şuna inanılıyordu hâlâ: yönetici sınıflar halkın katlandığı sıkıntıları tam olarak anladığı anda, halkın yardımına koşup, sıkıntılarını azaltacaktı. Böylesine yanlısımlar, siyasal nitelikte ilk geniş ve gerçek kitle emekçi hareketi olarak tanımlanan Şartist hareketi tarafından da paylaşılıyordu. Şartist hareketin sözcülüğünü yapan Thomas Cooper, Gerald Massey, Ernest Jones ve (şiirlerinin çoğu «Zahire Kanunu»nun kaldırılması savaşımıyla ilgili olan) Ebenezer Elliott gibi ozanların şiirlerinde, devrimci etkiler ile insanseverci itkiler iç içe geçmiş olduğu gibi, zorbalığa karşı çıkış ile direniş göstermeme ya da evrensel bağışlama da yan yanadır. Bu çeşit yanlısımlar, işçi hareketine bağlanmış Herwegh ve Freiligrath gibi ozanlar ile Alman «Weitlinger»lerinin de belirleyici bir yanıydı. Devrim durumundan dolayı yeniden yaşama kavuşan ikinci romantik hareketin doruğunu gösteren Heine'nin şiirlerinde bile yansıyor bu gibi yanlısımlar. Gerici romantizme kıyasıya saldırıları ile burjuvaziyi «romantik olmayan» bir tarzda eleştirisi dolayısıyla kendisine «üniformasız romantik» adı verilmesinden oldukça hoşlanan Heine kendisi için şöyle diyordu: «Romantizme karşı öldürücü çıkışlarıma karşın, hep bir romantik olarak kaldım, hem de hiç düşünemeyeciğim ölçüde.»³⁵ Ama Heine, toplumcular için şunları söylemekle yine de ilgi çekici bir tarihsel sezişi olduğunu tanıtlamıştır: «dün-

yanın en güçlü safları onlardır; evet, daha zamanı gelmedi ama, geleceği ele geçirecekler için sabırla beklemek, zaman yitimi değildir.»³⁶

Sermaye ile emek arasındaki çelişme tarihin odak noktası olmaya başlamıştı; artık gerek toplumsal düşüncede, gerek edebiyatta, ne ondan kaçınılabılır, ne de görmezlikten gelinebilirdi. İngiltere o zamanlar Avrupa'nın sanayi bakımından en ileri gücü olduğundan, dolayısıyla kapitalizmin çelişmelerini çok açık ve çok daha keskin bir biçimde barındırdığından, bu noktanın ilkönce İngiliz gerçekçi romanında incelenmiş olması çok doğaldı.

Bütün korkunç zorluklara karşın insan onurundan hiç bir şey yitirmeyen emekçi insanların manevi dünyasını Shirley'de çok güzel bir biçimde çizen Charlotte Bronte gibi, ya da kapitalist sistemin ağır bir biçimde suçlanışını temsil eden Lancashire'lı dokuma işçilerinin yaşamını *Mary Burton*'da çok çarpıcı bir titizlikle çizen Elizabeth Gaskell gibi eleştirel gerçekçilerin yanı sıra, burjuva gerçekçiler de, işçi sınıfının kendi hakları için yapacağı savaşımın burjuva sisteminin geleceği üzerinde ne gibi sonuçlar doğuracağını anlayabilmek için, işçi sınıfının durumunu araştırmak zorunda kalmışlardı. *Sybil* adlı romanında, Disraeli, İngiliz emekçilerinin içinde bulunduzu korkunç durumu çizerken, artık bugünkü burjuva ideologlarında bile görülmeyen tarzda, geniş bir bakış açısıyla ve ağırbaşlılık içinde hareket ediyordu. Disraeli, Şartist hareketin bir üyesi olan kendi kişilerini tanıtırken, toplumun kendi deyişiyle, sanki iki ayrı gezegende yaşıyormuşçasına birbirinden farklı olan iki ulusa, yani, zenginlerle yoksullara ayrıldığını kabul edebiliyordu. Disraeli, emekçilere birtakım ödünler verme yoluyla yoksullara bir ilerleme olanağı tanıyacak bölük pörçük düzenlemelerle sınıf çatışmasının çözülebileceğini öne sürmüştür. Disraeli burada, yönetici sınıfların insanseverliği ile işçilerin boyuneğérliğini hesaba katıyordu. *Illustrations of a Political Economy* başlıklı bir dizi yapıtında Harriet Martineau da buna benzer bir görüşü geliştirmişti. *Weal and Woe in Garveloch* öyküsünde de yoksulluğun nedeninin geniş aileler olduğunu kanıtlayarak, işçileri açıkça Malthus'un fikirlerine inandırmaya kalkmıştı. İşçilere örgütlenmiş siyasal çatışmayı bırakmaları için çağrıda bulunurken (*Manchester Strike*), burjuvaziye de ağır vergi yükünü indirmesi (*For Each and for All*) ve daha çok iyilikseverlik yapması için öğütlerde bulunuyordu (*Cousin Marshall*). Harriet Martineau ile Eugène Sue'nün yapıtları ile «gerçek toplumcular»ın romanlarının belirleyici bir yanı olarak, abartmadan uzakta, canlı ve ilgi çekici bir havada yazılmış, işçi sınıfı çevresi ile emekçi insanların günlük yaşamına ilişkin bilgiler veren, bir parça da duygusalılık taşıyan yapıtlar okuyucu tarafından uzun süre tutulmuştur.

Sermaye ile emek arasındaki çelişmenin anlamını bulup ortaya çı-

karmış olan eleştirel gerçekçiler, çatışmanın nasıl çözümlenip üstesinden gelineceğini kestiremiyorlardı. Elizabeth Gaskell ile *Yeast* ve *Alton Lock*'ın yazarı Kingsley, bunun yanıtını Hıristiyan toplumculukta yattığını düşünüyordu. Charlotte Bronte ile Dickens ise, burjuva sistemini, insandaki ahlak nitelikleriyle, insancılıkla ve iyilikle dengelemeye çalışıyorlardı. *Hard Times*'da, Dickens, ruhsuz kapitalist uygarlığı simgeleştirmek için Cocktown fabrika kentini genel imge olarak kullanmış; Grandgring ile Bounderby'nin yararcılık kuramlarında yatan kısırlığı ve insani olmayışlığı, Blackpool'ün insancılığı ile Sissy'nin sınırsız sevecenliğiyle karıştırtıp yoğurmuş, kendi ahlaksal bakış açısının doğrultusunda, kapitalizmi insanlıkçı bir açıdan suçlayarak, kapitalist sistemin ezici gücüne karşı çıkmıştır.

Klasik eleştirel gerçekçi çağın yazarları, sermaye ile emek arasındaki çelişmeye, bu çelişmeyi doğru çözecek bir biçimde, yani, kendilerinin de içtenlikle yakınlık duydukları emekçilerin er geç zafere ulaşacağı biçiminde, yeterince derinden bakmamışlardır. Bunun nedeni, bir parça, böyle bir bakışı kavramalarını engelleyen kendi görüşlerindeki uçarı demo'kratik özelliğe bağlıysa, bir parça da, işçi sınıfı hareketinin hâlâ bir çok utopyacı, devrimci demokratik ve küçük burjuva yanılsamalardan kurtulamamış olmasına bağlıydı.

Klasik gelişme döneminde eleştirel gerçekçilik, feodal düzenin yıkıntıları üzerinde boy atan yeni kapitalist düzeni özümlemiş, acımasız bir açıklık ve benzersiz bir sanatçılıkla burjuva toplumun içine işleyip, gelişmelerini ortaya koymuştu. Gerçekçiler, ilgilerini, özel ve toplumsal yaşamın bütün alanlarına çevirmişler, gerçekçi yöntemi eksiksiz kılmaya çalışarak, kapitalist sistemin ve burjuva düşünce tarzının kalıcı çizgilerini genelleştirmişler, tüm bir tarihsel çığırın, bu çığırdaki yaşamın ve ahlakın, fikir ve insan tiplerinin gerçek bir ansiklopedik saptamasını yapmışlardır. Gerçekçilerin yapıtları, gelişme fikriyle, yani, edebi çizimin değişen, hareket eden ve *gelişen* nesneleri olarak, yaşam ve toplum kavramıyla yoğrulmuştur. Bunun için, gerçekçilerin görüşlerinde ve yapıtlarında bugünkü burjuva düşüncesinde rastlanmayan bir nitelik, *kendiliğinden bir tarihselcilik* görülür. Gerçekçiler, sınıf çatışmasını, yani, maddi çıkarlar çatışmasını açığa sermek için, insanları bölen ve yabancılaştıran karşıt çıkarların çarpışmasını ortaya koymuşlardır. «Serbest» yarışma çağında, *böölünmeye* ve *yabancılaşmaya* yol açan kapitalist ilerlemenin sonuçlarını incelemeye koyulduklarından, sistemin *içindeki birleştirici* süreçlere pek zaman ayıramamışlardır.

19. yüzyılın ilk yarısındaki ilerici toplumsal düşüncenin belirleyici yanı olmak üzere, gerçekliği *bireşimsel olarak* yorumlama isteği de klasik dönem eleştirel gerçekçiliğin aynı bir özelliğidir. Ama, eleştirel gerçekçilik, kapitalist toplumun başlıca gelişmelerini, emek ile sermaye

arasındaki çelişmeyi tüm tarihsel sonuçlarıyla, tam olarak açığa koymadığı için bu bireşimi elde edememiştir. Tarihin genel yasalarının, eğilimlerinin ve gelişmesindeki gerçek görünümün *bireşimsel* bir yorumunu etkin bir hale getiren ve sınıfsal bölünmenin, dolayısıyla, sınıf çatışmasının kaynaklarının toplumun ekonomik yapısında yattığını kanıtlayan bilimsel toplumculuk kuramı olmuştur. Eleştirel gerçekçiliğin başarılarını ve estetik buluşlarını miras olarak alıp ileri doğru götüren toplumcu gerçekçilik yöntemi dolayısıyla, gerçekliğin *bireşimsel* çizimi yapılabilmektedir ancak.

Eleştirel gerçekçilik, gerçekliğin sanatsal olarak araştırılması yöntemiyle olduğu kadar, dile getirdiği toplumsal görüşlerle de, toplumcu gerçekçiliğe öncelik etmiştir. Marx ve Engels'in Fransız maddeciliğinin bıraktığı mirası öven sözleri, klasik eleştirel gerçekçi geleneğin toplumcu gerçekçi yöntemin kuruluşundaki önemi için de söylenebilir: «İnsanların temel iyiliği, eşit düşünsel vergilerle donatılmış olması; deney, alışkanlık ve eğitim gücü, çevrenin insan üstündeki etkisi, sanayinin büyük önemi, eğlencenin gerekliliği, vs.ve ilişkin öğretilerinden, maddeciliğin toplumculuk ile ister istemez nasıl bağıntılı olduğunu görmek için, işin içine öyle uzun boylu girmeye gerek yoktur. Eğer insan, bütün bilgisini, duyumunu, vs., duyular dünyasından ve orada kazandığı deneyden ediniyorsa, ampirik dünyanın o biçimde düzenlenmesi gerekir ki, insan orada gerçekten insani olan şeylerin deneyini edinsin ve onlara alışsın, insan olarak kendisinin farkına varsın. Eğer her türlü ahlak ilkesinin çıkar olduğu doğru dürüst anlaşılmışsa, insanın özel çıkarının, insanlığın çıkarıyla çakışık kılınması gerekir... Eğer insanı biçimlendiren kendi çevresiyse, kendi çevresinin insanileştirilmesi gerekir.»³⁷

Benzer görüşlere klasik eleştirel gerçekçi yapıtların hemen hemen tümünde rastlanabilir. Yaşadıkları çağın birer üyesi olarak, kendi bilinçlerini oluşturan tarihsel koşulların doğurduğu hatalardan ve eksik yargılardan kurtulamayan ve toplumun dönüşüme nasıl uğrattılacağı üstüne açık seçik siyasal kavramları olmayan eleştirel gerçekçiler, kapitalizmin insani olmayışlığına karşı *kitlelerin karşı çıkışı*'nı dile getirmişlerdir. Yapıtlarının ahlaksal özü, burjuva ideolojisini savunan eğilimlere karşıydı; kendi siyasal ideallerinin sınırlamalarına ve yer yer yanlışlarına karşın, kapitalizmin insan haklarını çiğneyişine karşı çıkan kitlelerin çıkarlarıyla *nesnel olarak çakışması* bakımından, yaptıkları sanat, özünde demokratik olmuştur. Edebiyatın gelişmesindeki zorunlu bir evre olarak, eleştirel gerçekçilerin yapıtları, yeni bir estetik yöntemin, yani, toplumcu gerçekçiliğin yolunu açmıştır.

Burjuvazinin 1848 devrimlerini bastırmayı becerebilmesine karşın, burjuva ideologlarınca çok açık olarak anlaşılmıştı ki, artık kapitalizmin geleceğinin bağımlı olduğu temel tarihsel çıkış noktası, işçi sorunuuydu. Burjuvazi, bilimsel ve teknolojik ilerlemeye, kapitalizmin yer-

leşmesine, ticaretin açılmasına ve mülkiyet sahibi sınıfların siyasal durumunun güçlenmesine karşın, sömürüye dayanan tüm toplumsal ilişkiler için çok önemli bir tehlikenin, yani, kapitalist toplumda karşıt bir gücün olgunlaşmakta olduğunu sezinliyordu. Ayrıca, burjuva kültüründe, bir düşüşün başladığını da görmemezlikten gelemeyecek bir durumdaydı burjuvazi.

Nietzsche her zamanki açıklığıyla, burjuva uygarlığın sağlam görünen yapısını sarsan depremin başlıca nedeni olarak işçi sorununu göstermişti. *Götzen-Dammerung*'da şöyle diyordu Nietzsche: «İşçi çatışmaya elverişli hale getirilmiştir, kendisine dernek kurma hakkı, siyasal seçim hakkı verilmiştir, öyle olunca da işçinin kendi durumunu içler acısı olarak görmeye başlamış olması hiç de şaşırtıcı bir şey değildir. Ne bekleniyor ki?.. Eğer belirli bir amaca ulaşmak isteniyorsa, ona uygun araçların seçilmesi gerekir. Yoksa, hem köleleri olsun isteyen, hem de onları efendi olarak eğiten biri aptaldır ancak.»³⁸

Nietzsche, burjuva demokrasisindeki ilk düşüş belirtilerine dikkati çekmiş ilk kapitalizm ideologlarından ve savunucularından biridir. Nietzsche, burjuvazide bir iktidar istemi uyandırmak ve kitleleri boyunlarını eğen köleler haline döndürmek için «uygun araçlar» bulmaya kalkışarak; kanıtlarındaki bütün ağırlığı, yönetici sınıfların bulunduğu durumun güçlendirmesine yöneltmiştir. Ama, yaklaşmakta olan bunalımı sezinleyen tek kişi kendisi değildi. Borsa'da hisse senetleri satışı artarken ve burjuva politikacıları ile iktisatçıları kapitalizmin sürekli olarak serpileceğini öne sürerken; hiç kuşkusuz, ateşli bir ekonomik etkinlik de sanayinin büyümesi biçiminde kendi meyvelerini verecekti. Finans kapital, ağlarını denizaşırı ülkelere atacak, Afrika ve Asya'da yeni memleketlerle halkları ağına düşürecek güçlü mali imparatorluklar kuracaktı. Bu ekonomik genişleme, kapitalist dünyanın karşı koyulmaz bir gücü olduğu izlenimini yaratırken, toplum bilincinin derinlerinde tüm kapitalist sistemin hastalığını tanımlayan karmaşık süreçler ve değişimler yer almaktaydı. Alabildiğine genleşen kapitalizm, genel bir çözüntüye uğrayışı ve bireyin kendine odaklaşmasını getirdiği kadar; kapitalizmin, özellikle de kapitalizmin tekelci, emperyalist evresinin sürekli bir özelliği haline gelmiş olan bir süreçte, yani, toplumsal gücün insana yabancılaşması sürecinde de bir hızlanmayı getirmişti.

Alman İdeolojisi'nde Marx ve Engels yabancılaşma sürecinin özünü şöyle tanımlamışlardır. «Toplumsal güç, yani, çeşitli bireylerin işbölümü ile belirlenmiş işbirliği sonucu kat kat artmış olan üretici güç, bu bireylere kendi güçlerinin bir araya gelişinin bir sonucu olarak görünmez; bunun nedeni, işbirliğinin iradi değil, doğal olmasıdır. Bu üretici güç, onlara, nereden gelip nereye gittiklerini bilmedikleri ve dışlarında varolan yabancı bir güç olarak görünür; onların denetimlemedikleri bir güçtür bu; insanoğlunun hem iradesinden, hem de eyle-

minden bağımsız olarak, çeşitli gelişme düzeylerinden geçer, bununla da kalmayarak, insanlığın iradesine ve eylemlerine yön verir.»³⁹

Bu yabancılaşma süreci, bir çok fetişist ve yanılsatıcı gerçeklik kavramını, insanın böyle bir gerçeklikle ilişkisi kavramını getirerek, bilincin çeşitli yönlerini etkilemiştir. Bu durum, toplumsal yaşamın git-tikçe karmaşıklaşması, bütün halk kesimlerini birbirinden yalıtın iş bölümlerinin artması, teknoloji ve sanayinin gelişmesi, sınıfsal, ulusal, kül-türel bölünmenin derinleşmesiyle daha da ağırlaşmıştı. Yabancılaşmış insanoğlu bilincinin, yaşamdaki olayları *bütünsel bir görünüm* içinde al-gılaması gitgide zorlaşmış, hattâ, bu olayları *ayrı ayrı parçalar* olarak algılar olmuştur. Şöyle yazıyordu Lenin, «Dünya ekonomi sistemi içinde üretici kişi bilir ki, kendisi, şu ya da bu biçimde bir değişme getiriyor-dur üretim tekniğine; her malsahibi bilir ki, birtakım şeyleri başka bir-takım şeylerle değiştiriyordur; ne var ki, bu üretici ve malsahibi kişi-ler bilmezler ki böyle yapmakla bu arada toplumsal varlığı da değiş-tirmektedirler... toplumsal varlık, insanların *toplumsal bilincinden ba-ğımsızdır*. İnsanın yaşaması, işini yürütmesi, baba olması, mal üretmesi ve bunları değiştirmesi, insanın *toplumsal* bilincinden bağımsız olan ve toplumsal bilincin hiçbir zaman tam olarak kavrayamayacağı bir geliş-me zincirinin, nesnel olarak zorunlu bir olaylar zincirinin doğmasına yol açar.»⁴⁰

Ama, insanın üretici ve toplumsal gücünün yabancılaşması, kapi-talist üretimin özgül koşullarına bağlı tarihsel bir olguydu. «Yahudi Me-selesi» yazısında yabancılaşmanın üstesinden gelme yollarını ve araç-larını incelerken şöyle yazıyordu Marx, «Kişi, soyut vatandaş olmak-tan çıktığı zaman; kişi olarak, günlük yaşamında, işinde, kendi konumu içinde, *insan türünün bir üyesi* haline geldiği zaman; kendi güçlerini *toplumsal* güçler olarak tanıdığı ve onları düzene koyduğu zaman; ken-di toplumsal gücü, *siyasal* güç olarak kendisinden ayrılmamış hale gel-diği zaman, işte ancak o zaman kurtulabilecektir insanoğlu.»⁴¹ Başka bir deyişle, insanın kendi toplumsal gücünden yabancılaşması, en sonun-da, toplumcu koşullar içinde, yani, bireyin bilinci ile toplum bilinci ara-sındaki engeller ortadan kaldırıldığı zaman, yabancılaşmanın zararlı sonuçlarının, *kapitalizme karşı yürütülen siyasal savaşım sırasında ü-tesinden gelmesiyle* aşılmış olacaktır. Demek ki, ilerici bilimsel top-lumculuk kuramıyla donanmış dönüştürücü bilinç, yabancılaşma sü-re-cinin kendisine yüklediği yanılsamalardan özgürdür. İlerici, dönüştürü-cü bilinç, gerçekliği somut olarak nasılsa öyle algılar.

Kitlelerin bilincine gelince, o, toplumsal ilişkiler çarkını, toplum-sal gelişmedeki eğilimleri ve ayrı sınıfların görüş ve inançlarının nite-liğini sadece sınıf ve çatışmalarının yoğunlaştığı bir dönemde değil, aynı zamanda, bu bilginin kendisine toplumculuk kuramının verildiği bir za-manda da algılayıp kavrar.

Görüldüğü gibi, yabancılaşma süreci, çeşitli ideolojik alanlarda

toplum, doğa ve insan ile bunlar arasındaki ilişkiler üstüne yanlış kavramlar getirerek gerçekliği çarpıtan burjuva bilincinde tam olarak gelişmektedir. Tarih kavramı gibi, tarihin gidişini belirleyen güçler de değişir. Gelişme fikri ve ilerleme fikri, ki bunlar ilk aşama sırasındaki burjuva bilincinin bir özelliğidir, kapitalizmin olgunluk döneminde, toplumsal eşitsizliğe dayanan toplumsal ilişkilerin *sürekliği fikrine* yol açar.

Burjuva ideologları, kendiliğinden açık seçik ve tartışılmaz bir olgu olarak kapitalizmin zaferinin, toplumun dönüşüme uğratılması ve yeniden örgütlenmesi gereğini ortadan kaldırdığını kabul etmek zorunda kalmışlardır. Büyük Macar ozanı Petöfi'nin, kapitalizmin savunucularına ağır bir dille çatarak yazdığı gibi:

Sahte peygamberler iddia ediyor vardık diye
Özlenen sahiline çabalarımızın.
Vadedilen ülke, diyorlar, işte burası,
O uzun, uzun yolu arkada bıraktık.

Gerçekten de, sınıf savaşımına ilk kez ilgiyi çeken Fransız tarihçiler, burjuvazinin zaferiyle bu savaşımın kesildiğini kanıtlarken, pozitivist filozoflarla sosyologlar da, toplumu ve bilinci *sürekli*, Comte'a göre, «değişmez doğa yasaları»na değişmeyen biçimde bağlı bir şey olarak ele almaktaydılar. Toplumsal Darwinciliğin destekleyicileri, sınıf savaşımını yaşama savaşımına indirgemekle, toplumsal düzende herhangi bir değişme olanağını biçimde yadsımış oluyorlardı; çünkü, sözünü ettikleri savaşım kendi doğası gereği, varolan sistem içinde en yüksek maddi refah düzeyi için bir savaş olarak sürebilirdi. Renan gibi burjuva ideologları ise, toplumsal değişmeyi, ancak bağlaşılan biçimde olursa, yani, varolan toplumsal yapıyı yıkmadan oluşursa tanımışlardır. Kapitalist gelişmenin olgunluk döneminde, burjuva bilincinin *koruyucu* özelliği ve burjuva demokrasisindeki düşüş, Dostoyevski tarafından, *Yaz İzlenimleri Üstüne Kışlık Notlar*'ın bir bölümü olan «Burjuvazi Üstüne» adlı denemesinde parlak biçimde açığa konmuştur. Şöyle yazıyordu Dostoyevski: «Niye bıraktı (burjuva - B.S.) eskiden meclislerde çok hoşlandığı o yüksek tavırları? Niye eski günlere ilişkin bir şey anımsatıldığı zaman elini kolunu sallayıp, hiçbir şeyi anımsamak istemiyor? Başkaları kendi yanında bir şey istemeye kalkıştığı zaman kafasının içinde, gözlerinde, dilinin ucunda beliren bu ani kaygı niye? Niye kendisinden bir şey istendiği zaman, hemen ürküp, başlıyor aman dilenmeye: 'Tanrım, ben ne yaptım?' diye, ondan sonra da bu yanlış davranışını düzeltmek için sabırla ve boynu bükük bir halde, uzun süre vicdanını yoklamaya çalışıyor?»⁴² Çünkü, diyor Dostoyevski, «sonra, herkes istenilen ideale erişilmedi mi acaba? diye düşünür... biri çıkıp

bir şey daha ister sonra, o zaman da burjuvazinin sözcülüğünü ettiği ve herkese zorladığı düzenden o kimsenin tam karşılık bulamadığı, toplumda yamanması gereken boşluklar olduğu ortaya çıkar diye»⁴³ korkmaktadır. Kimden korkmaktadır burjuvazi? Dostoyevski bunun da yanıtını getirmektedir. Burjuvazi toplumculardan korkmaktadır. «Evet bu insanlardan korkmaktadır hâlâ.»⁴⁴ Devrimi yaparken ilan ettiği idealler toplumsal gönenliği getirmemiş olduğu için korkmaktadır. Flaubert'in Homet'siyle aynı görüşleri paylaşan sayısız liberalin parlamento konuşmalarında, üniversite kürsülerinde, felsefi kitaplarda ve günlük basında haykırdığı «1789'un ölümsüz ilkeleri»nin, yani, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik ilkelerinin sıfırı tükettiği artık açığa çıkmıştı. «Özgürlük, ama ne özgürlüğü?» diye yazıyordu Dostoyevski, «Herkese aynı özgürlüğü tanıyan bir yasa yok ki. O halde, canının istediğini ne zaman yapabilir insan? Bir milyonu olunca. Peki, özgürlük herkese bir milyon veriyor mu bakalım? Hayır. Nedir bir milyonu olmayan bir adam? Bir milyonu olmayan bir adam, hiçbir şey yapmayan bir adam değil, kendisiyle hiçbir şey yapılamayan bir adamdır.»⁴⁵ Yasalar önünde eşitliğe gelince, şu haliyle, onu, burjuva «kişisel bir aşağılama olarak görebilir, görmelidir de». Ya kardeşlik? Batı'da, yani burjuvanın doğasında «...görülmemiştir hiçbir zaman. Görülen şey, bireylik ilkesidir, özel kişilik ilkesi; yani, benlik'te kendini korumanın, kendini ilerletmenin, kendini yığmaklaştırmamanın artırılması ve bu benlik'in, kendinden başka ne varsa tümüyle tam eşitlikle, eşdeğerde, kendi başına bir yasa olarak tüm doğanın ve öbür insanların karşısına çıkarılması.»⁴⁶ Başka bir deyişle kapitalist uygarlık, temel özelliğini burjuva ideologların *değişmez* olarak tanıtlamaya çalıştıkları, insanın yabancılaşması sonucunu doğurmuştur. Burjuva ideologlar, toplumun, dolayısıyla toplum üyelerinin bilincinin çeşitli doğrultularda yeniden biçimlendirilebileceğini yadsıyarak, toplumun da, insanın da, dural ve değişmez olduğunu öne sürerler. Toplumculuğa karşı hastalıklı bir nefreti olan Herbert Spencer, fikirlerini evrimci kuramlara dayandırarak, yaşamın değişmez bir yasası olarak gördüğü sınıf eşitsizliğini bir mutlaklık haline getirmeye çalışmıştır. Kapitalist toplum düzenindeki sakatlıkların nedenini yine kapitalizmin kendi içinde aramasına karşın, bunları «insanoğlunun eksikliği»ne vermiştir; sanki böyle bir şey, hiç koşullanmayan, içerili bir şeymiş gibi. Spencer, toplumun dönüşüme uğratılması fikrini de şu nedenle reddeder: «Varolan toplumsal çark gibi, toplumculuk çarkının da insanoğlu doğasının dışına çıkarılması gerekmektedir; işte o zaman görülecektir ki, insanoğlu doğasındaki sakatlıklar, aslında hep aynı kötülükleri harekete geçirmektedir... Toplum üyelerinin sakat bir doğada oluşları, bu doğa hangi toplumsal yapı içinde ortaya çıkmış olursa olsun, o toplumsal yapının kötü işleyişinde er geç belli edecektir kendisini. Kurşundan yapılma içgüdülerden altın bir hal ve gidiş tarzı elde edebilecek bir siyasal simya yoktur.»⁴⁷

Toplumcu insancılık ve bilimsel toplumculuk kuramı, böylesine hastalık hastası insan doğası görüşlerini reddeder ve çürütür. Toplumculuğu kurmanın başarı güvencesi şurdadır ki, toplumculuk, bireyin ve kitlelerin «yeteneklerini kullanmasını, geliştirmesini, kapitalizmin ezip boğduğu binlerce, milyonlarca kişinin bolca sahip oldukları yetilerin ortaya çıkmasını»⁴⁹ sağlar.

Dünya yüzünde toplumculuğun somut olarak kuruluşu ve onun getirdiği düşüncelerin bütün dünyaya yayılışı, gerek Spencer'in kendi kanıtlarında, gerek insanoğlu doğasının «değişmezliği»ni kanıtlamaya, bu yüzden de akılcı toplumsal ilişkilerin yaratılması olanağını yadsımaya çabalayan çağdaş burjuva filozoflar ile sosyologların, yazar ve sözcülerinin de kanıtlarında yatan kısırlığı ve aldatmacalığı apaçık gözler önüne sermiştir.

Burjuva ideolojisinin koruyucu temel özelliği, çağdaş burjuva ideologlarının görüşlerini incelemekle kalmayan, aynı zamanda bunlara yol da açan Nietzsche'de tam olarak tanıtılanıyordu. Nietzsche'nin felsefesi, yabancılaşmanın artmasını da birlikte getiren kapitalist toplumun emperyalist evreye geçişi sonucu, burjuva bilincin gelişmesinde yer alan yeni aşama düzeyindeki temel çizgileri yansıtır. Çöküşmüş bir dünya görüşü olarak tanımladığımız burjuva dünya görüşünün yeni ve temel çizgileri, Nietzsche'nin felsefesinde biçimlendirilerek tanımlanmıştır. Çöküşme bu dönemdeki burjuva bilincin temel, ayırdedici çizgisi haline gelmiştir.

Bütün burjuva ideologları gibi Nietzsche de, kapitalist toplumun değişmezliğini çıkış noktası olarak almış ve varolan ilişkilerin değişmezliğini, gelişme kavramının kendisini tarihten silip atacak kadar gözü dönmüş bir biçimde savunmuştur. Toplumculuk ve insancılık ile özgürlük ve ilerlemeye karşı yürüttüğü *Kampf*'a «tarihsel insan» kavramını acı acı eleştirmekle başlamıştı Nietzsche.

Önce, insanı bütün toplumsal bağlardan sıyrarak, insanı bir çeşit soyutlama, bütün toplumsal ve tarihsel koşulların dışında kalan bir şey olarak görmüştür. Nietzsche, tarihsel gelenekten de koparmıştı insanı; çünkü, tarihsel düşünce gibi, tarihsel gelenek de, devrimler çağının bir mirasıydı. Ayrıca, tarihsel gelenek fikri, değerlerin, her şeyden önce de geçmişteki ve o anda yürürlükte olan devrimci ve demokratik hareketlerle bağıntılı değerlerin yeniden değerlendirilmesi için çağrıda bulunan Nietzsche'nin burjuva kafasına yerleştirmekte olduğu fikir ve kavramlara düşmandı. Davranışları kendi iktidar istemiyle belirlenmiş, kendi çevresinden ve tarihsel koşullardan bağımsız, kendine içeri bir öznitelik olarak insan görüşüyle, Nietzsche, hiç değilse burjuva uygarlığının ve kültürünün oldukça sahici bir çizimini yapmıştır. Geçmişteki ve o anda yürürlükte olan toplumsal savaşımı basitleştirip kabalaştıran Nietzsche, seçkin azınlığın kültürünün yeşerip serpilişi ola-

rak gördüğü uygarlığın temelinin *kölelik*'e dayandığını düşünmüştür. Kendi kuramına göre, bu seçkin «üstün insanlar», kitleleri ya da, onun kendi deyişiyle, «sürü»yü yönetmekle yükümlüdür.

Nietzsche'nin insanı, tarihten soyutlanmış olduğu gibi, zamanın akışının da dışına çıkarılmıştır; bilinci, özü, düşüncesi ve tüm psikolojisi, *zaman dışı*'dır. İnsanoğlunun düşüncelerine, gördüğü işlere ve tüm insanoğlu benliğine yüklenen bu zaman dışı nitelik, bir *bilinç* biçimi olarak *çöküşme*'nin tam tipik bir yönüydü. İnsanın akıl yoluyla bilmesinin yadsınışı da yine Nietzsche'nin kendine özgü yanlarından biridir. Çünkü, dış nesnel dünyadan koparılmış ve gerçekliğe yabancılaştırılmış bir durumda olan insan, kendi öznel benliği ile dış dünya arasında yatan uçsuz bucaksız uçurumu, o büyük boşluğu, insanla birlikte sonsuz bir biçimde akarak insanın ruhunu yıkayan ve yaşamın gidişindeki karmaşıklığın derinlerine işleyerek onu düzenleyen biricik şey olarak aklın yardımıyla dolduramamaktaydı. Bu boşluğu dolduracak şey sezgiydi. Dünyanın algılanması ve anlaşılması için Dionysos'ca bir yaklaşımı öneren Nietzsche, akli karanlık ve acımasız içgüdüler ile vahşi tutkuların eline bırakmakla, *akıldışıcılık*'ın kapılarını ardına kadar açıyordu. Akılgücüne ikincil bir işlev, maddi dünyanın daha alt alanlarının çözümleyicisi ve kılavuzu işlevini yükleyen Bergson da sezgiyi, algılama ile bilmenin üstün biçimi olarak görüyordu; çünkü, Bergson'a göre, sezgi, süre giden hareketi tümüyle kucakladığı için, insanın, dünyanın bir bileşkesini oluşturduğu olayların yalnızca ayrı ayrı parçalarını değil, tüm toplamını da kavrayabilmesine elveriyordu. Çöküşmenin içerdiği bir özellik olan *sezgicilik*, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki burjuva bilincin, burjuva sanat ve edebiyatın olduğu kadar, simgecilikle başlayan ve gerçeküstücülük ile soyut sanatla süren 20. yüzyıldaki bütün çöküşmüş sanat biçimlerinin de temel bir ögesidir. Bir bilinç biçimi olarak çöküşme nasıl içgüdüleri ve duyguları vurguluyorsa, sanattaki yoz ve benzeri akımlar da, örneğin, simgecilik de, nesnel insan düşüncesi ile duygularını evrensel bir önemde çizip çözümlemekten çok, öznel ve *tikel* olan, bulanık, belli belirsiz duygu ve duyumları öylesine iletmeye çalışır. Yabancılaşmış insan duygularının bu aşırı incelmış biçimde iletimi, Mallarmé, Wilde, Hofmannstahl, Sologub ve George'un şiirlerinin bir özelliği olduğu denli, özel bir bilinç biçimi olarak çöküşmenin doğurduğu aynı *Weltanschauung*'dan türediği için, çok ayrı kişilikleri ve sanatsal vergileri olduğu halde, bu ozanları aynı çatı altında birleştiren de bir öğedir.

İnsanoğlunun temel özelliğini zaman dışı olarak görüşüyle, Nietzsche, tarihsel ilerleme kavramını reddetmiş, yerine sonsuz yineleme kuramını getirerek, gelişme fikrini, «anlamsız ve amaçsız olan, ama, kaçınılmaz bir biçimde ve 'hiç' sonu olmaksızın yinelenen yaşam» fikriyle, yani, «sonsuz yineleme» fikriyle karşılamıştır.

«Varsayımlar içinde en bilimsel olanı bu o'duğu için sonlu erekləri yadsıyoruz biz, yoksa varoluşun böyle bir ereği olsaydı, şimdiye değin çoktan erişilmiş olurdu.»⁵⁰ Nesnelerini ve görüngülerin değıştiğı ama özlerinin aynı kaldığı «sonsuz yineleme» ya da «değişebilir durağanlık» kuramıyla, Nietzsche, en sonunda kapitalist toplumsal ilişkilerin sürekliliğini ve değişmezliğini ilan etmiştir; zaten böyle bir şeyin savunulması ve korunması için hazırlanmış bir kuramdı bu.

Böyle Buyurdu Zerdüşt'te şöyle yazıyordu Nietzsche, «Herşey sonsuzca yinelenir, onlarla birlikte bizler de... Bizler sayısız kez varolduk, bizlerle birlikte bütün nesnelerde». Ne var ki, gelişmeyi yadsımakla Nietzsche, tarihsel zamanı da yadsımış oluyordu. Daha önceleri, *Richard Wagner in Bayreuth (1875-1876)*'da şunları yazmıştı: «Olaylardan öylesine alışılmadık deneyler ediniyoruz ki, sanki olaylar açıklanamaz bir hale geliyor, havada asılı kalmışçasına, zamanın derinlerine doğru gidiyorlar, Yunan'daki olaylara benzeşim yoluyla bağlayamayacağımız bir biçimde. İşte, Kant ile Elea'lı filozoflar, Schopenhauer ile Empedokles, Aiskhilos ile Richard Wagner arasında öylesine yakından bir bağ vardır ki, bütün zaman kavramlarının görece niteliği pratikte ortadan kalkar; birçok şey bize ilkönce birbirine bağlıymış gibi görünürse de aslında zaman bu karşılıklı bağıntıyı görmemizi örten bir perde gerer önümüze... Tarihin sallanan sarkacı, sallanmaya başladığı ilk noktaya, zamanın gizli uzaklıklarına ve derinliğine dönmüş bulunuyor. Yaşadığımız modern dünyanın şimdiki görünümü yeni değildir. Bir tarihçi, baskınca kendisine yakın ge'len eski çizgileri artık daha çok tanıdığını farkedebilmelidir.»⁵¹ Sonsuz yineleme kuramı ve tarihsel zamanın göreceliği yanısıra, çöküşmenin başkaca bir çizgisi *tarihselciliğe* karşılıktır. Aslında, bütün modern burjuva bilinç biçimleri tarihselciliğe karşılıktan etkilenmiştir. Burjuva bilinci, tökezleyen toplumsal ilişkiler içinde, burjuva demokratçılığın en sonunda çöküşe uğradığı, eski sömürge imparatorluklarında düşüş başladığı ve bilimsel, teknolojik devrimler bir yana, kitlelerin göz kamaştırıcı eylemlere geçtiği bir dönemde biçimlenmiş olduğu halde, pratikte, bir süreç olarak tarihin gerçekliği fikrini tümüyle yitirmişti. «Eleştirel sezinlemelerimiz» diye yazıyordu Karl Joël 1. Dünya Savaşı öncesinde, «kuşkuculuğa götürmektedir bizi.» Bu kuşkuculuk ise, 19. yüzyıldan miras aldığımız o en son ve en güzel şeyden, yani, tarih anlayışımızdan yoksun kılmakla korkutmaktadır bizi. İlk darbe Nietzsche'den geldi. Tarihin yararları ve zararları üstüne sözler söylediği bir kitapta, tarihin sadece zararlarından söz etti durdu. Tarih için artık şu başlık yazılırsa hiç şaşmamalı: «Bir Bilimin Ölümü». Öte yandan, yeni Kantçı Rickert ve Simmel, tarihsel süreç kavramını öznelletirmişti. Benedetto Croce de, tarihsel zamanın varlığından bile kuşkuya düşerek, tarihin yasalarca yönetilen bir süreç olduğunu toptan yadsımıştı. Belirlenmeci Spengler ise, tarihi, ömrü önceden belirlenmiş bir organizma gibi olan ve gelişme çizgisi an-

cak benzeşim yoluyla tanımlanabilen farklı ve yalıtılmış kültürlerin bir zincirlemesi olarak incelemişti. Spengler de, Nietzsche gibi, değişik tarihsel özellikteki görüngüler arasında benzerlikler bulmakla, tarihsel zamanı reddeden bir duruma düşmüştü. «Pergamum, nasıl iki Bayreuth ederse» diye yazıyordu, «Asya ve Sikyon yanılısamacı resim okulları da, Barbizon ile Manet'nin okulu eder», vesaire vesaire. Bu yaklaşım benimsendiğinde, insan bu gibi karşılaştırmalar yapmakta *ad infinitum* gidebilir. Arnold Toynbee'nin tarih felsefesi de böyle bir düşünce tarzıyla ilintiliydi. Örneğin, Spengler, tüm tarihi bileşik sekiz kültüre ayırıyorsa, herhalde modern felsefe tarihçilerinden en etkilisi olan Toynbee de yirmi birden aşağı kalmayacaktı. Ciltler dolusu yapıtı, *A Study of History*'de, Toynbee, tarihi bütünsel gelişen bir süreç olarak değil, çeşitli bağımsız uygarlıkların bir bileşimi olarak inceler. Nietzsche ve Spengler gibi o da, hayli farklı tarihsel olayları aynı kategoriye sokar. Böylelikle de Isparta devleti ile Prusya devleti arasında bir benzeşim yapar. Toynbee, tarihin zaman içinde gelişmesi fikrini reddedişiyle, sonsuz yinleme kuramının bir çeşitlemesini ortaya koyar. Tarihselciliğe karşılık sadece burjuva tarihçiler ile filozofların görüşlerinde değil, çöküşmüş dünya görüşünün geçtiği sanat ve edebiyatta da rastlanır.

Ulysses'de, James Joyce, tarihsel dönemleri bir arada birleştirerek, kahramanı Stephen Dedalus'ta yoğunlaştırmıştır. André Maurois ile Emil Ludwig gibi «özyaşamsal roman» yazarları gibi, birçok tarihsel roman yazarı da, modern toplumsal çizgileri geçmişe çevirerek, *tarihi modernleştirmişlerdir*. Burjuva bilinçteki bu tarihselciliğe karşı akımın özelliğini çok önceden belirten Lenin şöyle yazıyordu: «Burjuvanın en kendine özgü yanı, modern sistemin çizgilerini, bütün zamanlara ve insanlara uygulamasıdır.»³² Toplumsal düşüncenin, Fransız Devrimi'nden sonraki yıllar içinde giriştiği korkunç çabalar sonucu edindiği tarih duygusu, emperyalizm çağında gittikçe ortadan kalkmış; hattâ, tarihi artık *bir süreç olarak* görmek istemeyişi ya da göremeyişi kadar, dünyada yeralan değişmelerin anlamı ve içeriğini kavramaya gücü bile olmayan burjuva bilinç tarafından baskıya alınmıştı.

«Özgür istem»-i Üstün insan'ın ayrıcalığı kılan Nietzsche'nin felsefesi, istemci ve saldırgan özelliğiyle, seçkin insanlara da uzandırarak, herkes için *yadsıyordu özgürlüğü*. Gelişme olmadığından, sadece yerinde sayan bir sonrasız zaman, bir «sonsuz yinleme» ya da «değişen durağanlık» olduğu için, özgürlüğe, eylem özgürlüğüne ya da istem gösterisine gerek yoktu; çünkü, insanın içinde ya da dışında olupbiten herşey sonunda bir kısır döngü olmakta, yaşamın çarkı tarafından ta önceden belirlenmekteydi. Böylesine açık seçik bir yazgıcılığın ve yazgıya kölece boyun eğişin, Nietzsche'nin felsefesine girmesinin nedeni budur. Nietzsche, kendisine özgü o söylevci tantanayla, *amor fati*, yani, «kader aşkı» der buna. Nietzsche, insanın kapitalist toplum koşulları içinde kö-

leleşmesini sadece olumlamakla kalmamış, toplumsal köleliği sevmemizi de istemiştir. *Özgürlüksüz duygusu*, çöküşmüş dünya görüşünün temel belirleyici yanıdır. Yabancılaşmış toplumsal güç, burjuva bilinç tarafından, gizil, kör, anlaşılmaz, konudışı bir güç olarak; insan istemine bağımlı olmanın ötesinde, somut olarak onu yöneten ve yön veren bir şey olarak algılanır. İnsan özgür değildir önermesi, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki birçok sosyolojik ve felsefi kuram ile sistemde geçen ortak bir nokta olup, bugün de vardır. Yeni Kant'çı Simmel, *Jahrbuch der Ghe-Schriften zu Dresden*'de şöyle yazmıştır: «Pratikte ve kendi belli belirsiz algısı içinde, birey, belki de aslında farkında olduğundan daha çok, bir *quantité négligeable*'a indirgenmiş; elinden tüm ilerlemeyi, tüm manevi ve maddi değerleri yavaş yavaş çekip götürən nesne ve güçlerin korkunç örgütlenişi karşısında bir toz lekesi haline gelmiştir.» Uygarlıkların art ardalığının, demirden zorunluluk yasalarına bağlı olduğu görüşüyle, Spengler'in amansız yazgıcılığının köklerinde de böylesine duygular yatar. Öte yandan, dış toplumsal güçlerin birey üstünde kaba bir baskısı olduğunu düşünen varoluşçu felsefenin çekirdeği de budur. Yeni Thomas'cılığın da temel bir parçasıdır bu; yeni Thomas'cılığa göre, tarih, tarihi yapanlardan, yani, halktan bağımsız olup, bütünüyle, halkın davranışlarını kendine özgü bir tasarıma göre önceden belirleyen Tanrı'nın istemine bağımlıdır.

Bu önerme, çöküşmüş sanat ve edebiyatta da yansısını bulmuş, insanın özgürlükten yoksunluğu, kendi temel içeriği haline gelmiştir. Güzelliği tüm manevi değerlerin en üstünü olarak gördüğü için iyi ile kötü arasında bir ayrım yapamayan, ahlaka karşı bir kişi olan Dorian Gray, yalnızca kendi beğenileri ve istekleriyle ilgilenen seçkinler sınıfından biriydi. Zenginliği, toplum içindeki ahlak kurallarını hiçe sayışı, kendisini tam özgür bir kişiymiş gibi gösterir. Ama aslında, düşünce ve eylemlerinde *özgür değildir*. Oscar Wilde, çöküşme sanatının kendine özgü bir yanı olarak dolaysızlık yoluyla, kahramanının özgürsüzlük durumunu olduğu kadar, özgürsüzlük duygusunu da *maddileştirmiş*; bütün bayağı ve günah dolu eylemlerini özümleyerek, onun kendi bir ilenci, ayıbı ve gizli efendisi haline gelen, yani, o olmadıkça kendisinin de olmayacağı bir şey haline gelen kendi portresinin yazgısıyla kahramanının yazgısını birbirine bağımlı kılmıştır.

Maurice Maeterlinck'in kansız cansız, belli belirsiz, hiçbir kesinlik taşımayan birtakım simgelere indirgenmiş kişileri, kendi yazgılarının kölesi olarak yaşar ve ölür giderler. Alinyazıları önceden yazılmış, kendi yazgılarından kaçamayan ve neye uğradıklarını önceden anlayamayan, ya da kendi bütününde insanlığı simgeleyen *Körler* oyunundaki kişiler gibi sonlarını bekleyerek, Tintagiles ve Prenses Maline gibi yok olup giderler, ya da ereksiz, amaçsız bir biçimde kendi yaşamlarını denetleyen o anlaşılmaz güçten kendilerini hiçbir kurtarma umudu ol-

maksızın, karşı koymadan yaşamın akışı içinde, bilinmeyene doğru kayıp giderler. Hofmannsthal'ın kişilerini de talih ve yazgı yönetir. Talih ve yazgı burda, zorunluluğun iki yüzü olarak insanların alınyazılarını yönetir; (*Der Abenteuer und die Sangerin* oyunundaki) talihin kölesi, serüvenci Baron Weidenstam da, talihin kurbanı olan (*Die Frau im Fenster*'deki) Madonna Dianora da, zorunluluğun varlığını duyarlar. Hofmannstahl, bilgeliği ve yaşamın anlamını şu önermeye indirger: «Kaçınılmaz olmayan hiçbir şey yoktur, en büyük mutluluk da bu hiçbir şeyin kaçınılmaz olduğunu bilmededir. İyi olan, biricik iyi olan şey budur işte.»⁵³ Bu bakımdan, Hofmannstahl'ın *Electra* ile *Oedipus*'da antik tragedyaya öykünmesi oldukça doğaldır; çünkü, yazgı teması antik tragedyada da eylemin bütünsel bir parçasıdır.

Hamsun'un kahramanları ise, kendi alınyazılarına sarılı iplerin, görünmez güçlü bir el tarafından kâh örüldüğü, kâh çözüldüğü bir bilinmezlik, bir yansısama ve bir yalnızlık yumağıdır. Birbirlerinden yabancılaşmış ve yaşamlarını çözülmez bir bilmece olarak gören bu kişiler, yazgının gücünü elinde tutan ya da yazgıyı içine alan kendi tutkuları ile sevgilerinin kölesidirler. Ağulu bir ilacın etkisi altındaymışçasına birbirlerine doğru yaklaşırlar, ama, alınyazılarının yıkıcı gücü birleşmelerini önler. Hamsun, yaşamda insanları birbirlerinden ayıran toplumsal uyumsuzluğun yerine cinsellikteki, biyolojik ayrılıklardaki ve aşk çatışmalarındaki uyumsuzlukları koyar; bu da, genellikle bir tragedyayla son bulur; çünkü, Hamsun'un yapıtlarındaki kahramanlar, kendilerini bağlayan, eylem ve istem özgürlüğünden yoksun kılan tutkusal zincirleri kıramayacak güçtedirler. Ayrı ayrı atomlar gibi, birbirlerini teğet geçerler; buysa, ya yoksulluk ve açlık dramının yer aldığı kentlerin gece ışıkları altında, ya da uzakta bir köyün kuytuluklarında olur. Hamsun için köyler, nefret ettiği kent uygarlığının bir yankısı olan yıkıcı tutkuların canlandırdığı, doğanın ortasında yaşayan ve yürekleri doğanın gizli müziğiyle dolan insanların o yalın yaşamına kaygının ve gizilliğin bulaştığı bir yerdir. Hamsun, onun bir ürünü olan işçiler de işin içinde olmak üzere, kentten ve kent uygarlığından nefret etmiş; «eski» gücünü *Growth of the Soil*'de övdüğü kulak köyünün çöküşünü, o hareketsizliğinden ötürü sevdiği ve *The Vagabonds* üçlemesinde çizdiği köylü ve balıkçı halkın eski yaşayış tarzlarının burjuva yatırımlar karşısında yıkılışını kaygıyla gözlemlemiştir. Bu görüş, Hamsun'u siyasal gerici saflara kaydırmış, dolayısıyla faşizmle işbirliğine götürmüştür.

Çöküşme görüşünün temel bir özelliği olarak, insanın «özgürsüzlüğü» duyusu, kitlelerin yaratıcı tarihsel etkinliğine inançsızlıktan ileri gelmekte, ayrıca, toplumsal adaletsizlik karşısında duyulan güçsüzlük duygusu buna eşlik etmekteydi:

Tutsak edilmiş vahşi hayvanlar gibi
 Hırlıyoruz öfkemizden,
 Yine de kafesi açacak
 O yürek yok bizde.⁵⁴

Kapitalist dünyaya karşı açılacak bir toplumsal savaşımdan duyduğu derin kaygıyı, hattâ böyle bir savaşımdan vazgeçişini işte böyle dile getiriyordu Sologub. Üstelik, gerçek kurtuluşun özlemiyle yanan, ezilmiş ve aşağılanmış insanlara yardım etmeyi reddedecek denli ileri giderek:

«İmdat!» diye bağıyor biri,
 Ne yapabilirim ki ama?
 Ben kendim yoksul, küçük,
 Ben kendim yorgun bir adamım.
 Yardım etmek için
 Ne gelir elimden?⁵⁵

İnsanın özgür olmadığı, altililmez akıldışı güçlerin boyunduruğu altında olduğu inancına, Leonid Andreyev'in bütün bir dünya görüşünde, özellikle de, 1905 Devrimi yenilgisinden sonra gerçekçiliği bırakarak, *Anatema*, *İnsanın Yaşamı* ve *Kral Açlık* gibi oyunları ile dışavurumculuğun kuramcılarında biri haline geldiği bir dönemde rastlayabiliriz. Andreyev, birbirine benzer olayların art arda gelişini kayıtsızca izleyişiyle ve tarihi bir sarkaca benzeterek, sıkıntı veren bir süreğenlik içinde hiç durmadan, «böyle gelmiş, böyle gider» deyişiyle, kitlelerin tarihin gidişini değiştirmek üzere girişebilecekleri herhangi bir atılımın aslında boşuna olduğunu düşünmüştür. Yaşamda her şeyin bir süreğenlik ve bir yinleme göstermesi, dünyayı daha iyiye doğru değiştirme amacıyla, özgürlük için yapılacak her türlü ilerici atılımı gereksiz kılıyordu. İnsan iradesi ile zihnini felce uğratarak, bunları nesnelerin konumuyla uzlaştıran, insanın özgür olmadığı duygusu, *Yedi Asılmışla'nın Hikâyesi*'nde, kendi sonlarını, dualarının bir kabul edilişi olarak, kendi kuşku, umut ve kaygılarının en sonunda bir çözüme varışı olarak gören devrimcilerde de vardır, kendisini bir terörcü kurşununun beklediğini iblen valide de. *Notlarım*'ın kahramanı, yaşamı ve dünyayı, insanın ömür boyu yattığı büyük bir hapishaneye benzeterek, insanoğlu doğasını, düşünce özgürlüğünü ve özgürlük fikrini, «demir parmaklıkların kutsal yasası»yla ölçer.

Franz Kafka'ysa, «deprome tutulmuş yaratık» olarak çizer insanı. Kafka'ya göre, insan, korkunun cınlayan ağına düşmüş, bilinmez güçlerin istemsiz oyununa yakalanmış, kaderinin zincirlerinden kendisini kurtaramayacak ve bilinmezlik korkusu ilencini sonuna kadar ruhun-

da taşımaya yazgılı birisi olarak görülür. James Joyce'un tilmizi ve mirasçısı olan Samuel Beckett'in oyunları ile öykülerinde de yaşam, dolayısıyla, insanın gördüğü işler, anlamsız, saçma olarak gösterilir. Beckett'in yapıtlarında insanlar, gerçek insan değil, yüzleri olmayan soyutlamalardır. Gerçeklik dünyasından yalıtılmış, yaşam üstüne ne kadar fikri varsa hepsini yitirmiş, bu fikirlerin ölümü korkusu altında ezilip felce uğramış, birbirini anlama gücünden yoksun; dünya, yaşam ve tarihin acımasız gücü korkusundan başka duyuları olmayan bu soyut kişiler, birbirinden bağıntısız, birtakım mantıksız düşünceler mırıldanırlar. Beckett'in yapıtları, yabancılaşma sürecinin etkisine girmiş modern burjuva bilinçteki bunalımın ve hastalığın en açık örneklerinden biridir.

Uygarlığın temellerinin kölelik olduğunu belirten Nietzsche, kendi başlıca ödevinin, toplumsal huzursuzluğa nedenlik eden ve kaynaşan çeşitli toplumsal içgüdüleri, demirden parmaklarıyla yakalayıp, avuçlarının içinde sımsıkı tutabilecek efendileri eğitmek olduğunu düşünüyordu. Nietzsche'nin «Üstün insan»ı göreneksel etikle bağlı değildi. Nietzsche, içgüdüleri ve tutkuları salıvermiş; içine acımasızlık tohumları ektiği zorbalığı, savaşı ve kan dökmeyi göklere çıkarmıştı. Savaşın ve hoyratlığın bu yolla görkemleştirilişi, özgürlüğün köşeye sıkıştırıldığı kapitalist toplumda insanın gittikçe hoyratlaştığını yansıtan çöküşmüş *Weltanschauung*'un özlü bir yanıydı.

Edebiyat, savaşın, baskının, suç işlemenin, adaletsizliğin ve bireyler ile kitlelerin acı çekmesinin ilerlemeyle elele gittiği bir toplum yaşamında zorbalığı ister istemez yansıtmak zorundaydı. Oysa, daha önceleri edebiyat, bütün bu gibi şeylere ilerlemenin karanlık yanları olarak bakmış ve kötülüğü kötülük adına görkemleştirmemişti. Ancak çöküşme, bütün o karmakarışık ahlak değerleriyle birlikte, şiddeti, kapitalizmin emperyalizm öncesi evresinin ayrılmaz bir parçası olarak görmüş ve emperyalizmin kendi gününde gelişmiştir. Baudlaire, dünyayla ciddi ve trajik bir biçimde uğraşmasına, bununla da yetinmemesine karşın, *Kötülük Çiçekleri*'nde, o çok yönlü anlatımı içinde estetikleştirmişti kötülüğü. Çöküşme sanatı, güzellik tülünü kötülüğün, zor kullanmanın ve acı çekmenin üstüne sermekle, kapitalist toplumdaki hoyratlığı haklı göstermişti. Oscar Wilde'nin *Salome*'sinin uyduluğu, duygusalılık ile hoyratlık karışımından ileri gelir. Hamsun'un kişilerinin kendilerine özgü yanıyla, kendine işkence etme yoluyla başkalarına acı çektirmedi. Barres ile Paul Adam, zorbalığı ve hoyratlığı putlaştırırken, sayısız «sömürgeci» roman da «beyaz derili olmayan» halklara nefret yağdırıp hoyratlık aşulamakta, özgürlük ve bağımsızlıkları için savaşan Asya ve Afrika halklarına karşı askerlerin sömürge savaşlarına hazırlanması işlevini yerine getiriyorlardı. Şiddet ve hoyratlığın görkemleştirilmesi, saldırgan bir iyimserlik içinde emperyalist ideolojinin tüm çizgi-

lerini içeren Kipling gibi burjuva yazarlarının tipik bir yanındır.

Ne paradokstur ki, kendisi gırtlığına kadar çöküşmüş biri olan Nietzsche, sadece burjuvazinin sınıfsal yönetimini güçsüzleştirmeye yarayan bir düşünce tarzı olarak gördüğü ve baştan aşağı tiksindiği burjuva demokrasisini değil, onun özünün bir anlatımı olan çöküşmeyi de çok sert bir dille eleştirmiş; nefretten gelen bir anlayış gücüyle çöküşmenin olumsuz yanlarına parmak basmıştır. Nietzsche'nin burjuva toplumunu eleştirmesi, varolan toplumsal düzeni daha da güçlenmiş görme isteğinden ileri gelen bir şey olduğu gibi, yaptığı çağdaş toplumsal çözümlemenin görece gerçekliği de, kapitalizmin savunuculuğunu örtmeye yarayan bir laf ebeliğinden başka bir şey değildi. Ama, çöküşme karşısında etkilenmiş öyle yazarlar çıkmıştır ki kapitalizmin savunuculuğunu yapmaya vicdanları elvermemiştir. Rimbaud ile Verlaine, Rilke ile Apollinaire, yaşamdaki ve insanın kendinden gücüne karşı koyamayışındaki *gerçek tragedya'yı* dile getirmişlerdir. Bu yazarların yapıtlarının, doğal ve kendinden bir umutsuzluğu ve kötümserliği içermesinin yanı sıra, öznel, çoğu zaman da anarşik bir başkaldırıya dayanan burjuva karşıtı yönler ve eğilimler içermesinin nedeni de budur.

Yeter, yeter, ağladıklarım; artık doymuşum
Fecre, aya, güneşe; hepsi acı, boş, dipsiz;
Aşkın acılığı dolmuş içime sarhoşum;
Yarılısın artık bu tekne, alsın beni deniz.
Ben seninle sarmaş dolaş olmuşum, dalgalar;
Pamuk yüklü gemilerin ardından gezemem
Doyuramaz artık beni bayraklar, bandıralar
Mahkûm gemilerinin sularında yüzemem.⁵⁶

Böyle yazıyor Arthur Rimbaud, bireyin, yaşamı ayakta tutan desteklerin çöküşü karşısında duyumunu, ve tiksiniş ilendiği yaşama anı zamanda kederli bir özlem duyusunu da korkunç bir acı ve yoğun bir imgeyle dile getiren şiir olan «*Le bateau ivre*»de. Çöküşmüş *Weltanschauung*'daki bunalım, burjuva bilinçte gelişen genel bunalımın bir belirtisi olmuştur.

Klasik eleştirel gerçekçilik edebiyatında rastlanmayan birtakım çizgileri de birlikte getiren bu bunalım, ister istemez, o dönemin gerçekçi edebiyatında da yansayacaktı. Çünkü, bu değişmeler, burjuva toplumun tarihsel gelişmesindeki temel değişmelerin bir sonucuydu. Artık Batı Avrupa'da devrim dönemi sona ermekte, Rusya, dünya devrim hareketinin yeni merkezi olmaktaydı. Yeni tarihsel koşullar, gerçekçiliğin Batı Avrupa'da bir düşüşe uğramasına, Rusya'daysa serpilip gelişmesine yol açmıştı. Bu süreç, hiç kuşkusuz, ilkönce, gerçekçiliğin kendi bir çekirdeği olan epik biçimi etkileyecekti.

Gogol, romanı, burjuva toplumunun eposu olarak tanımlamıştır. Burda gerçekçi toplumsal romana değiniyordu Gogol, bu gözlemi de temelde doğruydı; çünkü, epik biçim, eleştirel gerçekçiliğin kendine özgü bır yanıdır. Ama eleştirel gerçekçi roman, tam anlamıyla hiçbir zaman epik olmamıştır. Gerçek epik, halk edebiyatında, yani, tarihsel gelişmenin ilk evrelerindeki toplumsal ilişkilerin gerçek özelliğini yansıtan birey ile toplum birliğine dayanır. Klasik gerçekçi yapıtların epik niteliği, herşeyden önce, kahramanın toplumsal çevrenin bir ü.ünü, ona bağımlı olması olgusunda yatar. Ama, modern zamanlarda epik anlayışı kaplayan öznel öge, kaçınılmaz olarak, bireyin toplumla bağıını gevşetmiştir. Eleştirel gerçekçi yapıtlarda eylemin altında yatan şey, birey ile çevresi arasındaki çatışmadır. Bu, aynı zamanda, burjuva toplumdaki atomlaşmanın da bir yansısydı; çünkü, yabancılaşmanın gittikçe artması, birey ile toplum arasındaki boşluğun da artmasına yol açmıştı. Gerçek epik edebiyatın koşulları, ancak günümüzde toplumcu gerçekçiliğin başlıca özelliği, özel mülkiyet toplumu ilişkilerinin toplumcu yolla dönüşüme uğratılmasının bir sonucu olarak, birey ile toplumun uyumlu hale getirilmesi sürecinin çözümlenmesi ve çizimidir.

Birey ile toplum arasındaki çatışmanın gittikçe artması, 19. yüzyılın ikinci yarısında, manevi yaşamın bütün alanlarında kendi izlerini bırakmış, toplum bilincine öznelciliği getirişi sonucu, bireyin, yani, yalıtılmış, yabancılaşmış bireyin düşünce ve duygularına dış gerçekikten çok daha «gerçek» olarak bakma eğilimi ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl en etkili felsefi akımlarından biri olan varoluşculuğun öncülerinden Edmund Husserl kendi gücü için şunları söylemekteydi: «Son zamanlarda ve son günlerde felsefe, insanbilimciliğe öylesine bir eğilim göstermiştir ki, nerdeyse bu kuramın hatalarının bütünlükle dışında kalan bir düşünüre artık kolay kolay rastlanamamaktadır».⁵⁷ Gerçekten de metafizik insanbilimcilik yani, bilincin insanbilimci kesilmesi, insanmerkezci oluşu, tarihsel sürecin bir yanı olan burjuva topluma özgü yabancılaşmayı yansıttığı halde, burjuva toplumda toplum bilincinin en belirleyici yanı haline gelmekteydi. Emperyalizm çağında, bu yabancılaşmanın yanısıra, kişi ve sınıfların karşılıklı bağımlılığındaki bağlar da gittikçe duyurmaya başlamıştı kendisini.

Toplum bilincindeki nesnel çatışmalar doğal olarak sanat ve edebiyatta da yansımaları bulmuştu. Örneğin, gerçekçiliğin bir etkisi olarak, izlenimcilik çıkmıştı ortaya. Genelleme ile ayrıntıların yoğunlaştırılması adına akademik resimdeki yumuşak tarzın bırakılması, nesne ile insan çizimlerinin çizgiden çok renkle sunulması, perspektiv özgürlüğü ve derinliği, keskin renk karşıtlıkları, yani, izlenimci teknikle gelen bütün bu yenilikler, doğanın ve dış dünyanın en doğru biçimde verilmesi amacına yönelikti. İzlenimciler, düzkuralcı akademikçiliğin koltuğuna sığınmış; göreneksel konuları, renk ve bileşimleriyle, gerçekçilik ile

gerçek doğaya karşı gerçekten düşmanca bir tavır takınmış olan geç-romantik sanatın ve klasik sanatın yüzeyde geleneğinden, yapay bilcşimlerinden bağlarını kopardılar. İzlenimciler, sanata yaşamın tüm renklerini, o beğenilmeyen gerçekliği getirip; büyük kentlerin olağan insanlarını, bu insanların günlük yaşayışları ile törelerini, gördükleri işleri, boş zamanlarını değerlendirişlerini resimlerine konu olarak aldılar. İzlenimcilerin *kişisel* yaşantıya özel bir ilgi göstermeleri, yaptıkları sanatı daraltmış; resmi toplumsal bakıştan ve etkiden yoksun kılıp, öznel bireysel yaşantı alanı içine kapatarak, gerçekçilik temellerinin önemini azaltmıştır. Yeni izlenimciler ile bölünecilerin resminde ise, sanatı zenginleştirmiş, sanatın gerçeklikle bağları içinde erimesi adına kendinde bir son haline gelerek, gerçek yaşamı tanıtmaya hizmet etmiş izlenimci tekniklere rastlarız.

Batı Avrupa'daki ile Rusya'daki gerçekçiliğin gelişmesi arasındaki ayrımı açıkça görebilmek için, yerleşik kurallara karşı izlenimcilerin başkaldırışı ile Rusya'daki *peredvizhniki*'yi karşılaştırmak gerekir. *Peredvizhniki*, bir yanda, yaşamın ve gerçek nesnelerin dokusunu ortaya koymaya çalışıp sanatta gerçekliğin sözcülüğünü yaparken; aynı zamanda, tam anlamıyla da gerçekçiydi, çünkü, toplumsal çözümleme ve tipleştirme onların sanatlarının başlıca çizgileriydi, renk ve ışıkla deneme yapma adına hiçbir zaman vazgeçmemişlerdi bundan. Yaptıkları sanatın kökleri halka dayanıyordu; *peredvizhniki* ile bu geleneği benimseyen Surikov gibi sanatçıların başlıca yapıtlarının, belli bir tarzda resim yapmanın üstüne çıkarak epik bir nitelik kazanmış olmasının nedeni budur. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Batı Avrupa'daki gerçekçi sanat, basit insanların çıkarları ile görüşlerini bu yolla, doğrudan doğruya yansıtmıyordu; epik ögenin güçsüz kalışı işte bundandı. Engels'in gerçekçilik üstüne ünlü bir mektup yazdığı Margaret Harkness, gerçekçiliğin bu yeni çizgisini çok iyi yakalamış, hattâ, *City Girl* romanındaki kahramanı kişileştirirken, alaylamalı bir biçimde yorum da yapmıştı bunun üstüne. Oldukça ilginç psikolojik gözlemlerle iç içe geçmiş ve Thackeray ile George Eliot'la birlikte artık dönemini doldurduğundan, içinde olaylar dizisinin yer almadığı, birtakım hikâyelerin anlatıldığı bir roman yazmak istemişti kendisi. Ayrıca, belli bir doğruluk taşıyordu bu; çünkü, 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekçiliğin asal bir yanı haline gelmiş olan «psikolojik gözlemler» ile «kişi incelemesi»nin yerini, artık kişilerin çevreleriyle olan ilişkilerinin çizimi almıştı. Klasik ve Germanik mitolojiye dayanan Hebbel'in oyunlarında, eylem, iki ana nokta çevresinde, yani, gerçekçilik ile psikolojik olanın çevresinde merkezleşir. Oyunun çözümüne yönelik tüm olaylar dizisi ile çatışmanın, gerçek yaşam ilişkilerini yansıtmaya beklenirken, tam burda, kahramanların kişiliklerinde yeni bir nitelik çıkmıştır ortaya; kahramanların ayakları yerden kesilmiştir sanki, bir başka deyişle, gerçeklik için ge-

reğinden çok incelmış bir hale gelmişlerdir, acılı manevi yaşamları ile karmaşık psikolojik dramları karşısında gerçek yaşamın çatışmaları önemini yitirmiştir. Bir küçük burjuva dramı olan *Mary Magdalena*'da, kişilerin davranışları toplumsal nedenlere dayanırsa da bu nedenler git-tikçe daha az somutlaşır; artık kişiler, bu nedenleri, karşılıklarına çıkmış düşmanca bir gücü oluşturan bir talihsizlikler dizisi olarak görmeye baş-larlar. Hebbel, olayların gidişi içine bir yazgıcılık öğesi sokup, kahra-manlarının irade alanlarına bir sınır çekişi sonunda, kendi yapıtlarının gerçekçi temellerini gitgide yıkmıştır. Hebbel, kişilerin davranışları ile hareketlerindeki toplumsal nedenleri, olaylar dizisindeki bir sonraki ge-lişmeyle hiçbir ilgisi kalmayacak biçimde, baştaki bir içgüdüye indir-gemiş; böylece, dramatik çatışma, toplumsal bir çatışmadan değil, ki-şilerin kendi psikolojik çatışmasından doğan bir çatışma haline gell-miştir. Hebbel'in kahramanları, güçlü tutkularıyla, yaşamdan daha ge-niş, olağandışı insanlardır. Hebbel'in görüşüne göre dünyayı çekip çe-viren, tarihin gidişini belirleyen şey bu alanı genişletilmiş duygu ve öz-lemlerdir. Herakles Oğulları'nın sonuncusu, Lydia Kralı Kandaules'in tahttan düşüşü ve yerine Gyges'in geçişi (*Gyges ve Yüzüğü*), aslında kökten bir toplumsal değiştirmeyi gösterir; ne var ki, bu olgu, Hebbel'in oyununda, Kandaules ile Gyges'in, Kraliçe Rhodope'un aşkını kazanma savaşımında merkezleşir. *Nibelungen*'de de Burgund soyunun düşüşü, Siegfried ile Brunhild arasındaki aşk çatışmasının olduğu kadar, Kriem-hild'in de Brunhild'den nefretinin dayanak noktasını oluşturur. Hebbel'in bu anıtsal üçlemesi, tarihsel konumu, yani, çoktanrılı kültürden Hı-rıstıyanlık'a geçişi arka plana iterek, kralların aşk hikayesi üstünde yo-ğunlaşır.

Hebbel'in güçlü kişileri, Herodes, Kandaules ve Etzel, aslında, 19. yüzyılın kişileridir. Korkunç hareket yeteneklerine karşın, boyun eğ-mek zorunda kalışın acısını çekerler; manevi dünyaları daha oturma-mıştır yerine. Ne yüreklerini karşısındakine açabilirler, ne de karşıla-rındakini anlayabilirler; hep tek başlarına, yalnız kalmaya yazgılı bir halde, bir kuşku ve güvensizlik havası içinde yaşarlar. Başkalarının ne gibi gereksinimleri ya da duyguları olduğundan bütünlükle *habersizdir-ler*. *Herodes ve Mariamne*'de, karısının aşkından kuşkuya düşen Hero-des, bile bile, Roma'ya doğru yola çıkar. Çünkü, kendisinin savaşta öl-mesi halinde karısı da artık kimsenin olamayacaktır, o da nitekim bu-nu istemektedir. Herodes, karısı Mariamne'ye bu yargısından söz etmez, ama o bunu öğrendiği zaman kırılır çok, çünkü, Herodes'i sevmiştir bir kez, onun uğruna kendisini kurban etmeye hazırdır. İnsanın kaderini hazırlayan bilgisizliği, insanlar arasında güven yoksunluğu, yaşamdaki uyumsuzluğun ve karmaşanın bir anlatımı olmak üzere, Hebbel'in kah-ramanlarının, karanlıkta yuvarlanarak trajik bir biçimde yok olmaları-na yol açarlar. *Nibelungen*'de oldukça güçlü bir biçimde dile gelmiştir

bu; burada, Hagen, Gunther, Etzel, Spielmann gibi kişiler, Siegfried'i öldürenlerin kanlı sonu olacak biçimde, Kriemhild'in öfkesine uğrarlar. Ne var ki, Brunhild ile Siegfried'in öfkesine uğrarlar. Ne var ki, Brunhild ile Siegfried'in yazgılı aşkı, Brunhild'in yaşamı aşan tutkusu yüzünden ölür gider, bu onurlu kişiler *hiçbir şeyden habersizliğin* kurbanı olurlar; çünkü, Brunhild, vaftiz edildiğinde ileriye görme yetisini yitirmiş olduğundan, kendi aşkının trajik sonunu önceden görememiştir. Hebbel'in daha sonraki tragedyaları, alinyazısı tragedyaları olup, toplumsal çevrelerinden koparılmış bireylerin tutku ve acıları üstüne yoğunlaşmış olmaları bakımından, gerçekçilikten oldukça uzaklaşmıştır.

Kişinin iç dünyası ile dış gerçeklik arasındaki bu boşluk, Richard Wagner'in yapıtlarında daha önemli bir özellik olarak ortaya çıkar. Hep araya giren lirik öge, bu yapıtların, bestecinin düşündüğü biçimde güçlü epikler olmasını sağlayacağı yerde, lirik dramlar haline getirir. Wagner, yaşamın yoğun itkisini ve yaşamın insan düşünce ve duygularında bitimsiz bir biçimde akışını dile getirirken, nesnel dünyadaki karşıtlıkları ve toplumsal çatışmayı insan ruhundaki çatışmaya ve savaşıma indirgemıştır. «Kitleleri değil bireyler görüyorum»⁵⁸ diye yazmıştı Malwida Meysenbourg'a; nitekim ortaya koyduğu şeyler de bireylerin trajik yazgıları ile iç dramlarından ve aşkın gözbağcı gücünden başka bir şey değildir. Wagner'in müziğindeki tartım, tartım yoğunluğu, hareketlilik ve bitimsiz kurulmalar, Tristan ile Isolde'yi, Uçan Hollandalı ile Santa'yı, Siegfried ile Brunhild'i mutluluğa değil, yıkıma götüren büyüleyici gücü, aşk acılarını ve insan yüreğindeki tutkuların savaşını ortaya koyar. Wagner, «uyumsuz bir uygunluk» olarak görmüşdür dünyayı. Siegfried'in, «Yetiştirdiğimiz ve özlemini çektiğimiz, yaratamadığımız ama kendi yıkımımızdan ortaya çıkacak geleceğin insanı»⁵⁹nın yıkımını anlatan «Yüzük Dizisi»nde, Wagner, başyapıtındaki trajik sonun kendi çağının başlıca çatışmasını yansıttığına inanıyordu. Gerek «Yüzük Dizisi»nde, gerek Hebbel'in tragedyalarında, çevresinde eylemin dönendiği; biri insan duyguları alanında, öbürüyse dış dünyada olmak üzere, iki ana merkez vardır. «Yüzük Dizisi»nde, aşk teması ile altın teması karşı karşıya konmuştur; burada, soyutluğa bürünmüş, mitolojik bir hava içindeki bütün çatışma, insanın belli bir uyum ve mutluluk için zihinsel olarak gereksinimleri, yapma gücü ve özelemleri ile insanı tutsak edip kendi güçlerini kullanmasını engelleyen dünyada uyum yoksunluğu arasındaki gerçek çatışmayı yansıtır. «Yüzük Dizisi»ndeki bu kahramanca ve kötümser çizgiler, Wagner'in kendi deyişiyle, «...en küçük ayrıntısına kadar bizler gibi olan» Wotan'da açıkça görülür. Wagner'in dediği gibi, eğer, «zamanımızın bütün fikirleri Wotan'da toplanmış»sa⁶⁰, o zaman, çok cansıkıcı bir şeydir bu; çünkü, Wotan'ın yaşam üstüne derin düşüncelerinde vardığı sonuca göre, gerçeklik kadar, insancıl değerler de sırf bir yanılsama olup, insanın tek isteği «ka-

çınılmaz olana özlem duyması»dır. Yani, bize «ölümü öğretiyor»; işte, anıtsal yaratışının anlamını böyle özetlemektedir Wagner. Devrin yıllarında, kahraman Siegfried'in putlaştırılışıyla başlayan «Yüzük Dizisi,» tanrılarının ölümüyle, karanlık, kötümser bir bitişle son bulur. Şöyle yazıyordu Wagner, «Asıl talihsizlik Ren'in kızlarının Alberich'i geri çevirmeleri değildir... Bu çok doğal bir şeydi onlar için. Aslında Tanrılar, yıkımın ta eşliğindeydiler. Yoksa, ne Alberich'ten, ne de yüzüğünden bir zarar gelirdi onlara.»⁶¹ Wagner'in bu büyük yapıtındaki fikrin çöküşmüş dünya görüşü ile ilintisini kuran şey, heryere yayılı burjuva demokratik çağ ideallerinin yıkılmaya yüz tutmuş ve sonuna yaklaşmış olması duyusudur; daha doğrusu, yaşama koşullarının artık devrimciliğe e'vermediği olgusunun burada kabul edilışidir. Wagner'in *Die Meistersinger*'deki kişilerde ulaştığı gerçekçilik, daha sonraki yapıtlarında görülen natüralist abartmayla, erotizmle ve sıkıcı bir simgecilikle giderek sulanmıştır. Hebbe'nin son yapıtlarında dile gelen siyasal görüşler ile duygular nasıl tutucu idiyse, bu yapıtlardakiler de, tam anlamıyla öyleydi; yani, bu iki yazar da, ne denli uyumsuz olursa olsun, varolan toplumsal ilişkilerin korunmasından yanaydı; çünkü, bu iki yazar için de, değişmeye inanmanın olanağı yoktu.

Anlatısal düzyazıda da, insanın iç dünyasının incelenmesi'ne yönelik bir eğilim vardı; insanın iç dünyası artık çevresiyle olan ilişkisi içinde e'le alınmaksızın, gittikçe pe' se bir ilginin nesnesi haline geliyordu. Bunun ilk örneklerinden biri de, ahlak ve törelerin bir çizimi ya da klasik eleştirel gerçekçi dönemin romanlarında gördüğümüz gibi, toplum çatışmasının bir çözümlemesi değil, genişletilmiş bir psikolojik inceleme olan Flaubert'in *Madam Bovary*'siydi. Burjuva yaşamını, insanı emip bitiren, çabalarını ve mutluluk özlemlerini silip süpüren bir bataklık olarak gören Flaubert, gittikçe batmakta olan önemsiz bir küçük burjuva kadının manevi acılarının çizimini, bu kadının küçük dramının arkasında yatan aynı ölçüde önemsiz, bayağı ve küçük bir dünyanın çizilişiyile bileştirir. Flaubert, eleştirel gerçekçiliğin çok önemli bir ilkesi olan yaşamı çözümlemesine olduğu kadar, gerçekçiliğin getirdiği tiplleştirme yöntemine de bağlı kalmıştır. Romandaki başlıca kişiler, küçük çizimler olmayıp, büyük çapta çizimler olduğu gibi; Flaubert'in ortaya koyduğu toplum görünümü de tutarlı ve ödün vermeyicidir. Taşra doktoru Charles Bovary ile eczacı Homet ile taşra kentinin öbür üyeleri, klasik eleştirel gerçekçiliğe yakın bir tarzda çizilmişlerdir. Burada, kadın kahramanın manevi dramı, yani, romantik düşlerinin yitiş, aşk acıları, ıstırap'ları, yaptığı herşeyden duyduğu korku ve pişmanlık, birdenbire küçük burjuva hesaplara geçişi, hem duygusal bakımdan, hem de Flaubert'in bunlara verdiği önem bakımından, romandaki dural, iki yüzlü, önyargısal ve bencil bir toplumsal çevrenin çizimine oranla daha ağır basar. Bununla birlikte, Emma'nın duyguları ile mizacını olduğu kadar,

asıl içindeki ikiliği kapsayan, gizli kalmış özelemlerin derin bir biçimde çözümlenişinde, bir önceki dönemdeki gerçekçilikte rastlanmayan çizgiler yer alır. Flaubert, kişilerinin psikolojilerinin esnek ve çok yanlı bir çözümlemesini yapmış olmakla, toplumsal çevreyi çizimdeki eksikliklerini kapatmıştır.

Flaubert'in çevredeki toplumsal fikirlerin sözcüsü olarak seçtiği kişi, yazarın her yerde artık yozlaşıp gittiğini çok iyi bildiği Fransız Devrimi'nin «kutsal» ilkelerini yapay bir önemseme içinde ağzından hiç düşürmeyen, geveze liberal Homet'tir. Emma Bovary'nin dramında yer alan ya da bu dramın tanığı olan kişiler, eylemlerinde hep tek başlarına kaldıkları gibi, en yakını oldukları kimselerin duygularını anlayabilmenin de çok uzağındadırlar. Emma kendi kocası için olduğu kadar, kendi aşıkları için de kapalı bir kutu olmakta sürüp gider; ama, buna karşılık, kendisi de, bu öbürlerini oldukları gib değil, kendi hayalgücüne nasıl geliyorsa öyle görür. Romanın balısca bir teması da, kalabalık içindeki *yalnızlık*'tır; gerçek iletişiminin, manevi ilintinin pratikte ortadan kalkmasına varacak denli insanların birbirine yabancılaşmış ve birbirine kayıtsız olduğu çok kalabalık bir dünyadaki ıssızlıktır. uB tema gerçekçilik için, yabancılaşma sürecinin gelişmesine bağlanması gereken, yeni bir temaydı.

Flaubert'in aile dramı, can sıkıcı burjuva toplumundaki trajik koşulların mantıksal bir görüngüsü olarak tipleştirilmiş olmasına karşın, toplumsal yaşamın içine sızmaksızın ya da herhangi bir biçimde onu etkilemeksizin *kişisel özel* ilişkilerin kısır döngüsü içinde yolaldığı gibi, kendi alanı da durulmuş, *saptanmış* bir toplumsal ilişkiler sistemidir. Flaubert, burjuva toplumu, insanoğlunun toplumsal gelişmesi içindeki bir evre olarak görmemiştir. Flaubert'e göre, burjuva toplumu, insanoğlunun varoluşunun kusurlu ama özlü bir koşulu, yani, insanın kusurlu doğasına denk düşen bir dünya düzeniydi.

İlk gerçekçiler gelişme fikrini hiç sorgusuz kabul etmişken, Flaubert ile 19. yüzyılın ikinci yarısındaki birçok yazarın, toplumun ve insanoğlu doğasının değişebilirliği üstüne nemli kuşkuları vardı. «İlerici» Homet, ilerleme fikrinin canlı olarak çürütülüşüdür. Toplumsal ilişkiler ile insan duygularının durulmuşluğunun bu biçimde kabulü, yüzyılın ikinci yarısındaki gerçekçiliğin niteliğinde temel değişmelere yol açmıştır. Maupassant'nın *Une Vie*'si gibi, *Madam Bovary* de, toplumsal eleştiriyle oldukça yüklüydü. Ama, insanoğlu doğasının ve toplumun kursosuz kılınması olanağından duyulan kuşku, bu yazarlarla günün öbür büyük gerçekçi yazarlarının, *tüm boyutlarıyla ve doğru tarihsel bakış açısı içinde tarihsel sürecin çizgisini* görmelerini engellemiştir. Toplumsal gelişmenin itici gücü olan karşıtlıkların çözümlenmesinin yerini yaşamın coşkusal bir biçimde çizimi almıştı. Flaubert, bütünselliği içinde gerçekliğin tam bir görünümünü vermek yerine, bağımsız sahnelerin

bir zincirlemesini verir. Onun anlatısal tarzındaki bu belirleyici yan, *Tentation de Saint Antoine*'da en tam anlatımını bulmuştur; öyle ki, burada, eylem, gevşek biçimde birbirine bağlanmış birkaç tane kendini içeren olayla bölümlenmiştir. Flaubert'in bu son yapıtının yapısı, dünyanın devingen bir kendilik olarak alındığı epik biçimin çöküşünü tanıtlar. Bunun gibi, Tolstoy'un düzyazısı da, en küçük ayrıntısına kadar yaşamın akışkanlığını ileterek insan ruhunda, insanın dış dünyayla ilişkilerinde ve dış dünyanın kendisindeki değişme sürecini tanıtan bir filme benzetilebilir. Ama Flaubert'in düzyazısı, ancak birlikte alındığında bütünü yeniden yaratan, ayrı yaşam görüşlerini gösteren bir hayali fener gibidir. Flaubert'in yapıtlarında dünya, ayrı ayrı birçok renkli parçalar-dan yapılmış bir mozaike benzer. Gerçekliğin bu biçimde verilisinin gerisinde, saptanmış ve değişmez olarak bir gerçeklik kavramı yatar. Bu bakımdan, Flaubert'in *Salammbo*'da da yapmış olduğu gibi, bir anlatının en devingen yerlerinde bile hareketi askıya alacak denli, farkında olmaksızın bir bölüntüleştirilmeye gitmesi çok doğaldır. Yitik bir uygarlığın çizgilerini ince ayrıntıları içinde yeniden kurmak ve Kartaca'lı general Hamilkar Barka'nın kızına barbar Matho'nun ateşli aşkını çözümlemek için büyük çabalara giriştiği bir tarihsel roman olan *Salammbo*'dan alınan aşağıdaki bölümü, bunu göstermeye yeterlidir sanırız.

«...Kartaca ordusu tepenin ardından göründü birdenbire. Sapanla donatılmış ordu malı köleler yan kanatlarda; gergedana benzemesi için alınlarına boynuz geçirilmiş, kulakları görünmeyen, yelesiz iri atlara binmiş, altın zincirli zırhlarıyla alaylar da ordunun ön saflarında ilerliyordu. Her bölüğün arasında, başlarında küçük bir miğfer, her iki ellerinde kargılar, genç çocuklar yürüyor, geriden de uzun bir kuyruk halinde ağır süvari geliyordu. Bütün bu tüccar adamlar ne kadar ağır şey varsa onunla donatmışlardı kendilerini; kimisi çifte kılıç, mızrak, ayrıca balta ve topuz taşıyor, kimisi de kirpi gibi oklar takınmış, kaba zırhlar ya da metal kalkanlar taşıyordu. En arkada görünen şey, yüklenmiş araçlardı, katırların ya da dörtlü öküzlerin çektiği tekerlekli arabalar üstünde kaykıla kaykıla giden sapanlar, çeşitli mancınıklar, demirli kamçılar. Ordu ilerledikçe, komutanlar soluk soluğa bir arka bir ön saf'ara gidip geliyor, bağıra çağıra buyruklar vererek, safların bozulmamasına çalışıyorlardı. Başkomutanlar ise, ta sandaletlerinin dizbağlarına uzanan erguvan pelerinler giymişlerdi. Kızarmış yüzleri, kutsal motiflerle süslenmiş kocaman miğferlerin altında, yumuşacık parlıyordu...»⁶³

Bu aynı devinimsizliğe Parnasçıların, özellikle J.-M. de Heredia'nın yapıtlarında olduğu kadar, Thomas Hardy'nin kırsal İngiltere üstüne olan romanlarında da rastlarız; öyle ki, burada, yoksulluğa batmış halkın sönen hayallerindeki tragedy, alinyazısının acımasız ellerine düşmüş, tümüyle dural, işlemeyen bir dünyada geçer. Bu aynı dural

niteliğe, ki natüralizmin temel bir özelliğidir bu, Zola'nın yaşamın akışkanlığını *belirten, ama iletmeyen, De la description*'unda da rastlarız. Ama, öte yanda, karşıt toplumsal güçler arasındaki çatışmanın suyüzüne çıkmakta olduğu bir anda, toplumun temellerini silip süpürmekle göz korkutan devrim dalgasının yükseldiği koşullar içinde yazan Tolstoy ise, yaşamı tam hareket halinde göstermiştir, tıpkı hareket halinde olan bir orduyu, *Savaş ve Barış*'ın ilk yazılarından alınan şu aşağıdaki parçada anlatmış olduğu gibi. «Dört bir yandan, öteden beriden, alabildiğine tekerlek sesleri; iki tekerli arabaların, top arabalarının gıcirtısı, nal sesleri, kırbaç şaklayışları, böğürücü çığlıklar; askerlerin, subayların, süvari neferlerinin küfürleri geliyordu. Bütün yol boyunca orada burada, ölmüş atlar, kimisi iskelet halinde yerde yatıyordu; yıkılmış arabaların yanına çökmüş birtakım askerler birileri gelsin diye beklerken, bir küme asker de çevrede köylere bakmaya gidiyor, daha sonra ellerinde tavuklar, kuzular, saman torbaları köyün birinden dönüyorlardı. Ötede beride, hendek gibi yerlerde kümeleşmiş insanların sesleri arasında, askerler, dizlerine kadar çamura batmış, topları, arabaları itekliyorlardı. Kırbaçlar şaklıyor, nallar kayıyor, izler çamura gömülüyor, avazı çıktığı kadar bağırıyordu insanlar. Subaylar bir öne bir arkaya, ulaşım arabaları arasında at sürüyor, yürüsün herşey diye komutlar veriyorlardı.»⁶³ İşte tam bir ses ve görüntü birliği! Bütün böüm yaşam ve hareket kaynıyor; bir telaş, bir gürültüdür gidiyor. Bu büyük epğin sayfalarından akan hayat selini, insan, zihniyle olduğu kadar, gözüyle, kulağıyla da capcanlı alabiliyor.

Flaubert'in düzyazısını belirleyen bir etken olduğu kadar 19. yüzyılın son dönemlerindeki Batı Avrupa gerçekçiliğinin de genel belirleyici bir yanı olan yaşamın durallığı duygusu, tarihin gid'şi ile tarihin derinindeki süreçlerin anlamına gösterilen duyumluluktaki bir azalmayı tanıtlar. Flaubert'in roman kahramanı Frederic Moreunun, sanat alım satımcısı Arnou'nun güzel eşine olan aşırı romantik aşkını ağır bir biçimde çözümlediği romanı *L'Education Sentimentale*'i alalım. Bu aşk Frederic Moreau'nun yaşamındaki herşeydir, ama, kendi tutkuları gibi de renksiz ve yavandır. Flaubert, olayların seline kapılmış, yüreksiz kahramanının romantik düşleriyle olduğu kadar, aslında, burjuva liberalizmi düşleri ile toplumsal aldatmacalıkla da alay etmektedir. Flaubert, düzmece bir gerçek sevgisi ve para yapma hırsı olan Mösyö Arnou gibi ya da kendi işini doğrultma konusunda büyük yeteneği olan banker Dambreuse gibi katıksız burjuvaları da aynı sertlikle eleştirmekten geri kalmaz. Mülkiyet sahibi sınıfların iktidarı kesin bir tehlikeyle tam karşı karşıya kalmadığı sürece, eleştiri'lerinde çok serttir Flaubert; ama, kapitalizmin güçlü yapısı, halkın başkaldırısı karşısında sarsılmaya, Paris'te barikatlar kurulup da halk «kutsal» özel mülkiyet ilkesini sarsmaya başlar başlamaz, kendi politikasını değiştirdiği gibi,

nerdeyse bir emekçi kadar da «halkın dostu» kesilir.

Flaubert, banker Dambreuse ile halkın birbirine düşman, aralarındaki çatışmanın kaçınılmaz, burjuvazinin bütün amacının da halkı tam bir boyunduruk altına almak olduğunun çok iyi farkındadır. Yönetici sınıfların kültürel ve düşünsel kısırlığı kadar, saygınlık perdesi ardına gizlenmiş iki yüzlü burjuva ahlakı da Flaubert'in öfkesini çekiyor, bu gibi şeylere, aşağılayıcı bir gözle bakmasına yol açıyordu. Bununla birlikte, romanda, toplum eleştirisi, Frederic'in kısır tutkularının ve güzel Madam Arnou'ya olan o tatsız ve yavan aşkının çiziminden daha sonra gelir. Romanda kişilerin kendi yaşamları gerçek yaşamdan kopuk olduğu gibi, buna koşut, bağımsız bir yol da izler. Bu gibi şeyler, burjuva düzenin nelere gebe olduğunun bir uyarısından çok, devrimci patlama sönüp gittikten sonra artık bitmiş ve yalıtılmış bir olay olarak gördüğü 1848 Devrimi olaylarından daha ilginç gelir Flaubert'e. Halkın devrim yapabileceğine ve onun yaratıcı gücüne böylesine bir inanç yoksunluğu, Flaubert'in bütün dünya görüşünün temeliydi. Kendisi, Paris Komünü ile Enternasyonal'in eylemlerine de aynı biçimde kuşkuyla bakmıştır. Flaubert, toplumculuğu bir kuram olarak kabul etmediği gibi, toplumculuğun kurulabileceğine de aklı hiç kesmiyordu. Burjuvaziyi nefretle süzüş ile emekçi kitlelere derin bir düşmanlık duyuş Flaubert'te yan yanadır. Flaubert'in topluma olan tavrındaki karmaşıklık buradan ileri geldiği gibi, kendisini öbür eleştirel gerçekçi yazarlar arasına koyduran şey de budur. Flaubert, çatışan toplumsal güçler arasında, *arada kalan* bir konumda olmak istemiş; hem burjuvazinin, hem de devrimci halkın toplumsal ideallerinin karşısına sanatsal değerleri, güzelliği ve biçim kaygısını koymuştur. Flaubert, sanatın *toplumsal yaşamdan bağımsız* oluşu ve yazarın ya da sanatçının, ta bugüne değin gelmiş olan *sınıf çatışmasının uzağında kalabileceği* yanılısamasının doğmasına yol açmıştır. Bu yanılısama, demokratik, dolayısıyla da burjuva karşıtı, ama devrimci olmayan; gerçekliği eleştirebilen, ama değişmeyi içeren tarih duyusunu yitirmiş bir farkında oluş haline dayanır.

Flaubert'in yapıtlarında burjuva karşıtı çizgiler güçlüdür, ama, anakonusunun ölçeği kendisinden öncekilere göre çok daha dardır. Çağının ilerici fikirlerine kuşkulu bir tavır alış ve bir gün insanlığı mutluluğa eristireceği inancından yoksunluk, Flaubert'i olduğu kadar, Ibsen gibi öbür çağdaşı eleştirel gerçekçileri de, çöküşmenin etkilerine alabildiğine açık tutarak, ideolojik bir açmaza götürmüştür. Biçim kaygısı, aklın ve bilimin gücünden kuşku duyma, toplumsal ilerleme ve gelişme fikrine tepki gösterme gibi, Flaubert'in son yapıtlarında, özellikle de *Bouvard et Pécuchet*'de göze çarpan birtakım eğilimler, Flaubert'in sanatının gerçekçi dokusunu güçsüzleştirmiş, estetikçiliğin özelliklerini getirmiştir. Bu bunalım, gerçekçi geleneği önemli estetik yeniliklerle hayli zenginleştirmiş olan Maupassant'ın yapıtlarından çok Flaubert'in

yapıtlarında görülür.

19. yüzyılın ikinci yarısındaki Batı Avrupa edebiyatının en büyük gerçekçisi olan Maupassant için yaşam, çözümlemenin ve canlandırmanın bir nesnesiydi. Maupassant, insanı ve çevresini, kişiyi ve onu yörgüran toplumsal koşulları, ayrılmaz ve birbiriine bağımlı şeyler olarak görüyordu. Maupassant'ın düzyazısı, yaşamın bütün süreçlerini kendi içinde dolaştırır. Maupassant, insanların davranışının, düşünce tarzının ve duygularının, kısacası insanların bütün bireysel dökümünün toplumsal niteliğinin çözümsel olarak incelenişine dayanarak, bu süreçleri tipikleştirir. Köylüler, askerler; masalarında geviş getiren, gırtlaklarına kadar kırtasiyeciliğe batmış bürokratlar; genç burjuva bohemler, hanımefendiler, taşra eşrafı, refahı yerinde ama vahşi bakışlı çiftlik sahipleri, bir kuruşu bile sayan ve elinden geldiğince para yapmaya bakan açgözlü küçük burjuva, küçük lokanta sahipleri, genelev işletmecileri, yosmalar, büyük işadamları, para babaları, gazeteciler, taşra rahipleri, denizciler, rahibeler, küçük tüccarlar, doktorlar; lekeli ya da saf bir aşk, her yönüyle amansız çıkar çatışmaları, aile bağlarının çözülmesi, duyguların ve bir bütün olarak burjuva toplumun çürümeye yüz tutması, basit insanların vatanseverliği, burjuvazinin nüfuz ticareti, taşra yaşamındaki budalalıklar, sonu gelmez zenginlik çatışması, insan ilişkilerindeki korkunç acımasız tavır, insan ve komşu sevgisinin zehirlenmesi, işte bütün bunlar, Maupassant'ın yapıtlarında, bütün gelişme ve çatışmalarıyla birlikte, burjuva yaşamının baştan aşığı renkli bir görünümünü verir. Maupassant, maddi çıkarlar arasındaki çatışmanın, insanoglunun eylemlerinin ana kaynağı olduğunu görmüş ve bu çıkarların sınıfsal niteliğinin farkına varmıştı. Öyle ki, *Une Vie*'de, George Duroy'un başarısı ile Jeanne'in tragedyasındaki derin nedenleri burjuva toplumunun kendi nesnel koşullarında arayıp bulmuştu Maupassant.

Maupassant, burjuva düzenin insana düşman olduğunu, insanı en iyi niteliklerinden ederek, en bayağı içgüdüleriyle hareket eden, «iki ayaklı hayvan»a çevirdiğini görebiliyordu. Tüm *oeuvre*'unun ana teması haline gelecek olan, *kapitalizm koşullarında insanın hayvansılaşması*'ndan korkuya kapılmıştı. Bundan dolayı da bu konuyu geniş çapta ele almış; yaşamın nesnel çizgilerini çekerek, bunları, burjuva ilerlemesinin yıkıcı sonuçları olarak genelleştirmişti. Bilim ve teknolojinin hızla gelişmesi oranıyla gösterilen ve yaşamın genel olarak maddi yanından gelen bu olgu, bütün ilerici düşünürlerin saptadığı, Maupassant'ın da açıkça farkında olduğu gibi, kapitalist sistemin maddi başarıları ile bunun insanın manevi dünyası üstündeki yıkıcı etkisi arasında yatan keskin gelişmeydi.

Varlıklılar ile varlıksızlar arasında kapatılamayan uçurum, ki artık maddi değerler kadar, kültür değerleri için de geçerliydi bu, açıkça varlıklılardan yana işlemekteydi. Maddi değerler üretmek için kitlele-

rin içinde bulunduğu ağır koşullar; insanın dinlenmesine, kendini ilerletmesine zaman bırakmayan, saatler boyu çalışma, bu arada çeşitli hastalıklar, örneğin, sokakta kalmış çocuklar, çocuk suçları, orospuluk, süregelen içkicilik, önü alnamayan kaçak işçilik; en bayağı içgüdüleri uyandırarak, ulusal ve ırksal düşmanlığı körükleyen ucuz basın ve yayın; tiyatronun, okulların ve Kilise'nin hizmetlerini bir sıraya sokmak ve varolan düzeni pekiştirmek için yönetici sınıfların giriştiği, insanı şaşkına çeviren propaganda, savaşın görkemleştirilmesi, aşırı milliyetçilik, sömürge talanından gelen artı zenginlik yoluyla nitelikli işçinin rüşvete bağlanması, «sınıfsal uyum», «sınıfsal işbirliği», (günümüzdeki biçimiyle «devlet kapitalizmi» gibi) oportünist kuramlarla emekçilerin aldatılması, aydın düşünürlere verilen cezalar, kitleleri yıldırtaacak terör kurumu, kısacası, kapitalist dünya yaşamındaki nesnel koşulların tümü, tüyler ürpertici sömürge savaşları ile Birinci Dünya Savaşı'nda ve faşizmin canavarlığı ile kitlelerin direnişinin burjuva «demokratlar» tarafından amansızca ezilmesinde kendi anlatımını bulacak biçimde, insanın hayvansılaştırılmasına yol açmıştır.

Maupassant, toplumsal yaşamın her alanını; büyük ya da küçük, insan ilişkilerinin heryanını kaplayan bu acımasızlığın insan kişiliği için önemli bir tehlike oluşturduğunu duyuyor, bunun insanın en kişisel duygularına bile bulaşmış olmasının sayısız örneklerini veriyordu: zinadan olma çocuklarını bakılmak üzere taşraya gönderip, ölüme değilse bile, aşağılık bir yaşama mahkum eden zengin anababalar; artık kendilerine yük haline gelen yaşlı bir kadını öldüresiye korkutan bir köylü ailesi; evini terketmiş kızına genelevin birinde rastlayan baba, vesaire vesaire. Maupassant'ın kısa hikayeleri, günlük dramlar ve tragedyalar olan, yaşamını acımasızlığı üstüne gözlemlerle; insan duygularının, onuru ve yüzaklığının aşağılanmasıyla örnekleriyle doludur. Maupassant, herşeyden önce, toplumsal ilişkilerin çarpıtılmasından doğan ahlaksal ve ruhsal sonuçların incelenmesiyle ilgilenmiş, bunların insan ruhu üstündeki etkilerini çözümlemiştir. Buysa, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki eleştirel gerçekçilerin ve yabancılaştırma sürecinin yoğunlaşmasının ürünü olan yeni bilincin tipik örneği olmuştur.

Maupassant, insanın hayvansılaşmasının kökünde kendi çıkarının yattığını, mülkiyet içgüdüsünün ise tümünden en güçlü olduğunu görmüştür. Ama Maupassant da zamanla, çağının baskısı altına girmeye başlamış, toplumsal kötülüğün insan doğasının eksikliğinden ileri geldiği inancına varmıştır. Böylece, yapıtlarındaki kişiler, toplumsal bir yere oturmaktan yavaş yavaş çıkarak, gittikçe daha uyumsuz bir hal alan bir bileşimin çözüntüye uğrayan öğeleri olmaya doğru gitmiştir. Maupassant için artık, biyolojik etkenler ile kalıtsal ve doğuştan özellikler, toplumsal etkilere daha çok önem taşırlar. *Yvette* ya da *Fort comme la mort*'daki gibi, toplumsal etkenlerin biyolojik, hattâ cinsel

etkenlerden daha önemsiz olarak gösterildiği yerlerde bile, bu ikincisi, evrenselliğinden hayli yitirir. Yaşamda yeni olan her şeye korkunç duyarlılık gösteren Maupassant'ın, hızla ağırlık kazanan yabancılaşma sürecinden derin bir biçimde rahatsızlık duymuş olması çok doğaldır. Ünlü öyküsü *Solitude*, dünyayla ve öbür insanlarla ilişki kurma özlemiyle yanan, ama, büyük bir anlayışsızlık ve yabancılaşma duvarı yüzünden bunu elde etme olanağı ortadan kalkan bir adamın *cri du coeur*'üdür. Hikâyenin teması çok güncel bir tema olup, daha sonra, özellikle de *Pierre et Jean* romanında daha da geliştirilecekti.

Maupassant, insanın öbür insanlardan, çevresinden ve üretimine katkıda bulunduğu maddi kültürden yabancılaşması sürecinin farkında olduğu halde, bunun toplumsal, tarihsel kökenini yakalayamamış; buna bağlı olayların tarihte yeni bir evrenin ana yönünü oluşturduğunu bütün bütüne kabul ettiği halde, bunu anlaşılabilir bir giz düzeyine çıkarmıştır. İşte tam bu sırada emperyalizmin çelişmeleri de su yüzüne çıkmaya başlamış ve Maupassant'ın felsefi öyküsü *Qui sait?* de yansımalarını bulmuştu. Öyle ki, bu öyküde, uysalbaşlı kölelerin, kendilerini bağımsız olarak ve kendi başlarına yönetmek üzere, başkaldırıp kaçışları anlatılır. Maupassant'ın, bu felsefi öyküsünde görülen gelecek korkusu, yabancılaşmış insanın özgürlüksüzlük duygusunu olduğu kadar, günlük yaşama giren gizli ve anlaşılabilir tarihsel güçlerin hazırladığı yeni bir tutsaklık biçiminin yasaklamalarını da veren *Le Horla* adlı fantastik öyküsünde açıkça görülür.

Yazılarında da dile geldiği gibi, Maupassant'ın çelişmeli görüşleri, getirdiği güçlü eleştirinin, burjuva sistemindeki duvarları yıkmasını önlemiştir. Burjuva sisteminin içinde insanı özgürleştirebilecek birtakım güçlü akımların varlığını görememiştir Maupassant. Tarihsel değişme duygusunu yitirmiş olan burjuva demokratik ideolojisinin sınırlamaları, zamanla, bir bunalıma yol açacak ve gerçekçi yönteminin zararına, birtakım yoz etkiler, Maupassant'ın daha sonraki yapıtlarında geçen fikirlerde ve üslubunda kendisini gittikçe daha çok duyuracaktı.

19. yüzyılın ikinci yarısındaki İngiliz gerçekçi düzyazısında, vurgulama, kişisel ve psikolojik olana doğru kaymıştı; bu dönemdeki tipik roman, psikolojik roman ya da aile yaşamı öyküleri idi. Bir Dickens'ci ve Thackeray geleneğinin mirasçısı olan George Eliot, ahlaksal yozlaşma ile yeni kuşaklar temasını, yani, bencilliğin gücü temasını, toplumsal çevrenin ve çelişmelerinin çözümsel çizimiyle bileştirerek ele alıyordu. Ama, bu çelişmeleri gereğinden çok basitleştirme eğilimindeydi; ayrıca, yaptığı çözümleme de, kendisinden öncekilerindeki geniş bakış açısından yoksundu. Eliot, bu gibi uzlaşmazlıkları, genel olarak, insanoğlu doğasının güzelliği ve zenginliği ile paranın tüketici gücü arasındaki karşıtlığa indirgiyordu. Dokumacı Silas Marner, kendi bencil biriktirme tutkusu yü-

zünden yabancılaşmıştır öbür insanlara: «Altın zorluyordu onu durmadan oturup dokumaya, tezgahının tekdüzeliğinden ve örgünün yinelenmesinden başka herşeye gittikçe sağırlaşmaya, körleşmeye...»⁶⁴ *Adam Bede*'nin kahramanı Hetty Sorel ile *The Mill on the Floss*'daki Tulliver ailesini yıkan ve değirmencinin kızı Maggie'nin hüznü sonunu hazırlayan şeyin aslında zenginliğe susamışlık olduğu sonunda ortaya çıkar. *Middlemarch*'da, George Eliot, aile bağlarının çözülüşünü ve burjuva yaşamının kalesi o'an ailenin çöküşünü göstererek, insan ilişkilerini altında yatan baş kötülük olarak, bencilliği mahkûm eder. Ama, bencillik, romanlarında sınıfsal bir özellik olmaktan gittikçe çıkarak, sonunda, eğitim ya da örnek ahlakla üstesinden gelinebilecek insanoğlu doğasının olumsuz bir yönü haline gelir. Böylelikle toplumsal sorunlar yeri gittikçe etiksel sorunlara bırakırken; George Eliot'un yapıtlarında da, eleştirel gerçekçiliğin günümüze değin gelmiş bir aldatmacası olan şeyi, *toplum üyelerinin ahlakça aydınlatılması yoluyla toplumun dönüşüme uğratılabileceği yansaması*'nın yer aldığını görürüz. George Eliot, bu gibi yanlış bir vargiya, sınıfsal çatışmadaki patlamaların bir öncesine göre durulduğu bir dönem'de varmış olduğu gibi; o sırada görüşlerini paylaştığı pozitivistlerce yayılan «sınıfsal uyum» fikirlerinin de etkisi altındaydı. Ahlak eğitiminin yaşamı anlamak ve daha iyiye doğru değiştirmek için bir araç olabileceği ya da bir insanın kişiliğinin bozulmasına karşıt amaçlara hizmet edebileceği fikri, George Meredith tarafından *The Ordeal of Richard Feverel*'da, Samuel Butler tarafından da *The Way of All Flesh*'de ele alınmıştır. Meredith ile Butler, bir fikri, yönetici sınıfların düz ahlak anlayışının bir eleştirisiyle; yani, basit sağlıklı kişilerin özlemlerine düşmanca olan burjuva aile yaşamının koşmuş baskısının eleştirisiyle bileştirmişlerdir. Bu yazarlar, toplumcu fikirlere de aynı eleştirel gözle bakıyorlardı; tarihin ve toplumsal gelişmelerin yasaları ile eğilimlerini değil, kendi kişilerinin doğasındaki gelişmeleri inceledikleri için de, demokratik radikal kişiler olarak kalmışlardı. İnsanoğlundaki sakatlıkları eleştirirken, bunların toplum tarafından koşullanmış olduğu olgusunun zaman zaman üstünü atlamışlar, (örneğin, Meredith'in *The Egoist*'indeki gibi) bencilliği mahkûm ederek, ona yol açan dış etkenlerden çok, insanoğlu doğası üzerindeki etkileriyle ilgilenmişlerdir. Toplum çözümlemesi pahasına, psikolojik çözümleme yöntemlerini eksiksiz kılmaya çalışarak, insanın manevi dünyasını, bütünüyle yaşama koşut giden ve birlikte varolan, ayrı bir kendilik olarak almışlar, bu yüzden de kişi ile çevre arasındaki diyalektik ilişkiyi gözden kaçırmışlardır.

Gerçekten de bu yaklaşım tarzının, sadece yabancılaşma sürecinin bütün bilinç alanlarını etkilediği olgusunu yansıtmış olmasında şaşılacak bir yan yoktur. Aslında ilgi çeken şey, varolan nesnel koşulların, gerçekliğin gelişmesine ket vurduğu bir sırada Oscar Wilde'in da be-

lirttiği biçimde, burjuvazinn gerçekçilikten nefretinin, kendisini aynada gören Caliban'ın öfkesine benzemesi gibi, gerçekçiliğin burjuva ideolojisi tarafından boynunun vurulduğu bir dönemde, birçok büyük yazarın gerçekçilik geleneğine bağlı kalmış olmasıdır.

Demek ki, 19. yüzyılın bitiminde, gerçeklikte, epik birliği yıkan ve başlıca tarihsel çelişmeleriyle birlikte yaşamın bireşimsel bir çizimini önleyen; kahramanı çevresinden, kişiyi de kendisini yapan etkenlerden gittikçe ayıran bir eğilim vardı. Bu eğilime yakından bağlı olan bir şey de, çevreye gereğinden çok önem verilmesiydi; buysa, gerçekçiliğe düşmanca bir şey olduğu gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında çok yaygın bir yöntem haline gelmiş olan natüralizmin de temel bir yönüydü.

Natüralizmin ilkesi *gerçeğe benzeme* idi, gerçekliğin canlısına benzer bir çizimini yapmaktı amaç. Gerçekliğe bağlı kalma, nesnel olma ve yaşamı gerçekten nasılsa öyle gösterme çabası içinde, natüralistler, çözümlemeyi gereğince önemsemediler. Gerçekliği sadece betimleyip; pozitivistlerin de yapmış olduğu gibi, kaba bir biçimde sınıflandırdılar, çünkü natüralizmin felsefi temeli pozitivizmdi. Nitekim, natüralistler de, pozitivistler de, burjuva düşüncesinde barınan metafik ve diyalektik olmayan yaklaşıma yönelik olduklarından, gerçekliğin çelişmelerini ya da hareketini açığa çıkarmak için herhangi bir çaba göstermemişlerdir. Natüralizm, gerçekçiliğe öykünür; ama gerek toplumsal çözümleme ve tipleştirme yokluğu, gerek kendi özünde farklı olguları *eşitleştirme* bakımından, gerçekçilikten ayrılır. Gerçekçi yöntem, yazara, kişinin ya da çevrenin en önemli çizgilerini seçip vurgulama, dolayısıyla, bunların gelişmesindeki eğilimleri anlama ve doğru olarak tanıtmaya olanağını sağlarken, natüralizm, yaşamın değişen bir kategori olarak sunulmasını önerir. Emile Zola'dan gelen natüralist yöntem, bağımsız bir edebi yöntem olarak sırasını çoktan savmıştır; ama, bugün için bile, birtakım özelliklerinin, gerçekçi yapıtları zedelemekte olduğu görülmektedir.

Emile Zola, natüralizmi, yaşamı doğru dürüst bilmenin ve bireşimsel olarak çizmenin biricik yolu olarak görmüştü. Kendi çağının birçok yazarları ve düşünürleri gibi Zola da gözlemci ile algılanan nesne arasındaki, yani, özne ile nesne arasındaki büyük uçurumun, aslında, yabancılaşma arttıkça derinleşen bir uçurum olduğunun çok iyi farkındaydı. Çöküşmeci yazarlar bu boşluğu sezgi yoluyla kapatmaya çalışmışlardı. Zola ise nesnel olguları, kitaplardan, gazetelerden, içtihat kararlarından, istatistikten alınma ya da doğrudan doğruya gözlemlenen olguların yardımıyla kapatmak istemiştir. Analote France, Zola'nın yöntemi için aslında pek pohpohlayıcı olmayan şu övücü sözleri söyler: «Kesik bir topazdan bakıyormuşçasına bütün nesnelerin çoğullaşması dolayısıyla, sanatçının ufacık, dar yüzeyli gözü, en olağanüstü etkiyi yaratmaktadır.»⁶⁵ Hiç kuşkusuz, Zola'mn düzyazısında anlatmalar gereğinden çok yer tutmaktadır. *Au Bonheur des Dames*'daki vitrin betimlemesinde

ya da *Le Ventre de Paris*'deki peynir betimlemesinde olduğu gibi, bu betimlemeler, eylemi sık sık durdurmakta, anlatıyı yüzeyde ayrıntılarla boğmaktadır. Ama Zola, bu gibi betimlemelerin, bilmenin bir aracı olduğunu sanmış ve kendisini toplumun bir tarihçisi ve bir sosyologu yerine koyarak (ki öyledir), bunları, toplumun gelişmesini açıklayan çizimleri, olguları ve olaylarıyla birlikte, yaşamın gerçekten olduğu gibi tanıtmaya çalışılmasında kullanmıştır. Zola, burjuva toplumunun ana yapısı açısından, kendi gününün ruhuyla uygunluk içinde, biyoloji ile sosyolojiyi sık sık karıştırıyordu birbirine. Pozitivizm, olgulara saygıyla ve betimleyici, derleyip düzenleyici yöntemiyle, mekanikçi fikirlerin güçlü olduğu doğa bilimlerinde, özellikle de fizyolojideki pratik başarıların doğrultusuna girmişti. Sözkonusu dönemdeki birçok bilgin ve bilimci, ki bunlar kendiliğinden maddeci oldukları gibi, pozitivist fikirlerden de etkilenmiş kimselerdi, mikroskop ile neşterin yalnız canlı maddede değil, insanoğlunun toplumsal davranışlarında yatan gizleri de açığa çıkarmaya yeterli olduğunu sanıyorlardı. Zola, insanın eylemlerini soyaçekime ve mizaca bağlama eğilimini paylaşıyordu; bu basitleştirilmiş çizelge, kendi natüralist kuramlarının kökünde yattığı gibi, *Les Rougon Macquart* gibi dizi romanlarının gerisinde yatan fikri de oluşturuyordu.

Burada, Zola, «...bir ırkın başına gelen, sinir ve kanla ilgili birtakım arazların ardarda gelişini... fizyolojik olarak temsil eden»⁶⁶ iki ailenin biyolojik tutanağını yazmaya kalkmıştı. Ama, Zola, böyle bir şey yazayım derken, aslında, İkinci İmparatorluğun bir toplum tarihini yazmıştır. Sanatını natüralist dogmanın kılıfına girsin diye zorlayamıyordu çünkü, ayrıca, bütün o *örgensel birliği* içinde, yapıtı, natüralist ve gerçekçi yöntem ve yönelimlerin çarpıştığı; kâh birinin, kâh ötekisinin üstte çıktığı bir savaş alanı olmuştu. Bu savaş Zola'nın bakışındaki derin çelişmeleri yansıttığı gibi, bu çelişmeler de, Zola'nın çağındaki toplumsal farkındalığın içerdiği çelişmeleri yansıtmaktaydı.

Zola'nın tarihsel bir dönemdeki tüm toplumsal gerçekliği kuşatma ve bu gerçekliği belirleyen süreçlerin içeriğini ortaya çıkarıp değerlendirmeye isteği, tema bakımından, ufkunu genişletmiş, yapıtlarına daha önce edebiyatta hiç ele alınmamış gerçekçi yanlar getirmiştir. O keskin sanatçı gözüyle, burjuvazinin nasıl silkinip kendine gelerek, 1848 Devrimi'ni bastırdığını, kendine nasıl çekidüzen verip, devleti ve demokratik kurumları kendi gereklerine uydurduğunu görmüştür (*La Fortune des Rougon*, *La Curée*, *La conquête de Plassans*, *Son Excellence*, *Eugène Rougon*). Oturmuş burjuva dünyasında, para ve kâr; kamu düzeni, bolluk, toplumsal huzur, kişisel başarının ölçüsü, erdemin gerçek temeli, düz ahlak anlayışının gizli kaynağı gibi kavramlarla eşanlamlı hale gelmiştir. Zola, burjuvazinin halka karşı nasıl silahlandığını, devlet gemisinin başında bulunan mali oligarşi ile burjuva tüccarın nasıl *tek bir sınıf bilinci* altında toplandığını görmüştü. *La Curée*'deki kişiler

yani, kirli mali işler yürüten kimseler, bürokratlar ve para babaları, *Le Ventre de Paris*'deki kişiler ile, yani, kendilerine rahat bir yaşama tarzı sağlayan kurulu düzenin temellerini sarsmaya kalkışacak birine karşı korkunç nefret duyan, gürültücü tüccarlar ile aynı tutucu ideolojiye sahiptirler. Zola, yeni bir para babası türünün doğmaya başladığını; gözle görülmeyen çok sayıda maddi çıkarla iç içe geçmiş bir finans kapitalin devlet çarkıyla bütünleşmeye başladığını gözlemlemişti. Aristide Saccard'da da görüldüğü üzere, çağın yeni bir çizgisiydi bu. Saccard olsun, Dreiser'in üçlemesindeki Copwerwood ya da Jack London'ın *Burning Daylight*'ındaki kahramanı olsun, bütün bu «kardeş» tipler, finans kapitalin korkunç atılım gücünü ve düzene koyma itisini kendilerinde barındıran kişilerdir. Saccard'ın küçükburjuva yatırımcı kitlelere dayanarak çevirdiği bütün o tehlikeli işler, hep kendi atılım gücünün bir ürünüdür. Zola, kapitalizmi, Norris'in ya da Vershoven'in gösterdiği biçimde, yani, kapitalizmin tröst dönemindeki o soyutbiçimini daha almadığı biçimiyle gösterir. Yine de, Zola'nın bu romanında, Saccard ile bankasının, yığınların yaşamını bir *deus ex machina* gibi etkileyen ve ama onlardan bağımsız bir güç olarak, yığınların üzerinde yer aldığını görürüz; yatırımcıların mali durumunu belirleyen, iflaslarının ölçütü olan şey, hep Saccard'ın bankasının, yani Universal Bank'ın çizdiği başarı grafiğidir. Zola, kapitalist toplumda sanayinin gücü ile finans kapitalin nasıl el ele gittiğini, maden ocakları ile fabrikaların sakin kırsal bölgelere nasıl yayıldığını ve heryerin demiryolu ağılarıyla nasıl örüldüğünü de belirtmişti. Hattâ, kapitalizmin ilerleyişindeki bu hızın ve kapsamın öylesine etkisi altında kalmıştı ki, yapıtlarındaki eleştirinin gücü gitgide azalmaya başlamıştı. En sonunda da, kendisinin de daha tam olarak tanımlayamadığı bir takım sağlıklı ve ilerici güçlerin insanlığı ilerde bolluğa ve güvenliğe kavuşturacağı umuduna bağlanmıştı. Ama, Zola, *Pot-Bouille*'de ve *Nana*'da ortaya koyduğu biçimde, burjuvazinin ahlakça gitgide çöküşü karşısında olduğu kadar; *La Débâcle*'da ortaya koyduğu İkinci İmparatorluğun da geriye dönüşü olmayan bir çöküşe doğru gidişi karşısında kör değildi.

Zola, burjuva toplumun, kendi gelişmesiyle birlikte, halk arasındaki bağlarda bir güçlenmeyi de getireceğini; toplumsal güçlerde bir dağılma olurken, ortak sınıf ve mülkiyet çıkarlarına, ortak emek ve acılara göre bir *birleşme* olacağını da kavramıştı. Zola, bireyi, en ufak bir kıpırdanışının kendisini yutmaya yetecek dalgalara yol açtığı çevresi içinde eritmeye yönelmişti. *La Fortune des Rougon*'da, kendinden geçmiş ayaklanmacıları; *Germinal*'de, öfkeli işçi yığınlarını; *La Débâcle*'da içlerini korku bürümüş, moralleri bozuk askerleri; *L'Argent*'ta da, borsada o gözü dönmüş kalabalığı, yani, yığınların duygu ve tepkilerini veren *toplucu çizim*'i bundan ileri gelir.

Zola, kendi çağının toplumsal yaşamından çok şey gözlemlemiş ol-

masına karşın, gözlemlediklerini çözümlemekten ve yaşamdaki çelişmeleri, insan ile çevresi arasındaki çelişik ilişkileri açığa çıkarmaktan çok, bunların salt *betimleniş*yle sınırlandırmıştır kendisini. Bir yanda, tarihin değişebilirliğini ve tarihsel gelişme olgusunu kavrarken, öte yanda, insanı biyolojik açıdan dural, yani, *soyaçekim* dolayısıyla *toplumsal çevrenin* etki alanı dışında kalan, *toplumsal çevre üstünde* değiştirici bir *etki*'de bulunamayan bir varlık olarak görmesi yüzünden insanoğlu doğasının durulmuşluğunu öne sürmekteydi. Zola'nın, çevre ile soyaçekimin gücü üstünde direnmesi, çoğunlukla yazgıcılığa varır; soyca içki düşkünü olan Gervaise Coupeau ile kızı Nana, kaçınılmaz bir yıkıma doğru ilerler; *L'Assommoir*'da, okuma yazmasız işçiler arasında yetişmiş biri olarak, Gervaise, daha işin başından, mahkum birisidir; bu aynı kaçınılmazlık, *La Bête Humaine*'de, Jacques Lantier'in o öldürme itiliminde olduğu kadar, Rougon-Macquart ailesinin bütün üyelerinde varolan çeşitli sakatlıklarda da görülür. Zola'nın natüralizminin tipik bir yanı da, belli bir toplumsal süreci, insanla ve çevresiyle bölünmez bir bütün olarak ele alıp, birbirinin bütünsel bir parçası olarak ortaya koymaktan çok, kişilerinin hareket tarzıyla ya da alınyazılarıyla çizme eğilimidir. Bu bakımdan, Zola, toplumsal nedenselliğin yerine biyolojik nedenselliği koyuşu, dolayısıyla, psikolojik toplumsal olaylardaki gerçek nedensel bağları gözden kaçırışı yüzünden, tarihsel bakışı yitirmiştir. Zola'nın insanı, her zaman için *tarihsel insan* demek değildir; kötü olan yanlarıyla ve eksiklikleriyle birlikte, *çevrenin mekanik bir ü.ünüdür* genellikle. Sözgelisi *La Terre*'deki köylüler, karikatürleşme düzeyinde basite indirilmişlerdir; tıpkı *L'Assommoir*'da işçilerin içkiden yıkıma uğrayışları ve boşuna sürdürülen bir yaşamdan durmadan zehirlenişleri gibi. Çünkü, klasik gerçekçiliğin epik biçimi Zola'da çözüntüye uğramış; yapıtlarına, Ibsen'in natüralist yapıtlarında (*Hortlaklar*, *Rosmersholm*, *Yapı Ustası Solness*) ya da Hauptmann'da, Huysmans, Holz ve Verga'da olduğu gibi, simgecilik girmeye başlamıştı. Natüralizm, Zola'yı yavaş yavaş, *insanı hayvanlaştırmaya*, insanı akıldışı içgüdüler ile hayvanca tutkuların eline bırakmaya götürür.

Keskin algı gücü ve demokratik bakış tarzı, Zola'nın kendi çağındaki toplumsal çatışmaları, özellikle de sermaye ile emek arasındaki başlıca karşıtlığı görmesini sağlamıştır. Kendisi bunun içerdiği şeylerin tümünün tam anlamıyla farkında değildi, ama, kendi çağdaşları gibi o da, görünürdeki durulmuşluğuna karşın, kapitalist toplumun kendi yıkımının tohumlarını kendi içinde taşıdığını, insanın insan tarafından sömürülmesin dayanan bütün kurulu düzene gözdağı veren bir gücün gelişmekte olduğunu duyuyordu.

Daha önce *L'Assommoir*'da bir çizimini yapmış olduğu gibi, *Germinal*'de de, işçilerin yaşadıkları korkunç koşulların onları nasıl hayvan derekesine indirgediğini tam bir titizlik içinde çizmiş; sömürülenlere ayak-

lanma hakkını tanımış ve romanda, devrimin uzaktan nasıl belirdiğini ve uyanmakta olan emekçi kitlelere nasıl ışık tuttuğunu göstermiştir. Ama, Zola, kendi bakış tarzındaki sınırlandırmaları aşıp, hareket halindeki bilinçli öğeyi algılayamamıştır. Paris Komünü'nün tarihsel önemini kavrayamadığı halde, ezilen kitlelere içtenlikle yakınlık duymuştur. Burjuva düzenin insani olmayışı, adaletsizliği, bunların tümü açık seçik şeylerdi Zola için; ayrıca, kitlelerin baskı altında yönetilmeyi kabul etmeyeceğini de kavramıştı. Dahası kapitalist uygarlığın sürüp sürmeyeceğinden de oldukça kuşkuluydu. Bu yüzyılın başlarında yazmış olduğu son yapıtlarından biri olan *Les Quatre Evangiles*'de bir çeşit *bugünün utopyacılığı*'na dönmesi; *L'Oeuvre*'deyse (1901), burjuva toplumdaki sınıfsal çatışmaların yerini alacak bir sınıfsal uyumun görünümünü çizmesi bundandır.

Zola'nın yaşamının sonlarına doğru yaşadığı toplumculuk fikrinin reformculukla sulanmış olması hiç de şaşırtıcı değildir; çünkü, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Avrupa toplumculuğu devrimciliğin gitgide azaldığı, onun yerine, *genişlemesine* bir gelişmenin yer aldığı genel bir eğilim içindeydi; işçi hareketi, ekonomik ve sendikal savaşıma ağırlık veriyordu artık. Toplumcu partiler, reformculuğun yayılmasının bir sonucu olarak, kapitalizm için önemsiz bir tehlike gösteren hale gelmişti; İngiltere'de Fabianlar, Fransız toplumcuları ve Alman sosyal demokratlar, bunların tümü, kendi programlarında ilerici ilkelerden geri çekilmişlerdi. Burjuva demokrasisinin tanıdığı legal fırsatlardan yararlanmak yoluyla savaşım parlamenter sistem içinde veriliyordu; buysa, 20. yüzyılın başında, gerek işçi hareketinde, gerek içlerinde Zola'nın da bulunduğu ilerici düşünürler arasında burjuva demokrasisi aldatmacasının yeniden canlanmasına yol açmıştı.

Oysa Zola, kapitalizmin gerçek yüzünü yakından tanıyordu; burjuva gerçeklik ile bir an için bile olsun uzlaşamayacak denli burjuva ruhunun derinliklerine girmişti. Zola, kitlelere, insanlığı mutluluğa götürebilecek bir güç olarak bakmaya başlamıştı, ama, Batı Avrupalı birçok çağdaşında olduğu gibi, bu fikir, sırf ham düşünce alanında kalmış, yapıtlarında sanatsal anlatımını bulmamıştır. Zola için, kitleler, bilinçli bir tarihsel güç değil, derinden bir yakınlık ve acıma duyulacak bir nesneydi; *Germinal*'de, emekçilerin niye ayaklandığını bilmeden, amacını anlamadan başkaldırması bundandır. Böyle bir sahneye, Björnson'un *Gücümüzün Ötesinde* oyununda olduğu kadar, Hauptmann'ın *Dokumacılar* oyununda da rastlarız. Batı Avrupa edebiyatında, emekçilerin durumunu ve tarihsel işlevini ele almış ender yapıtlar bile, Margaret Harknes'in *City Girl*'ünde görülen hataların acısını çeker, öyle ki, Engels'e göre, burada: «İşçi sınıfı kendine yardımdan yoksun, hattâ, kendine yardım için çaba bile harcamayan (bir atılımda bulunmayan), edilgen bir kitle olarak görünmektedir. Onu bu sürünen, uyu-

şuk halinden tutup çıkaracak bütün atılımlar hep kendi dışından, yu-kardan gelmektedir»⁶⁷ Demek, yirminci yüzyılın eşiğinde, Batı Av-rupa eleştirel gerçekçiliğinin halka gösterilecek yolu ve toplumsal ya-samı yenileyecek fikirleri bulma görevini *üstlenmesi gerekiyordu*.

Kitlelerin duyguları ve umutları, Rus eleştirel gerçekçiliğinde ger-çekten önemli bir yer tutmaya başlamıştı; Rus eleştirel gerçekçiliği, mo-dern dünyayı tümüyle değiştirmeye yönelik büyük bir devrimin hazırlıkları aşamasında geliyordu.

Ethiksel gücü, insancılığı, kitlelere derinden yakınlık duyuşu ve ya-samsal çıkışları açıkça ele alışı Rus edebiyatını, *kitleleri farkındalığın* bir taşıyıcı haline getirdiği gibi; Rusya'da, toplumsal dönüşümler ra-yına oturur oturmaz, *kitlelerin kendinin farkındalığı'nın* da bir taşıyıcı-sı haline getirmiştir.

19. yüzyılın yarısında, eleştirel gerçekçiliğin tipik bir yanı, insanın iç dünyasına büyük bir ilgi göstermesiydi. Dostoyevski, insan psikoloji-sini, kıyasıya derinlere işleyen bir çözümlemeyi geçirmiştir, o tutkuy-la dolu inançların inançsızlıkla yanyana olduğu; insan bayağılığının ve alçaklığının, evrensel mutluluk olanağına inanmayışı, hatta sövgü dolu bir reddedişi getirdiği; temiz yürekli kişilerin yaşamın kendi oyununa gelip zalimliğine uğradığı; güçlü tutkuların birbiriyle boğuştuğu St.Petersburg «lojmanları»nın nemli, dumanlı havasına karışmış, büyük bir kentin ge-ce lambalarının kısıp ışığıyla aydınlanan romanlarında, Dostoyevski, ye-ni burjuva bakış tarzının, Rus yaşamına hızla yayılışını ortaya koymuş, toplumsal ilerlemedeki trajik çelişmeleri göstermiştir. Sağlıklı insan zihni kendisini pek az ilgilendirdiği ve kendisine *dramatik gözükmediği* için, çeşitli duygulanım düzeylerindeki insan bilincinin hasta, karanlık-ta kalan yanlarını incelemiştir Dostoyevski. Ama, aynı zamanda, çeşitli *toplumsal psikolojiler* arasındaki çatışmayı vermekle de hem çevrenin, hem de toplumsal yaşamdaki ana çatışmaların belirleyici yanlarını or-taya koymuştur. Dostoyevski, genel olarak, kişilerini içinde bulunduk-ları çevreden ayırmaz; birbirlerine bağımlıdırlar. Dostoyevski'nin çev-resel ayrıntılara girmemesiyle birlikte toplumsal çizgiler taşır kişileri. Ama, Dostoyevski, bir kişiyi zihinsel dünyasıyla, yani, o kişinin zihin-sel açılımları ile öbür kişilerin çıkarları arasındaki çatışma yoluyla ve-rir. Bu bakımdan, Dostoyevski'nin romanlarında, düşünsellik ölçüsü be-lirler romanın oyuna benzer yapısını; daha çok diyaloglar halinde be-liren eylem çelişik bakış açılarından geliştiği gibi, olaylar dizisi ile dü-ğüm noktasını da kişilerin ruhsal durumları belirler. Dostoyevski, çe-şitli zihinsel yabancılaşma biçimlerini ve bunun yarattığı fikirleri araş-tırmıştır; sözgelisi: Raskolnikov'daki «üstün insan» fikri, Kirillov'daki «Tanrı insan» fikri, genç Arkadi Dolgoruyov'daki «Rothschild hülyası». Dostoyevski, bu gibi fikirleri burjuva bireyciliğine oldukça doğru bir biçimde bağlar. Ama, bireyciliğin aşırı biçimlerini ortaya sunarken; in-

san zihninin ve ruhunun ana yapısını çıkarıp, insan bilincinin en saklı kalmış yerlerine girerken, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki öbür eleştirel gerçekçiler gibi, kahramanlarının manevi yaşamına zaman dışı, *bağımsızlık* taşıyan çizgiler katar. Svidrigailov'da; özellikle de, dıştan şeytansı görüldüğü halde, aslında Lermontov'un karanlık kahramanı Pechorin'e özgü, aşırı alinyazıcılığın hiç de tekin olmayan, grotesk parodi belirtilerini gösteren, «soyluluğun son çocuğu», Nikolay Stavrogin'de insanoğlu doğasına yorduğu bir takım öğeler, yani, insanın içgüdülere doğru içten içe ama güçlü bir biçimde sürüklenişi ve boyun eğişi vardır. Dostoyevski'nin yapıtlarındaki bu karanlık, gizil, akıldışı güçlerin ve baş edilmez içgüdülerin odak noktası olarak insanoğlu doğası görüşü, Dostoyevski'nin gerici *Weltanschauungen*'dan ileri geldiği gibi, kendisi tarafından da devrimci fikirlere karşı savaşım'da bir kanıt olarak kullanılmıştır.

Ama, Dostoyevski, toplumsal ahlak anlayışının, toprağa dönüş fikrinin ve toplumsal ilişkilerin temeli olarak gördüğü dinsel dogmalardan yola çıkıp, tutucu tarzda olumlu bir toplum örgütlenmesi programı hazırlarken ve böyle bir programı, kapitalist ilerlemeye ve devrimci demokratların görüşlerine bir almaşık olarak ortaya sürerken, ülküselleştirilmiş bir köylü ve köylü yaşamı imgesine dayanmıştır. Mujik Marey, bir şiddet ve vahşet yaşamının iğrençlikleri içinde batağa düşmüş Rus insan yığınının, o kendi korkunç yumuşaklığından, insanlığından bol bol dağıtışı, onları barışa, birbirlerini sevmeye çağırışıyla, Dostoyevski'nin romanlarının bütün karmaşık felsefi yapısının ve kendi düşüncesinin çılgin soyutlamalarının gerisinde, hiç görünmese bile, hep vardır. Gerici siyasal görüşleri yüzünden çarpıklığa uğramış olmakla birlikte, *kitlelere yakınlık* fikri; yani, aşağılanan, ezilen insanlara korkunç bir eleştiri hakkı tanıma ve yakınlık duyuş, Dostoyevski'nin bütün yazılarının temelinde yatan başlıca özelliktir. Yanlış yorumladığı halde, bu fikir, yapıtlarına dirimsellik kazandırmış; kitlelere insan zihninin bütün çelişmelerini *çözebilecek* bir güç olarak bakmasını sağlamış, tarihin çağın ruhuna nasıl ayak uydurduğunu göstermiştir. Kitlelerin tarihin itici gücü olduğu fikri, o sıralarda sanat ve edebiyatta hızla ilerliyordu.

Bu fikir, kitlelerin, toplumun bütün yükünü çeken, köleleştirilmiş bir dev olarak değil, kendisini özgürleştirme sürecine girmiş bir dev olarak verildiği Victor Hugo'nun romantik epiği *Sefiller*'in eksenidir. Halk artık kendi iradesini, yönetici sınıfların iradesinin karşısına, yani, bu sınıfların kendi çıkarlarını korumak üzere yaratmış oldukları yönetsel kurumlar ile Kilise'den oluşan işbirliği çarkının karşısına koymaktaydı. Hugo, kitleleri, yoksulluk acısı çeken ve ekmeğini alın te-riyle kazanan insanlar olarak gösterdiği kadar; geleceği ele geçirmek üzere silahlanıp, barikatlara koşan insanlar olarak da göstermiştir. Hugo'nun epiği, toplumsal sürecin *nesnel* yanının, yani, kitlelerin işlevinin

toplum yaşamında gittikçe artışının, tarihsel olarak tam doğru bir yansımasıdır.

Romantik yöntemin ruhuna uygun bir biçimde, Hugo, kahramanlarının kişiliklerini evrenselleştirmiştir. Bu kahramanlardan herbiri, bireysel ile tikel olanı kendinde özümleyip soyut bir evrensellik edinmiş, belli bir ilkenin cisimleşmesidirler. Jean Valjean, iyiliğin ve erdemın bir kişileştirmesiyken, Javert de göreve fantastik bir biçimde bağlılığın bir kişileştirmesidir; Thénardier de, aşağılık ve uğursuz olan ne varsa onların. Romandaki çatışmalar, romantik antinomi ilkesine, yani, iyilik ile kötülük, kaba vahşet ile acıma gibi bağdaşmaz ilkelerin çatışmasına dayanır. Bu bakımdan, nesnel gerçeklik, *Sefiller*'e bildirici bir nitelik kazandırırken, öte yandan, yazarın görüşlerinin gerçekten demokratik olduğunu da belirten, bir tür soyut biçimde dile gelmiştir.

Charles de Coster'in *Thyl Ulenspiegel*'inde de, kitleler toplumun temel yaratıcı gücü olarak, tarihin itici gücü olarak ele alınmıştır. Burada da, yine, kişiler simgesel bir anlam taşıdıkları gibi, kitle ruhunun da çeşitli yanlarını temsil ederler. Bu iki Batı Avrupa başyapıtındaki epik nitelik, kitlelerin gerçek işlevinin ve öneminin bilinmesinden ileri gelir. Bununla birlikte, bu iki yapıt da, temeldeki *genel fik.in*, kişilerde tikel ve bireysel bir anlatıma kavuşmadığı bir epik türe girer. Oysa, Dostoyevski'nin kişilerinin herbiri çok açık seçik, belirleyici yanları içinde, oldukça tikelleştirilmişlerdir. Bunlar çok özenli bir biçimde bulgulanmış ve açığa konmuş benzersiz çizgiler olup, olayların kişinin dışında yer almasına ve yaşamın nesnel gelişimine, yani, kahramanların içini sarsan ruhsal çatışmaların temelini oluşturan o gerçek çatışmalara girer. Dostoyevski'nin yapıtlarındaki epik niteliğin özü, bireysel tutku ve duyguların patlayışının, kahramanların karmaşık coşkusal yaşantılarının gerisinde saklı *olup bitenlerin nesnel mantıksal zorunluluğu*'nda yatar. Ama, genel ile tikel dengelenmemiştir; bireysel, görünüşte benzersiz olan, (ki benzersiz ve özgün görünüşüne karşın, Raskolnikov'un suçu, baba Karamazov'un öldürülüşü, ya da Nastasya Filippovna'nın tragedyası, gerçekten tipik sınıfsal toplum olaylarıdır), yapıtlardaki tarihsel içeriği boşaltıyordur sanki. Dostoyevski'nin «psikolojik gerçekçiliği»nin kendini sınırlandırmaları vardı; bu, insanların günlük yaşamını ve gerçek toplumsal çatışmaları çözümleyip vermekten çok, toplum psikolojisinin özel çizgilerini estetiksel biçimde araştırıp anlatmaya uygun düşen bir şeydi.

İnsanların yaşamı, tam olarak, tüm somut ayrıntılarıyla Lev Tolstoy tarafından verilmiştir; Tolstoy'un yapıtlarında, gerçekçiliğin epik niteliği, kahramanın kendi ruhsal içeriği ile eylemlerinin tarihsel alanı arasındaki bir dengeye dayanır. Tolstoy'un gerçekçiliğindeki epik nitelik, kitlelere yakınlıktan ileri gelir, çünkü, Tolstoy, «varolan sistem tarafından ezilen geniş kitlelerin mizacını hayranlık yaratacak güçte

vermeyi, içinde bulundukları koşulları saptamayı ve kendiliğinden karşı koyma duyguları ile kızgınlıklarını dile getirmeyi başarmıştı.»⁴⁸ Tolstoy'un yapıtları, oldukça kısa bir zamanda toplumcu *devrime* doğru gelişen, burjuva demokratik çağdaki ataerkil köylülüğün düşünce tarzını yansıtırken, 19. yüzyıl edebiyatında tümüyle yepyeni bir şey olmak üzere, halkın görüşleri ile duygularını da *doğrudan doğruya* dile getirmektedir. Halkla bu özdeşleşme, gerçekçiliğin epik niteliğinin güçlendirilmesine yardım etmiştir, ki 19. yüzyıl ikinci yarısında Batı Avrupa gerçekçi edebiyatının yavaş yavaş yitirmekte olduğu başlıca nitelik de buydu işte.

Tolstoy'un düzyazısına epik ögenin egemen olduğunu belirterek şunları yazıyordu Thomas Mann: «Benim demek istediğim şey, Homeros'sal öge, yani, sürekli anlatısal olarak akan, yarı sanat yarı doğa olan. saf yürekli bir görkemlilik içindeki o cisimsellik, nesnellik, ölümsüz sağlamlılık, o ölümsüz gerçekçilik.»⁴⁹ Tolstoy için, yaşamın nesnel yolakışı, sürekli, kesintisiz akışkanlığı, başlıca bir saptama alanıdır. İnsanların alını yazılarını sarsıp değiştiren tarihsel çatışmalar, yığınlar arasındaki dev çarpışmalar, kişisel dramlar, yönetici sınıfların, Kilise ile yönetsel kurumların düz ahlak anlayışındaki aldatmacalık, bütün bunlar, Tolstoy'un keskin, arayıcı bakışlarına takılan şeylerdi. Mehtaplı bir gecenin büyüsü, bir işi iyi yapmanın verdiği haz, köylü yaşamının küçük ayrıntıları, yazın taşranın kokusu ve rengi, bir sosyete salonundaki fısıltılı konuşmalar ile insana yakışmayan ağız kavgaları, buzların baharda çözülüşü, doğuya sürülen mahkumların sesleri, bütün bunlar, dünyanın uçsuz bucaksız, hayranlık uyandıracak, eksiksiz bir görünümüyle iç içe örülmüştür Tolstoy tarafından. Yaşamın yaratıcı gücü, Tolstoy'un dilini, cümlelerini, özünde uyumlu olduğu kadar, dıştan da ağır ve etkin bir tarzda yoğurur; üç boyutlu, kusursuz, sahici imgelerine olağanüstü görsel güç verir. Tolstoy, gerçekliğin fiziksel yanlarını canlı bir biçimde çizerken, insanın manevi yaşamının en gizli yerlerine de inip, onu aynı canlılıkta ortaya koymuştur. Gerçekten de, kendisinin *halka yakınlığından* gelen ve yapıtlarındaki ayırıcı *epik niteliği* oluşturan şey, nesnel yaşam süreçlerinin tam bir çizimiyle bileşmek üzere, bütün zenginliğini ve ışıklı renkli yanlarını, gerçek çelişmelerini, nerdeyse algılanamaz ve açıklanamaz gibi gözükken titreşimlerini açığa çıkaracak biçimde, insan ruhunun, clağanüstü kapsamda çözümlenişidir. İnsanoğlu yaşamının genel gidişini epik üslupla verirken, Tolstoy, kalabalık içindeki bireyi gözden kaçırmamıştır hiçbir zaman. Onun bütün kişileri içsel bir değer taşır; her biri, toplum denilen, yani, tarihin atomlarını, bireyleri bir bütün içinde toplayan o bitimsiz yaşam akışının aktığı, bireysel bir dünyadır. Maddi ve manevi yaşam değerlerini kendi emekleriyle yaratan; yöneticiler uğruna döğüşüp, yaşamını savaşta yitiren; kömür kazanı ateşleyip, toprak süren; ekin biçen; yeraltından cevher

çıkarıcı; fabrikaları, sarayları kendi elleriyle yapan tüm halk kitleleri; yani, bitkin, ezilmiş, aldatılmış ve soyulmuş, insanlık dışı çalışma altında eriyip bitmiş milyonlarca emekçi, Tolstoy'un bireyleri bunlardır işte. İvan'ın, Piyotr'un, Marya'nın çıkarları, istekleri, duyguları, umut ve tasarılarıdır halk denilen tarihsel gücün isteklerini, umut ve tasarılarını oluşturan şey. Kitleleri anlayabilmek için, *halkı temsil eden her kişi'nin* manevi ve ahlaksal özünün anlaşılması zorunluluğu vardır. Bundan dolayı, Tolstoy açısından, toplum yaşamının incelenmesi, çözümlemesi ve çizilmesi, zorunlu olarak, bireyin manevi yaşamının incelenmesini içine alır; çünkü, üst sınıflar, zenginler, kültür ve sanat, iktidar ve güçbirliği, iyilik ve kötülük kavramları, din ve devlet, yani, belli bir çağda yaşamın içeriğini oluşturan her şey, en son çözümlemede, halkın iradesine, dolayısıyla da, halktan her tikel üyenin iradesine dayanır.

Tolstoy, halkı çizimde büyük bir adım atmıştır ileriye doğru, o olmaksızın yeni tip bir gerçekçiliğin, yani, toplumcu gerçekçiliğin gelişmesini anlayabilmenin de olanaksız olduğu bir adım. Tolstoy için, halktan bir insan (tümünden önce de köylü), Turgenyev ya da Leskov için olduğu gibi, sırf kopuk bir gözlemin ve salt bir yakınlık duymanın nesnesi değildi. Tolstoy'un, kitlelerin bilincine egemen olan «karanlığın gücü»nü tam anlamıyla çizmiş olması bir yana; bu insan, Batı Avrupalı gerçekçilerin ve natüralistlerin çizmiş olduğu gibi, sırf para yapmak için, tüm kendi benliğini saran bir tutku ya da bayağı, nerdeyse hayvansal içgüdülerce yönetilen ruhsuz, mülkiyet sahibi bir kişi değildi. Bu insan, Tolstoy'un *mujik'i* ülküselleştiren eğilimi yanı sıra, Rus ve Fransız halkçı yazarların yapmış olduğu gibi, bir erdem örneğini de temsil etmiyordu. Tolstoy'un, halkı temsil eden insanı çizmesi, bu insanı nasılsa öyle yapan yaşamın gerçek çelişmelerinin doğru bir anlayışına dayanıyordu (ki bu bakımdan kendisine yakın olan tek bir yazar vardı, Rus yazarlarının en bilgelerinden biri olan Gleb Uspenski). Tolstoy'un halktan kişileri, Tikhon Şçerbati, Yeroşka ya da asker Avdeyev gibi ön sırada kişiler olsun; ister başıboş, dilenci, aşırı yalın, yoksul köylüler ya da bir takım yoksullar gibi ikinci sırada kişiler olsun, bunların tümü romanda, okumuş yazmış, ayrıcalıklı sınıflardan gelme kişilerle eşit önemlilikte yer aldıkları gibi, çoğu hallerde de, ahlak bütünlüğü açısından, bu ikincilere ağır basarlar.

Tolstoy'un gerçekçiliğiyle beslenen toprak, olağanüstü zengin bir harman vermiştir. Avrupa kültürünün doruğundaki bir sanatçının bakış açısından olduğu kadar, halk kitlelerinin de bakış açısından, tarihi ve burjuva uygarlığını aynı anda izleyebilen Tolstoy tarafından eğer dünya edebiyatına, halkın çizimi konusunda, yepyeni bir yaklaşım tarzı getirilmemiş olsaydı; *halktan bir kişiyi, devrimci yolda kendinin farkındalığını edinme süreci içinde* vermiş olan Gorki de olamazdı. Tolstoy'cu gelenek, toplumcu gerçekçi edebiyata bağsal bir biçimde akmıştır. Sov-

yet edebiyatında birçok kişi, Tolstoy'un ekinidir.

Tolstoy'un, kendi yapıtları için söylediği gibi, gerçekçiliğin gelişmesinde, «ayrıntılı duygulara gösterilen ilginin yerini, olayların kendisine gösterilen ilginin aldığı»⁷⁰ yeni bir döneme girilmişti. Ama bu tanımlama, olaylarla yüklü yapıtlarının kendi bir tanıtı olduğu gibi, Tolstoy'un edebiyatta, olayların önemini yadsıdığı anlamına da gelmez. Örneğin, *Savaş ve Barış*'ta, dram, kahramanların özel yaşamlarını etkileyen geniş çaptaki tarihsel olaylardan doğar. *Hacı Murat*, yine öyle, olaylarla doludur; *Karanlığın Gücü*'nde eylem devingendir. *Anna Karenina* ile *Ölümden Sonra Diriliş* de böyledir. Ne var ki, Tolstoy'un yapıtlarının hiçbir yerinde olayların kendisi olaylar dizisinin temelini oluşturmadığı gibi, eylemi de ileriye götürmez; başlıca yapıtları için olduğu kadar, kısa hikayeleri için de geçerlidir. Oysa, aB'zac ile Dickens'de durum tersinedir; örneğin, olaylar, bireyin iç dünyası üstündeki etkileri bakımından ortaya konur. Vautrin ile Lucien de Rubempré'nin alınyazısı, *Little Dorrit*'te Arthur Clennam'ın çevresindeki gizler, ya da Thackeray'in Barry Lyndon'ı ile Philip'inin serüvenleri, kendilerinde ilgi çekici ve önemlidirler. Oysa, Tolstoy'da, olaylar anlatıya sahiçilik kazandırma ve kişilerin manevi içeriklerini açığa çıkarma amacıyla kullanılır. Tolstoy'un yazılarında ruhsal çözümleme, yalnızca toplumsal çözümlemenin bütünleştirilip, derinleştirilmesine hizmet etmez; aynı zamanda, bağımsız bir araştırma aracı haline de gelir. *Hacı Murat*'da tarihsel doğruluğu ve içerdiği güçlü eleştiri dolayısıyla vurucu çizgiler kazanmış olan Çar Nikola, ruhsal çözümlemeden yararlanılarak ortaya konmuştur. Tolstoy'un, Çarın kişiliğini üstün bir biçimde inceleyişi, davranış ve eylemlerindeki itici gücü açığa çıkararak, değişen mizacını, sürekli tavır takınışını ve kendini aldatma alışkanlığını gösterişi, zorbalığın toplumsal özünün bir incelenişini de gösterir. Ölmekte olan İvan İlyiç'in düşünce ve duygularının ayrıntılı bir biçimde dökümü, İlyiç'in kendisini apaçık çözümleyişi ve kendisini açığa koyuşu, kendi bir tipik ürünü olduğu aldatmaca dolu ve adaletsiz bir toplumun da sarsıcı bir eleştirisi. Toplumsal çelişmelerin başlıca bir aracı olarak ruhsal çözümlemeden yararlanışıyla, Tolstoy, dünya edebiyatını geniş çapta zenginleştirmiş, gerçekçi yöntemin yeni estetik ve çözümsel olanaklarını ortaya koymuştur. Tolstoy'un ruhsal çözümlemesi, Dostoyevski'ninkinden çok daha karmaşık ve esnekti; çünkü, her zaman için, kendiliğinden tarihselci bir yaklaşım taşıyordu içinde. Ayrıca, Dostoyevski, kahramanlarının yoğun ruhsal yaşantılarını çıldırma sınırına varan bir halde verirken, Tolstoy, çeşitli doğal ruhsal halleri ortaya koyuyordu. Dostoyevski, kişilerinin düşünce ve duygularını uçsuz bucaksız içsel kategoriler olarak ele almaya yatkınlık gösterirken, Tolstoy, doğasını ve coşkularını, her zaman için, toplumsal bir biçimde koşullanmış olarak, yani, gerek çevreleriyle, gerekse yaşadıkları zamanla

asal bağlarını açıkça yansıtan bir şey olarak ele almıştır. Bundan dolayı, Tolstoy'un kahramanlarının zihinsel etkinliği, sadece kişisel duygu ve isteklerin karşı karşıya çatışması biçiminde, bireyin kapalı kişisel dünyasındaki coşkuların bir dürbünü olmamış; toplumsal yaşamın hareketliliği ile çelişmelerini de yansıtabilmiştir. Burjuva uygarlığın gittikçe çöktüğünü ve insanlar arasında varolan ilişkilerin adaletsiz ve doğaya aykırı olduğunu kendinde duyan Tolstoy, toplumu dural ve değişmeyen bir şey olarak görmemiştir. Natüralistlere benzemez olarak, yaşamın bütün alanlarında *tarihin durmayan akışkanlığını*; yani, Goethe'nin, bir gerçekçinin çizimini yapması gereken 'başlıca şey olarak gördüğü «bütünün amansız yol alışı»nı algılamıştır. Yalnız, şunu da kabul etmek gerekir ki, Tolstoy'un bakış tarzı, kendisini zaman zaman yanlış bir yere, yani, olayların *nedenselliği*'ni, insanın dışında yatan anlaşılmaz bir gücün, yazgisal bir zorunluğun koşullandırışı olarak görmeye götürmüştür. Tolstoy, bu tarih görüşüne yabancılaşma sürecinin etkisi altında varmıştır, ki bu yanılsama da böyle bir şeyin tipik bir sonucudur; ama, Tolstoy'u yaşamdaki olayları sürekli çatışma ve gelişme halinde çizmekten alıkoyamamıştır hiçbir zaman. Bu nedenle de, kişilerinin coşkularını, *insanoğlu bilincinin kendine özgü yanı olan düşünce ve duyguların ardarda kesintisiz etkinliğini* ortaya koymaya çalışmıştır Tolstoy.

İnsan ruhunun gizliliklerine inmenin yollarını bulmak için gerçekçi edebiyatta Tolstoy'dan önce de girişimler yapılmıştı. Lawrence Sterne ile Jean Jacques Rousseau, psikolojiyi anlatının önemli bir ögesi haline getirmişlerdi; ama, kişilerin iç dünyalarını verme yöntemleri salt *betimleyici* olarak kalmıştır. Rousseau, «tiraflar»ını 'birinci kişi ağzıyla yazmış olmasına karşın, öylesine kopuk bir biçimde yapmıştır ki bunu, insan benliğinin derinlerine ulaşan herhangi bir duygudan çok, ortaya çıkan dökümün açıklığı karşısında şaşkınlığa düşmüştür. O zamanlar edebiyat, insan ruhunun içinde bulunan çeşitli coşku ve düşüncelerin görünüş, gelişme ve çatışma sürecini ele alabilecek gereçlerle donatılmış değildi daha. İleriye doğru adım Stendhal'den gelmiştir; Stendhal'in kahramanları, kendi düşünce ve eylemlerini de düşünüp açıklamaya çalışırlar, Julien Sorel'in kendi içinden konuşmasını duyar gibi oluruz; ama, kahramanın olayları *yorumlaması*'ndan başka bir şey değildir bu. *Somut olarak akışan düşünce süreçleri* ile insan duygularının karışık etkinliğini ortaya koyma işinde iç monoloğu bir araç olarak ilk kez kullanan Tolstoy olmuş; böylelikle, edebiyat, çok geniş ve yeni olanaklar getiren, önemli bir anlatım yolu edinmiştir. Başlıca bir çıkıştı bu; şöyle ki, *Sivastapol Hikâyeleri*'nde Yüzbaşı Prakuksin'in ölümü, *Savaş ve Barış*'ta Petya Rostov'un gördüğü «müzikli» düş, ve kendine kıymadan önce Anna Karenina'nın kendi kendine konuşması gibi korkunç gerçeklik gücü taşıyan sahneler olmasaydı, yaşamın görünümü çok daha yoksullaşacak, olaylar gerektiği biçimde, tam olarak algılanamayacaktı.

Tolstoy'un ruhsal çözümlemeye bu denli önem verışı hiç de

rastlantı değildi; nesnel yaşam olgularının zorladığı bir şeydi bu; çünkü, insanın toplumsal yaşam karmaşıklaştıkça, manevi yaşamı da karmaşıklıyordu. Sayısız yeni olgu kendi alanı içinde yer aldıkça, insan da değişik görüngüleri çağrıştırmaya yeteneğini geliştirerek, bunları özümlemeye çalışıyordu; bunun bir sonucu ise, çağrışımçı düşüncenin, modern zihnin en tipik bir özelliği haline gelmiş olmasıydı. Tolstoy bu eğilimi algılamış ve yapıtlarında ortaya koymuştur; ama hiçbir zaman, daha sonraları «bilinç akımı»nın yapacağı biçimde, bunu, ruhsal süreçlerin tanıtımında, ne mutlak bir nitelik düzeyine çıkarmış, ne de evrensel bir ilke haline getirmiştir. Joyce ve Proust ise, ilk kez Tolstoy tarafından edebiyata tanıtılmış olan biçimde, kişilerin iç dünyalarını ortaya koyma yöntemini almışlar, bunu yaşamın biricik gerçekliği olarak, yabancılaşmış bireylerin iç monologlarının evrensel biçimde sunulduğu haline getirmişlerdir; öyle ki, bu, *Ulysses*'de dış yapıda düzenin bozulduğu, *A l Recherche du Temps perdu*'de ise, düzenli, kendiyle bağıntılı biçimdedir. Oysa Tolstoy, gerçekliği ortaya koyma açısını genişletmek için kullanmıştır iç monologu. Bir edebiyat yöntemi olarak ruhsal çözümlemeyi geliştirip ilerleten Tolstoy, belli bir kişinin uyardığı izlenimi, değişik kişilerde uyandırdığı izlenimlere *ayrıştırma* yoluna gitmiştir. «Şu ya da bu şeyin, kişiyi nasıl duygulanımlandırdığını betimleme» gereğini vurguluyordu Tolstoy. Tolstoy'un yapıtlarında, başkahraman, öbür kişilerin kendisinden edindiği görüş çoğulluğu içinde tanıtılır. Tolstoy, bir kişiyi tipleştirirken, öbür kişilerin, yargı verme ya da değerlendirme yoluyla, bu kişi üstüne daha önce belli etmiş oldukları ayrı ayrı izlenimleri *bir araya getirir*. Böylece, biz burada, bir kişinin öznel olarak değerlendirilişinde, nesnel bir değerlendirmeye karşılarız; çünkü, bu kişinin tanıtılışı çok yanlı, dolayısıyla, şaşkınlık verecek biçimde eksiksizdir artık. Tolstoy, kişilerini varolan toplumsal ilişkilere özgü toplumsal ve psikolojik özellikler içinde vurgulayıp, tipikleştirmiştir hep. Tipik kişilerden oluşan sayısız yüzler bırakmıştır geride: yoksul köylüler, zengin köylüler; gündelikçiler, *kulaklar*; dilenciler, başıboşlar, tatlı hayat peşinde koşanlar; taşra ve kent eşrafı; basit askerler, subaylar; hizmetçiler; mahkeme yazmanları, yüksek görevliler; liberaller, tutucular; mahkumlar, avukatlar; sosyete gülleri, orospular; işçiler, tacirler; aristokratlar, devlet adamları. *Devrime doğru amansızca ilerleşiş* içinde, yerleşik göreneklerin, görüşlerin ve ilişkilerin yıkılmakta olduğu Rus yaşamındaki tüm *kaynaşan akışı* genelleştirip tipikleştirmiştir Tolstoy. İnsan davranışındaki güdülerini doğru bir biçimde anlama gücüyle olduğu kadar, insanın iç dünyası ile toplumsal çevresi arasındaki bütünsel bağı görebilme gücüyle de bileşmiş, derinlemesine bir psikolojik bakış, Tolstoy'un, insan ruhunda yer alan süreçleri, yaşamdaki somut süreçlerin doğru ve tam bir yansıması olarak algılayıp ortaya koymasına olanak vermiştir. Tolstoy, natüralistlere

benzemez olarak, toplumsal adaletsizliğin ve emekçi halkın yaşadığı korkunç durumun bir dizinini çıkarmamıştır. Alt sınıfların acıklı hali, genel altyapı, *temel tarihsel* akım olarak geçer Tolstoy'un yapıtlarında. Tolstoy, yaşamın temel bir içeriği olan, adalet ile adaletsizlik arasındaki *sürekli* çatışmayı çizerek, bu iki ilke arasındaki çatışmayı hem toplumda, hem de insan ruhunda incelemiştir. Kitlelerin yararı ve gereksinimi neyse, kitlelerin bakışına ne uygun düşüyorsa, Tolstoy için de iyinin ve haklılığın ölçütü o olmuştur; halkın gereksinimlerine ve bakış tarzına ters düşen her şey, Tolstoy için, haksızlığın ta kendisiydi. Tolstoy'un burjuva toplum eleştirisini etiksel, açıdan dile getirmiş olmasının nedeni budur işte. Tolstoy, ayrıcalıklı sınıfların etik ve ahlak anlayışına karşı, varlıksız insanların etik ve ahlak anlayışını desteklemiş; tüm toplumsal ilişki sistemine, özel mülkiyet toplumundaki insanların kişisel ve toplumsal yaşamına emekçi insanın o ağırbaşlı, saf-yürekli bakışlarıyla bakmıştır hep. Tolstoy, burjuva uygarlığının alt-yapısındaki bütün ilkelerin aldatıcı, doğaya ve insana aykırı olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bencilliğin ve kişisel çıkar peşinde koşmanın gerçek özünü açığa koyarak, hiç acımaksızın eleştirmiş; insanoğlunun yabancılaştırmasını mahkum etmiştir.

Tolstoy, Batı Avrupalı çağdaşlarına benzemez olarak, mülkiyet çelişmelerini, burjuvaların yağmadan pay kapmak için birbiriyle itişip kakışmasını, ya da içgüdülerin ve soyaçekimin insanlar üstündeki yıkıcı etkisini yapıtlarına temel bir çatışma olarak almamıştır. Tipik Tolstoy'cu çatışma, ahlaksal bir çatışma olup; yapıtlarına o katıksız sahi-ciliği veren bütün olgular, olay ve tanıtılar, hep bu çatışmanın ahlaksal köklerini ışığa çıkarmaya, vurgulamaya hizmet eder. Ama, bu demek değildir ki, gerçek yaşamın gereçleri anlatıda ikinci sıradan bir önem taşır; gerçekçi çözümleme, Tolstoy'a, varolan toplum düzenindeki adaletsizliği ve insanlıkdışı halleri bütün açıklığıyla ortaya koymasına; aldatıcı, iki yüzlü düz ahlak anlayışını, yasallaştırılmış adaletsizliği, Kilise tarafından kutsanmış hapishane-mahkeme-ordu-polis arasındaki güçbirliğinin işleyiş biçimini, toplumun zenginler ile yoksullara, ezenler ile ezilenlere ayrılmış olduğunu ve bütün bunların insanın kendisine, olağan ve doğal insan ilişkilerine yabancı olduğunu göstermesine olanak verir. İşte bu kurulu toplum düzeni, insanın doğasını çürütmekte, insanı bencilliğin bir kölesi haline getirmekte; onu sevgiyle değil, nefretle doldurmaktadır. Tolstoy'un öğretisel yapıtları dışında, *Karanlığın Gücü*, *Anna Karenina*, *Ölümden Sonra Diriliş*, *Kreutzer Sonata*, ve *Sergius Baba*'da ahlaksal bir çatışmaya rastlarız. Tolstoy, özel mülkiyete ve sömürüye dayanan bir toplumda egemen olan kişisel ve toplumsal ahlak anlayışındaki çelişmeleri çözümleyiştten yola çıkarak, bu ahlak anlayışının artık *kullanılmaz* hale gelmiş olduğu sonucuna varmıştır; çünkü, böyle bir ahlak anlayışı, insan yüreğinin *doğal* sağlıklı haliyle bağdaş-

madığı gibi; insan ilişkilerinin, tarihsel süreçler içinde yoğrulduğu toplumsal temeller ile toplum biçimleri de ortadan kalkmıştı. Gerçekten de, varolan toplumsal ilişkilerin kullanılmaz bir hale gelmiş olması kadar, doğal da olmadıklarının ortaya konusu, Tolstoy'un daha sonraki *tarihselciliği*'ni tanıtlayan başlıca bir tema haline gelmiştir.

O sırada, bütün Rusya'da, çarlık ailesinin sağlığına hâlâ dualar edilen sayısız kilisenin çanları çalıyor, kırbaç ve süngü zoruyla korunan Çarlığın temelleri hâlâ sağlam ve sarsılmaz sanılıyordu. Jandarmalar her yeri toz duman ediyor, sokaktaki adam her an gözaltına alınma korkusuyla yaşıyordu. Öte yanda, anonim şirketler mantar gibi yerden fışkırıyor; liberal profesörler ile hukukçular parlamenter, anayasal hükümetin yararları üstüne söylev çekmekte devam ediyorlardı. Bu arada, Katkov'un yayınları ortalığa zehir saçmayı sürdürüyor: Suvarin, sokak basınının Rusya'da temellerini atıyor; bütün bölgelerde kıtlık kol geziyor, *mujikler*'e de Mançurya'da, daha sonra da Galiçya'da sapır sapır dökülsünler diye silah kullanılması öğretiliyordu. Ayrıcalıklı kişiler ise, hâlâ güvence içinde, Donets kömür madenlerini kazıyorlar, paralarını Bakü petrolüne yatırıyorlar, yabancı alacaklılar, Çarlığın gitgide azalan para ödemesini desteklemeye hâlâ istekli görünüyordular. Değişik uluslardan milyonlarca insan hâlâ en temel insan haklarından yoksun, işçiler ve köylüler tanımsız bir yoksulluk içinde yaşarken, fabrika sahiplerinin hisseleri gittikçe artıyordu. Ama Çarlık, «Halkın İradesi» üyelerinin terörist hareketleriyle sarsıntıya uğramış, Devrim alevinin Doğu'dan yükselmeye başlamasıyla dünya süluk soluğa kesilmişti. Ülkenin her yanında çıkan, kitlesel işçi grevleri, yakında patlayacak karışıklıkları haber veriyordu; kitlelerin kızgınlığı sokaklara dökülecekti nerdeyse, taşra huzursuzluktan kaynıyordu, toprak ağalarının malikanelerini ateşe vermek üzereydi köylüler. İşçi hareketlerinin derinlerinde ise, yeni tip bir parti kotarılmaya başlamıştı.

Adaletsiz, doğa dışı ilişkileri içinde kapitalizmin acımasız bir eleştiricisiydi Tolstoy. Tolstoy, aile, kilise, mahkemeler ve polis devleti gibi çeşitli toplumsal kurumları araştırarak, *kökten değişmenin* gereğini göstermişti; çünkü, halkın köleleştirilmesine ve ezilmesine hizmet ediyordu bu kurumlar. Tolstoy, *özel toprak mülkiyeti*'nin ortadan kaldırılmasını da istiyordu; ülküsü, sınıflı devletin yerini alacak, özgür ve eşit, küçük köylülerden oluşan komünlerdi. Tolstoy'un, özel mülkiyete dayanan toplumsal ilişkilerin ortadan kaldırılması vargısı, ki eleştirisinin içerdiği nesnel bir vargıdır bu, toplumcu fikirlere eş düşüyordu; Tolstoy'un, yazılarında temel olarak öne sürdüğü toplumsal gelişmeyle ilgili sorunlar, toplumculuğun el atmış olduğu sorunların ta kendisiydi. Tolstoy'un yapıtlarına katılmış, yaşamdan alınma yığınla gerekle tüm gözlemler, insanlık dışı toplumsal ilişkilerin yerine insancıl ilkelere dayanan yenilerinin getirilmesinden yana, inandırıcı kanıtlar ortaya ko-

yuyordu. Tolstoy'un yapıtları, kendiliğinden yükselen devrim dalgasını yansıttığı gibi: kendisi de, ortaya çıkacak tarihsel değişimleri önceden kestirisiyle, burjuva uygarlığın kapsamlı bir eleştirisini yapmıştı. Tolstoy'un yapıtlarının kuşattığı somut olayların bolluğu ve anlatısının örgüsünde yansıyan yaşamın sert çizgilerinin titizlikle saptanışı buradan gelir. Uzun bölümler, sıfat ve tanımlamalarla dolu, sayısız bağımlı, oldukça karmaşık tümceler, bunların tümü, yaşamı bireşimsel olarak kucaklamaya, kişileri çeşitli açılardan tanımlamaya ve tarihsel bağların tam bir görünümünü vermeye yönelik bir eğilimin tanıtıcılarıdır. Yine de Tolstoy'un tarihi ortaya koyuşu, *toplumsal gelişmenin bütün başlıca eğilimlerini* kuşatmaz. Bu ancak, tüm gerçekliği, onun bütün biçimlerini, renklerini ve tüm toplumsal kesimlerin savaşım yöntemlerini algılayıp araştırmakla *toplumsal gelişmenin genel eğilimini* açığa çıkaracak dönüştürücü bir bilinç tarafından yapılabilirdi. Oysa Tolstoy'da, «kapitalizm ile kapitalizmin kitlelere aşıladığı tehlikelerin açınlanması, tüm dünya toplumcuları tarafından girilen dünya çapındaki kurtuluş hareketine karşı tam bir duyumsamazlık içinde olan bir tavırla bileşmişti.»”

İkel köylü demokrasisi duyguları, Tolstoy'un görüşlerine ve yapıtlarına, sadece korkunç eleştirel güç vermekle kalmamış, belirli bir edilgenlik de katmıştır. Tolstoy'un halktan gelme kahramanları, yüz-yıllar boyu sömürme ve tutsaketme yoluyla kitlelere aşılanmış bir boynu büküklük içindedirler. Tolstoy'un insancıl ideali, yani, insan ilişkilerinin doğal temeli olarak o büyük *sevgiye çağrısı*, yapıtlarında, kötülüğe karşı direnç göstermemeyi öğretir biçimde, gözleyici biçimler almıştır. Köylü demokrasisi üstüne önyargıları, kendi bakış tarzına tutucu bir öge aşılamış; aklı, ilerlemeyi, «bilim uydurmacılığı»nı, tensel gereksinimleri çileci bir açıdan yargılamaya götürmüştür. Kitlelere yakınlığına karşın, yabancılaşma sürecinin tohumlarını ektiği tipik bir yanılsama girmişti görüşlerine; yetkin topluluktan bağımsız olarak bireyin kendini ahlakça yetkinleştirmesini, toplumsal çelişmeleri çözmenin ve insanlar arasındaki doğal olmayan ilişkileri değiştirmenin etkin bir yolu olarak görüyordu Tolstoy. Bu utopyacı görüş, 20. yüzyılın en tipik bir yanılsaması halini almıştı. Buna, Romain Rolland'ın *Jean-Christophe*'u ile G. B. Shaw'un oyunlarında olduğu kadar, yüzyılımızın en önde gelen eleştirel gerçekçilerinde de rastlarız.

Yine de Tolstoy'un gerçekçiliğinden gelen yeni çizgiler, görüşlerindeki tutucu yana ağır basmış; yapıtları, eleştirel gerçekçiliğe yeni bir evre açmıştır. Tolstoy'dan önce eleştirel gerçekçilik, birey ile toplum arasındaki ilişkiyle, toplumun yapısıyla, bireyin toplumla çatışması ve alinyasıyla ilgilenirken; bütün 20. yüzyıl gerçekçiliği için olduğu gibi, Tolstoy'cu gerçekçilik için de, *toplumun alinyası, araştırmanın nesnesi olmuştur*. Tolstoy'un ortaya attığı şey, yani, aldatmacanın, adaletsizliğin, acımazlık ve kıyıcılığın olduğu, kitlelerin köleleştirildiği, en

temel insan haklarından yoksun kılındığı bir yerde insanın nasıl yaşayabileceği sorusu, 20. yüzyıl edebiyatının başlıca etiksel sorunu olmuştur. Tolstoy'un yapıtlarında temel olan, kurulu toplumsal düzenin değişikliğe uğratılması fikri, Batı Avrupa edebiyatında da görülmeye başlanmıştı artık. 20. yüzyılın başında, natüralizm ile olduğu kadar, bir önceki yüzyılın sonundaki çeşitli yoz akımlarla da kıyasıya bir çatışmaya girişmiş olan gerçekçilik, bir önceki yüzyılda bilinmeyen yeni yamsal olgu ve çelişmeleri kuşatacak biçimde, bakış açısını genişleterek, güçlenmeye başlamıştı.

Yeni yüzyıl, kendisiyle birlikte, sadece bolluklu, huzurlu, durulmuş bir yerleşik düzen duyusunu değil, kapitalist toplumun temellerinin sağlamlığından kuşku ve güvensizlik duyusunu da getirmişti. 20. yüzyılın tarihsel içeriği, tarihteki en büyük değişme tarafından, yani, kapitalizmden toplumculuğa karmaşık, zorlu ve uzun geçiş süreci tarafından belirlenmişti.

Birinci Dünya Savaşı, kapitalizmin emperyalist gelişme evresindeki keskin çelişmeleri tam anlamıyla ortaya çıkarmıştı. Rusya'daki devrim ise, tarihte yeni bir çığır açmış, çöküş dönemine girmiş bulunan kapitalizmin genel bunalımını hızlandırmıştı. Burjuva toplumunun bir ölçüde zorlamasız ve kararlı bir biçimde gelişmesi, hızlanmakla kalmamış, bir yıkıma doğru yolalmaya da başlamıştı. Tüm ideoloji ve bilinç biçimleri, burjuva toplumunun tarihsel süreç doğrultusunda gittikçe kendi yıkımını hazırladığının açıkça farkına varmıştı. Artan sınıf çatışmaları karşısında, burjuva bilinci, cepte kalmış ne varsa harekete geçirmiş, beyaz ırkın üstünlüğünü ve öbür ırklar üzerinde sınırsız zor kullanmaya hakkı olduğunu söyleyen Gobineau'nun ırkçı kuramını felsefe arşivlerinden kazıyıp ortaya çıkarmıştı. Nietzsche'nin insanlık dışı felsefesi ayağa kaldırılmış; içerdiği fikirler, kapitalist sisteme özgü saldırgan savaşların, kitleleri tutsak etmenin haklı gösterilmesi hizmetine koşulmuştu. Oswalt Spengler, Avrupa'nın, yani burjuva demokratik Avrupa'nın, daha doğrusu kendi deyişiyle, «Manchester Avrupası»nın yıkılacağını kestirip, emperyalist gericiliğin diktatörlüğüne yol açacak biçimde, yönetici sınıfları «iş sıkıya almaya» çağrıda bulunurken, halefi Georges Sorel de *Reflection sur la violence* adlı kitabında, çağdaş yirminci yüzyıl tarihini ve geleceğini, bir savaş ve kıran alanı olarak görüyor; savaş fikrinin, insanoğlu bilincinin ayrılmaz bir parçası olduğunu öne sürüyordu. Kitleleri gemleyemeyişinden ötürü burjuva demokrasisiyle alay ediyor; burjuvanın kendi sınıf egemenliğini sürdürebilmesinin biricik yolu olarak, tüm yasal güçbirliği yöntemlerinin yerine zor kullanılmasını öneriyordu. Kitlelerin düşük bir zihinsel gelişme düzeyinde tutulması, kitlelere bayağı içgüdülerin yerleştirilmesi, gizlisi kapaklısı olmayan kaba aldatmacalıkla kitlelerin sindirilmeleri gerektiğini öne sürüyordu. Burjuva edebiyatı, güçlü ama hayli ilkel bir kahraman im-

gesini, yani, dizine kadar kana batmış halde, amacına doğru durmaksızın yol alan, bu arada «beyaz olmayan» insanları ayağı altında ezen efendi imgesini yaratmıştı. Claude Farrère ile Kipling'in, d'Annunzio ile Vershopen'in sömürgeci, askercil ve toplumsal romanları, «güçlü» bireye övgüler yağdırıyordu.

Alınyazısı duyusu, eleştirel gerçekçiler için de aynı biçimde geçerliydi. Örneğin, H. G. Wells'in bütün yazıları, çağdaş uygarlığı yıkmak üzere olan evrensel bir kırım duyusuyla kaplıdır. İnsanlığı neredeyse köle, yeryüzü kültürünü de yerlebir edecek, örümceğe benzer yabancı gezegen yaratıkları ile İnsan arasındaki kışıma, geleceğin çöküşmüş sınıfları olan Eloi ile Morlock'lar arasındaki kıyasıya düşmanlık; bilimsel bulgunun, kötülük ile yoksulluğun kaynağı haline gelişi; varlıklılar ile varlıksızlar arasındaki acımasız savaşlar; geleceğin yürüyen sokaklı kentlerinin efendileri ile kitleleri; uygarlığın varoluşuna karar kılacak, Büyük Güçler arasındaki ölümüne hava savaşları, işte Wells'in bütün bu kötümser fantazilerinin tümü burjuva toplumundaki çelişmelerin yoğunlaşan havasında izlenen şeylerdi. Jack London'ın şen ve iyimser bir havası olan yapıtlarında bile, örneğin, *Demir Ökçe*'de, işçiler ile mali oligarşi arasındaki tükenmez çatışmanın, *Dreams of Debs*'de de genel grevin darbeleri altında çöken burjuva düzeninin oldukça trajik biçimde bir çizilişi vardır. Bu yaklaşan yıkım duyusu, çatışmaların abartıldığı ve yaşamdan daha geniş olarak sunulduğu bilim kurgu yapıtlarda olduğu denli, somut günlük yaşamı çizen düzyazı yapıtlarda da vardı. İnsanların olağan günlük yaşamı; doğumlar, evlilikler, ölümler, hep bu düzenli yaşamın temellerinde derin ve geriye dönülmez değişimler yaratan tarihsel güçlerden etkilenmekteydi. Dramatik aile öyküleri, burjuva uygarlığın yıkılışı ve çöküşünün geniş görünümleri haline gelmişti. Thomas Mann'ın *Buddenbroklar*'ı ile Galsworthy'nin *The Forsyte Saga*'sındaki konu buydu. Wells'in bilimkurgusunda olduğu gibi, burada da, burjuva kültürü ve burjuva yaşamı, evrensel kültür ve evrensel yaşam olarak görüldüğü için, burjuvazinin yıkılışı ile çöküşü de, genel olarak uygarlığın yıkılışı ile çöküşü olarak görülmüyordu.

Toplumsal yaşamdaki yeni görüngüler, bu görüngülerin gittikçe açık seçik hal alan çelişik niteliği ve mantık dışılığı; düz ahlak anlayışı ile olgular, burjuva demokrasisi ile pratiği arasında gittikçe açılan boşluk, bütün bunlar, gerçekçi yazarları, değişen gerçeklik dünyasını ortaya koymak için yeni yollar aramaya zorluyordu. 20. yüzyılın eleştirel gerçekçileri, paradoksal bir imge sistemi yoluyla yaşamın paradoksal özelliğini vermeye çalışarak, groteske, abartmaya döndüler geniş ölçüde. G. B. Shaw'un oyunları, burjuva sistemin iki yüzölçümünü ve toplumsal çelişmelerini ortaya sermeye çalıştığı bu yöntemle dayanır. Heinrich Mann da groteski toplum eleştirisinin güçlü bir aracı kılınmıştı. Emperyalizm çağındaki Alman burjuvasının düşünce tarzını gerçeğin-

den de öte gerçek çizgileri içinde verdiği gibi, «kralın sadık kulu» Diederich Hessling başta olmak üzere, Alman küçük burjuva bozuntularının da dizi halinde bir çizimini yapmıştı. Alman militarizmini, Alman burjuvazisinin ultra nasyonalizmi ile saldırganlığını çok sert bir biçimde eleştiren *The Head* adlı romanında ise, kişilerini kendi tiplerinin parodileri halinde vermiştir. Alaylama, grotesk gerçekçiliğinin gelişmesini taçlandıran, bu yüzyılın fikir ve ideallerini özümleyen Anatole France'ın yönteminin de belirleyici bir yanı olmuştur.

Renan'ın ilerleme fikrini, yani, «nesnelerin doğal yol alışı» görüşünü benimseyen Anatole France, bu «doğal yol alışı», yaşadığı çağın toplumuna getirdiği değişimleri incelemiştir. Eleştirel gerçekçiliğin bir önceki evresinin belirleyici bir yanı olan gelişme fikri A. France'a yabancı değildi. Hatta o bu fikri, kendisini derinden etkileyen çağdaş felsefeye özgü yeni fikirler katarak daha da karmaşık bir hale getirmişti. France'ın toplumsal gelişmenin özniteliği adına getirdiği çeşitli aldatıcı kavramlar ise, yabancılaşma sürecinin kendi üstündeki olumsuz etkilerinin bir sonucu olmuştur.

Kendi çağlarının toplum ve bireylerini titiz ayrıntılar içinde saptamış olan kendinden sonrakilere benzemez olarak, Anatole France, *yansıtmayı* bu gibi bir saptayış tarzına, çözümsel töre incelemesini de doğrudan anlatıya üstün görmüş, gerçekliğin sanatsal olarak sunuluşunu gerçekliğin felsefi yorumlanmasıyla, sanatsal imgecilliği çözümsel felsefe diliyle, bilgece bir kuşkuculuğu da doğuştan bir öykü yazarının alçakgönüllü sadeliği ve yerel zekâsıyla bileştirmiştir. İşte bu çeşitli öğeler, Anatole France'ın alaylamayla dolu olan, ama, insana yakın gelen felsefi, yergisel ve ahlakçı romanlarının pırıltılı düzyazısının korkunç kültürel bir içerikle yüklü olması ve kendisinin kültür sorunlarına tam anlamıyla önem vermesi aslında hiç de rastlantı değildir. Yaşadığı çağın toplum kültüründe yeralan genel düşüşün ve burjuvazinin kendi sığ ve bencil çıkarlarına düşman gördüğü kültüre karşı kayıtsızlığının bir tanığı olan Anatole France, insanlığın evrensel mirası saydığı kültür değerlerini, hızla «iki ayaklı bir hayvan» (Maupassant) haline, bir kültür değerleri tüketicisi ve taciri haline gelmekte olan burjuvazinin ıskallığına karşı savunmuştur. France kültür değerlerini olduğu kadar hümanizmi de savunmuştur. Ama, Puşkin'in özgürlük ve kurtuluş savaşımı fikirleriyle bitıştirdiği hümanizm fikri, Anatole France ile 20. yüzyılın öbür başlıca gerçekçileri kadar, zamanın demokratik hareketleriyle bağıntısı olan kişilerce de, kökeninde bağımsız, kurtuluş savaşımıyla bağıntısız bir fikir olarak görülüyordu. Hakkını vermek gerekirse, Anatole France, zihinsel gelişmesinin ilerleyişi içinde, hümanizmin bütünlükle kurgusal düşünce alanına girdiği yanılsamasının üstesinden gelmiştir. Ne var ki, *Epikür'ün Bahçesi*'nde tam anlamıyla dile gelmiş fikirlerin çerçevesi içinde kalan yapıtlarında, France, bir savaşım ve

eylem bayrağı olmaktan çok, bir düşünce ve kültür sığınağı olarak ele almıştır hümanizmi. Genel olarak 20. yüzyılın başlarında, felsefe, eylem ile kurgusal düşünce arasına bir çizgi çekme eğilimindeydi. «Salt düşünce», düz gerçekliği hor gördüğü kadar, burjuva edebiyatında yetiştirilen eylem adamı da düşünceyi hor görüyordu. İncelmiş estetikçi André Gide, «salt düşünce» ile «salt eylem»i karşılaştırıyor; düşüncenin yaşamdaki pratik sorunlara karışmayıp, tasarlama ve soyutlama alanında kalması gerektiğinde direniyor; «salt eylem» kavramını, bireysel gelişigüzelliği, giderek, faşist saldırganlığı haklı çıkarma işinde kullanıyordu.

Anatole France düşünce ile edim arasındaki yapay antinomiye yıkılmıştır. Örneğin, saygıdeğer, yaşlı bir hümanist olan Sylvestre Bonnard, bir adamı kurtarmak adına, düz ahlak ölçülerine göre aslında «suç» işler; öte yanda, saygın bir kürsü bilgini ve tam bir hümanist olan Mösyö Bergeret, günlük süregelen yaşama ilk kez başkaldırarak, Üçüncü Cumhuriyet'te kilit bir yeri ele geçirmek üzere girilen klerikal-nasyonalist-militarist hıyanete karşı toplumsal savaşıma katılır. Anatole France, yaşadığı toplum içindeki gerçek çelişmeleri ortaya koymuş; Kili-se'nin, ordunun ve devletin, ulusun ve kitlelerin çıkarlarına değil, hisse senetleri üzerinde oyunlar yürüten, sömürge savaşlarına kalkışan ve burjuva demokrasisini kendi ayrıcalıkları için kullanan yönetici sınıfların bencil çıkarlarına hizmet ettiğini göstermiştir. Toplumda gördüğü adaletsizlik, akıldışılık ve acımasızlık, France'ın zaman zaman kötümserliğe kapılmasına, insanoğlu ile toplumun daha iyiye doğru değişebilmesi olanağından kuşku duymasına yol açmıştır. Ne var ki, zihninde yeralan bu gibi çelişmeler, tarihin hareketini görmezlikten gelmesine, insanı her türlü önyargı ve kölelik biçiminden kurtarabilecek toplumsal güçler ile yol gösterici fikirleri araştırmaktan vazgeçmesine yetmemiştir. Korkunç tarihsel önsezgisi, insanlığın güvenliğini ve kurtuluşunu getirmek için girilecek bir eylemin temelinde, zorunlu olarak, toplumculuk hareketinin yattığını göstermiştir kendisine. France'ın o günkü toplumcu hareketlerle bağıntısı vardı; bu bakımdan, o günkü toplumcu hareketin özelliği olan birtakım güçsüzlüklerin etkisi altına girmiş olabilmesi çok doğaldır. Devrimci bir kuramcı değildi Anatole France, başlıca birçok kapitalist ülkede geliştiği biçimlerde benimsiyordu toplumculuğu. Batı'da toplumcu hareketin oportünist, sosyal demokrat niteliği, kendisinin, toplumun tümüyle dönüşüme uğratılması olanağından kuşku duymasına yol açmıştı.

Bu kuşkular, gelişme fikrinin yerine tarihsel dönüş fikrini koyma çabalarında dile gelmiştir. *Penguenler Ülkesi*, *La révolte des Anges* ve *Allahlar Susamıştı* gibi başlıca yapıtlarında, France, tarihin kendisini hep yinedeği sonucuna, yani, insanoğlu gelişmesinin hep yeni baştan yinelenen, aynı bir kısır döngüden geçtiği sonucuna varmıştı. Bu var-

gıyı da çeşitli dönemlerde yer alan devrimlerin, özellikle de Fransız Devrimi'nin sonuçları üstüne yaptığı incelemeye dayandırmaktaydı. Geçmişte hiçbir devrimci hareket yoktu ki insanoğlunun varoluş koşullarını temelinden kesinlikle değiştirmiş olsun. Hep sömürücü sınıflar iktidarda kalmış, özgürlük savaşımında gösterdikleri yüreklilik ve özveri ne olursa olsun, kitleler yenilgiye uğramıştı hep. Victor Hugo, *Quatre vingt-treize*'de Fransız Devrimi'nin kahramanlık yanını vurgulayıp, Thermidore yanını pratikte görmezlikten gelirken; Anatole France, *Allahlar Susamıştı*'da, karşıt çizgiyi tutturup, söylevcilikten kaçınmış, Thermidore'un 9'undaki olaylara yol açan ve Jakobenlerin düşüşünü hazırlayan nesnel nedenler üstünde yoğunlaşmıştır. France, feodal ağaların iktidarının yerini, paranın zorba yönetimini almasından başka bir şey içermediğini gördüğü için, burjuva devrimine büyük bir coşku göstermemiştir. Yazarın, bir zorbalık biçiminin devrilişinin nasıl kendiliğinden bir başka zorbalık biçiminin üstünlüğüne yol açışını gösterdiği *La révolte des anges*'da, İblis'in rüyasında ağır basan fikir işte budur.

France, tarihsel gelişme tasarılarındaki yanlış kavramlaşmaları, burjuva demokrasisinin sert bir eleştirisiyle bileştirmişti. Bu bakımdan, gerek Anatole France'ın, gerek zamanın öbür eleştirel gerçekçilerinin birtakım aldatıcı toplumsal gelişme tasarılarından kurtulabilmesi için, kitlelerin farkındalığıyla *doğrudan* bir bağıntıyı kurabilmelerinin bir yardımı olabilirdi ancak. A. France'ın gereksindiği şey, kitlelerin içinde yaşadığı korkunç koşulların bir bilgisi değildi sadece, onda bu vardı zaten; ama, kitlelerin taşıyıcısı oldukları, ileriye dönük *yaratıcı* güçlerin bilgisi de, yani, dünyayı dönüşüme uğratabilme gücü olan kitlelerin savaşım ve eylemindeki o yapıcı öğeyi algılama yeteneği de gerekiyordu. Kısacası, Anatole France'ın yoksun olduğu şey, Maksim Gorki'ye gerçekçi yöntemde nitel bir değişmeyi etkilemesine olanak vermiş olan, kitlelerin gerçek tarihsel rolü anlayışydı. Anatole France, kitlelerin yaşamını kendi bir nesnesi olarak almamıştır denilebilir; kitlelerin çıkarları ile gereksinimleri dolaylı olarak yansıtılmak istenmiştir daha çok. Yine de, kitlelere yakınlık duygusu ve bir hümanist olarak, yaşamı kitlelerin çıkarları açısından değerlendirme eğilimi, kendisini kapitalist toplumun ölüme mahkum olduğu sonucuna götürecekt biçimde, burjuva toplumuna karşı aldığı eleştirel tavrın temeli olmuştur. Birinci Dünya Savaşı ve Rusya'daki Ekim Devrimi deneylerini özümlemiş biri olarak, yaşamının sonlarına doğru şunları yazmıştır Anatole France, «Hiç kuşkumuz olmasın; yarınlar bizimdir. Plutokrasi ölecek. Güçlü yapısında yıkım belirtileri görülmeye başladı bile. Plutokrasi ölecektir, çünkü her kast düzeni ölmeye mahkumdur; adaletsiz olduğu için ölecektir bu emeği satın alma sistemi. Hem de, tıpkı kölelik ve serflik sistemi gibi, kendi iktidarıyla övünüp dururken ölecektir.»⁷³

Bu vargı, kapitalist toplumun eleştirel çözümlenmesinden nesnel

olarak çıkarsanmıştır. Anatole France'ın siyasal görüşleri, Ekim Devrimi'ni izleyen yıllarda hayli bir evrim geçirmiş, sonunda insanlığın geleceğinin toplumculukta yattığı inancına varmıştı. Yine de, bir yazar olarak, edebiyatta, insanlığın toplumculuğa doğru yol alşını çizebilecek güçte olduğunu kanıtlayamamıştır. Tolstoy'un gibi, onun da yaratıcı yöntemi, 20. yüzyılda kendisini güçlü bir biçimde duyurmakta olan yeni tarihsel gelişme eğilimlerini yansıtmaya elverebilecek niteliklerden yoksun kalmıştır.

Toplumda üretici güçlerin nesnel gelişmesi, kişinin, «insan türünün bir üyesi» haline gelmeye, bundan böyle de «siyasal güç olarak toplumsal gücünün kendisinden ayrılmamış hale» gelmeye başlamasının gerçek koşullarını yaratmıştı; çünkü, insanın toplumsal üretici gücünden yabancılaşmasına bir son vermek üzere, bunu gerçekliğe çevirebiliyordu toplumculuk.

Kapitalist toplumun yeni bir toplum tipine dönüştürülmesi süreci başlamıştı. Bu süreç, hiç kuşkusuz, sanat ve edebiyatta da yansımaları bulacaktı. Eleştirel gerçekçiliğin, varolan toplumsal ilişkilerde bir değişim yapılması zorunluğunu kavrama zamanı gelmişti. Özel mülkiyete dayalı bir toplum düzeni modasının geçmekte olduğunu, böyle bir düzenin, insanın gerçek çıkarlarına ve gereksinimlerine ters düştüğünü gösteren bir yığın olguyu toplamıştı eleştirel gerçekçilik. Ama, yer almakta olan toplumsal değişimleri etkileyebilecek güçleri, ki çoktan hazırды bunlar, çizememiş olduğu gibi; kapitalizmin yıkılışının, kaçınılmaz biçimde çöküşünün nedenlerini de tam olarak açığa koyamamış, kapitalizmin sınıfsal çatışmalarının çözümü için somut tasarıları algılayamamıştır. Bütün toplumsal ilişkiler sistemini toplumcu bir temele oturtturarak yeniden düzenlemeye hazırlanan bir toplumdaki yeni etkenleri anlayıp ortaya koyacak *yeni bir yaratıcı yöntem*'in, gerçekliğin kendi evrimi içinden ortaya çıkacağı kaçınılmaz bir şeydi. Eleştirel gerçekçiliğin evrimi, gerçekçi yöntemde *nitel* bir değişimin olmasına ve *toplumcu gerçekçilik*'in doğmasına yol açmıştır. Yalnız şunu belirtmek gerekir, eleştirel gerçekçi geleneğin sadece gelişip zenginleştiği, dümdüz basit bir *geçiş*i göstermiyordu bu süreç; önemli değişimleri de kapsıyordu. Toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçi geleneğin tümünü değil, azını almıştır kendine. Nitekim, «Demokratik ve toplumcu kültür öğeleri, her ulusal kültürde, ama yalnızca başlangıç halinde vardır, çünkü, her ulusta, içinde bulundukları yaşama koşullarının kaçınılmaz olarak toplumculuk düşüncesine yol açacağı zorluklara katlanan ve sömürülen kitleler vardır.»⁷⁴ Bu demokratik ve toplumcu öğeler, hiç kuşkusuz, kitlelerin toplumsal farkındalığının gelişmesinde bir rol oynar. Shelley, Heine, Morris, Tolstoy ve Anatole France gibi 19. ve 20. yüzyılın sırasıyla en önde gelen birçok büyük yazarlarının *Weltanschauung*'lerinde da vardı bu öğeler. Ama, bunlar, eleştirel gerçekçilerin *tüm ba-*

kış tarzlarının toplamı ya da ekonomik toplumsal görüşlerinin bir yanı olarak, sadece *eğilimler* halinde varolduğu için, gerçekten yeni bir yöntemin yaratılışıyla sonuçlanamazdı.

Toplumcu gerçekçiliğin doğuşu, emekçi kesimlerin toplumsal biçimde kendinin toplumcu farkındalığında büyük bir ilerlemeyle bağintılı olduğu gibi; bir yazardan da, emekçi kesimlerin tarihsel görevinin *tam farkında olmasını* öngörür. Başka bir deyişle, yeni yöntemin gelişmesinde *toplumcu görüş kesin rol* oynar, ki bu da bir yazarın, toplumsal ve kültürel bir değişimi yürütmekte olan ilerici emekçi kesimlerin görüşünü benimsemesini içine alır. Bir yazarın, kendi görüş biçimini, savaşımını sürdürmekte ve başarıya gitmekte olan emekçilerin görüş biçimiyle özdeşleştirmesi, yaşamdaki olaylara tümüyle emekçilerin toplumsalluk ruhu içinde karşılık verebilmesi ve tarihsel gelişmenin gerçek tasarımı olarak toplumsalluğu kabul etmesi gerekir. Hiç kuşkusuz, yaratıcı bir yöntem, bir görüş tarzından daha çok bir şeydir, ama, bir görüş tarzına dayandığı gibi, onun çizgilerini de kendinde barındırır. Demek ki, bir yazar, kapitalist ülkelerdeki haliyle, emekçilerin görüş tarzını, ya da toplumcu ülkelerdeki haliyle, yönetici sınıf olan emekçilerin görüş tarzının benimsemedikçe toplumcu gerçekçilik olamaz.

Toplumcu gerçekçilik Rusya'da doğmuştur. Yüzyıllar boyu süren başına buyrukçu yönetim, kitleler arasında korkunç bir birikime yol açmıştı. Kitlelere kahramanca hizmet etmekten aldığı mirasla, Rus edebiyatı, yeni gerçekçi yöntemin doğuşuna yol açmış ve sonunda, Rus kitleleri, Maksim Gorki'nin kendisinde bir dehayı ortaya çıkarmıştır. Dünya edebiyatının gelişmesinde nitel bir yeni evrenin, yani, toplumsal ilişkilerde toplumcu çığırın karşılığı olan bir evrenin başlangıcını gösterir Maksim Gorki.

Rusya'da Ekim Devrimi'yle ve toplumsalluğun kurulmaya başlamasıyla birlikte yeni bir toplumsal gerçekliğin dünyada görüldüğü; bu toplumsal gerçekliğin insanla toplum arasında yeni ilişkileri, yeni bir toplumsal etiği, sanat ve edebiyatta yeni toplumsal amaçlar ve ödevler-anlayışını, yeni toplumun tarihsel koşullarına, tarihsel olarak koşullanmış gereksinimlerine karşılık veren yeni bir edebi yöntemi, kendisiyle birlikte getirdiği bir anda, toplumcu gerçekçilik gelişmeye başlamıştır. Kapitalist sistemdekinden temelinden farklı yeni bir toplumsal ilişkiler sisteminin yer aldığı halk demokrasilerinde de buna benzer bir sürecin doğuşuna tanık olunuyordu. Toplumcu gerçekçilik, gelişmeye başlamıştır. Toplumcu gerçekçilik, emekçi hareketine ve demokratik hareketlere bağlı olarak, toplumcu düşünce ve toplumcu kültürün etkisinin arttığı kapitalist ülkelerde de önem kazanmaktaydı. Hepsisi de toplumcu görüşte olan, Aragon, Eluard, Nexö, Pratolini, Pablo Neruda gibi yazarlar, mantıksal bir biçimde benimsemişlerdi toplumcu gerçekçiliği; çünkü,

toplumda yer alan yeni süreçler, eleştirel gerçekçilik de içinde, eski yaratıcı yöntemler çerçevesinde anlaşılıp dile getirilemezdi artık.

Toplumcu gerçekçiliğin temel çizgileri, çökmekte olan kapitalizmin *evrensel, tüm kapsamlı* bir eleştirisini kapitalizmin yerini alacak olan yeni toplumcu düzenin coşkulu bir biçimde olumlanmasıyla birleştiren Maksim Gorki'nin yazılarında açıkça gösterilmiştir.

Gorki'nin kapitalist toplumu evrensel bir biçimde eleştirisi, kapitalist toplumdaki başlıca sınıfların yaşama tarzı ile ilişkilerinin kapsamlı bir biçimde çözümlemesine ve çizimine dayanıyordu. Bağdaşmaz karşıtlıklarla ve apaçık çelişmelerle dolu, büyük bir devrimin uyarı sesleriyle çınlayan çarlık Rusya'sında uçsuz bucaksız kaynaşan yaşam akışı, Gorki'nin kitaplarının sayfaları arasından özgürce dökülür. Güçlü Volga'nın sürüklediği insan kalıntıları, kapitalist kent yaşamının kırıp döktüğü insan yıkıntıları, «bir zamanlarkiler»; vahşi ve inatçı memleketin sırtına angaryayı vurup köle gibi çalıştıran, sonra da yaptıkları yağmanın soylu bir görev olduğundan, ülkeye ilerleme getirdiğinden dem vuran tüccarlar ile alımsatımcılar; devrim kopacak düşüncesinden korkuya kapılıp, bir «halk seviciliği» havası içinde kendini devrim davasına atanlar; ellerinde avuçlarında bir şey kalmamış, birdenbire yoksullaşmış köylülerin yanı sıra, ahırlarını ve ambarlarını yırtıcı çoban köpekleri gibi kollayan zengin köylüler; uyuşukluktan beyinleri geniş getiren, durgun ve sığ sularda bitkisel bir yaşam süren taşralı küçük burjuva; gizli polis ajanları, askerler, toprak ağası ve burjuvaların Rusya'nın sallanan düzeninin her türlü kollukçubaşısı; başına buyrukçuluk ve sermaye egemenliği ile ölümcül bir savaşa kapışmış işçiler; serseriler, keşişler, süslü cümlelerin ardında yaşamsal olaylardan saklanan aydın kişiler; adaletsiz ve yalan dolu bir dünyada gerçek ve adalet peşinde koşanlar; tutunacak yeri kalmamış, amansız bir yaşam savaşımı içinde insan kılığından çıkmış adamlar; sözde insanlığa geleceğin yolunu gösterecek dar kafalılar ile sahte kahramanlar; yaşamın olağanüstü güzelliği yanı sıra acılı yoksulluğu, işte bütün bunların hiçbirisi, yaşamın hem sancılı, hem büyüleyici yanlarına bakışlarını korkusuzca çevirmiş olan Gorki'nin gözünden kaçmamıştır. Gorki, tüm Rusya'yı, tam kaynama noktasına gelmiş bir patlama kazanı halinde, *toplumu her kesimiyle*, tarihsel anı içinde, *kitlelerin kendinin farkındalığının* olduğu anla görmüş, çizmiştir.

Gorki, kapitalizm tarafından insanın aşağılaştırılmasının, kaba, hoyrat bir hale getirilmesinin derinliklerini korkunç bir yüreklilikle, acı bir gerçeklikle gözler önüne sermiştir. İnsanın yürekler acısı hali ve basbayağı adiliği karşısında Tolstoy'un bile duraksayıp kısa kestiği yerleri «sonuna kadar» hiç sakınmadan götürmüştür Gorki («Bekçi», «Küçük Kız», «Sürünenler», «Karamola»). Gorki, insanın kapitalizm koşullarındaki halinin ürkünçlüğünü, bu sistemin *içsel* bir parçası olarak ele

aldığı yalın, her günkü olgularla vermiştir. Gorki'nin kabalığı ve zorbalığı çeşitli biçimleri içinde veriş, kendinde bir amaç olmayıp, sırf sömürüye dayalı toplumun insanlık dışı niteliğini kanıtlamak içindi. Gorki, çalışan insanın vahşi kılığına girmesinin, içinde yaşadığı doğaya aykırı koşulların bir sonucu olduğunu; ama, öte yanda, kendi bencil sonuçlarına ulaşma amacıyla hiçbir şeyden, hatta, suç işlemekten ve aşağılık yollara başvurmaktan sakınmayan burjuva bозuntularının sınırsız bencilliklerinin, açgözlülüklerinin, acımasızlıklarının, sadece ve sadece kendi sınıfsal özerlerinin doğal bir anlatımı olduğunu göstermiştir. Gorki'nin çizdiği Mayakin, Vassa Zheleznova, Pyotr Artamonov ve Dostigayev gibi çeşitli akbaba tipli adamlar için, sırf kişisel kazançtan başka bir yasa olamayacağı gibi; mülkiyet sahibi, sömürücü sınıfların sultasından kendilerini kurtarmaya çalışan kitlelere karşı kendiliğinden düşman kesilmelerine yol açan kişisel çıkarları koruma gereksinimi dışında herhangi bir şeyin farkındalığı da söz konusu olamazdı.

Gorki'nin kahramanları, kendi toplumsal sınıf içgüdüleri ile görüşlerini dile getiren *tiplerdir* her zaman. Bir kişinin bireysel çizgilerini çizerken, onu toplumsal bir şifreye indirgemeksizin, o kişinin sınıfsal özünü hiçbir zaman gözden kaçırmamıştır Gorki. Boss, Bugrov ya da Mayakin'in bakış tarzları, kitlelere aynı ölçüde düşman olma konusunda tam bir benzerlik taşır. Toplumun zenginlerle yoksullara, ezenlerle ezilenlere bölünüşü, amansız bir çatışmaya girişmeden bu sistemin değişmesine asla izin vermeyecek olan Gorki'nin kapitalistleri için, nesnenin kendi doğal düzeniydi. Bu kişilerin bakış tarzı, kurulu düzeni koruma içgüdüüne dayanıyordu; toplumlarda hep var olagelmış çıkar çatışmasında aynı toplumsal saf çevresinde birleşmişti bu kişiler.

Eleştirel gerçekçilere benzemez olarak, Gorki, sınıf çatışmasının varoluşunun, bunun toplum üyeleri üzerindeki etkisini belirtmekle sınırlandırmamıştı kendisini. Kapitalist toplumun yazgısı doğrultusunda, toplumsal çatışmanın *doğal sonuçlarına* tümünden bakıp saptamıştı. Bir yazar tarafından *öznel olarak* algılandığı biçimiyle, toplumsal gelişme tasarımlarıyla, tarihsel toplumsal gelişmenin *nesnel* hareketi, dünya edebiyatında ilk kez Gorki'nin yapıtlarında birbirine eş düşmüştür; toplumcu gerçekçiliğin kendine özgü bir yanı da budur.

Gorki'nin kitlelere ulaşacak yolu araması gerekmiyordu; çünkü, kendisi kitlelerin içinden gelen biriydi. Gorki'nin eleştirel gerçekçi çağdaşları, dünya edebiyatı için bütünlükle *yeni* bir şey olan bu özelliğin açıkça farkındaydılar; Gorki'nin yapıtlarında halkın kendisinin dile geldiğini söylerken çok haylıydı Stefan Zweig. «Kendi etinden bir ağız yarattı kendisine (Rusya), kendi dilinden kendi sözcüsünü, kendi içinden bir adamı ve bu adam, bu yazar, (Rusya'nın) kendi bir yazarı ve kendi bir sözcüsü, Rus halkının yaşamını, horlanmış, ezilmiş, canını yitirmiş

Rus emekçisini 'bütün insanlık bilip öğrensın diye ortaya çıktı (Rusya'nın) dev anarakhminden.»⁷⁵ Gorki'nin toplumsal görüşleri, bütün *Weltanschauung*'u, kapitalist toplumu yalnız *içinden* değil, aynı zamanda *dışından* da, yani, devrimle ve kapitalizmin çöküşüyle sonu gittikçe yaklaşmakta olan bir geleceğin görüş noktasından da görmesine elvermiştir. Gorki, devrimci bir yazar olarak, *burjuva bilinç siteminin dışında*, yani, burjuva ideolojisi ile yabancılaşma sürecinin doğurduğu yanılsamalar-dan özgür olarak dimdik ayakta kalışıyla, kapitalist dünyanın gerçek gelişmelerini açığa sermiş, burjuva toplumunun temelinde yatan bütün ilkeleri doğru bir *evrensel* eleştiriden geçirebilmiştir. Eleştirel gerçekçi klasiklerdeki tarihselçiliğe 'benzemez olarak, ki yeni yaratıcı yöntemin temel bir çizgisiydi bu, Gorki'nin tarihselçiliği gerçekçi sanatın bir başarısı olmak üzere, kişilerin ve tiplerin nesnel tarihsel gerçeğe uygunluğuyla sınırlanmamıştı. Devrimci bir düşünür ve yazar olarak Gorki için, gelişme fikri bağsaldı; yaşamı, dolayısıyla tarihi *durmaksızın* hareket halinde çizmesinin nedeni buydu. Gork, tarihin ilerleyişini sadece kendi çağdaşlarınca görülen somut biçimleri ile yanlarını değil, emekçi halkın er geç zaferine yol açacak bu ilerleyişin dolaysız doğal sonuçlarını da çizmiştir. Bu bakımdan, *tarihsel iyimserlik*, yani, yazarın kendi öznel görüşleri ile duygularına dayanmayan, toplumsal gelişmenin nesnel sürecini algılamaktan gelen bir iyimserlik; yani, burjuva liberal düşüncesinin yöneldiği biçimde, yaşamın gelişmeleri ile trajik yanlarının yanlış bir yorumlanışını içine almayan bir iyimserlik, Gorki'nin yapıtlarının ve yeni yaratıcı yöntemin temel bir özelliğidir.

Gorki'nin iyimserliğinde düpedüz sağlıklı bir yaşam ve insan görüşü, yani, toplumsal gerçekliğin sürekli olarak kendi bağrında ortaya çıkan tragedyayı ve dramı görmezlikten gelmeyi reddediş hali vardır. Gorki, olayların karmaşık ilerleyişinin; yaşamdaki acımasızlığın, adaletsizliğin, yoksulluğun ve ıstırabın ardında yatan şeyi, yani, insan yaşamından yoksulluğu ve ıstırabı kaldırmaya yönelik bir gelişimi hazırlamakta olan neden ile etkinin o hiç durmayan hareketini algılamıştır. Gorki'nin iyimserliği, edebiyata kendi getirdiği gerçekliği çizmenin yeni bir ilkesidir. Fadeyev'in *Yol*'undaki, Vişnevski'nin *İyimser Tragedya*'sındaki ve Sovyet edebiyatının savaş üstüne en iyi yapıtlarındaki iyimserliği oluşturan şey budur. Öte yandan, kapitalist ülkelerdeki toplumcu gerçekçi yazarların, kapitalist sömürü ile burjuva sistem altında insanın köleleşmesindeki korkunçluğu çizebilmelerindeki yüreklilik de Gorki'ci bir iyimserlikten gelir.

Gorki'nin yapıtlarında görülen tarihsel bakış, toplumcu gerçekçiliğin bir özelliği olan yeni bir *nedenselliği* belirlemişti. Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar* adlı romanında, bir burjuva ailesinin yıkılışını ve çöküşünü çizişini ele alalım. Thomas Mann burada, *Buddenbrooklar*'ı yıkma götüren nesnel nedenler çözümlerken, bu burjuvaların yazgısı ile

burjuva toplumun yazgısını birbirine eşitleştirir ve bu sürecin toplumsal yanlarına ikincil bir önem verir. Buddenbrooklar'ın durumunun ve Buddenbrook soyunun yıkımını korkunç bir sanatsallıkla çizmesine karşın, anlatıyı neredeyse bütün bütüne sırf aile bağları ile kahramanların kişisel yaşamı çerçevesi içinde tutar.

Öte yanda, Gorki de *Artamonovlar*'da, güçlü bir müteahhit ailesinin yıkılışını ve çöküşünü verir. Ama, Artamanov'un kendi işinin, yani, tüm Rus burjuvazisinin ve desteklediği toplumsal sistemin yıkılışını verirken, çağın toplumsal tarihinden alınma bir yığın olguyu da getirir. Gorki için, Artamonovlar'ın yozlaşması, «kanları»nın kuruması, ikincil bir etkidir. Onların kendi yazgısının belirlenmesinden çok daha önemlidir *kitle hareketi*. Rus burjuvazisinin yıkılışının temel nedeni, yani, Artamonovlar'ın, Bulıçovlar'ın, Dostigayevler ile öbür burjuva bozuntuların kaderine mührünü basan şey, devrimdir.

Demek, yeni yaratıcı yöntemde, toplumda işleyen nedensel bağların araştırılması ve yorumlanması, bu bağların toplumsal niteliğinin belirlenmesi ve ayıklanması işini içine almaktadır. Burjuva toplum yaşamını ve barındırdığı çelişmeleri çözümleyip saptarken, Gorki, toplumsal gelişmedeki itici güçleri tanımlama zorunluğunu duymuştur. Tarihsel sürece metafizik bir görüşle bakan burjuva ideologlarına benzer olarak, Gorki, sınıfsal uyumsuzluklarının kaynağının, yaşamın maddi koşullarında yattığını görmüş, kitlelere toplumsal gelişmenin itici gücü olarak bakmıştır. Gorki'nin yapıtlarında, kitleler, tarihi yapan ve tüm manevi ve maddi zenginlikleri üreten güç olarak sunulur, ki bu da toplumcu gerçekçiliğin önemli bir yönüdür. Gorki'nin yapıtlarını, kitlelerin yaşamının gerçek bir ansiklopedisi haline getiren, kitlelerin hem günlük gereksinim ve yoksunluk içindeki yaşamlarıyla, hem de kahramanlıkları ve yaratıcı içgüçleriyle yoğun bir dökümünü yapmasını sağlayan şey işte budur. Çünkü Gorki, kitlelerin bilincini, kültürün yıkılışının başlıca bir etkeni olarak görmüştür. Kitlelerin güçlü ve yüklü manevi ve yaratıcı kaynaklarının, Gılgamış, Prometheus, Mikula Selvaninoviç, Bilgiç Vassilisa, Faust ve Thyl Ulenspiegel gibi halk fantazisinin yaratmış olduğu dev imgelerde nasıl yansımaları bulduğunu göstermiştir. Ekim Devrimi'ni önceleyen yıllarda Gorki, geleceğin kültürünün halk kültürüne dayanacağını göstermiş, devrimi izleyen yıllarda da, kültür devriminin düzenlenişinde ve etkin kılınışında yer alarak, geleceğin kültürünün yaratılmasına aynı dirençle yardım etmiştir.

Eleştirel gerçekçilerin yapıtlarında rastlananlardan temelinden değişik olmak üzere, Gorki'nin halktan gelme insanlarını yeni bir biçimde çizimini belirleyen şey, işte bu yeni kitlelerin tarihsel rolü ve görevi anlayışıydı. Gorki'nin yapıtlarındaki halktan insanlar, düşünsel yetenekleri belirtecek biçimde, «iyi okumuş» ya da «eğitim görmüş» anlamında değil, yaşama olan tavırlarıyla, yaşamın kendi önlerine çıkardığı

karmaşık durumlardan sıyrılıp çıkmak gerektiğinde kafalarını işletiş biçimleriyle «aydın»dırlar. Gorki'nin kahramanları, birbirleriyle ve toplumla olan ilişkilerinde, toplumda bir yer belleme ve edinme çabalarında, hep o çalışkan, sınavıca kafalarını işletirler. Aşk, ölüm, vicdan, iş gibi sorunlar üstünde tartışmazlar sadece; nerede olduklarını, nereye gittiklerini hesap ederek, yaşam ile toplum üstüne de kafa yorarlar. Gorki'nin kahramanları, yani, Rusya'da kent kent, köy köy dolaştığı sırada rastlamış olduğu çeşitli, değişik insanlar, yaşamın nereye gideceği üstüne kafa yorarlar hep. Bu insanlar, sömürü ve iktidar baskısı altında inlemişlerdir ömürleri boyunca ve Rusya'da yaşamın hep böyle gitmesinin olanaksız olduğunu anlamışlardır artık. Varolan düzenin değişmesi gerektiğinin zorunlu ve kaçınılmaz olduğu olgusunun yavaş yavaş ama kararlı bir biçimde *farkına* varıyorlardır; bunun en iyi farkına varan kişi de kendiliğinden karşı çıkma ve toplumsal adaletsizliği kendiliğinden reddetme halini terkederek, kapitalizme daha *bilinçli* bir biçimde karşı çıkma düzeyine varmakta, burjuva sistemine etkin biçimde karşı koyan saflara katılmaktadır.

Gorki, *kitlelerin kendinin farkındalığının* oluşmasını, her şeyden önce bir süreç olarak, yani, kapitalist toplumda insanın nesnel durumunun doğru bir biçimde anlaşılması noktasından yola çıkıp, önce düzenin getirdiği yanılmalara üstesinden gelme anına, sonra da geleneklerin ve insanın yabancılaşmasını aşılması anına varan ve daha sonra, özel mülkiyet düşüncesi ile ben içincilikten manen kurtulma uğrağından geçerek, kapitalist köleleştirmeden kurtulmak için savaşım veren emekçi kitlelerin ortak çıkarları ile bireysel çıkarın kaynaşması uğrağına varan karmaşık, sarmal bir süreç olarak ortaya koyar. Aslında, Gorki için en önemli olan şey, *insanın* her türlü manevi ve maddi kölelik biçiminden *kurtulması temasıdır*. Gorki'nin, ilk yapıtlarında olduğu kadar, bütün edebî ürünlerinin belirleyici bir yanı olan insanbiçimcilikte de dile geldiği üzere, insana korkunç ilgisi, doğrudan doğruya kendi dünya görüşünün ilerici, özgürlükçü doğasından geldiği gibi, ona ayrılmaz biçimde de bağlıdır. Burjuva *bilinçte* insanbiçimcilik, gerek bireyler arasında, gerekse bireylerle toplum arasında gittikçe artan yabancılaşmanın bir sonucuyken, Gorki'nin insanbiçimciliği, yabancılaşmaya ve çağrışık yanılmalara yol açan nesnel koşulların üstesinden gelmesi sürecini yansıtır. Gorki, evrenin efendisi olan insanoğlunun özgürlüğü ve güzelliği ile kapitalizm altındaki insanın zavallı varoluşunu karşılaştırmıştır. Kendi alinyazısının gerçek *efendisi* haline gelmesi için insanın *özgürlük için savaşım* vermesi gerekiyordu. Gorki, yaşamın anlamı üstüne sürekli kafa yoran Smuri, Kononov ve Gvozdyev gibi kahramanlardan, en ilerici olanlara kadar, kitlelerin kendinin farkındalığının uyanışını çok çeşitli yollardan temsil eden bir dolu kişi çizmiştir. Annelik içgüdüyle ve bir işçide bulunan adalet duygusuyla devrimci-

lişe kucak açan Nilovna'mn yanında, işçilere kendini adanmış, önsaflarda yer alanlardan biri olarak oğlu Pavel'i de görürüz. Yönetici sınıfın istemine işçi sınıfının istemiyle, er geç başarıya ulaşacağı inancıyla karşı koyan Nil'in yanında, düşünce tarzı ve siyasal tavrı bakımından kendisine karşı koyanları fikirlerinin gücüyle yerlebir edip, burjuva aydınların toplumsal değişimin kaçınılmazlığı karşısında sığındıkları karmaşık anlatım tarzına şamarı indiren Kutuzov'u buluruz. Gorki, devrimcilerin bütün yanlarını birden açığa koymamıştır; kendisi nasıl ileriye doğru değişim yol aldıkça, devrimcilerin tipik çizgilerini ve niteliklerini yavaş yavaş tanımaya başladıysa, çimini de öyle yavaş yavaş genişletip derinleştirerek yapmıştır. Gorki, kitlelerin en iyi niteliklerinin üstün bir taşıyıcısı olarak gördüğü, özgürlük savaşımının ön saflarında yer alan kişilerin inandırıcı bir görüntüsünün yaratılması işine korkunç önem vermiştir; ki bu da yine toplumcu gerçekçiliğin başlıca bir yönüdür. Eleştirel gerçekçilerin idealleri *ahlaksal görüş* açısından dile getirilmiş olduğu gibi, bu da ancak ender olumlu kahramanlar için söz konusudur. Balzac'ın Bénassis'i, Tolstoy'un Karatajev'i, Dostoyevski'nin Alyoşa Karamazov'u ile Peder Zosima'sında, vb., durum budur. Oysa, Gorki'nin estetiği, yeni tip bir gerçekçiliğin estetiğidir; burada, kitlelerin savaşımına katılanların kişiliklerini yoğurmayaya yardım edecek, örnek ahlaksal güçte bir kahraman imgesi yaratma sorunu, birincil önemdeydi.

Gorkinin halktan kişileri çizimi, tamlığı ve dirimselliği kadar, duygu ve fikir zenginliği bakımından da şaşkınlık vericiydi. Gorki, yetkin bir ruhsal çözümleme ustası olup, birçok bakımlardan Tolstoycu geleneği ileriye doğru götürmüştür. Ne var ki, Gorki için, ruhsal çözümleme, bir eleştiri aracı olmaktan, insanoğlu ruhunu deşen ve takındığı bütün maskelerin altında saklı yatan ne varsa açığa seren bir operatörün neşterinden daha ileri bir şeydi; insanoğlu doğasının zenginliğini, yaşam ve dünya üstüne insanoğlunun duygu ve düşüncesindeki büyük çeşitliliği vermenin de bir aracıydı. Gorki, doğaya aykırı toplumsal koşullardan ötürü kendilerini doğru dürüst ortaya koyamayan sade insanların zihin ve ruhlarında gizli kalmış gücü ve zenginliği açığa çıkarmak için kullanmıştır ruhsal çözümlemeyi. Kitlelerden gelen kişileri çizerken, Gorki, yalnız pratiğe dökülmemiş büyük ahlaksal gücü değil, büyük yaratıcı gücü de sürekli olarak vurgulamıştır. Yığınlar, devrimin temel bir ön gereği olan *ortak sonuçları* yavaş yavaş algılayan biçimde, güçlü kardeşlik ve arkadaşlık bağlarıyla bir araya gelmişlerdi. Gorki, kapitalizmin, kendi deyişiyle, «kişiliği toplumsallıktan çıkarış» anlamında, *insanların birliğini* nasıl bozduğunu, ama aynı zamanda, kitleler arasında dayanışmanın oluşmasına da nasıl hizmet ettiğini göstermiştir. Kitleler arasında gelişen bu yeni *ortaklaşa ruh*, ancak Gorki gibi, yeni yaratıcı yöntemin önde gelen bir temsilcisi tarafından dile ge-

tirilebilirdi. Gorki kâh burjuva düzene, mülkiyet sahibi sınıfların çıkarlarını ve haklarını koruyan, ölmek üzere bir düzene karşı, çoğu zaman sabırsızca, delice bir yüreklilikle, kendiliğinden bir öfke ve başkaldırı patlamaları biçiminde, kâh halkın yaratıcı çalışmaya geçerek, *özgürce* ve kendini düşünmeden *çalışmaya* başladığı anlardaki amaçlı yapıcı eylemi biçiminde, kitlelerin yaratıcı gücünün kendini belli ettiği çeşitli anları göstermiştir. Toplumcu gerçekçiliğin yeni başlıca bir yönü olan *emeğin şiirselleştirilmesi* ilk kez Gorki'nin yapıtlarında görülmüştür. Gorki, çalışmanın ve yaratmanın ne kadar doğal olduğunu, kapitalizmin boyunduruğunu kırmış özgür insanlara yaratıcı emeğin nasıl büyük bir neşe kaynağı olabileceğini göstermiştir.

Kapitalist toplumun kendisine aşıladığı görüşlerden, alışkanlıklardan ve yanılsamalardan kendisini kurtarmadıkça gerçek özgürlüğünü elde edemezdi insan. Gorki için, burjuva bakış tarzının başlıca yönünün, insan ile toplum arasındaki çatlaktan, karşıtlıktan geldiği üzre, bireycilik olduğu çok açık bir şeydi. Kendine merkezleşmiş bireye bir yığın çözülmez gizlilikler ve düşman güçler olarak görünen, nesnel dünyadan yabancılaşmış bireyler olarak kendilerini algılayan insanların bilincinde yanılsamacı görüşlerin ortaya çıkış sürecini derinlemesine incelemiştir Gorki. Gorki, *Mavi Hayat* ve *Hamamböcekleri* hikayeleri gibi çok önemli iki yapıtını yabancılaşma sorununa ayırmıştı. Bu hikayelerdeki kahramanlar; yani, zorlu bir manevi bunalım geçirdikten sonra yeniden kendi olağan süregelen ve daracık yaşayış tarzına, para yiyiciliğe dönen Konstantin Mironov ile «ayakta» ölen Platon Yeryomin'i yakalayan aldatıcı algısal sapkınlıklar hep sakat, adaletsiz bir toplum düzeninin doğrudan sonuçlarıdır.

Kahramanların dünya, yaşam ve öbür insanlar üstüne yanılsamaları, yanlış kavrayışları, kendi çevrelerinde yer alan yaşam süreçlerine set çekmelerinin, kendi kişisel dünyalarına sınıksız kapanmalarının sonuçlarıdır. Gorki, burjuva düşünce tarzının en tipik yanlarını çizdiği, evrensel bir eleştiriden geçirdiği *Klim Samgin*'de bu olgunun toplumsal özünün kapsamlı bir çözümlemesini yapmıştır.

Gorki, bu son romanında, Birinci Rus Devrimi'ne giden yıllardan başlayıp, 1917 Şubat olaylarında doruk noktasına varan karmaşık olaylarla dolu tüm bir tarihsel dönemi, yani, gericilik yıllarını olduğu kadar, devrimci hareketin alevlendiği yılları da içine alan, başına buyrukçuluğun ideolojik çöküşü ile Rus burjuva demokrasisi aldatmacasının yıkılışını gösteren bir dönemi, büyük sınıfsal savaşlarla, zorlu grevlerle, toprak ağalarının malikanelerinin ateşe verilmesiyle, Kanlı Pazar diye bilinen çarlık başkentinin Saray Alanı'nda suçsuz gösteticilerin acımasız biçimde biçilmesiyle, toplumsal devrimcilerin serüvenciliğiyle, çarlık gizli polislerinin oyunları, toplumduların sürekli çabalarıyla; aydınlar arasında ideolojik kaynaşma ve dalgalanmanın, siyasal görüş karşıt-

lıklarına bölünmenin olduğu bir dönemi vermiştir.

Gorki toplumsal konunun hiçbir ayrıntısını atlamamıştır. Tümü vardır; tüccarlar, bürokratlar, Narodnikler, marksistler, öğrenciler; gerçek değerlerin araştırılması, yoz sanatın saçmalamaları, aydınların yobazlığı, gizli polis ajanlarının çalışmaları, vs. Gorki'nin toplumsal çevreyi eksiksiz çizışı, devrim öncesinde Rus toplumunun düşünsel ve manevi yaşamını yoğun bir biçimde sergilemesine olanak vermiştir. Toplumsal ilişkilerin her alanında kendisini duyuran devrimin büyüyen dalgalarının tonundaydı bu sergileme. Öyle ki, burjuva bilincin en gizli kalmış yerlerini aydınlatıyor, bunların ne mene şeyler olduklarını gösteriyor; burjuvaziye, burjuvazinin yetiştirdiği ham halat demokratları, tabansız liberalleri, yeniyetme Nietzsche'cileri, salt güzellik ve sanat için sanat havarilerini, birtakım işgüder taşra düşünürleri tarafından ortaya konmuş manevi değerler alanında gerçeğin saatinin gelip çalışını ertelemek için girişilen bütün acı çabaları, kurulu düzenin değişmezliği ni sürdürme çabalarını açığa seriyordu.

Ortada, yalın gerçekler haraç mezat satıldığı gibi, içerikleri de boşaltılmış, bir laf ve kavram kalabalığına tıklıtmıştı; neler denmiyordu ki, kutsallığın taşıyıcıları gibi sevilmeliydi kitleler ama, henüz hazır değillerdi özgür olmaya, kendilerine yol göstermek ve korumak gerekiyordu; devrim zorunluydu ama, devrimi yürütmek için okuma yazmasız oluşlarından ötürü pek güvenilemezdi kitlelere; insanlar yabancılaşmıştı birbirine, bu da zaten varoluşun ebedi, değişmez yasasıydı, vesaire vesaire. Bu gibi aldatıcı fikirler, yürekleri ve zihinleri çürütüyor, Klim Samgin ile onun gibi olanların bir parçası haline geliyor, artık doğru ile yanlış, iyi ile kötü arasında bir ayrım yapamaz duruma düşüyordu. Manevi ve ahlaksal değerler kafalarda birbirine karışıyor, *değer olmaktadır çıkıyordu*. İnsanların sarıldıkları «laf sistemi»nin altında; insan ilişkilerinde; sevgi, aile ve arkadaşlıktaki aldatmacılığın altında hep o yaklaşmakta olan şey korkusunun, yani, devrim korkusunun yattığını kestirmekle birlikte, *düşmanı* olduğu, o yazgı anını elinden geldiğince uzaklaştırmaya çalışıyordu Klim Samgin. Klim ve onun gibi olanlar, gelişmekte olan hareketin bir sonucu olarak ortaya çıkacak gerçek durumun ve tarihsel tasarımların doğru bir değerlendirmesini yapacak güçte değillerdi. Bu kişiler, kitlelerin gerçek gereksinimlerinin bütünlükle uzağında, tümüyle kendilerine merkezleşmiş bir halde, nereden gelirse gelsin hep o aynı noktada birleşen, yani, *körüyucu, karşı devrimci niteliği* olan her türlü yanılsamaya kucak açıyorlardı.

Tarihsel gerçek, gerçek ilişkilerin bütünselliği, ancak ilerici bilinçle, kitlelerin bilinciyle kavranabilirdi. Ancak köylüler, işçiler ve ilerici aydınlar çağın gerçeğini can evinden yakalayabilirlerdi. Ancak toplumsal ilerleme savaşımında, yani, burjuvaziyle ve çarlıkla savaşımında, tarihin ve toplumsal gelişmenin eğilimlerini bilebilirdi insan, ancak

dünyayı yeniden yaratarak ve dönüşüme uğratarak, kendi yabancılaşmış toplumsal, siyasal gücünün efendisi haline gelebilirdi. Kutuzov, yaşamda neler olup bittiğini ve emekçi kitleler ile burjuvazi arasındaki savaşımın sonunun ne olacağını çok iyi bilir. Zaferin güvencesi kadar, kendi gücü de buradan gelir.

Gorki, burjuva toplumun etik ilkelerini de geniş bir eleştiriden geçirmiştir. Gorki'nin insanın kurtuluşunu görkemleştiren sanatı temelinden insanlıktır. Gorki'nin insancılığı, birçok eleştirel gerçekçinin, öncelikle de, Tolstoy'un yansıtıl insancılığından ayrılan biçimde eylemidir. Gorki, insancılıkla özgürlük savaşımını ilk kez birbirine bağımlılaştıran Puşkin'den başlamak üzere, Rus edebiyatındaki engin insanlık geleneğinin doruk noktasıdır. Gorki'nin insancılığının temelindeki ilke, insanoğlunun gönenliği doğrultusunda eylemliliktir, yani, adaletsiz toplumsal kurumları yıkıp *insanı ıstıraptan kurtarmak* için girişilen eylemliliktir. Gorki, şaşmaz bir biçimde, insanın *gerçek çıkarlarını* çıkış noktası olarak almıştır kendine; onun insancılığının gücü buradan gelir. Bu insancılık belirlemiştir yapıtlarındaki *kendine özgü epik ilkeyi*.

Gorki, yalnız çok geniş bir açıyı içeren yapıtlar yazmış olduğu için ya da toplumunun devrimci biçimde dönüşüme uğratılması ve kitlelerin kendinin farkındalığının arttırılmasını kendine temel ilke olarak aldığı için değil, her şeyden önce, fiziksel dünyaya, yaşamın duyulur dokusuna büyük bir sevgisi olduğu için epik bir yazardı. Gorki'nin paleti kalın, zengin renkleri içerir. Düzyazısı şaşkınlık verici biçimde anlatımsal ve çarpıcı biçimde sahici olan ayrıntılarla doludur. Bu somut gerçekliğin fiziksel dokusuna ve toplumda işleyen toplumsal güçlerin yoğun çizimine karşın, Gorki'nin yapıtlarında, insan kişiliği gözden kaçırılmamıştır hiçbir zaman, anlatıya saplanıp kalınmamıştır; belirli bir lirik anlatım akıp gider hep. Gorki'nin yapıtlarının başlıca bir yönü de, *bireşimsel bi: bütün* oluşturacak biçimde, lirik ve epik öğelerin birbiriyle kaynaşmasıdır. Özyaşamsal üçlemesinde, bu birbirinden çok ayrı iki ilkenin bireşimi, çok değişken insanları verebilmesine, karmaşık ve kapsamlı bir yaşam çizimi yapabilmesine, değişik toplumsal sınıflar arasındaki çatışmayı açığa koyarken, *dev manevi yapıda bir lirik kahramanı* da yaratabilmesine olanak vermiştir.

Gorki, yaşadığı toplumda etkinlik gösteren ve çatışan bütün çeşitli toplumsal güçleri algılayabilmiş ve ayırtlayabilmiş olduğu gibi, bunların çatışmasına da ileriye gören bir gözle bakmıştır. Gorki'nin yapıtlarıyla doğan yeni yaratıcı yöntem, yaşamdaki çelişmelerin, insan ruhunda yer alan karmaşık süreçlerin *bireşimsel* çizimine pratikte sınırsız olanaklar açmıştır. Gorki, insan düşünceleri, duyguları ve eylemlerinin kapsamlı bir biçimde verilmesini edebiyatın başlıca bir amacı olarak görmüştü. Bu yeni yaratıcı yöntem, birey ile toplum arasındaki ilişkiyi gerçek rengiyle algılaması ve insan kişiliğinin bildirimlerini tümü-

le ortaya koyması olanağını verdiği gibi; insan ile toplum arasındaki ilişkileri araştırıp bularak, toplumcu düzenin bir epiğini ortaya koyması, yeni toplumda yer alan karmaşık tarihsel süreçleri, toplumda geçmişteki güçlerle çatışılması ve toplumcu ilişkilerin olumlanmasını araştırıp kavraması olanağını da verir bir yazara. Toplumcu gerçekçiliğin kurucusu, bu yeni yöntemi, yalnız kendi yaratıcı yazılarıyla geliştirmekle kalmamıştır. Genç Sovyet edebiyatının deneylerine dayanarak, toplumcu gerçekçiliğin estetik ilkelerinin işlenmesine de korkunç bir katkıda bulunmuştur. Öyle ki, onun yaratmış olduğu yeni yöntem, o dönemden bu yana dünyada yer alan dev dönüşümlerin ve değişmelerin edebiyatta saptanmasına olanak vermiştir.

ÇAĞDAŞ GERÇEKÇİLİK

Edebiyatın biçim ev içeriğinde her başlıca değişme, toplumsal yaşamdaki başlıca bir değişme tarafından koşullanmıştır. 20. yüzyılda, tarihsel gelişmenin ilerleyişi sınıfsal niteliği ve kökenleri ne olursa olsun, edebiyatı, yaşadığımız yaşamın ve çağın bireşimsel bir çizimini yapmaya, yani, *onun tarihsel içeriğini* anlayıp ortaya koyma yollarını araştırmaya zorluyordu sürekli olarak.

Çağımızdaki başlıca çalkalanma, Rusya'daki toplumsal dönüşüm özel mülkiyete dayalı eski düzeni kaldırmış, halkların yeni, toplumcu düzene doğru ilerlemesi tasarılarını getirmişti. Bu, bir dönüm noktasını; dev zorlukları, kıyasıya toplumsal değişim çabalarını, bilinçli tarihsel eylemliliğe geçmekte olan kitlelerin ezenlerce sürekli kırımını içine alan bir süreci, yani, kapitalizmden toplumcu düzene geçişin başlamasını gösteriyordu.

Çağımızdaki tarihsel gelişmenin temel olgusu olarak görülen kapitalist sistemin sağlıksızlığı, açıkça ortaya çıkmaya başlamıştı gerçekçilik için. Birtakım yazarlar bunun içerdiklerini tam olarak kavrayıp, toplumsal dönüşüm fikirlerine açıkça sarılabilmişlerdi. Ama ,başlıca eleştirel gerçekçiler, gerçeği, yerleşik görüşlerin yeniden değerlendirilmesindeki uzun ve oldukça acılı sürecin bir sonucu olarak görmeye yanaşmışlardı ancak. Bir bütün olarak sanat ve edebiyatta, kapitalizmin tarihsel varoluşu, yakın gelecekteki toplumsal değişmelerin özelliğini, tarihin hangi yönde yolaldığı, değişen dünyada insanın yeri ve *bir dönüşüm hali içinde* bulunan modern toplumda insanın alinyazısı gibi sorular, çok doğal olarak, başlıca ilgi konusu haline gelmiş; çok çeşitli eğilimlerdeki sanatçılar ile yazarların yapıtlarında, gerek yönelimsel olarak, gerek kendiliğinden yansıtılmıştı. Edebiyat ile bütün öbür toplumsal ideoloji biçimleri, oluşmakta olan tarihin bireşimsel bir biçimde algılanması gereğini anlamıştı artık. Burjuva toplum düşüncesinin, modern dünyadaki insan ilişkilerindeki «giz»i (ki, bu «giz»i bilimsel maddecilik çoktandır açığa çıkarmıştı), insan ile doğal görüngüler dünyası ara-

sındaki ilişkiyi açıklayacak evrensel bir anlayışı geliştirmeye çalıştırmasının nedeni buydu.

Özündeki ayrılıklarla birlikte, modern felsefi kuramlarda ortak yan, hiç kuşkusuz, bir bireşime doğru gidiştir. Freudculuk, herşeyin cinsel güdülerden türediğini öngören bir evrensel kültür anlayışını işlemiştir. Kendi kültür felsefelerince, Freudcular, insan davranışındaki etkileri, toplumsal çatışmanın özniteliğini temel biyolojik etkenlerle açıklamaya çalışmışlar, insanın bireysel ve toplumsal davranışını denetimleyecek bir sistem çıkarmışlardır ortaya. Dünyanın bireşimsel bir yorumlanışına, tüm dünyaya yönelik eğilimler gösteren İngiliz ve Amerikan yeni gerçekçilerinin görüşlerinde; özellikle de, yaşamı, varolan herşeyi, bireyin bütünü bir parçası, onun kendi bir yoğunlaşması olduğu bir süreç olarak gören Whitehead'in etkinlikçi süreç felsefesinde rastlanır. Bu görüşten yola çıkan Whitehead, en son çözümlemede Tanrı'ya dayanan ve herşeyi kapsadığını öne sürdüğü, felsefi bir dünya, tarih, sosyoloji, etik ve estetik modelini geliştirmiş; bunun doğrultusunda, sadece doğabilimsel, «birleşik fiziksel» süreçleri değil, piratik siyasal süreçleri de yorumlamıştır. Whitehead, tarihi, «fikirlerin serüvenleri» olarak, yani, dünya, toplum ve Tanrı üstüne değişen insan görüşlerinin bir süreci olarak, değişen ve kendini yapan tarih olarak görmüştür. Whitehead tarihsel ilerlemenin temelinde maddi etkenlerden çok, fikirlerin yattığını öne sürmüştür; geçmişte, 19. yüzyılda ortaya çıkmış o eski kavramlar birikiminden çok daha çağımıza yakışır bir görüşler sistemini geliştirmeye çalışmıştır. Whitehead, eski bir toplum yeni fikirlerle donanmadıkça ve kitleleri denetim altında tutma yöntemlerini yenileştirmedikçe, kitlelerin tutkularının, isteklerinin ve duygularının bir an gelip patlayacağını, bunun sonucunun ise, toplumcu bir düzen değişikliği olabileceğini kavramıştır. Zaten kendisi siyasette liberal evrimciliğin bir destekleyicisi olup, varolan düzeni kökten değiştirmektense, kitlelerin en ivedi gereksinimlerinden bazılarının karşılanması daha tutarlı olacağı görüşündeydi.

Evrensel taslayan, tam anlamıyla tutucu bir başka felsefi akım da Yeni Thomascılıktır. Yeni Thomascılar, dünyanın, bitimsiz varoluşun tümünü kuşatan özün Tanrı olduğunu, her ölümlü yaratığın Tanrı'nın özünde anlaşıldığını öne sürerler. Özgür iradeye inandıklarını kendileri de belirttikleri halde, onu yadsırlar; çünkü, kendi kuramlarına göre, yaşamda herşey gibi, insan da kutsal iradeyle bağımlıdır.

Yeni Thomascılar, tarihsel olguların nedenselliğini ve karşılıklı bağımlılığını yadsıyan «yaşam felsefesi»nin kimi temsilcileri arasında, 1920'lerde bir çatışma çıkmasına yol açan *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*'ın yazarı Theodor Lessing'ce de öne sürülmüş olduğu üzere, farklı güçlerin anlamsız, karışık ve amaçsız bir hareket içinde olduğu görüşünü, yani, olayların denetimsiz olarak akıp gittiği biçimde bir tarih görüşünü reddederler. Tam tersine, Tanrı'nın tarihi belli bir ereğe

doğru götürdüğünü, onu düzene koyduğunu, bireşimleştirdiğini; ancak inanç ve vahiy yoluyla bilinebilen bu ereğin ise, toplumcu düşüncenin olumladığı toplumsal idealle uzak yakın hiçbir ilintisi olmadığını öne sürerler.

Sanat ve edebiyatta, gerçekliğin bireşimsel olarak kavranması eğilimi, biçim üzerinde, bazen verimli, bazen de yıkıcı olan, güçlü bir etki yapmış, değişik sanatlar arasındaki sınırların bir ölçüde ortadan kalkmasına yardım etmiştir. Bunda, yeni ölçüde etkenler de rol oynamıştır; örneğin, estetiksel anlatımı tiyatroya yaklaşan, resim ve anlatısal düzyazıdan olduğu kadar, sözden, müzikten, renkten ve görsel imgeden de yararlanan sinemanın gelişmesi gibi. Artık evrensel olarak kabul edilen sinemanın bireşimsel özelliği, önceleri ancak sinemanın en önde gelen temsilcileri tarafından kavranmış bir şeydi. Renkli filmin ortaya çıkışından sonra, şöyle yazıyordu Sovyet film yönetmeni Aleksander Dovzhenko: «Geliştirilebilme olanağının sınırsız olması bakımından, renkli filmin, siyah beyaz filme korkunç üstünlüğü açıkça ortadadır. Renkli film çıkmadan önce sinemaya bireşimsel bir sanat deniyordu, şimdi yeni yeni anlatımsal yollar kazandıktan sonra, ki bunlardan biri de resim sanatının çok geniş olanaklarıdır, artık bu tanımlama tam anlamıyla uygulamaya dökülebilir hale gelmiştir.»¹

Konunun yer ve zaman içinde devingeni hareketi, olayların özgürce yer değiştirmesi, zamansal ayrıma bağlı kalma zorunluğunun olmaması, bakış ve uzaklık açısının sık sık değişmesi, kurgu sırasında olguları kümelenendirme ve olayları karşılaştırma olanakları gibi sinemaya özgü özelliklerin, modern şiir üzerinde hayli etkisi olmuştur.

Değişik tarzlar arasında, örneğin şiir ile düzyazı arasında karşılıklı bir etkileşme olmuştur. Andrei Bely, daha bu yüzyılın başında, şiir ile düzyazı tekniklerini birleştirmeye çalışmıştı. Nitekim, iç uyak ile ses yinelenmesinden başka, noktanın şiirsel örneklemedeki gibi kullanılmasını kapsayan güçlü, şiirsel alt etkiler vardır Bely'nin düzyazısında; bunlar düzyazıya daha bir anlatımsallık kazandırmış, hele noktanın şiirdeki gibi kullanılışı, koşuğun bağımsızlığını, coşkusal tamlığını getirmiştir. Kimi modern yazarların yapıtlarında şiirin etkisi çok güçlüdür. Örneğin, Sean O'Casey, ritmik geçişler, parlak ses yinelenmeleri, iç uyaklar, lirik ya da düz bölümlerde yarı uyaklar ve coşkusal içe doğuşlarla düzyazının orasına burasına serpiştirilen lirik şiirler ile dolu, oldukça çarpıcı, anlatımsal, zengin bir üslup ortaya koymak için, şiir ile düzyazının özelliklerini bileştirmiştir. Buna karşılık, düzyazı da güçlü bir biçimde kuşatmıştır şiiri. Birçok ozan, klasik biçimlerin ve koşukların, modern yaşamın ritmini vermeye yeterli olmadığını kestirip, düzyazı koşuğuna başvurmuştur.

Gastev, Berthold Brecht, Eluard, Pablo Neruda, Nazım Hikmet ve Miezelaitis gibi belli başlı ilerici ozanlar için böyle olmuştur bu.

Biraz da Walt Whitman geleneğinin etkisi altında olmak üzere, ye-

ni düzyazı koşuğu, 1920'lerde Lee Masters'la başlayıp, W. H. Auden, Cecil Day Lewis, Carl Sandburg, Archibald MacLeish ve Allen Ginsberg yoluyla, genç kuşak ozanlara kadar uzanacak biçimde, İngiliz - Amerikan şiirinde gitgide benimsenen bir tarz olmuştur. Fransız şiiriye, modern temsilcileri arasında Jean Cayrol ile Saint-John Perse de olmak üzere, bağımsız bir biçimde, ama hep o aynı yönde gelişmiştir.

Düzyazı koşuğunda, bir kaynaştırma ilkesi olarak, şiirsel koşuğun yerine ezgisel ritmin konması biçiminde, doğrudan sağ-deyi ve uyağı bırakarak, dıştan (ama, sadece dıştan) düzyazıya benzeyen bir dili kullanma eğilimi vardır. Ama, düzyazı koşuğunda imge kesinlikle şiirsel olarak kalır; burada, anlatısal düzyazının belirleyici yanı olan ayrıntıya kaçılmaz. Bu biçim açıkça yaşayabilir; çünkü, kendi şiirini bir çağrışımlar zincirlemesine dayandırarak, şiirsel fikri kesinlikle mantıksal bir havada geliştirebilme olanağını vermektedir yazara. Ayrıca, temanın lirik ve epik olarak gelişmesi için de geniş olanaklar açmaktadır.

Şiir ile düzyazının karşılıklı etkileşmesi, sanatsal imgenin yapısına dokunmamıştır pek; ama, heykel ve resim gibi çok değişik anlatımsal teknikleri olan sanatları bitleştirme çabaları için aynı şey söylenebilir. Dünyanın bireşimsel bir çizimini elde etme çabası içinde, birçok ressam, bu birbirinden hayli değişik sanatların tekniklerini ve araçlarını bileştirmeye kalkmıştır. Resimde oylum ile uzay arasındaki ilinti sorunu üstüne hayli kafa yormuş olan Cézanne, doğayı silindir, küre ve koni aracılığıyla, yani üç boyutlu geometrik biçimler yoluyla verme fikrini akıl etmiş, bu yolla doğanın fiziksel derinliklerinin tümüyle kavranabileceğine inanmıştı. Bu doğrultuda ilk adımları kendisi atmışsa da, fikirleri elverişli bir ortam bulmuş, birçok ressam tarafından, özellikle de Gris, Braque, tümünden önce de, Picasso tarafından geliştirilmiştir. Sonuçlarına aldırmaksızın, Picasso, dünyayı geometrik öğeler halinde deşmeye koyulmuş, bu yolla onların oylumlarını kavramaya, bir modelin bütün yanlarını birden verip, görücüye her açıdan aynı anda aktarmaya çalışmıştır. Aslında, Picasso, yontucunun işini yapmaya çalışıyordu. Nesnelerin doğal oranlarının çarpıtıldığı, bütün yanlarının birbiri üstüne bindirildiği ya da birbirini çeşitli açılardan kestiği resimler yapmıştır Picasso.

Öbür kübistlerinki gibi, Picasso'nun resimleri de, nesnelerin gerçek görünüşünün biçimini bozup çarpıtır. 20. yüzyıl burjuva sanatı, gerçekliği çarpıtma doğrultusunda hayli yol almış; gerçekliği somut olarak görüldüğü biçimde, kendi maddiliği içinde değil, çeşitli soyutlama yollarıyla vermekte devam etmiştir. Dünyanın ve yaşamın gelişmesinin bu biçimde algılanıp ortaya konması modern burjuva bilincin belirleyici bir yanı haline gelmiştir; çünkü, modern burjuva bilinci, hem gerçekliğin bütününe kucaklamaya kalkışmakta, hem de aynı anda, onu belirli soyut öğeler halinde kırıp dökmektedir. Örneğin, Husserl'in fenomenoloji-

sinde dile gelmiştir bu. Burada, dünya, herbiri mantıksal çözümleme yoluyla tanımlanabilen ve belirlenebilen ideal özlerin bir dermesi olarak görür. «Yaratıcı evrim» görüşüne bağlı olanlar, özellikle Bergson ise, kendi gereği çözümsel olan, akılsal (sezgisel olmayan) algının, olayların akışını ayrı ayrı kavramlara kesip ayırarak, nesnelerin özünü simgelere dönüştürdüğünü öne sürer. Bergson, akılcı düşüncenin, bir görüngüyü kendi somut niteliğinden damıtabileceğini, onu bir soyutlama olarak gözleyebileceğini düşünmüştür. Buna verilen örnek de, devingen olmayan zincirlenmesi sonucu hareket izlenimini yaratan filmidir. Dünyanın içindeki hareketi yeniden yaratmak için, diye yazar Bergson *Yaratıcı Evrim*'de, bütün biçimlere özgü tüm hareketlerin içinden kişisel olmayan soyut ve yalın hareketi, genel hareketi çıkarmak» gerekir, «yani; biz bunu alıp bir aygıtın içine koyuyoruz, sonra bu adsız hareketi kişisel tavırlarla birleştirme yoluyla her tikel hareketin bireyselliğini yeniden kuruyoruz. Sinematografin yaptığı da bu.»¹ «Kişisel olmayan», «soyut», «genel hareket» kavramlarını getirmekle, sanata, gerçek görüngülerin değil, bu görüngülerin *şifreler*'inin verilmesi olanağını getirmiştir Bergson. Filme gelince, film, birtakım kişisel olmayan, soyut hareketleri dural görüntülerin bir toplamı içinden «çıkarmaz», hareket yoluyla, yani, gerçek bir süreç yoluyla, bu görüntülere canlı bir nedensel ilişki edindirerek, bu görüntüleri bileştirir...

Ne var ki, tüm kuşatıcı bir saptamaya doğru gitme eğilimi, ayrımlaşmazlığın doğuşuna yol açmamıştır, açamazdı da, çünkü, çağımızda sanat, aynı cinsten bir toplumsal temel üstünde gelişmemektedir. Burada söylenebilecek şey, belirli sanatlarda gerçekliğin bir bireşimini elde etme özleminin gittikçe arttığıdır. Aragon'un da söylemiş olduğu gibi, ilerici demokratik sanat, «gerçek dünya»yı yaşamın sanatsal bireşiminin temeline koyarken, burjuva sanat, yaşamın bireşimsel bir saptanışını elde etme çabalarını, yabancılaşmış bireysel bilincin üstüne temellendirmektedir. Bu nedenle, burjuva toplum düşüncesi ile sanatının, çağdaş dünyanın bir bireşimini elde etmek için giriştiği bütün çabalar, *yapay bireşimle* sonuçlanmıştır.

Örneğin, Freudcu kültür felsefesi, bütün o evrensellik, yoğun bir tarih, sosyoloji açıklaması savlarıyla birlikte, aşırı yavan, tarihsel olmayan bir insan kavramına, değişmeyen ve değişmez biyolojik yaratık olarak insan kavramına dayanır; burada, tarihin tüm ilerleyişini modern uygarlığın başlıca çizgilerini, çağdaş toplumsal çatışmaların özünü sözde belirleyecek olan şey, insanın içgüdüleri, fiziksel istekleri, şehvet duyguları ve ruhsal hastalıklarıdır. Freudculuk, çağımızı, yani, çağımızın çelişmelerinin özünü ya da ilerlemekte olan değişmelerin anlam ve içeriğini açıklayamamakla kalsa gene iyi; bir de kalkıp, yaşamın gerçek çeşitliliğini, hayvansal şehvet duyguları ile içgüdülerini, karanlık tutkularını kapıp koyverecek saldırgan dürtülerle harekete gelen, içini korku bürümüş bir yaratık, büyülenmiş, bencil bir ethiğin kölesi olmuş bi-

reyin dar, sınırlı bakış tarzına indirger.

Doğa bilimleriyle matematiğe sırtını dayamış pek saygın bir felsefe olan yeni gerçekçilik, görünüşteki nesnelliği yüzünden çok tutulmuştur Batı'da. Ne yazık ki, maddi dünyadaki olgular için yaptığı açıklama, gerçekliğin gerçek nesnesinin, gerçekliğin soyut ideasının, onun bireysel algılanmasıyla özdeşleştirilmesine gelip dayanmıştır. Aslında, yeni gerçekçiler, idealist *Naturphilosophie*'nin birtakım kavramlarına dönüş yapıyorlardı.

Doğaya, süre terimleri içinde, kesiksiz, kesintisiz bir süreç olarak baktığı konusunda direnmesine karşın, Whitehead'de de, nesnelerin ortaklaşa birliğini algılama gücü yoktu, çünkü, kendi algısının atomlaşmasını tüm evrene yayıyor, bunu ayrı ayrı olaylara ayırıp, ortaklaşa birliği ve «süre»yi, ayrı ayrı olayların toplamı olarak görüyordu. Öbür yeni gerçekçiler gibi Whitehead de, algıyı, bilmenin nesnesiyle eşitleştirip, gerçek dünyaya insan algısının ürünü olarak bakmıştır; böylelikle de öznel idealist görüşlere yazılıp, Bergson gibi, sezgiyi bilmenin aracı haline getirmiştir. Whitehead'in nesnelerin özü ve niteliği felsefesi, görüldüğü gibi, dünyayla canlı bağlantılarından kopuk, yabancılaşmış bireysel algının çok cılız temellerine oturduğu için, dünyanın bir bireşimini yapma gücünden yoksun kalmıştır. Yeni Thomascılar ile öbür inancılar, örneğin, Hartmann, Alexander, Häberlin ile daha başkaları, günümüz kapitalist toplumunun toplumsal gereklerine uyarlanma konusunda büyük bir esneklik ve yetenekte olduklarını kanıtlamışlar, kendi kanıtlarının niteliğini toplumsal koşullardaki değişmelerin karşılığını oluşturacak biçimde değiştirmişlerdir.

Yeni Thomascı felsefe, dünyanın gerçekliğini tanımakla birlikte, nesnel olarak varolan gerçeklik yerine, yabancılaşmış bireyin yalıtılmış, kendine merkezleşmiş bilincinin uydurduğu, «somut» ve «gizli dural» varoluştan ortaya çıkmış, anlaşılmasız bir yanıltıcı gerçekliği araştırmıştır. Bu sözkonusu ikinci «gerçeklik», insanoğlu doğasının temeli olarak, dural bir ölümsüz ruhun varoluşunu kabul eder. Bu «gerçeklik» kavramı, bizim büyük toplumsal dönüşüm ve bilimsel bulgu çağımızdan çok, teolojinin, skolastisizmin ve demonolojinin olduğu karanlık çağlara giren vahiy kavramı ile daha başka buna benzer kavramları kabul etmektedir. Yeni Thomascıların, maddi dünyanın gerçekliğini kabul ettiği olgusu, varoluşun özünü maddi etkenlerle açıkladığı anlamına gelmez. Yeni Thomascılara göre, maddi etkenler ikincil önem taşır, çünkü, her şeyin kökeni Tanrı'dır. Bu bakımdan da yeni Thomascılar, insanın nesneleri tam olarak algılayamayacağını, çünkü, insanın, nesne ve süreçlerin gerçek özünü değil, sadece bunların zihinde oluşan benzerliğini algıladığını, bu yüzden, gerçeği bilmeye ancak bu zihinsel görüntüler yoluyla yaklaşabildiğini öne sürerler. Ayrıca, kendilerine göre, algı hiçbir zaman yine tam değildir, şu nedenle ki, algı, zaman ve mekandan

bağımsızdır, yani, «salt»tır, somut değildir; yani şunu söyleyebiliriz, bu tür algı, kendi nesnesi olmayan bir algıdır. Demek ki, gerçekliği inceleme ve algılama yeni Thomascılığın kesin amacı olduğu halde, aslında, yeni Thomascılığın böyle bir şeyi yapacak güçte olmadığı gerçeği ortaya çıkmaktadır.

Şu ya da bu biçimde, Katolik görüş tarzının etkisi altındaki kimi gerçekçi yazarlar, Mauriac, Bernanos ve Böll, bu etki yüzünden, yaşamın gerçek çelişmelerini algılamada belli bir ölçüde sınırlı kalmışlar, engellenmişlerdir. Bu yazarların yapıtlarında, kişisel ve toplumsal yaşamın oldukça geniş biçimde, sahici bir görünümü verilmekle birlikte (ki, çoğunlukla burjuva ailesine bağlı kaldığından, Mauriac'ta daha azdır bu Böll'e kıyasla); bu yazarlarda, toplumsal çatışmaları, gerçek toplumsal içerikten boşaltılmış, «salt» iyi ile kötü arasındaki bir çatışma olarak ele alma eğilimi vardır.

Yerleşik Katolik ölçülerden sapmış bir bakış tarzıyla «kişi romanları» yazmış, gerçekçi geleneğin oldukça derin yazarlarından biri olan Mauriac'ın yapıtlarındaki ana tema, her yerde kötülükle savaşmadır. Mauriac'ın yapıtlarının temelinde yatan estetik ideal, insanın her gün içine battığı bayağılıktan ve kötülükten kurtarılmasıdır. Mauriac, insanın ahlaksal davranış kurallarının ancak içinde yaşadığı toplumsal koşulların değişime uğraması sonucu bir değişikliğe uğrayabileceğine hiç değinmemesi bakımından, geleneksel burjuva felsefesi çerçevesi içinde kalır. Yine de, Mauriac'ın etik ideali, hiç değilse, kötülüğün çok acı bir eleştirisini öngörür, ki bunu da çok canlı bir biçimde, hele *Thérèse Desqueyroux*'da olduğu gibi, hayli tüyler ürpertici ayrıntılar vererek yapar. Söz gelişi, *Thérèse Desqueyroux*'da, rahatı için evlenmiş genç bir kadın sevmediği kocasını yavaş yavaş zehirler, ya da, *Saguin*'de bir burjuva ailesinin acımasızlığı ve katılığı yüzünden zavallı, eğri büğrü bir çocuk canından olur. Mauriac, burjuva dünyası varoluşundaki dünyasal dramları ortaya koyacak zenginlikte gerçekçi ayrıntılar verir: aile bağlarının çöküşü, bencillik, kendini düşünme yüzünden kişiliğin yıkılması, insanın iyi kötü yanlarının kişisel kazanç dürtüsü altında gittikçe eriyip gitmesi, içi geçmişlik, kişisel zorbalık, gizli suç işleme, vs; sonunda, bunlardan çarpıcı güçte ve sahicilikte bir görünüm ortaya çıkar. Ne var ki, bütün bu salt insan dramları, Hristiyan ahlak anlayışının etik ilkelerini uygulamadıkları için insanların başına gelmiştir. Mauriac'ın gerçekçiliğini, gerek kapsadığı konu bakımından, gerekse vardığı sonuçlar bakımından sığlaştıran şey işte budur. Yapıtlarındaki keskin yaşam gözlemleri, sanki insanın kendi etik ideal sığılıklarını aşacak, geniş bir görüş sistemine doğru gidecekmiş gibidir. Ama Mauriac bu adımı atmamıştır hiçbir zaman.

Böll'e gelince, kendisinin Batı Almanya'daki demokratik kesimlerin duygularını paylaşması, Nazizmin sonucu olan yıkım günlerinin canlı

anılarını yaşatması, yeni Nazizm ile gericiliğe karşı koyması, bütün bunlar, Böll'ün Katolik yanlısıların üzerine çıkarak bir ağırlık kazandığı için, yapıtlarında, yaşamı gerçek çatışmaları ile gerçek toplumsal çelişmelerin bir yansımasını bulabilmesine yol açmıştır.

Gerçekçi edebiyat, yeni Thomascılıkta ya da daha başka dinsel yaşam görüş tarzlarında dile gelen görüş ve duygularla yaşayamazdı artık.

Burjuva bilinçte bireşime doğru bir eğilimin verimsiz kalmaya mahkum oluşunun bir başka nedeni daha vardı; buysa, yaşam süreçlerini yorumlamadaki insan merkezci ve insan bilimci yaklaşımların yeni bir biçim almasıydı. Bunun en tipik olanlardan biri, Max Scheler'in sosyoloji anlayışıydı. Husserl'in yanı sıra, Scheler'in felsefi görüşlerinin varoluşçuluk üstünde hayli etkisi olmuştu. Scheler, kapitalist toplumda seçkinciliğin artan önemini kestirerek, «önderlik» ve «peşinden gitme» sorununa sosyoloji ve tarih felsefesinin temel sorunu olarak bakmıştır. Avusturyalı sosyolog Wieser'in bulup ortaya koyduğu «küçük sayılar yasası» denen yasa yoluyla, «seçkin azınlık»ın kitleler üstündeki yönetimini haklı göstermeye çalışmıştır. *Die Vorbilder und die Führer*'de şöyle yazıyordu Scheler, «Önderlik ve peşinden gitme yasası, ya da daha doğrusu, aile, kabile, klan, halk, ulus, komün, kültür çevresi, sınıf, mesleki dernek, zümre, adı ne olursa olsun, yönetici azınlık ile peşinden giden çoğunluk diye, belli bir topluluğun ikiye ayrılması yasası, doğal ve evrensel bir sosyoloji yasasıdır...» Şöyle devam ediyor sonra Scheler, «Böyle bir topluluk, canlı organizmayla büyük bir benzerlik gösterir... her çok hücreli organizmanın değişik değerde, yaşamsal organları vardır; biri yönetici, ağır basan organ ve işlevleri, öbürüyse uyruk, iş gören organ ve işlevleri olarak, bir kat sıralaması vardır.»³ Scheler, sınıfsal bir yapıya ya da bunun sonucu, eşitsizliğe dayanan bir toplumun, yönetici bir seçkin azınlık ile onun uyruğu bir kitleye bölünüşünü, organik bir varoluş yasası olarak gördüğünden, yönetici birtakım *kalıcı nitelikleri*, bu niteliklerin de birtakım temel taşıyıcı kişileri olması gerektiğini düşünmekteydi. Scheler'in, insanbilimsel niteliklerin kesin niteliklere ayrılması fikri, bunları toplumsal ilerlemenin olduğu kadar, insanın içinde de yatan «sonsuz ve değişmez» şeyin anlatımı olarak görmesi işte buradan gelir. «Burada, bir model, ya da daha doğrusu, şöyle bir ön model çizelgesi çıkarma olanağı vardır: ermiş - dahi - kahraman - uygarlığın beyni - günlük adam.»⁴ Scheler, bu modellerin, yaşamda ruh modelleri olarak varolduğuna, bunların hangi çağ ve zamanda olursa olsun, belirli insan davranış biçimlerini önceden belirlediğine inanmaktadır. Ne var ki, Scheler, kahraman tipine büyük önem verirken, aslında, bu kahramanlık niteliklerini burjuva toplumun ortaya çıkardığı insan tipiyle bitiştirir. «İşte başlıca kahraman tipleri: devlet adamı, askerî lider, sömürgeci.»⁵

Scheler'in sınıflandırması, çok sayıda modern burjuva filozof ve sosyologların yazılarında yankısını bulurken, insanoğlu doğasındaki niteliklerin değişmez ve değişmeyen şeyler olduğu fikri de, çağdaş toplumcu olmayan bilincin bir damgası haline gelmiş, sanat ve edebiyatta sık sık kendini göstermeye başlamıştı.

Bu fikir, gerçeklikten kopmayı ve ruhsal çözümlemeye gereğinden çok önem vermeyi getiren, soyut insanoğlu doğası görüşüne yol açmıştır. Bir 20. yüzyıl yazarının yapıtlarında, insanın iç yaşamı, dış dünyadan bütünlükle bağımsız, kendi yasalarına göre gelişen bir şey olarak, gerçeklik de, insan ruhunun kendi içinden gelişmesine dıştan dürtü sağlayan bir şey olarak ele alınmıştır. Kendisi bu yüzyılın en büyük burjuva yazarlarından biri olan Marcel Proust'un da yaklaşımı buydu. Virginia Woolf, Gertrude Stein ve Eugene O'Neill gibi yazarlar da toplumsal çözümlemeye girmemişler; ruhsallığı çevreden, yani, onu koşullandıran toplumsal durumlardan ayırmaları sonucu, toplumsal öğenin güçsüzleşmesine yol açmışlardır. Tümüyle bakınca gerçekçi sayılan, ama, gerçekliğin toplumsal çözümlemesine gereken özeni göstermemiş yazarlar da, insanoğlu doğasındaki zihinsel ve biyolojik yanları özerk şeyler gibi görüp, insan eylem ve davranışlarındaki *toplumsal güdülerin* yerine, *biyolojik, içsel güdüler*'i koymuşlardır. Bunu Sherwood Anderson kadar, William Faulkner da sık sık yapmıştır. Bu birbirinden çok farklı iki yazar da, kendilerini ahlakça ve manevi olarak biçimsizleştiren kazanç ve kâr peşine düşmeleri yüzünden, kendi çıkarlarına, kendi aile ve iş kaygılarına dalan Amerikan taşra insanı ile yaşamının oldukça eksiksiz, sahici bir çizimini yaparlar. Anderson için, ırksal ve dinsel önyargılarla, aşağılık bir iki yüzlülük ve aç gözlülükle hareket eden, taş gibi katı Amerikan taşra küçük burjuvaların yaşadığı yaşamın gerçek koşullarının böyle kapsamlı bir biçimde verilmesi, yabancılaştırılmış ve yalnız kalmış kahramanların içinde bulundukları korkunç kişisel dramların arka planını oluşturur. Anderson, kendi kahramanlarını nasıllarsa öyle görmüştür; yani, hayalleri gerçekleşmemiş, istekleri yeterince yerine gelmemiş, ufak tefek tutkuları olan küçük insanlar olarak. Ama, onlara toplumsal tipler olarak değil, daha çok, kişiler olarak; içgüdülerin, cinselliğin, tutkuların, korku ve neş duyusunun, ama her şeyden önce de korkunun, yaşam ve çevredeki insanlar korkusunun yön verdiği değişmez, zaman dışı bir insani özün herkesin kendi davranışları içinde ortaya çıktığı bireyler olarak bakmıştır. Sözde insanoğlu doğasının toplumsal etkenlerin etkisinden özgür olduğu o karanlık sapıncılarla ilgileniyordu Anderson. Gerek *Dark Laughter* gibi romanlarında, gerek «The Triumph of the Egg», ya da «Winesburg, Ohio» gibi öykülerinde Anderson'un birçok kahramanlarının eylemlerini harekete geçiren şey, ister baskı altına alınmış, ister doyurulmuş olsun, üreme içgüdüsüdür, cinselliktir.

Anderson'un yapıtlarında, doğal toplumsal nedensellik, psiko fizyolojik olguların akıldışı, içgüdüsel nedenselliğine yol açar sık sık. Kişilerin eylemleri, eğer okuyucu ona hazırlıklı değilse açıklanamayan, hiç beklenmedik eylemlerdir. Kişilere bu yaklaşım tarzı, hiç kuşkusuz, anlatısal tarzı da etkiler; burda, anlatısal tarz, kişilerin duygularında, coşku hallerinde gelişi güzel değişmelerin verilmesine uyarlanmakta, bunun bir sonucu olarak, olayların dış mantığı, herhangi bir iç mantık edinmeden, işin dışında bırakılmaktadır. Anderson, bir olayı bütünlüğü içinde, kendi nedenleriyle bütünleşmiş olarak görmek istemez pek. Bu yüzden, kısa öykülerinde eylem az olduğu gibi, çatışmalar da, varsa tabii, çözülmeyen bırakılır. Kahramanlar ise, anlatıda, toplumsal zeminden, kendi çevrelerinden bağımsız, hazır oluşmuş kişiler olarak görünürler. Bu kişilerin kendi çevrelerinin bir ürünü olup olmadığını kestirmek artık okuyucuya kalmıştır, çünkü, yazar, bunların «ölümsüz insansal» niteliklerine dönüp durduğundan, işin üstü örtülü kalır. Görüldüğü gibi, Anderson, gerçekçi yöntemden tam olarak yararlanamamış, bu yöntemin eleştirel gücüne zarar verecek biçimde, yapıtlarına natüralizm ve yozlaşma öğeleri girmiştir.

Faulkner'ın tarzı ise son derece özgündür. Eğer Stendhal, romanı, yolda gezdirilen bir aynaya benzetmişse, Faulkner'ın romanları da küçük bir taşra kentinin tozlu yollarını tepen bir arabaya benzetilebilir. Arabanın üstünde giden birtakım kır saçlı insanlar, o yörenin eskileri, yani, orda yaşayanlara ilişkin ne varsa bilen, çarşı pazarda tartışılan en son söylentileri, rezaletleri, orda yaşayan herkesin gelmiş geçmişini, ne yapıp ne edeceğini, tümünü bilen kişiler. Öyle ki, ancak bu eskiler bilir taşra eşrafı ne yapıyor; davar, tahıl, mal, mülk, arazi üstüne ne gibi dolaplar dönüyor, mahalli bankada ne gibi planlar hazırlanıyor, ya da dingin bir gece vakti komşu ormandan duyulan kurşun sesiyle kim kendi yaşamından oluyor, birtakım uslu görünüşlü evlerde aslında ne gibi sırlar, acıklı dramlar yatıyor, ancak bunlar bilir. Bu eski adamlar öyle bakınırlar çevreye, sonra sırası geldikçe başlar biri anlatmaya, yavaş yavaş, hiç acele etmeden, çok ince ayrıntılı bir biçimde, ağır ağır giden arabaya ayak uydurarak anlatır. Aynı olayı konuşurlar hep, ama her biri kendi usulünce anlatır, kendi bildiği küçük ayrıntılarla, zaman zaman yineliyerek ötekinin daha önce söylemiş olduğu şeyleri, ama olaya hep yeni bir şeyler ekleyerek. Onlar konuştukça, kendi memleketleriyle ilgili, kendi bölgeleriyle ilgili, komşu çiftliklerle ilgili, siyah beyazlarla ilgili, zenginlik ve yoksullukla ilgili, iyi işler ve kötü işlerle ilgili, aşk ve talihsizlikle ilgili onlar konuştukça, günlük yaşamın bir görünümü, yerinde sayan, zor, sürgit bir yaşamın görünümü de başlar yavaş yavaş belirtmeye bu ağır aksak konuşmalardan. Arabanın tekerlerinden çıkan hafif bir toz siner anlatanların yüzüne, kızgın bir güneş biner sırtlarına, tekerlekler gıcırdar, hafif bir esintiyle mısır kokusu

çalınır burunlara, evlerin bacalarından süzülen dumanlar, keskin bir at kokusu gelir. Amerika'nın Aşağı Güneyi'nin o durgun, kırsal ve sığ surlardaki ezici yaşamın eski öyküsüdür bu.

Uzun bir süre yer etmiştir Faulkner'da bu öge; yaşamın zorluluğunun, katılgının tam fotoğrafik bir kopyasını verme eğilimine kaptırmıştır kendini; insanı toplumsal bir varlık olmaktan çok, başkalarına düşman, biyolojik bir yaratık olarak; düşünsel olmayan, okuma yazmasız, kendi çıkarına göre hareket eden, salt psikolojik etkenlerden, yani, ruhsal bir hastalık karışımından, hastalıklı bir olağandışı durumdan, baskıya alınmış ya da açığa çıkmamış cinsel istek ve özlemlerden etkilenen bir varlık olarak vermiştir. Geçmiş zaman ile gelecek zaman, yani, toprak ağaları ile yarıcılar, kiracı çiftçiler ile gündelikçiler, aristokrasi artıkları, kölelik günlerinin izlerini taşıyan siyahlar ile eski çiftlik günlerinin özlemiyle yanan beyazlar, ücretle çalışanlar ile taşra avukatları, alım satımcılar ile yörel danışmanlar, polisler ile mahkumlar, katiller ile kurbanları, orospular ile pezevenkler, üçkâğıtçılar ile girişimci tüccarlar, ev işlerine gırtlığına kadar batmış ev kadınları ile çapkınlar, sapıklar, sığırtmaçlar, savaş sakatları ile küçükkent aydınları, Ku Klux Klancılar ile solcular, bankerler ile muhbirler, daha bunun gibi birçok, yığınla insan doldurur Faulkner'ın sayfalarını; yer yer has gerçekçi, yer yer de natüralist, yozlaşacak ölçüde büyüsel, acımasız, hayvansı ve umutsuz, yoğun ve işlek, canlı ve oldukça karanlık bir yaşam görünümü çizerler.

Olayların düzeni bozuk, oldukça karışık bir tarzda verilmesi yanı sıra, kişinin mantıksızca davranışına yol açan insanoğlu doğasının içgüdüsel, gizil, akıldışı yanına yöneltilmiş aşırı ilgi, bunu anlatmaya yayış, coşkuları natüralistçe «kopya ediş», bütün bunlar, Faulkner'ın yapıtları hesabına yazılan tutarsızlıklardır. Faulkner'ın dünyayı algılayışı sinmiştir yapıtlarına; burda, yaşam ve ölüm korkusundan çılgına dönmüş, zor kullanmaya can atan, içi boş soylu coşku'lara kapılmış ya da ufacık, dünyasal kaygılar peşine düşmüş birtakım kişilerin yoğun tutkuları, karmakarışık iç monologları yer alır. Faulkner'ın yapıtlarının (örneğin, *Go Down, Moses* ile *A Fable*'in) düzensiz, karışık, kolay kavranamaz oluşu, Faulkner'ın kendi bakış tarzının düzensiz, karışık oluşundan ileri gelir. Yer yer bir simgecilik gerçekçi ögeyi bastırır, tıpkı yabanıl otların bir buğday sapına dolanıp, onu emip bitirmesi gibi.

Faulkner'ın insanoğlu doğası kavramı belirler yapıtlarının yapısını. Eğer insanın iç, manevi dünyası, akılcı bir çözümlemeye her zaman el vermeyen bir şeyse, insan eğer kendisi için bile kapalı bir kutuysa, o zaman yaşamda gerçeğin, ilişkilerle olayların gerçek özelliği, yani, insanın pratik davranışının bilinebilir alanı bir kendilik olarak, tek bir anlamı olan bir şey olarak ele alınamaz, olsa olsa değişik insanların çeşitli görüşlerinin bir toplamı olarak görülebilir. Faulkner'ın romanla-

rının (örneğin, Snopes üçlemesi'nde: *The Hamlet, The Town, The Mansion*'da olduğu gibi), anlatıcının sesinin de yer yer araya karıştığı bir iç monologlar dizisi, ya da, («Absalom, Absalom!» da olduğu gibi), yazarın kendi kişileriyle birlikte üstlendiği bir soruşturma durumuna gelişinin nedeni budur. Faulkner'ın yapıtları tam gerçekçi temellere oturmamakla birlikte, en iyi yapıtlarında belirgin şey yine gerçekçi öge olmuştur. Ağır içerikli, nesnel biçimde sunulmuş, önemli; yani, yaşamın gerçek akışını izleyen, kişilerin davranışlarını belirlemeye elveren çatışmaları barındıran yapıtları bunun bir sonucudur. Uzun bir zaman, Faulkner, sırf Amerika'nın Aşağı Güneyi'ni, kendi memleketini yazmış; buranın etkisi, görüşleri ile önyargılarına sinmiştir. Daha sonraki yapıtlarında ise, özellikle, *The Mansion*'da, ana tema, Yoknapatawpha Ülkesi ile oranın yerlisinden çok, toplumsal düzenin kendisidir. Faulkner, kendisini yoz natüralist dünya görüşünden yavaş yavaş kurtarmaya başlayarak eleştirel gerçekçiliğe doğru yol almıştır. Heryerde olduğu gibi, Amerika'da da kapitalizmin durumunu gittikçe güçten düşüren süreçlerin etkisi altında ve zoruyla, daha sonraki yapıtlarında bu gerçekçi eğilimler daha da gelişerek öne çıkmıştır.

Faulkner'ın yapıtlarında, yoz natüralist eğilimler ile eleştirel ve ülküsel eğilimler arasında sürekli bir çatışma vardır. Faulkner, insanın, içinde yaşadığı toplumda insanlıktan çıkmış bir hale geldiğini kavrayarak, Amerikan taşra yaşamındaki ülkü yoksunluğunu, pratikçiliği ve ahlaktanımazlığı, birtakım toplumsal ülküler ile onların temsilcileriyle dengelemeye çalışmıştır.

Faulkner, toplum fikirlerin önemini ve soyluluğunu kavradığı halde, bunları kendi doğasına tümüyle yabancı bulduğu için, kabul edememiştir. Faulkner, toplumculuğa, gerçek yaşamla hiçbir ilintisi olmayan güzel bir düş olarak bakmıştır; yapıtlarının nesnel tarihsel bakış açısı kazanmasını engelleyen başlıca yanılgısı da bu olmuştur. Faulkner, bütünüyle burjuva demokrasisi fikirlerine bağlanmıştı; ama sanılmasın ki bağlandığı bu burjuva demokrasisi fikirleri bugün Amerika'da yürürlükte olan, tekellerin çıkarlarını yansıtan fikirlerdir, hayır, çünkü Faulkner, bunlara kuşkuyla, alaylamayla bakıyordu. Faulkner'ın kendi toplumsal idealleri geçmişe kök salmıştı, yani, 19. yüzyılın ortalarında Güneyli demokratlar, yani, Stephens, Calhoun ve Liber gibi federaller ile anayasacıların savunmuş olduğu fikirler sistemine dayanıyordu Faulkner'ın toplumsal idealleri. Ama, bu Güney'li demokratların fikirleri, insanlar arasındaki ilişkilere; yani, efendiler ile köleler, beyazlar ile siyahlar arasındaki ataerkil ilişkilere dayandığı gibi; kendileri de, mülkiyet sahiplerinin haklarını savunan, bu nedenle de ancak beyaz ve mülkiyet sahibi bir kişi olması koşuluyla bireyin özgürlüğüne büyük değer veren demokratlardı. Bu demokratlar mülkiyet sahibi sınıfların çıkarlarını inatçı bir biçimde savundukları gibi, Kuzeylilerin

apaçık kapitalist üretim biçimlerini de kıyasıya eleştiriyorlar; ataerkil yaşam tarzının korunması yoluyla, köleliğin fabrika sisteminden çok daha insancıl olduğunu kanıtlamaya kalkıyorlardı.

İşte bu fikirler Faulkner'ca biraz değişik biçimde, modern koşullar altında dönüşüme uğramış bir gelenek biçiminde özümlenmiştir. Ama Faulkner'ın, yapıtlarında Snopes ve Snopescilik olarak kişileştirilen; tüm insancıl, ahlaksal nitelikleri zehirleyen bir şey olarak katı kin ve açgözlüğü eleştirisi, kendi atalarının bir zamanlar uyguladığı eleştiri ruhunu taşır. Güney'deki ataerkil geleneklerin sözcüsü olan kahramanlar (Gavin, Ratcliff, Judge), yumuşatılarak verilirken, «Snopescilik»i temsil edenler yazarın öfkelerini çeker, aşağılayıcı gözle bakılır. Ne var ki, Faulkner, Snopesçiliğin özünü, nesnel toplumsal koşullardan gelen bir şey olarak değil, daha çok, akıldışı ve insanoğlunun kendi doğasında barınan bir şey olarak görür. Aslında, Faulkner, düşsel bir görüş olan Eski Güney demokrasi ruhunun, Snopesçiliğin yozlaştırıcı, soysuzlaştırıcı gücüne, getirdiği çirkin, tek yanlı ahlak anlayışına karşı çıkabilecek tek güç olduğunu düşünmüştür. İnsanların çektiği zorlukları, acıları, gördükleri sürgit, günlük işleri çizerken, Faulkner, bu insanların kendi varoluş koşullarını değiştirebileceğine inanmıyordu. Çalışan basit halkı, yani, kiracı çiftçileri, yarıcıları, ücretli işçileri köstebeklerle diviklere benzetiyordu Faulkner. Köstebeklerin bir binanın temellerini kemirip yemesi, diviklerin içeri dalıp ortalığı talan ederek, binayı ayakta duramaz hale getirmeleri olasılığı dışında, onların bir benzeri olan insanların bu yerleşik düzeni sarsamayacaklarını düşünüyordu; çünkü, insanlarda ne köstebeklerin o bireysel kararlılığı vardı, ne de diviklerin o ortaklaşa kararlılığı. Faulkner'ın, kitlelerin yaratıcı, dönüştürücü gücüne inanmayışı, Steinbeck tarafından *Gazap Üzümleri*'nde olduğu kadar, ayrıca Erskin Caldwell tarafından da algılanıp ortaya konmuş olan Amerika yaşamındaki o çizgileri göremeyişine yol açmıştır. Böyle bir toplumda, küçük iç değişme ve değişiklikler dışında, Snopeslerce yönetilen bir toplumda temel değişmelerin olamayacağı ve durulmuşluk kavramı, Faulkner'ı, çağdaş burjuva toplum ile çağdaş tarihteki gerçek gelişmelerin bireşimsel bir çizimini yapmaktan alıkoymuştur. Faulkner'ın yapıtları, yer yer acımasız biçimde gerçek, yer yer de, loş bir duvar resmine benzer daha çok. Bunun başlıca nedeni, yapıtların tamamlanmamış, yamalı oluşundandır; ama yazarın zamanı ya da sabrı yetmediği için değil, günlük yaşamın ardındaki tarihsel sürecin gür akışını algılayamamış, gerçekçi bir epik için temel olan, canlı tarihin çizgilerini verememiş olduğu için.

Faulkner, gerçekçi yöntemi, sulandırıp dönüştürmüştür; ama, Proust'un yapıtlarında görüleceği üzere, tam burjuva çevrelere bağlı o gerçekçi yazarlar kadar değil.

Proust'un epik yapıtı, *A la recherche du temps perdu*, Bergsoncu

felsefeden kaynaklanan bir edebi yapıt olarak görülür genellikle. Hiç kuşkusuz, gerçekten birçok öbür burjuva aydınları üstünde olduğu kadar, Proust'un bakış tarzı üstünde de büyük bir etkisi olmuştur Bergson'un. Ne var ki, Proust'un yapıtları, Bergson'un felsefi görüşlerinin edebiyata doğrudan doğruya bir uyarlanması olmamıştır; çünkü, sanatçının kişisel yaşantısından kırılıp geçtiği için, felsefenin sanat ve edebiyat üstündeki etkisi her zaman için dolayımli olmuştur. Proust'un görüşleri ile Bergson'un görüşleri arasında birçok ortak yan görülürse de, bu doğrudan etkinin bir sonucu olmaktan çok, benzer toplumsal nedenlerin ortaya çıkardığı ortak bir bakış tarzının sonucudur.

Bergson'un maddi dünyayı incelemeye yaklaşım tarzı ile Proust'un toplumu incelemeye yaklaşım tarzı arasında, hiç kuşkusuz benzer yönler vardır. *Matière et Mémoire*'da şu yazdıklarıyla Proust'un yaratıcı tarzına değiniyor gibidir Bergson: «... her günkü yaşantınızın ayrı ayrı nesneleri arasındaki halkayı kurun; sonra, bunların niteliklerindeki dural sürekliliği, titreşimler olan yerde çözüp bırakın; sonra, bu hareketleri ortadan kaldıran bölünebilir mekânı göz önüne almaksızın, dikkatinizi bu hareketler üzerinde toplayın ve bu bölünemezliği zihninizde tutarak, hareketlerin devingenliğini izleyin; işte o zaman, hayalgücünüz için belki fazla yorucu olacak ama, alınıza girmiş olan yaşamın bütün gerekliliklerinden sıyrılmış o *salt haliyle, maddenin bir hamhayalini görüyorsunuz.*»⁶ Bergson, geçmiş ile şimdinin bir bileşimi olarak görmüştür algıyı; öyle ki burada geçmiş hiçbir zaman yitip gitmez, bellek dolayısıyla varoluşunu sürdürerek, şimdiye katılır. Bu görüşün dümdüz fikir haline Proust'un romanında rastlarız. Proust'un romanı, yazar için şimdiki andan daha yaşamsal bir önemi olan geçmişin anımsanması ve yeniden derlenmesi temeli üstüne kurulmuştur. Proust, geçmiş ile şimdiyi bileştirerek, geçmiş şimdide yeniden üreten bir araç olarak görmüştür belleği. Geçmiş ile şimdi arasında bir bölme yapmadığı gibi, bu ikisi arasındaki sınırları da son derece belirsiz ve akışkan olarak görür.

Bergson, geçmiş somut duruma sokarak, şimdiye ayarlayarak, geçmiş ile şimdinin bellek yoluyla bileştirilmesi sürecini «süre» olarak terimlendirmiş; yaşamın somut hareketliliğine öykünen bu kurgusal kavramı, gerçek gelişmenin yerine koymuştur. Proust da geçmişin şimdiye ayarlanmasına sığınmış; yaşamın akışının bir bilinç akımı olarak ortaya konmasını yapıtının başlıca ereği olarak almıştır. Başka bir deyişle, romanın kahramanı Marcel ile öbürlerin iç dünyalarının kapsamlı bir incelemesini yapmakla, dünyaya tepkilerini araştırıp çözümlemekle, nesneleri algılayışlarını betimlemekle, toplum yaşamının, yani, 19. yüzyılın sonlarından Birinci Dünya Savaşı'na uzanan dönemde, zengin Fransız burjuva yaşamının tam bir görünümünü verebileceğini sanmıştır. Proust, hiç kuşkusuz, toplum yaşamı ve törelerinin bir tarih yazıcısı ola-

rak görmüştür kendini. Ne var ki, aslında, Proust'un romanında, gerçeklik, bireyin yaşamı algılayışı içinde erimiş olduğu gibi, nesnel gerçek de, anlatıcının bilincindeki yansıması gibi, esnek ve akışkan bir hale gelmiştir. Yasanın bu biçimde, oluşan yaşantılardaki, bellekteki, duygu ve izlenimlerdeki, vs., olaylara parçalanması, Proust'un bireyin, dış dünyayı devingen, kesiksiz, bölünemez bir süreç olarak algıladığı görüşünden gelir; tıpkı William James'in daha önce yapmış olduğu gibi. Pragmatist bir bilgi kuramı sayılan *Psychology*'de şöyle yazıyordu William James; «Bilinç... ince çöplere kıyılmış olarak görünmez kendine. 'Zincir' ya da 'tren' gibi sözcükler de ilk ağızda tam tanımlamaz onu. Eklemlili bir şey değildir o; akar. Ancak bir 'nehir' ya da bir 'akım' gibi eğretilmeler en doğal biçimi içinde tanımlayabilir onu.» James, nesnelerin gerçekliğini zihne duyumların geçirdiğinde direktmiştir. «Duygular diye birtakım şeyler varsa eğer, o zaman, rerum natura' da nesneler arası ilişkiler olarak vardır, o zaman da bu ilişkilerin bilindiği duygular vardır mutlaka ve mutlaka... Nesnel yoldan anlatmak gerekirse, bunların herbirine kendi iç rengini vererek karşılığını oluşturan şey, bilinç akımından başka bir şey değildir.»⁸ Proust'un görüşü, bu bakımdan, James'in görüşüyle aynıydı; nitekim kendisi, bilinç akımı yoluyla, yaşamdaki görüngülerin öznel bir biçimde aydınlatılması üzerine yoğunlaşmış, böylelikle de bu görüngüleri gerçekliklerinden sıyırmıştır.

Proust, dünyanın maddi dokusunu bozmamıştır; yani, geniş bir algılama alanı getiren, anlatım yüklü bu nehir roman, günlük yaşamdan, ahlaktan, alışkanlıklardan, çıkarılardan, uğraşılardan, zamandan alınma birçok sahici ayrıntıyla dolu olduğu gibi, kişiler de birer şifre olmayıp, gerçek insanların derinliğine, tamlığına sahiptirler. Yine de, bunların ana kaynağı, iç özü, her türlü kıyıp gider. Kişiler, yaşamın değişik alanlarında, değişik kişilikler olarak açığa koyarlar kendilerini; hangisinin gerçek «o» olduğunu kestirmek son derece güçtür. Adi bir oros olan Odette Swann, kâh Swann'ın aşkıyla idealleşmiş olarak, kâh bir sosyete hanımı olarak, kâh serüven arayan bir kişi olarak, kâh bir karı ve ana olarak görünür. Swann da değişir bulunduğu topluluğa göre, sosyete züppesiye ağır bir burjuva olur. Baş kişi ve anlatıcı Marcel'in sevdiği kadın, Albertine de bilmeceli bir kişi olduğu gibi. birçok öbür yan kişilerin de ne oldukları anlaşılmaz. Ortadaki eylemler, görünümler, iç dekorlar bile, Marcel'in bunları algılayış tarzının değişmesine göre değişir.

Kahramanlarını bu havada vermekle, Proust, onların sürekli gelişmelerini, zaman içinde hareket edişlerini verdiğini, böylece yaşamın akışkanlığını yeniden yarattığını sanmıştır. Aslında bu yolla gerçekçiliğin temel ilkesini çığnemiş oluyordu Proust, çünkü, çizimin nesnesine böylesine bir yaklaşım, görüngü ve olayların nesnel bir özü olmayışını

öngörür. Bu görüşse, ne yeni, ne de özgün bir görüştü. Nietzsche çok önceden şunları yazıyordu: «Değişik çeşitli gözler... bundan dolayı, birçok gerçek vardır, yani, gerçek yoktur.» Dünyanın, ayrı ayrı olayların ortaklaşa birliğinden oluştuğu görüşünde olan Whitehead gibi, Proust da, yaşamın hareketindeki bütünsel süreci, sınırları çeşitli ayırık kişisel zihin halleriyle saptanan ayrı ayrı anlara bölmektedir. Çizgi, noktaların art arda gelişi olarak görülmektedir burda. Bir yanda, sözde geçmişin anımsanışı yoluyla iletilebileceği sanılan, öte yandan, yoğun bir sözdizimini içine alan, yani, anlatının biçimi gereği, olayların akışkanlığını iletme amacıyla uyarlanan bir sözdizimi içine alan süre romanında, anlatıcının algıladığı ayrı ayrı olayların, gerçek önemi ve ölçekleri ne olursa olsun, anlatıcı için eşit önemlilikte olan olayların bir art arda gelişi olarak görülmektedir burda. Yaşamın hareketi, içinde yaşadığı dünyadan kıyaslanamayacak kadar dar zihinsel yaşantısı olan bireyin algısına ayarlanmış, onunla güçlendirilmişti. Ne var ki, Proust için, araştırmanın ve çizmenin nesnesi, *bireysel yaşantıya* nedenlik eden, ondan ayrılmaz olan gerçek yaşam değil, bireysel yaşantının kendisiydi. Proust, zengin sınıfların sınırı belli, yavan yaşamını, gevşek ahlak anlayışını vermeyi seçtiği için, yalnız toplumsal çatışmaların doluluğunu çizmeyi reddetmiş olmakla değil, aynı zamanda, insanoğlu doğasını ikinci bir tarzda algılamış olmakla da sanatın epik örgüsünü bozmuştur. Bir yandan, kişilerinin insani özüne, toplumsal çözümleme ve gerçekçi çizime gelmeyecek, bilinmeyen bir nitelik olarak bakarken, öte yandan, bu özün, tek bir kesintisiz, durulmuş bir öğede, yani, sınıfsal olarak koşullanmış bir davranış ve kendinin algısında saptanmış, açığa çıkmış olduğunu düşünmüştür. Proust, burjuva toplumsal ilişkileri, biricik insan ilişkileri biçimi olarak, sınıfsal ayırıklıkları da bir norm olarak görmüştür. Bu görüş, kendi epiğinin, dış dünyadan tümüyle yalıtılmış olmasının tam karşısını oluşturan şeyi getirmiş; epiğini, gerçek yaşamın olaylarına açmıştır. Proust, zenginlerle aristokrasinin seçkin dünyasının, bu dünyada yaşayanların, kendi ilişkilerinin, görüş ve duygularının ayrıntılı bir çizimini yapmıştır. Toplum basamaklarından çıkarak yüksek sosyeteye erişmeye çalışan Bloch ve Verdurin gibilerini acı bir alaylamayla verirken; bu dünyanın durulmadığını, toplumsal barikatların yıkılmakta olduğunu da, Odette Swann ve Madame Verdurin'in konumlarıyla, Robert de Saint Loup'un evliliği yoluyla göstermiştir. Büyük bir ahlak tanımazlık içinde çürümekte olan dünya, toplumsal olaylarla, örneğin, Dreyfus olayıyla ve emperyalist savaş belirtileriyle sarsılmaya başlamıştı. G.B. Shaw'un, Thomas Mann'ın, Romain Rolland'ın ve öbür eleştirel gerçekçilerin toplum eleştirisinden ne denli farklıysa da, yine de, eleştirinin bir yeri vardır Proust'un romanında. Son yazılarında, özellikle de *Le temps retrouvé*'de, Proust, kendi benimsemiş olduğu yaşama tarzının ciddi biçimde tehdit edildiği sonucuna varmaya başlamıştı; toplumsal çarpışmalar, çalkalanmalar,

kendisi için de tehlike çanları çalıyordu. Can çekişmekte olan bir yaşamı şiirselleştirirken, Proust, bütün burjuva sisteminin sözcüleri tarafından öteden beri başarıyla uygulana gelmiş bir taktiği kullanıyor, yani, kendi dokunulmazlığı ve esenliği adına özeleştirici yapıyordu. Kendisini herşeyin ölçüsü ve evrenin merkezi sayan yabancılaştırmış birey, toplumsal bir desteğe gereksinim duyuyordu artık. Zaten başka türlü de olamazdı, çünkü, bireyin toplumdan yabancılaştırılması ancak bir toplumun, özellikle de hayli gelişmiş bir toplum içinde yer alabilirdi. Toplumsal katmanlaşmanın gölgede kalmış yerlerini anlatırken Proust, militarizmi göklere çıkarmaya, milliyetçiliğe övgüler yağdırmaya başlamış; Fransız burjuvazisinin çıkarları adına savaşta bir kahraman olarak ölen Robert de Saint Loup'un saygısı önünde yerlere kadar eğilmişti.

Aslında bu roman, ne denli incelmış, pratik yaşamın ne denli uzatılmış gibi görünürse görünsün, burjuva bilincinin, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yani, yeni toplumcu fikirlerin, kendi içindeki çelişmelerin etkisi altında, kapitalist toplumda ortaya çıkan yeni tarihsel koşullar içinde, kendini kararlı bir biçimde savunmaya geçmiş olmasının bir örneğidir; önemi burdan gelir. 20. yüzyılın düşünsel yaşamında yer alan karmaşık süreçler, toplumsal yaşamda yer alan aynı ölçüde karmaşık süreçlerin bir yansıması olmuştur.

Kapitalizmden toplumculuğa geçiş çağımızda yer alan çok uzantılı tarihsel olaylar ve değişimler, gezegenimizdeki herkesin varlığını etkilediği gibi, onu karşı koyulmaz yol alışı içinde kendisiyle birlikte sürükleyip götürüyordu. Tüm eski, modası geçmiş kurumlar, fikirler, görüş ve ilkeler, gözler önünde bir dönüşüme uğruyor; geleceğin, tarihin tavında dövülmekte olduğu herkesce görülebiliyor, eski toplumsal fikirlerin *kullanılmaz* hale geldiği, ömrünü doldurduğu bilinci, çağımız düşünsel yaşamının belirleyici bir özelliğini oluşturmuyordu.

Bütün bunların doğal sonucu olarak, özel mülkiyete dayalı toplumsal ilişkilerin dönüşüme uğratılması biçiminde bir toplumsal savaşım da yerini *seçme* ve *tanımlama* gereğiyle tam karşı karşıya kalmıştı modern insan. Bugün, hiç kimse Robinson Crusoe gibi «terkedilmiş bir ada» da yaşayamaz artık. Ne insanın bakış tarzı, ne de pratik etkinlikleri *toplumsal destekler* olmaksızın, bağımsız bir algı ya da bağımsız bir eylem olarak kalabilir. Bunlar, yaşamı yaşam yapan, karmaşık, son derece kapsamlı toplumsal bağlar, bağımlı ilişkiler, çatışmalar, çıkarlar ve amaçlar sisteminin bir parçasını oluşturmaya yazgılıdır önünde sonunda.

Burjuva bilinci, hiç kuşkusuz, bütünleşmiş, açıkça tanımlanmış ve dokunulmaz olarak kalamazdı. Burada, daha toplumcu olmamış burjuva olmayan bilincin, toplumda varolan ve çatışan güçlerle işbirliği sonunu kesin bir önem taşır. Bu bilinç biçiminin kendi içinde uyumlu ol-

mayışı, kendi iç çelişmeleri ve tutarsızlığı, gerçekliğe dayanmayan dünya kavramları hep bu kendi özelliğinden ileri gelir. Gerçekliği eritip tüketmeye yönelik mitler sistemi ile dış karmaşası da bundan ileri gelir. Ama, yabancılaşmış bir bilincin bütün bu yanılsamaları ile yapıntıları ardında yatan şey, tek tek her durumda ve çeşitli biçimler içinde olmak üzere, kurulu toplumsal ilişkiler düzeninin durulmamışlığı ve sarsılabilirliği duyusudur.

Çağdaş toplumu reddedişin en yaygın biçimlerinden biri de, toplumun «çocukça», kendiliğinden bir dünya algısı olan, yapay safyürekli birey açısından eleştirilmiştir. Bu tür eleştiri Hasek'in *Arslan Asker Şvayk*'ında ya da Charlie Chaplin'in komedyelerinde olduğu gibi, yaşamın basit halkın gözüyle görüldüğü yapıtlarda, kendiliğinden demokratik bir bakış tarzıyla bitişmektedir. Ama, burjuva bilinçte, varolan toplumsal ilişkilerin kullanılmazlığı ve durulmamışlığı duyusu, makine çağında teknolojik ilerlemeleri ya da makineleşmiş modern kent yaşamını bir kalemde reddedişte dile gelen, anlaşılmasız bir bakış açısını içermektedir. Bu tavır, modern sanatta, ilkel olandan zevk alma, tarih öncesi sanat biçimlerine, ya da henüz modern uygarlıktan ta metkilenmemiş, aşiret dönemi gelişme evresinde kalmış halkların sanatına yakın bir ilgi gösterme biçiminde dile gelmiştir. Ne var ki, burjuva sanatçılar, bu sağlıklı sanatı, ona asıl gücünü kazandıran ve anlamını veren kendi somut bağlamından, tarihsel zemininden sıyırmakta; kendine özgü önemliliğini artık yitirmiş bulunan özelliklerini, söz gelişi, kısa anlatım, biçimselleşmiş üslup, fizyolojik çizgilerle doğanın abartılması gibi, sırf *biçimsel öğeleri* üstünde durarak, bu sanatı kabalaştırmaktadırlar. Burjuva sanatçılar, böylece, ilkel olmaktan aslında çok uzakta olan halk sanatını *ilkelleştirmekte*, ona biçimsel bir gözle bakmaktadırlar; bu da çok doğaldır, çünkü, gerek sanatsal bir biçim olarak «ilkel» kavramı, gerek Avrupalı olmayan halkların sanat ve kültürüne *dışarılıklı ve yabancı* bir şeymiş gibi bakma tavrı, çağdaş yaşamdaki çatışmalarla bunların çözümünün gereğinden çok basitleştirilmiş, ilkel bir anlayışından doğmaktadır.

İlkelleştirilmiş sanat, gerçek çelişmeleriyle yaşamı, bireşimleştirmek bir yana, genelleştirip gerçek karmaşıklığını ortaya koyacak güçten bile yoksundu. Dadacılık, dışavurumculuk, gerçeküstücülük, kübizm, v.s., hangi ad altında olursa olsun, bir sanat akımı olarak ilkelcilik modern burjuva kültürdeki çöküşmenin bir belirtisiydi. Ayrıca, çağdaş burjuva kültürdeki yaşamdaki gerçek gelişmenin gerisinden geldiği ve onun belirleyici çizgilerini yakalama gücünden gittikçe düştüğü olgusunun doğrulanmasından da başka bir şeye yaramıyordu.

Kentleşmeye, mekanikleşmeye, teknik ilerlemeye karşı takınılan tavır, ilkelleştirme eğiliminden hayli etkilenmiş olmakla birlikte, güzel

sanatlar ile müzikten çok, edebiyatta, içerik ve toplumsal mizaç bakımından, kıyaslanmayacak ölçüde karmaşık olmuştur. Kentleşmenin kişisel ve toplumsal yaşam üstündeki etkilerinin incelenişi, maddi ve teknolojik ilerlemeye eşlik eden çelişmelerin gözlemlenişi yazarları, kapitalizmin bir sonraki gelişmesiyle, yani, modern *toplumsal ilerleme*'nin nesnel yol alışı'na bağıntılı tüm sorunları ivedilikle çözmeye zorluyordu.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, Joseph Conrade, makine ve kent uygarlığından baygın düşmüş, bu uygarlığın getirdiği kötülükleri, görüş ve alışkanlıkları, umut ve umutsuzlukları bir ilenç gibi ruhunda taşıyan insanın biricik sığınağı, yani, tertemiz, açık havada bozulmamış bir dünya olarak Güney Denizleri'nin renkli, pırıltılı dünyasını, batan güneşin ışıklarıyla kızaran sessiz deniz kulaklarını, kırılan köpüklerin hiç kesilmeyen hışırtısı içinde kestiren bereketli mercan adalarını anlayıp durmuştu. Conrade'ın, hiç kuşkusuz, tümü de güçlü kişiler olan kahramanları, terkettikleri toplumun geleceğinden umudu kesip, denizlere doğru açılırlar. Ne var ki, sığınmaya çalıştıkları dünya, kendi düşündüklerinden çok ayrı bir dünyadır. Conrade, o çok sevdiği dışarıklı biçim içinde verdiği yaşamın, yakın bir zamanda geçmişe karışacağını kavramıştı. Hafif yelkenli teknelerin yerini motorlu gemiler alacak; tehlikeye göğüs gere gere kendi mutluluklarını arayan gözüpek serüvenci kişilerin yerine, aşağılık çıkarları, ticaret şirketlerini temsil eden, kan ve viski kokan, göz süzen ajanlar gelecekti. Conrade'ın, saf, bozulmamış, ham güzelliği; sağlıklı, dirimsel ruh bütünlüğünü, gittikçe karmaşıklaşan, ezici gücü artan, uygar toplumla karşılaştırması, toplumsal çatışmalara hiçbir çözüm getirmemiş; yabancılaşmaya yol açan, insanlar arasında güvensizlik yaratan, herkesi tek başına bir ıstırap hücresinin içine atan toplumsal gelişmenin sonuçlarından yazarın kendisinin de düş kırıklığına uğramış olduğunu ortaya koymaktan başka bir şeye yaramamıştı.

Conrade'ın yapıtlarında sık sık yinelenen trajik nokta, hiç kuşkusuz, tüm burjuva yazarların bir özelliği olup, bir sonraki kuşaklara, örneğin, genç çağdaşı G. H. Chesterton'a bile tümüyle yabancıydı. Chesterton'un kahramanlarında, Conrade'ın kahramanlarındaki ruhsal karmaşıklıktan ya da iç dramın manevi duyarlılığından hiçbirisi yoktur. Chesterton'un yapıtlarında, Conrade'ın ruhsal gerçekçiliğinden de bir şey göremeyiz. Grotesk ve paradoksal tüm eğilimlerine karşın, biçim bakımından, bir gelenekçiydi Chesterton. Onun yapıtlarında, Conrad'ın, birden dönüşler, tarihsel çizgiden ayrılmaları içine alan özgürce düzenlemelerinden iz bile yoktur. Chesterton, apaçık bir iyimserdi. Yine de, yapıtlarındaki çatışmalar, modern kent yaşamının aynı yolla reddedilişine dayanıyordu. Chesterton'ın, Peter Brown ve Masum Smith gibi sıradan basit, saf yürekli kahramanları, her günkü can sıkıcı yaşamın ötesinde varolduğunu sandıkları renkli, coşku verici dünyayı bir kere-

cik görebilme umuduyla yaşayıp, çevrelerindeki o karmakarışık dünyayı anlamak için çabalayıp dururlar. Chesterton ile kahramanları, insanın kişiliğini aşağılaştıran, yoksullaştıran allahın cezası bir toplum insanının bitkin bir hale gelmiş duygularına, tasarı ve isteklerine güç kazandırmanın özlemini çekerler. Ne var ki, Chesterton, kişiliğin savunulmasında, görenekleşmiş köktencililiğin ötesine geçememiş; 19. yüzyıldaki en önemli temsilcisinin Carlyle olduğu Toryciliğin insanseverlik geleneğini yeniden canlandırmaktan öte bir şey yapmamıştır. Chesterton'un mekanik ilerlemenin karşısına koyduğu seçenek, loncaların olduğu eski İngiltere'nin romantik tarzda anlatılışıydı (*The Napoleon of Notting Hill, The Return of Don Quixote, vs.*) Chesterton'ın patırtısını ettiği köktencililiğin en sonunda fos çıktığı, hatta biraz tutucu da olduğu anlaşıldı; çünkü, (*Man Alive*'daki) kahramanı Masum Smith gibi, kendisi de, «görenekleri takmıyor, ama, buyrukları dinliyordu.» Conrade, teknolojik ilerlemenin insan ruhunu nasıl yakıp yıktığını göstermişti. Chesterton ise, genel burjuva bakış tarzının bir belirtisi olmak üzere, işçi sınıfını da güçlendirerek, toplumsal tehlikesini arttırdığı nedeniyle, karşı çıkıyordu teknolojik ilerlemeye. Devrimin şakaya getirilebileceğini sanıyordu hâlâ (*The Man Who Was Thursday*); başka bir deyişle, kitlelerin ilerici duygularını burjuva liberalizmle sulandırabileceğini umuyordu. Ne var ki, daha sonra, bu avutucu hayali terketmek zorunda kalacak; 1930'lar da ise daha başka hayallere sığınmaya çalışıp, siyasal gerici güçlerle kırıştırmaya başlayacaktı. «Eski tatlı günler»e bir dönüş için çağrıda bulunmkla, Chesterton, aslında, kendi bakış tarzındaki güçsüzlüğü, yani, tarihsel gelişmelerin anlamını ve içeriğini kavrama gücünden yoksunluğunu açığa koyuyor; gerçekliği çarpıtacak gerçekçi olmayan fantastik öğelerin yapıtlarına girmesine yol açıyordu.

Chesterton'un yapıtlarında yansımaları bulan toplumsal görüşler, yani, Ortaçağların sözde mutlu ve sade yaşamına dönüş için çağrıda bulunan görüşler, ne denli paradoksal olursa olsun, pek de olağandışı sayılmamalıdır. Çünkü, bugün için bile, birçok burjuva ideolog, ilerleme kavramının kendisinden kuşkuya düşmüş, modern tarihsel gelişmedeki başlıca eğilimleri algılama ve anlama gücünden yoksun durumdadırlar. Bu burjuva ideologlar, toplumsal gelişmedeki çelişmeleri, toplumsal çatışmadaki gerçek karmaşıklığı, kendilerine denk düşen birkaç ilkel ilkeye indirmeye çalışmaktan öte bir şey yapmazlar.

Gerçek çatışmaların böyle aşırı basitleştirilmesi, toplumsal çözümlemeden bağlarını koparmaya başlamış, 20. yüzyıl başlarındaki burjuva gerçekçiliğin kendine özgü yanlarından biriydi aynı zamanda.

Gerçekçilik, özgür ve doğal gelişmesi içinde yaşamın gerçek karmaşıklığını ve tam içeriğini algılayıp yeniden ortaya koyma gücüne sahiptir, öbür sanatsal yöntemlerden üstünlüğü de buradadır. Ama, 20. yüzyıl başlarındaki burjuva gerçekçiler, yaşamı şemalaştırmaya yat-

kındılar.

Toplumsal çelişmelerin basitleştirilmiş anlayışı, burjuva gerçekçile-ri, tek yanlı bir insanoğlu doğası görüşüne götürmüştür, götürmektedir de. Bu yazarlar, insanı *hayvanlaştırma*'ya eğilimlidirler. İçlerinde en tipik olanı da bu yönde bir evrimden geçmiş İngiliz yazarı D. H. Lawrence'dır. Lawrence, basit çalışan halkın tekdüze yaşayışını, az neşelenip çok acı çekişini yakından tanıyan, son derece keskin bir gerçek yaşam algısı olan bir sanatçı olarak işe başlamıştı. Gittikçe genişleyen sanayi kentlerinin, makine uygarlığının bitmez tükenmez baskısı altında İngiliz taşra yaşamının temellerinin çöküşüne, eski geleneklerin yıkılışına içtenlikle acıyıp üzülmüyor; bu sürecin birlikte getirdiği insan kişiliğinin, bulunduğu düzeyin yavaş yavaş altına düşmesini, yoksullaşmasını anlatıyordu. Lawrence'ın kişileri her zaman öyle algılanmamış olsa bile, hep toplumsal çevreleriyle ilişkileri içinde verilmişti. Ne var ki, 1920'lerin sonunda yazdığı daha sonraki yapıtlarında, kişilerini çevrelerinden koparmaya kalkışarak, insan ilişkilerinin temelinde yatan toplumsal etkenlere çok az önem vermeye başlamış, kişilerini tutku ve içgüdülerin, hepsinden önce de, cinsel içgüdünün buyruğuna bırakmıştır. *Oğullar ve Sevgilileri* ya da *Rainbow* gibi ilk yapıtlarının hayli belirleyici bir yanı olan ruhsal yaklaşım, içsel güdülerin çözümlenmesine, cinsel duyuların saptanışının yerini alan coşku olarak aşkın saptanışına yol açmıştı. Doğrudur, Lawrence, yapıtlarının aşırı erotik diye eleştirilmesini reddetmiş; romanlarının cinsel değil, phallik olduğuyla yetinmiştir. Lawrence'ın açıkladığına göre, cinsellik, zihinsel tepkiler oluşturacak biçimde, zihinden gelen bir şeydir; oysa phallik gerçeklik, tam tersine, kendinde geçerli olup, sıcak bir şeydir.

«Phallik gerçeklik», Lawrence'ın olduğu kadar, gerçekten birçok öbür yazarın da, uzlaşmazlık ve kıyasıya çatışmaları içinde somut canlı gerçekliği değil; 20. yüzyıl insanını, insanların yaşadığı dünyadan tümüyle kopmuş, kendi gövdesinin içgüdüleriyle başbaşa kalmış, uygarlığın yükünden, tüm toplumsal bağ ve yükümlülükten kurtulmuş, yalnız et ve doğa olarak evrenle karşı karşıya kalmış bir halde görmek istiyordu.

İnsanoğlu doğasının özünden hasta ve sapıntılı düşünen Freudculara benzemez olarak, Lawrence, insanı, öncelikle cinsel açlığını doyurmaya bakan, sağlıklı bir hayvan olarak görmüştür. Ne var ki, Lawrence'ın, yabancılaşmanın doğurduğu bir yanılsama olan, bireyin toplumdan özgür ve bağımsız olduğu aldatmacası, «salt» bir fikir olarak sürüp gidemezdi; nitekim zamanla toplumsal rengini değiştirecekti. Meksika'da geçen *The Plumed Serpent*'da, kahramanların cinsel duyguları ile *iktidar açlıkları* birbirine karışır; giderek insanoğlu doğasının hayvanlaştırılması, kaçınılmaz insan sürüsünü yönetecek, ona yön verecek kişiliklerin görkemleştirilmesine yol açar.

Lawrence'in içtenlikle övgüler yağdırdığı bireyciliğin, 1920'lerde, kapitalist ülkelerde önemli bir rol oynamaya başlayan siyasal gerici-likle yakınlığı böylece açığa çıkmış oluyordu. Dıştan bütünlükle siyaset dışıymış gibi görünen Lawrence'in bireycilik övgüleri, aslında, kendi yapıtları ile günün ateşli siyasal olayları arasındaki bağıntıyı gösterir. Lawrence'in, insan eylemlerinin itici gücü olarak gördüğü «phallik» ilkeye gelince, bu, yapıtlarında görüldüğü biçimde, dünyanın görünümünün yoksullaştırılması ile insanoğlu doğasının aşırı kabalaştırılmasına yol açmaktan başka bir şeye yaramamıştı.

İnsan kişiliğindeki sayısız ruhsal ve düşünsel yanı, bir avuç yalın içgüdüye indirgemekle, Lawrence, gerçekliğin gerçek bir çizimini yapma olanağını kendi eliyle ortadan kaldırıyor. Tüm çeşitliliği ve karmaşıklığı içinde dünya yerine, ilkel bir çizelge getirmiş olan Lawrence, etin yaşamındaki gizleri ortaya koyma çabası içinde simgeciliğe ve ağır bir söylevciliğe yönelmiş; bu da, yapıtlarının gerçekçi yapısını hayli düşürmüştür değerinden.

Lawrence'in, uygarlığın karşısına içgüdüyü koyması, burjuva gerçekçilerin ilerleme karşısında düştükleri düş kırıklığını dile getirme biçimlerinden biriydi. En «kaşı havada» yazarlardan biri olan Aldous Huxley, uygarlık ile içgüdüyü karşılaştırmaktan daha da ileri giderek, kültürel yozlaşma üstünde diretmiştir; öyle ki, Aldous Huxley için, kültürel yozlaşma ile uygarlığın yozlaşması aynı ayarda, eş anlamlı şeylerdi.

Emperyalist ideolojinin başlıca mimarlarından biri olan Nietzsche, bütün değerleri *yeniden değerlendirme* yoluna gitmişse, Huxley de değerleri değerinden düşürme yoluna gitmiştir. Flaubert, *Dictionnaire des Idées Reçues*'yi çıkardığı zaman, bu sözlüğün, tüm insanlık kültürünü içine aldığını öne sürmemişti; ortalama burjuva zekasına seslendiğini çok iyi biliyordu. Oysa, Huxley ise, «seçkin azınlık» tarafından yaratılmamış bir insanlık kültürünün, sırf özdeyişler halinde kalacak bir gerçeklik ve bilgi (dermesi) olduğunu, dolayısıyla, yaratıcı olamayacağını, ölü olduğunu söylüyordu. Huxley kültürü halktan ayırarak, onu «seçkin azınlığın» bir mirası ve yaratışı olarak görür; kitlelere ise, tiksintiyle, düşmanca bakar.

Huxley, insanların insan sevgisine, insanın yaratıcı gücü inancına dayanan insanlıkçı gelenekten kopmuştu. Hatta, emekçi kitleleri, seçkin azınlığın hizmetinde çalışan uysal köleler yerine koyarak, talihsiz kişilere acıma duyan liberal gelenekten bile kopmuştu. Huxley, halkı eğitme gereğini küçümseyerek reddetmiş; sadece nasıl davranılacağı, nasıl çalışıp boyun eğileceği gibi birkaç pratik beceriyi halka öğretmenin yeterli olacağını öne sürmüştür. Huxley'e göre, bilgi ve kültür, basit bir insan için gerekli değildir, çünkü bunlar, nasıl olsa bu insanların kafasını karıştırır; başka bir deyişle, kurulu düzeni değiştirme ve gerçek

özgürlüğü elde etme gibi fikirleri kafalarına sokar. Huxley, temel tarihsel değişme tasarıları karşısında ürküntüye düşüyordu; bir kurtuluş yolu olarak toplumun dönüşüme uğratılmasını reddediyor, siyasal özgürlüğün (herhangi bir özgürlüğün) elde edilemeyeceğinde diretiyordu. Bütünyle insanlık özgür olamazdı; çünkü, gerçek özgürlük, iktidarı ellerinde tutan, zenginlikleri, malı mülkü, yetenekleri nedeniyle halk kitlesinin üstünde yer alan bir avuç insanın bir ayrıcalığıydı. Sokaktaki adamın özgürlüğe gereksinimi yoktu; özgürlük ona bir yük olduğu gibi, kendisi de onun nasıl kullanılacağını bilemezdi. Yaşamaya alıştığı biçimde köleliğin boyunduruğu altında çok daha mutluydu o. Bu bakımdan, insanlık özgürlüğü elde etme gücünden yoksunsa, böyle bir şeye gereksinimi yoksa, o zaman, toplumsal ilerleme diye de bir şey olamazdı; dolayısıyla, varolan kapitalist ilişkiler sisteminin korunması gerekiyordu, zorunluydu bu ve tarihin gelişmesine göre ayarlanmalıydı. Neyse ki, tarihsel gelişmeyi yadsıyacak denli ileri gitmeyi göze almıyordu Huxley.

Ama, burjuva toplumun yeni koşullara göre ayarlanması işi de, ancak seçkin bireylere daha çok bağımsızlık tanıyarak ve kitlelerin köleliğini daha çok artırarak elde edilebilirdi, edilmeliydi de.

Huxley, çağdaşlarını, «kitlelerle kırıtırma»ya ve demokrasi fikirlerine karşı uyarmış; yok böyle devam edecek olursa, yani, kaba, okuma yazmasız sürüye boyun eğmekte devam edilecek olursa, bireysel kişiliği çok karanlık bir geleceğin beklediğini öngörmüştür. Lawrence gibi, Huxley de, teknolojik ilerlemede bir tehlike sezmiş, ama makine yararlığını toptan reddetmek yerine, toplumsal çelişmelerin birey üstündeki etkisini inceleyip yorumlamaya kalkışmıştır. Büyük bir sarsıntının doruklara vardığı; faşizmin, Weimar Cumhuriyeti'ndeki demokratik özgürlükleri baskı altına almak üzere hızla yol aldığı yıllarda, sınıf çatışmasının yoğunlaştığı; kapitalist ülke'erde, kitlelerin burjuvaziye karşı duygularının yükseldiği bir sırada, Huxley, olayların gidişi karşısında ne yapacağını şaşırmış, dünyadaki bütün hastalıkların teknolojik ilerleme ile kitlelerin artan etkinliklerinden ileri geldiğini kestirip atmıştı. *Brave New World*'de, geleceğin aşırı karanlık bir görünümünü çizmiş; «tarihsel gelişmedeki sapkınlıklar»ın üstesinden gelinmedikçe, insanlığı böyle bir şeyin beklediği fikrinde diretmiştir. Kitlelerin ancak boyunduruk altında mutlu olabileceği inancını sürdürerek, geleceğin dünyasını, Amerikanvari bir gösteriş teknolojisine dayanan, sözde tek tip toplumcu fikirlere göre çalışan, katı sıralamalı bir devlet olarak çizmiştir.

Huxley, romanında da çizdiği gibi, kitlelerin kaba bir mutluluk düzeyine indirgenmiş olmalarına aldırımıyordu; onu ilgilendiren tek şey, kişisel özgürlüğünden, ayrıcalıklı durumundan yoksun kalabilecek burjuva bireyin yazgısıydı.

Yaşamdaki, tarih ve toplumsal savaşımındaki bütün olayları, yabancılaşmış bilince sahip bir insan açısından değerlendiren Huxley, yaptığı eleştiriyi, çağın ilerici fikrleri ile burjuva düzenin temelinde yatan toplumsal güçlere karşı yöneltmişti. Huxley, yalnız tarihsel olayların gidişinden değil; kitleleri ileriye, bilimsel bilginin doruklarına doğru götürecektir insanlığın yaratıcı, yapıcı yanından kuşkulanan, hemen düşman kesiliyordu. İnsanı, şehvet düşkünü, ahmak ve kinci, yapıcı çalışmaya anarşiyi yeğleyen bir yaratık olarak ortaya koymaktan, insana kara çalmaktan için için zevk duymuştur Huxley.

İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası yıllarında, tanıdığı olduğu güçlü toplumsal birikimler ile büyük toplumsal değişimler karşısında, Huxley, insanlığın, ipini koparmış, azgın güçleri yatıştıramayacağı inancına varmış, dahası, toplumsal ilerleme fikrini bile reddedecek denli ileri gitmiştir. Seçkin azınlığın ancak mistik bir biçimde kendi içine kapanmasıyla çağın bu fırtınasını atlatabileceğini önermiş; bu yetmiyormuş gibi, bir de, gelecekte bütün insanlığın yerle bir olacağını öngörmüştür. İnsanın kendi içinde barındırdığı hayvansal içgüdülerin gemlenemeyeceğini ve değiştirilemeyeceğini, insanların vahşi hayvan derekesine düşeceğini (*Ape and Essence*), bu hayvansal içgüdülerin er geç su yüzüne çıkıp, insanlığı geriye doğru götüreceğini öne sürmüştür. İnsanların toplumsal etkinliklerinin, devlet ve parti gibi her türlü toplumsal kurumun aslında insana düşman olduğunu; bunların, insan kişiliğini aşağılaştırmaya, tek tipleştirmeye ve insanlıktan çıkarmaya götürmekten başka hiçbir işe yaramadığını sanan Huxley, insanların toplumsal etkinliklerindeki yararlılığı yadsımış, toplumsal ilerleme fikrine sert bir biçimde saldırmıştır. *Brave New World Revisited*'de ise, toplumun akılcı yoldan dönüşüme uğratılması fikrini salt bir yanılsama olarak vermiştir. Huxley'e göre, gelecek, korkunç bir zorbalığı, bireysel özgürlüğün korkunç baskıya alınışını göstermektedir. Tüm burjuva ideologlar gibi, Huxley de, «insan» sözünü kullandığı zaman, tüm insan soyuna değil, onun sadece ufacık bir bölümüne, yani, burjuva insana değinmektedir. Huxley'e göre, bireysel özgürlüğün böyle korkunç baskıya alınışı, Pavlov'un tepke bilimi yardımıyla, tıpkı modern reklamcılık gibi, kitle ile iletişim araçları yoluyla etkili hale getirilecekti. Huxley, nüfus artışını, bireyciliğe bir başka tehlike olarak görmüştür. İzlediği üzere, Huxley'in ideolojik evrimi, kuşkuculuktan nihilizme, teslimiyetçilikten gericiliğe kadar tam bir çember çizer, çünkü kendisi, bu çemberi kırabilecek ya da karşı çıkabilecek herhangi bir gücün varlığını tanımak istemez.

Huxley'in düzyazısı, alaylamayla doludur. Ama bu, Anatole France'ın düzyazısına belli bir tad veren, o alçakgönüllü, geniş yürekli alaylamadan ya da Swift ve Şchedrin gibi büyük yergi ustalarına özgü, toplumsal eleştiriyi kaynayan alaylamadan ya da Alman romantiklerinin,

yaşamdaki çatışma ve çelişmeleri yumuşatmak için kullandıkları alaylamadan çok farklıdır. Huxley'in alaylaması, bezgin bir uygarlığın ürünü olup, yaşamda insanoğlu doğasında ve kültürde soylu ve iyi olan ne varsa hepsini kendine hedef olarak almıştır; Rus şairi Nekrasov'un sözleriyle, «yaşamadan can çekismekte olanlar»ın alaylamasıdır bu. Yani, buz gibi soğuk bir biçimde, insan duygularını horlayan, insanları gelecek umudundan yoksun kılan, hümanizm ilkelerini reddeden, ahlak anlayışından nefret duyan, bilgi, ilerleme ve özgürlüğü yadsayıp, sadece bireyin savunulmasını gözetken bir alaylamadır bu. Bireye önerilen o küçücük rahatlık da, dünyadan mistik bir biçimde el etek çekmekten başka bir şey değildir. Yeni toplumsal ilişki biçimlerine doğru, karşı durulmaz bir biçimde yol alan dünya tarihiyle savaşmak için tutulabilecek en acıklı yol buydu herhalde; yani, tıpkı Antarktika'nın bir kibritle eritmeye kalkışılması gibi bir şeydi bu. Huxley'in bilinci, modern çöküşmüşlüğün en tipik çizgilerini yansıtmaktaydı. Öyle ki, bir zamanlar moda ola nakımları küçümseyerek, gerçekçi bir yazma tarzını benimsemişken, daha sonraki yıllarda, gençliğindeki o yavan gerçekçiliği bile bir yana bırakmıştı artık. Kahramanlarının, etten kandan insanlara benzer yanı kalmamış, sırf fikirlerin cisimleşmeleri olan şifreler haline gelmişti. Duygular sönmüş, yerini birtakım akılcı güdü ve içgüdüler almış, manevi ve düşünsel içerik, kuru kitap bilgisine indirgenmişti. Huxley'in yapıtlarında söylevcilik, öğretsellik, soyutlama ön plana çıkar; başka türlü elinde değildir artık. Kitap bilgisinin yükü altında ezilir, gerçeklikten korkar, öbür insanlarla tüm bağlarını kesmiş durumda, soğuk bir nihilizmin batağına battıkça batar.

Çağdaş burjuva bilinç, bireyin sadece kendi çıkarları ile toplumun karşı karşıya kaldığı bir durum içinde bulunmadığının, bireyin, aynı zamanda önsüz sonsuz ilişkiler sisteminin bir parçası olduğunun ve toplumsal, kişisel olmayan bir nitelik taşıyan, farklı çıkarlar arasındaki bir çatışma içinde yer aldığının da tam anlamıyla farkındaydı. Buysa, birleşmeye doğru giden çeşitli eğilimler olduğunu, çağdaş toplumda ekonomik, siyasal ve manevi güçlerin yoğunlaştığını, yani, tekelci kapitalizmden tekelci devlet kapitalizmine bir geçişi yansıtır; bunu görmezlikten gelmek ayrıca olanaksızdı. Ama, dolaylı ve yapay bir biçimde algılanıyordu bu süreç. İnsanı kendine kapalı bireysel bir kendilik olarak almakla birlikte, insanı dünyayla her çeşit ilişki içinde de gören birtakım düşünce sistemlerinin temelinde yatan bir şeydi bu. Toplumsal gelişmede gözlemlenen bu birleştirici eğilimlerden bir başlıcası olduğu kadar, onun en ilkel bir felsefi anlatımı da olan; tek'i, kişiliği, bireyi, «evrenseller»e, «güçler»e katıştıran bir oybirlikçilik'ti. Oybirlikçiler, özellikle de Jules Romains, «Ben»i «Biz»in, bireyi de topluluğun içinde eritmeyi alışkanlık edinmişti. Oybirlikçiler için, herhangi bir şey, «Biz» ya da «topluluk» olarak ele alınabilirdi; örneğin, işden çıkmış evine dönen

fabrika işçileri, bir bölük asker ya da bir öbek başıboş adam. Jean Paul Sartre'ın da açıkça yazmış olduğu gibi, «Bir olay gözlemliyoruz biz, katılıyoruz. Romain's'in, *Vie unxime*'de ya da *Vin blanc de la Villette*'de vermek istediği oybirlikçilik bu işte.» Çeşitli kesim ilişkilerini, sınıf ilişkilerinin yerine koyan oybirlikçiler, gelişigüzel insan topluluğu üyelerini, toplumsal çıkarları çiğneyip geçen birtakım ortak çıkarları paylaşan kimseler olarak ele alıp; yani, aslında, herkeste değişik toplumsal çıkarlar olduğunu reddederek, bir topluluğun üyeleri tarafından güdülen amaçların nesnel içeriğini, topluluğun kendi amaçlarıyla eşit kılmışlardır. *Vin Blanc de la Villette*'de, Jules Romain's, grevcilerin oybirliğini, her işçiye yaymıştı. Ama, bu duygu ve coşku ile işçileri bastırmak üzere Paris sokaklarından geçen bir bölük askerin yoldaşlık duyusu arasında hiçbir ayırım gözetmemiştir. Bu yaklaşım tarzının sonucu, sınıf ayrımının geçici bir özellik taşıdığını; burjuva toplumda işleyen, kendiliğinden birleştirici ilkelerin kalıcılığı'nı ve iktidarsızlığı'nı vurgulamak olmuştur; nitekim, Romain's ile kahramanları da, onları kendi yö-rüngesine doğru çeken bu güçlerle insanın işbirliği yapmasına bir öncelik tanımışlardı. Görüldüğü üzere, insan davranışının temelinde yatan güdü olarak insan iradesinin oybirliği kavramından yola çıkıp, toplumsal etkenleri reddetmekteydi oybirlikçiler. Ama, insanı bir girdaba sürükleyen bu iradeler, varolan toplumsal düzenin korunmasına yönelik olduğu gibi, «oybirliği» karşısında olan sınıfsal çıkarlara da karşıydı.

Başka bir deyişle, oybirliği fikri, Romain's'nin başlıca yapıtı, yirmi yedi ciltlik *Les Hommes de Bonne Volonté*'de onavlandığı biçimde, burjuva güçlerin karşı savaşımında bir araç olarak kullanılmıştır. Yaşamın, törelerin geniş bir görünümüyle, Birinci Dünya Savaşı öncesinde toplumun çok düzeyli bir çizimiyle başlayan Romain's'nin yapıtı, onun kendi görüşleri doğrultusunda yavaş yavaş soysuzlaşmaya giderek, çağdaş ilerici toplumsal hareketlere, özellikle de toplumculuğa karşı, gerici bir risale haline gelmiştir. Yalnız kendi gerici görüşleri değil, ama bu görüşler doğrultusunda geliştirdiği insan ve toplum çiziminin sanatsal anlatım yolları da, Romain's'nin, yaşamın bireşimsel bir görünümünü vermesini engellemiştir.

Eğer topluluklar, kendilerini oluşturan bireylerin kişisel çıkarlarına kayıtsızsa ve bu farklı çıkarlar oybirliği maskesi altına gizlenmişse, o zaman bir yapıtın ideolojik ve manevi merkezi olarak bir baş kahramanın ortada olamayışı da çok mantıksal bir şeydir. «Herşeyin merkezde biriyle kendi ilintisini kurma gereği, bireysel merkezleşmiş bir dünya algısına bağlıdır; bu bakımdan, nasıl bir zamanlar yer merkezci evren sistemi var idiyse, buna da tıpkı o biçimde, bireyci yerine, 'birey merkezci' demek daha doğru olur» diye yazıyordu Romain's. «Ama, gerçek konu toplumsal, yani, bağımsız hareket eden, birbirini pek tanımayan, bir

raslantı sonucu yapıtta bir araya toplanmış, çeşitli bireysel alinyazılarının oluşturduğu geniş bir insan yığınıysa, o zaman bir kutsallık taşır bu.»¹⁰ Görüldüğü gibi, Romain, kahraman ile toplumsal çevrenin karşılıklı bir etkileşme içinde bulunduğu geleneksel roman yerine, birbirine koşut konuların, kişi ve olayların, birbirine bağlı, ama birbiriyle ilintisi olmaksızın, yan yana geliştiği «nehir roman»ını önermektedir.

Böylesi bir yaşam ve tarih görüşünün yanlışlığı açıkça ortadadır; çünkü, Romain, olayların ya da tarihsel olguların nedensel ve belirlenmemiş niteliği üstünde diretirken, tarihsel süreçlerin gerçek yasalarla bağımlılığını olduğu kadar, olaylar ile insan eylemlerinin göze görünenden çok daha birbirine bağlı ve karşılıklı bir ilinti içinde olduğunu da görmezlikten gelmektedir. Oybirlikçilik, birey ile toplum arasındaki ilişkilerin çok basitleştirilmiş, ilkel bir yorumunu yapmaktan ötürü başarısızlığa uğrayarak ortadan silinmiştir. Birey ile toplum arasındaki ilişkilerin oybirlikçilik ile karşılaştırılamayacak ölçüde karmaşık bir görünümü ise varoluşçuluk* tarafından verilmiştir.

Yakınlık duydukları siyasal görüşler çok farklı olduğu halde, varoluşçular, burjuva algısına *göründüğü* biçimiyle, modern dünyanın ve çağdaş burjuva toplumunun oldukça inandırıcı bir *çizimini* yapmışlardır. Tutarlı bir görüş sistemi olmaktan çok, felsefi gazete yazıları olarak ortaya çıkmış olan varoluşçuluğun başarısının, tutulmasının, geniş ölçüde benimsenmesinin nedeni budur. Ayrıca, yaşamı temel varoluşçu terimler içinde çizmiş gerçekçi yazarlar üstündeki etkisi de buradan gelir.

Varoluşçu felsefe yapma, herşeyden önce, insanın dünya ve toplum içindeki konumuyla, insanın yaşam, toplum ve öbür insanlarla olan ilişkileriyle ilgilenir. Ama, çağdaş yaşam ile insan psikolojisi üstüne yaptığı çözümlemeler kadar, olayları değerlendirışı de sırf burjuva insanın yaşantısına dayanıyor diye, varoluşçuluğun, gerçek bir toplumsal ilişkiler görünümünü başarılı bir biçimde çizdiği anlamına gelmez bu. İnsanmerkezciliğin sınırları içinde kalmayı istemedikleri halde, insanmerkezciliğin etkisinden kurtulamamıştır varoluşçular; çünkü, görüşleri, yabancılaşma sürecinin kendi bir ürünü olduğu gibi; bireysel kişiliği, ya da Jaspers'in ortaya koyduğu biçimde, «Biri»yi kendilerine çıkış noktası olarak alırlar. Ama, bu «Biri», öbür insanların yanı sıra, kendisi için ve başkaları için varolur; buna varoluşçular «birlikte yaşama» derler.

Öte yanda, varoluşçular, varoluşu toplumla birlikte, yani, toplumsal eşit birimlerin varoluşu biçiminde ele alırlar. Böylece, insana soyut olarak bakan varoluşçular, toplumsal ilişkileri soyutladıkları gibi, somut tarihsel içeriğinden de soyarlar. Çünkü, varoluşçular için, bir-

* Varoluşçuluk burada edebiyatla ve gerçekçilik konusuyla ilgili olduğu kadarınca ele alınmıştır. (Yazarın notu)

likte yaşamının içeriği, kendinin algısıdır.

Varoluşçulara göre, birlikte yaşama, ancak, «Sen ilişkisi» (Marcel), «iletişim» (Jaspers), ya da «Başka biriyle olma» (Satre) kavramlarıyla birlikte, yani, Başka biri'nin varoluşunu biri algıladığı zaman ortaya çıkar. «Über Bedingungen und Möglichkeiten eines Humanismus» da, Jaspers, insancılığın temelini bireycilik olduğunu kanıtlamaya çalışır. Şöyle yazar: «İç özgürlük için yaptığımız çözümleme, insanı Biri olarak görür. Ama, Biri, her şeymiş anlamını vermez mi burda? Tam tersine, çünkü, Biri, öbür Benlik'lerle (*Selbst-sein*) ve dünyayla bir iletişime girdiği ölçüde Biri olarak vardır, olayların yol alışı içinde bir birey olarak kalmaz.»

Burada, iletişim demekle, Jaspers'in, bütün öbür insan ilişkilerinin temelinde yatan ve onları belirleyen karmaşık toplumsal ilişki biçimlerine mi değindiği düşünülebilir. Değil ama; Jaspers, insanın kendi iç-gücünü açığa koyduğu ilişkileri iletişimsel olarak görür. En önemli iletişimden biri olarak aldığı şey de, burada Scheler'in etkisi açıkça görülür. *önderlik ve hizmet etme*'dir. Önderlik ve hizmet etme; uyrukluk ile sorumluluk, bağlılık ile uysallık gibi hayli değişik ilişki biçimlerini içine alır. Başka bir deyişle, Jaspers, tarihce geçici bir olayı öncesiz sonrasız olarak görmekle, böylesine bir *a priori* iletişim yoluyla, toplumsal eşitsizliği öngörmektedir. Öbür iletişim çeşitleri ise şunlardır: insan ilişkileri olanağının temeli ve ön gereği olarak, *iletişebilirlik*; karşılıklı anlaşılmayı daha çok artıran, *tartışma*; Biri'nin siyasetten bağımsız olduğu yanlışıda diretilerek, ikincil bir önem verilen, *siyasal ilişkiler*.

Satre da, felsefi yapıtlarında, toplumsal ilişki ögesinden sıyrır insanı. Kendi temel önermelerini sürdürdüğü *L'être et le néant*'da, böyle bir açıdan, dünyada varolan ilişki cinslerini açıklar. Bunlar, temel ilkeler bakımından, Jaspers'inkinden çok değişik şeyler değildir.

Satre'a göre, Biri ya Başka biri'nden ayrılmıştır yada, her şeyden önce, kendi *görüşleri* dolayısıyla bağıntılıdır ona; öyle ki, burada, görüşler, kategori önemliliğinde bir kavramdır. *Görüş ve görülüş*, Başka biri için bir nesne olarak kendi kendini algılamaktır, ya da daha kesin söylemek gerekirse, Başka birini kendisi için bir nesne olarak düşünmektir. Ben Başka biri değilim bilgisi, «benim dünyam» denilebilecek şeyi barındıran kendi varlığımdan gelir. «Benim dünyam» ile Başka biri arasındaki ilişki ise ancak *dil, sevgi, acı çekme ve çektirme, ilgisizlik, istek ve iğrenti* yoluyla etkilenir. İşte Satre'ın belirleyici olarak gördüğü ilişki biçimleri bunlardır. Varoluşçuluk, toplumsal amaç ve çıkarların, yani, insan eylemliliğinin temelinde yatan gerçek itici gücün yerine, her ne denli somut toplumsal içeğinden soyulmuş olsa da, kişinin olanaklarını içine alan *tasarı* kavramını koyar. 20. yüzyılın gerçek bir üyesi olarak, varoluşçular, teknolojik ilerlemeyi reddetmezler. «...

Teknoloji, çağımızın alinyasıdır.»¹² diyordu Heidegger. Ne var ki, burjuva bilincin sığ pratikliğe düşmemesi ve gelişmesini güvence altına almak için, varoluşçular teknolojinin sanat ile manevileştirilmesi kampanyasına girişmişlerdir; bunun en tipik örneği, Heidegger'in «Wozu Dichter?» adlı yazısıdır. Ne var ki, varoluşçuların insan kavrayışları temelde kötümser olup, stoacılığa bir çağrıda bulunur.

Varoluşçular, insanın ölümle yüzyüze kalışı nedeniyle stoacılığa greksinimi olduğunu kanıtlarlar. Ama, yeni bir bulgu değildir bu; ayrıca, kendi tarihi boyunca, insan, hiç durmaksızın bir şeyler yaratma ve yaşamdaki elverişli şeylerden yararlanma yürekliliğini göstermiştir, hem de bir gün öleceğini bile bile. Ama, varoluşçular için, insanın, ölümle (hiçlikle) yüzyüze kaldığı ve kendi içinde hiçliği taşıdığı bilgisi, korku ve kaygıya dayanan yaşamın saçmalığı fikrine yol açmıştır. Varoluşçular, sadece Biri'nin özgürlüğü ile ilgilenirler; bu özgürlüğün nasıl elde edilebileceği sorunuyla uğraşmazlar. Hani, acaba burjuva demokrasisine mi eğilim gösteriyor varoluşçular diye, belli belirsiz bir fikre kapılıyor insan; değil mi ki bir zaman'lar faşizmle uzlaşmıştır Heidegger ile Jaspers. Varoluşçuluğun karanlık kimliği, yani, «salt insani» coşkuları olduğu kadar, insanın zihinsel hallerini de toplumsal güdülerden ayırışı; insanı bir korku, kaygı, tedirginlik dolu dehşete atılmış bir yaratık olarak görüşü, toplumsal ilişkilerin yerine «salt insani» bağları ko-yuşu, bütün bunlar, yalnız felsefede değil, çağdaş sanat ve edebiyatta da geçerlilik kazanmış bir akımı yansıtırlar.

Bir «yeni hümanizm» olduğunu öne sürmesine karşın, varoluşçuluk, çağımızın gerçekten insanlıkçı araştırmalarının çok uzağında kalır. *Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus*'da, Jaspers, içtenlikle kabul ediyordu ki: «En son amaç insancılık değildir. İnsancılık, her insanın ve herkesin kendi özgürlüğü için savaşıacağı ve savaşıması gerektiği manevi mekânı yaratır sadece.»¹³ Demek ki, burada, sadece bireyin kendi kişisel çıkarlarının karşılanmasına yönelik etkinlikler tanınmaktadır; çünkü, bir kimsenin kendi bireyselliğini kendince zenginleştirerek, kendi özgürlüğünü korumak için topluma gereksinim duymayacağı uyumlu bir toplumsal ilişkiler sistemini yaratma savaşımını olanaksız kılacak tek şey, *kişisel özgürlük* için yapılacak savaşımdır.

Alışık gelmedik bir yazgıcılık anlayışı ile apaçık iradeciliği bileştiren varoluşçu özgürlük yorumu, kaçınılmaz olarak, tarihselci düşüncüyü yıkar. Heidegger, «özgürlük yazgının kendi alanıdır» der, bu çok doğal bir fikirdir varoluşçuluk için; çünkü, yabancılaşmış bilinç, özgür olmadığını duyar sürekli olarak. Ama, öte yandan, kişisel bir kendinin iradesi olarak da görülür özgürlük; çünkü, birey, dünya ile tüm toplumsal ve ekonomik güçlerin karşısında yer aldığı gibi, bunlardan da bağımsızdır. Böyle bir kendinin farkındalığından yapılacak mantıksal tüm-

dengelem için Sartre'ın önermesi ise şudur: *insan özgür olmaya yazgılıdır.*

Varoluşçular, seçme sorununu, özgürlük sorununa bağlarlar, hem de bunu «salt insani» bir şey olarak ele alarak. Varoluşçulara göre, varoluş, her zaman için, belli bir durumda ortaya çıkar, bundan dolayı da, insan hep bir seçim yapma zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Bu herkes için çok açık bir şey olduğu gibi, bir fikir olarak da hiçbir özgün yanı yoktur. Ne var ki, varoluşçular, bireyin iradesinin bir olumlanması olarak görürler seçme gerekliliğini. Durumları, karar verebilme durumlarına ayırarak, bunlara «sınır durumlar» (*Grenz-situationen*) derler. Bir insanın, bir kişi olarak kendisinin farkına vardığı, *böylelikle de kendisi yoluyla* zamanı algıladığı tarihsel varoluşun ya da tarihselciliğin «sınır durumlar» kategorisine girdiğini düşünürler. İnsan kendi kişisel varoluşunu bir yere kadar bilebilirse de, tarihsel varoluşun kişisel olmayan, evrensel çizgilerini, yani, sınır durumları bilemeyeceği gibi, bunların üstesinden gelip, çözemez de. Bu bakımdan, tarihsel yaşantıyı bilme, kişisel yaşantıyla sınırlıdır varoluşçular için.

Genel olarak söylemek gerekirse, varoluşçuluk, gerçekçilik için ideolojik bir temel sağlayamamış; ayrıca, ortaya koyduğu tezler de, edebiyat yapıtlarındaki gerçekçi dünya görüşünü zedelemiş; şematik-leştirilmeye, akılcılaştırmaya ve natüralizme yol açmıştır. Tümünden önemlisi de, bu tezler, insan davranışının temelinde yatan gerçek *güdü-ler* ile bunları koşullandıran toplumsal etkenlerin algılanmasını engellemektedir.

Gerçek yaşam süreçlerinin, olayların, insan eylemlerinin, toplumsal çatışmaların varoluşçu kuramlara sokulması, Sartre, Camus, Salinger, Mc Cullers, Simone de Beauvoir, Iris Murdoch, Catherine Anne Porter ve Ilse Langner gibi önemli toplumsal-siyasal temalarla uğraşan yazarlar kadar, varoluşçu görüşleri paylaşan ya da belli bir yere kadar etkisinde kalan çok sayıda yazarın da yapıtlarında görülen temel bir özelliktir. Bu yazarların yapıtlarının genel olarak belirleyici bir yanı da, gerçekliğin algılanışı ile ortaya konusundaki ikiliktir, ki bu, anlatıkları hkayelerin, biri gerçek, öbürü varoluşçu olmak üzere, iki düzlemde geçmesine, sonuçta, ele alınan çağdaş yaşamdaki çelişmelerin toplumsal içeriğinin belli belirsiz bir hale gelmesine yol açar. Bu yazarlardan kimisinin burjuvaya karşı olan görüşleri vardır. Ama, en güçlüsü Sartre ile Salinger'in yapıtlarında olmak üzere, burjuva toplumuna karşı takınılan bu eleştirel tavır, insanı ıstırap çekmeye mahkum eden, başına kötülükler açan sistemin toptan reddedilmesi kertesine varmaz; çünkü, insanın korku, kaygı ve tasarılarının temeldeki nedenleri varoluşçuların felsefesince mistikleştirilmiştir.

Sartre'm ilk romanlarından *Bulantı*'daki kahraman Roquentin, Sartre'ın birçok öbür kişisi gibi, kanlı canlı, gerçek bir kişi olmaktan çok,

üstüne fikirler asılan bir askı gibidir. Roquentin, «başkalarıyla varolma»dan dolayı birdenbire alışlagelmedik bir bulantı ve tiksinti duyusuna yakalandıktan sonra, kendisinin de pek kestiremediği nedenler yüzünden, günlük olağan yaşamından daha bir değişik duymaya başlar kendisini. Ama, burada değindiği «öbürleri»nin kandırıcı ve acıklı dünyasının gerçekten iğrendirici olduğunu kabul etsek bile, yaşamı bütün bütüne böyle duyması doğru bir şey değildir. Roquentin'in bu duygusu, kendi «terkedilmiş» varoluşunun saçma olduğuna karar vermesine yol açar. Roman, gittikçe soysuzlaşarak varoluşçu bir okuma kitabına döner; bir yandan, insanın bu «saçma» durum karşısındaki davranışı incelenirken, öte yandan, ilgi çekici olmadığı kadar, önemsiz de olan roman kahramanının duyguları üstünde yoğunlaşılır.

Sartre'ın üç ciltlik *Hürriyetin Yolları* da, insanın kendi algısının ve çeşitli «seçme» olanaklarının incelenmesi için girişilmiş bir başka çabayı gösterir; bu kez dekor İkinci Dünya Savaşı Fransasıdır. Yapıtın kahramanı, kendisini değişik durumlarda tanımlayabilmek için bir «iç» özgürlük peşindedir, yani, varoluşçu anlamıyla, insanın yazgılı olduğu «seçme zorunluğu» içindedir. Mathieu, kendi kişisel özgürlük hakkını savunmaya çalışmaktadır; bunun için de, yaşadığı gün içindeki siyasal çatışmaya katılmayı reddetmektedir, çünkü böyle bir şeyi boş ve yarsız saymaktadır, ama bu, fâşizme ve yönetici sınıflarca girişilmiş savaşa karşı savaşmamayı da aynı ölçüde içine almaktadır. Mathieu, toplumculara katılmak da istememektedir, çünkü partiye katılmakla kendi kişisel özgürlüğünden vazgeçme zorunda bırakılacağına inanmaktadır. Mathieu, yine bu aynı «kişisel özgürlük» nedeniyle sevgilisi kadından da ayrılıp, bir başına kalır.

Sartre, kahramanı ile romandaki öbür kişiler arasındaki ilişkiyi varoluşçu bir açıdan ele almakta, hastalıklı cinsel ilişkilerin anlatılışına hayli yer ayırmaktadır. Ama, roman kişilerini birbirine bağlayan şey aşk ilişkileri değildir sadece. Mathieu'nun iç geçirdiği mutlak özgürlük, varoluşçu görüşlere göre olanaksız olduğundan, «başkalarıyla varolma» ya yazgılıdır. Kısacası, savaş onun «varoluş»unu da kendi yörüngesine oturtmuştur. Sartre, orduda asker kahramanını öbür insanlarla olan arkadaşlık, nefret, korku, boyun eğme, buyruk verme, vs. gibi çeşitli ilişkileri içinde gösterir. Askerlerle birlikte, insanlar, gelecek korkusu içinde ezilmiş, dolayısıyla içgüdülerine yönelmiş bir «varoluş» dermesi gibi konmuştur ortaya. Sartre'ın varoluşçu görüşleri, kitlelerin duygularındaki farklılığı ve halkın içindeki gelişen çeşitli akımlar ile bunların ilerici öğelerini algılamasına engel olmuştur. Toplumcu Brunet'nin sürekli Mathieu'nun karşıt dengesi olarak verilmesinin nedeni budur. Brunet, amaçlı, katı, coşkudan uzakta ve sözünü ettiği kitlelerden yalıtılmış biri olarak gösterilmiştir. Kendi inançları, yaşamın karmaşıklığı içinde sığınacağı bir kale gibidir.

Hürriyetin Yolları, birbirine gevşek biçimde bağlanmış bir olaylar ve durumlar toplamı olduğu gibi, bu olaylar ile durumların zaman ve mekân içinde hareketi de gerçek yaşamın hareketinin soluk bir taklidinden başka bir şey değildir; çünkü, bu olay ve durumların gerçek nedenleri görmezlikten gelinmiştir. Nesnel tema, yani, insanların faşizme karşı savaşımı, dünyayla varoluşçu ilişkiler sistemi içine girmiş tek başına bireylerin mutlak özgürlüğe giden kendi kişisel yollarını araştırmasıyla yer değiştirdiği için, romandaki epik ilke yıkılmıştır. Kurtuluş savaşımının sonuçsal amaçlarına inanmadan, Nazilere karşı umutsuz bir savaşta ölmekle kendi iç Benlik'ini olumlayan, ya da varoluşçu terimlerle söylersek, kendisinin bir «sınır durum» içinde olduğunu görerek, kendi varoluşunu ölümüyle tanımlayan Mathieu'nün gittiği yol tam varoluşçu bir tarzda sona erer. Romanda verilen toplumsal-tarihsel durum eksiktir; çünkü, tasarladığı diziyi bitirememiştir Sartre (şu ilk üç bölümü yazmıştır yalnız: *Akl Çağı, Yaşanmayan Zaman, Yıkılış*). Roman, varoluşçu yazarların oldukça belirleyici bir yanı olan simgecilikle dolu bir mizaç romanıdır. Bu simgecilik yer yer doğrudan doğruyadır, Amerikalı yazar Carson Mc Cullers'da olduğu gibi. Carson Mc Cullers, insanın öncesiz sonrasız yalnızlığını ve insan ilişkilerinin karmaşık, dolaylı ve ıstıraplı halini kanıtlamak için, kişilerini ya ruhca hasta ya da fizikçe kısıtlı yapar. Bazen de, K. Anne Porter'in *Ship of Fools*'unda olduğu gibi, varoluşçu alegori, korkunç karmaşık bir yapıya oturtulur. Bu romanda, özellikle *İnanç* adı verilmiş gemiyle Amerika'dan Avrupa'ya doğru yapılan bir gezi, İkinci Dünya Savaşı'na doğru, insan toplumunun ilerleyişi ile o günkü insanlar arası ilişkileri, yani, ulusal nefret ve karşılıklı düşmanlıkla dolu, birbiriyle yarışan ve birbirini sevmeyen insanlar olarak, gemideki insanlar arasındaki ilişkileri simgeselleştirir.

Simgecilik gerçekçilikle mutlaka bağdaşmaz değildir; imgelerin yoğunlaştırılmasında kullanılabileceği gibi, gerçekçi kişileştirmenin bir aracı olarak da kullanılabilir. Ama, böyle bir durumda, bunun, bir soyutlama haline gelmesine, bir nesnenin ya da olayın gerçek tekilliğinin, tarihçe tanımlanmış anlamının yerine soyut kavramların konmasına göz yummamak gerekir. Gerçekçi simgecilik, bu anlamı, idealleştirilmiş soyut evrensellik biçiminde değil, anlam-nesne anlatımı içinde açığa koyar. Bunun içindir ki, Şchedrin'in yergisi, dıştan, gerçeklikle bir benzerlikten yoksun görünmesine karşın, bir olayın iç gerçeğini, somut özünü ve önemliliğini yitirmemiştir hiçbir zaman. Varoluşçular ise, bir olaya toplumsallık dışı bir evrensellik ve kalıcılık yükledikleri için, tarihsel temellerine gölge düşürmüşlerdir. Bir olayın somut toplumsal çizgilerinin bu tür gölgelenmesi, Albert Camus'nün tipik bir yanıdır. Kuru, öğretsel bir düzyazısı olan Camus, gerçekliğin dış dokusunu veriyor görünmesine karşın, gizli, mistik bir anlam katmıştır buna. Camus'nun imgeciliği erişilemez ve mecazi olduğu için böyle değildi bu; tam tersine,

çok açık olduğu halde, bunun nedeni, kendi varoluşçu görüşlerinin, yaşımdaki süreçlerin ve çatışmaların doğru dürüst bir anlayışını edinmesini, nesneleri kendi tarihsel doğrultusu içinde görmesini engellemiş olmasıydı.

Eğer, Sartre, modern insan ile toplum arasındaki ilişkiyi vermek için, toplumu gerçek görünüşüyle, çizebilmesini önlemiş, soyut bir kavram olan «bulantı» terimini kullanmışsa, Camus'nün yapıtlarında buna benzer bir işlevi karşılayan şey de «saçma» kavramı olmuştur. Camus'ya göre, insanoğlunun tragedyası, yani, «genel olarak» insanın, «Biri»nin tragedyası, yaşamın saçmalığında yatar. Varoluştaki trajik saçmalık, insanın ölümle yüzyüze varolduğu olgusundan değil; karmakarışıklığın, akıldışılığın, adaletsizliğin ta orta yerinde yaşıyor olmasından, bu durumun saçmalığının farkında olup, bu akıldışı durumdan kaçmak için zorunlu açıklığa kavuşamamış olmasından ileri gelir. İnsanın kendi varoluşundaki saçmalığı değiştirebilmesi umudu yoktur; bu durum, insana ahlak dogmalarına karşı başkaldırma hakkını, özgürlük hakkını verir. Eğer Camus'nün akıl yürütüşündeki felsefi örtüyü kaldırırsak, onun saçma metafiziği ile bireysel anarşiyi savunuşunun altındaki toplumsal kökenleri bir anda görebiliriz. Bir köktenci olarak, Camus, siyasal gericiliğe ve faşizme karşı çıkmış; ama bir yazar ve düşünür olarak, devrimlere, savaşlarla, faşist terörle ve yönetici sınıfların yenilgiye uğratılması gibi tarihsel olaylarla dolu çağımızın sayısız çatışma ve yıkımı altında ruhca ezilip kalmıştır. Camus, insanlara birçok acılar getirmiş olan modern çağın sadece dramatik ve karanlık yanının bilincini taşıyıp, aklın olumlu yaratıcı güçleri ile tarihsel ilerlemenin, içinde yaşadığımız dünyayı değiştirebileceğini ve nitekim değiştirmekte olduğunu reddetmiştir. Camus, saçma durumdan gelen tasarıların dışında hiçbir toplumsal gelişme görüşünü kabul etmediği gibi, insanlık için toplumcu bir gelecek tasarısını da ta başından reddetmiştir. Camus'nün yapıtlarındaki koyu karamsarlık burdan gelir. Bu yapıtların herhangi bir eylem çağrısında bulunduğunu kabul etsek bile, yine de kısır kalmaya yazgılıdır; çünkü, Camus'ye göre, insan eylemleri, bütünlükle saçma durum içinde, bir başka deyişle, hiçbir değişmeye konu olmayan bir toplumsal durum içinde yer almaktadır. Camus'nün, ne varsa ortada onun çerçevesi içinde kalan insanı, boşuna eyleme yazgılıdır, tıpkı Yeraltı'nda, hep geriye yuvarlanan koca bir taşı tepeye yokuş yukarı çıkarmaya yazgılı Sisyphos gibi. Yaşamda olupbiten gerçek süreçleri algılayamayışı sonucu, bütün varoluşçular gibi Camus de, yaşamın doğru dürüst, çözümsel yoldan araştırılması yerine, saçma durumdaki insanlar arasında ortaya çıkan korku, yılgınlık, düşmanlık, ödev, kabahatlilik, uyrukluk, vs., gibi çeşitli «ilişkiler»in çözümlenmesini koyarak, şunu açıklar: «Benim kuşağım, dünyayı dönüşüme uğratamayacağını bilmektedir.» Camus'nün başlıca romanı, *Veba*, insanın bu saçma durumuna

bir çözüm getirebilecek çabaların aslında boşuna olduğunu kanıtlamak için yazılmış bir romandır.

Bir Cezayir kentinde salgın hale gelen veba, her şeyden önce, bireysel özgürlüğü ezen faşizmin ve totaliterliğin bir simgeselleştirilmesidir burada. Doktor Rieux, yazman Grand, işçi Tarrou, yardımcıları, vebaya karşı savaşılmaya pek istekli görünmeyen birtakım kararsız kişiler, bunların tümü, o günkü faşizme karşı savaşımında çeşitli siyasal güçleri ve duyguları temsil ederler. Burada, vebaya karşı somut savaşımın ilerleyişi ile o yıllardaki gerçek olaylar arasında bir koşutluk kurulmuştur. Ama aynı zamanda, bundan daha geniş anlama gelecek biçimde kullanılmıştır bu simgesellik, İnsanın *kendisini savunmak için hareket etmeye* zorladığı, dolayısıyla, ister istemez başkalarıyla biraraya geldiği bu sürece içinde, karşı karşıya kaldığı, anlaşılmaz, insanlık dışı bir kötülüktür veba. Camus, kötülüğü salt bir soyutlama olarak ele alışıyla, insanları kötülükle savaşılmaya iten somut tarihsel güçleri tümüyle görmezlikten gelmektedir. Bundan dolayı da, faşizme karşı savaşımın somut güdülleri, metafizik bir hale gelmektedir romanında. Kötülük gelir, geçip gider. Gelgit gibi, ilerler çekilir, ama yokedilmez, çünkü bunun basili insanların kendi içinde yaşamaktadır. Veba gider ama, ne Camus, ne de kahramanları, onun temelli gittiğine inanır; yani, güçlerin, toplumsal bir kötülük taşıyan güçlerin kökü bir defada kazınamayacaktır.

Öbür varoluşçuların yapıtlarında olduğu gibi, Camus'nün yapıtlarında da görülen şey, çağdaş burjuva gerçekçiliğin, yaşamın gerçek karmaşıklığı karşısındaki güçsüzlüğü ve toplumsal gelişmenin gerçek olguları ile tasarılarını anlama gücünden yoksunluğudur. Gerçekçi yöntemin başlıca, belirleyici yönü olan toplum çözümlemesinden bu kopuş ve onun yerine simgeci metafiziğin konuluşu, çağdaş burjuva gerçekçiliğinin kendine özgü bir yanıdır.

Birçok burjuva yazar, bu yöntemin yaratıcı olanaklarında bir düşüş olduğunun farkına vardığı halde, toplum çözümlemesi yoluyla, bu yöneme eski gücünü kazandırmaya çalışmamakta, birtakım biçimci denemelerle uğraşmaktadır, bu da, burjuva gerçekçi yöntemdeki düşüşü ve bir çözüntüye uğrayışı hızlandırmaktan başka bir şeye yaramamaktadır.

Böyle bir girişim, aslında varoluşçuluğun bir dalı olan ve «yeni roman» adı verilen okul tarafından yapılmıştır. «Yeni roman»ın üyeleri, varoluşçulukla böyle bir bağıntıyı sert bir biçimde reddederler, çünkü, kendilerince, varoluşçulara benzemez olarak, akla ve inanca bağlıdır. Ne var ki, tarihsel aklı, yani, tarihsel sürecin nesnel eğilimlerini anlamının çok uzağında olduklarından, «yeni roman» temsilcilerinin «akıl»ı bir soyutlama olarak kalır. Bunun için «yeni roman», varoluşçu akım içinde bir eğilim olarak görmek daha doğru olacaktır. «Yeni roman»cılar, özellikle «görüş» ve «sen» gibi varoluşçu kavramlardan

yaygın bir biçimde yararlanırlar. «Görüş»ün varlığı özel bir önem taşır Robbe Grillet'in *Le voyeur* ve *La Jalousie* romanlarında; öyle ki, ilkinde bir suç, ikincisindeyse bir aldatma olan *olay*, okuyucuya eylem yoluyla değil, bir yan «görüş»le, olanların öznel bir değerlendirilmesiyle verilir. «Hazır bulunuş» kavramı da aynı ölçüde önemlidir «yeni roman»cılar için. Sartre'in *Bulanti*'sında olduğu gibi, nesneler ile (nesnelere benzeyen) insanlar, «yeni roman»cıların romanlarında, kişilerin kişilikleri ile bakış tarzlarını baskıda tutarak, «hazır bulunuş»larını açığa çıkarırlar. Sonuç olarak da, söz gelişi, Robbe Grillet'in romanları, yarı polisiye olaylar dizisi içinde saptanmış polis kayıtlarına benzer.

«Yeni roman»cılar, modern çağın, (Nathalie Sarraute'un bir romanının da adı olan) «kuşku çağı»na girdiğini söylerler; insan ilişkilerinin biçimi ile özü arasında, toplumsal kurumlar ile ahlak anlayışının biçimi ile özü arasında, söz ile yapılan iş arasında gittikçe bir kopma vardır kendilerine göre. Toplum, istenildiği gibi çıkmamıştır; düzmece, yapay bir şeydir. «Yeni roman»cıların yapıtlarına eleştirel bir çeşni veren bu çıkarsama, burjuva toplum düzeninin kullanılmazlığını kabul ediyorlar anlamına gelse de, onları eleştirel gerçekçi yapmaya yetmez; çünkü, gerçekçi yöntemin temel ilkesi olan tip çizimini reddederler. «Yeni roman»cıların «kişileri», tipik olanı vermenin temeli olan bireysellikten ve kişilikten yoksundurlar; soyut şifrederler.

Toplumsal tiplerin çizimi, gerçekçiliğin *sine qua non*'udur. Oysa, tarihselci olmayan bir düşünceye bağlanan bu okulun üyeleri, romanda, bir estetiksel bilme kategorisi olarak «kişilere» gereksinim olduğunu reddederek, birey ile toplum arasındaki gerçek ilişkilerin çözümsel bir çizimini bir yana bırakırlar. Gerçek insani bağları görmezlikten gelerek, gerçek toplumsal ilişkileri değil, tıpkı varoluşçuların yaptığı gibi, onun yerine koydukları bir şeyi incelerler. *Toplum çözümlemesi*'nin yerine, şeylerin (Robbe-Grillet), önemsiz coşkuların (Nathalie Sarraute), kendinin algısı ve kendinin bulgusu süreci içinde bir kişinin zihinsel durumunda yeralan değişmelerin (Butor) *betimlenişi*'ni koyarlar. Natüralistler gibi, «yeni roman»cılar da, yaşam sürecini dural öğelere bölmekte, hareketin taklidi yoluyla; yani, eylemi, görüş açısını sürekli biçimde değiştirerek, olayları zamana serpiştirerek; kişilerin bilinç akımını yaratacak, birbirine geçmiş iç monologlar kullanarak ve sık sık simgecilığe kaçarak, dünyanın kendi görüşlerince durallığını aşmaya çalışırlar. «Yeni roman»cılar, tekniklerini, Joyce, Proust ve Kafka'dan aldıkları gibi; Faulkner'un da birtakım teknik yöntemlerinden yararlanırlar. «Yeni roman»cıların yapıtları, çağdaş yaşamın gerçek gelişmelerini açığa çıkarmayı başaramaz; insan ilişkilerinin özüne ilişkin sınırlı anlayışları olması, tarihin hareketini algılamalarına engel olur.

Tarihsel olayların temelinde yatan gerçek nedenleri kavrayabilmek için, tasarımsal ilişki biçimlerini değil, insani ve toplumsal ilişki-

lerin gerçek biçimini; günlük geçici güçleri değil, toplumda işleyen gerçek güçleri algılamak ve açığa koymak gerekir. Başka bir deyişle, toplumun gerçekçi yolla incelenmesi, toplumdaki olaylar ile ilişkilerin doğru dürüst bir toplumsal çözümlemeden geçirilmesi, böyle bir çözümlemeden edinilen olgu ve gözlemler ile tarihin nesnel hareketinin karşılaştırılması zorunluluğu vardır; eğer bir edebiyat yapıtına gerçek yamsal içeriği kazandırılmak isteniyorsa.

Burjuva gerçekçiler, dünyayı nesnel olarak araştırma yeteneğini hızla yitirmektedirler; yapıtlarında rastladığımız yaşam çizimi, gerçekliğin belli belirsiz bir öndüşüncesinden başka birşey vermemektedir. Burjuva gerçekçiliğin, modern dünyayı bireşimsel bir biçimde de algılayıp ortaya koymaya yeterli olmadığı açığa çıkmaktadır; çünkü, burjuva gerçekçilik, günümüzün toplumsal ilişkilerinin gerçek içeriğini bulamamaktadır. Bu ilişkiler, kendi hareketi ve gelişmesi içinde, bir başka temele, burjuvaca olmayan ideolojik temele oturan gerçekçi edebiyatçıya çözümlemekte ve çizilmektedir. Amacı yaşamı anlamak, onun bir bilgisini edinmek olan edebiyatın temel ideolojik, estetik görevi toplumsal ilişkileri incelemektir. Gerçekçi edebiyat, bu ilişkileri kendi hareketi ve gelişmesi içinde inceleyerek, topluma özgü çizgileri, belli bir toplumsal yapının somut belirleyici yanları ile bu yapıda yer almış, almakta ve alacak olan değişimleri açığa çıkaran, şu ya da bu insan ilişkilerini koşullandırmış toplumsal düzenle ilintisini kurar (ama özdeşleştirmeden). Gerçekçilik, insan ilişkilerinin incelenmesini, toplumun bilinmesi ve ortaya konmasında bir araç olarak kullanır. Ayrıca, toplumdaki çatışma ve çelişmelerin derininde araştırılışı, tüm kendi kişisel ve toplumsal belirlişlerinin karmaşıklığı içinde, insanın bilinebilmesine yol açar.

Toplumsal bağ ve ilişkilerin çok yanlı incelenmesi, edebiyatta her zaman birincil bir önem taşımış; geçmişin en büyük edebi başarıları, hep insan ile toplum arasındaki bu ilişkilerin çizimine dayanmıştır. Bugünkü çağdaş tarihsel koşullar içinde, bu tarz bir inceleme özel bir önem kazanmış bulunmaktadır; çünkü, ancak bu inceleme yoluyla, edebiyat, *insanın yabancılaşması durumuna bir son verme*'kte olan nesnel koşulları, yani, bireyin çıkarları ile toplumun çıkarları arasındaki uzlaşmazlığı ortadan kaldıracak toplumsal ilişkilerin yerleşmesini hazırlayıp uygulamasına geçen, bireyin çıkarları ile toplumun çıkarlarını bir uyuma sokan, yetenekleri ile iç güçlerini tam olarak geliştirmesi için bireye her türlü fırsatı tanıyan koşulları algılama, anlama ve saptama olanağını elde edebilmektedir. Öte yanda, burjuva dünyası da, tekelci devlet kapitalizminin toplumculuk için tam maddi hazırlık anlamına geldiği bir gelişme düzeyine ulaşmış bulunmaktadır. Kapitalizmin genel bunalımı, *manevi alanda, insanoğlunun düşünsel yaşamı*'nda temel değişmelere yol açmıştır. Bugün, eski toplumun ortaya çıkardığı yanılsama ve tavırlardan özgür, özü ve niteliği gereği toplumculuk ve kapitalizmin yarattığı bütün toplumsal görüşlerin kararlı biçimde

eleştirilmesi ve yeniden değerlendirilmesi'nin eşlik ettiği yeni bir insanın kendinin farkındalığı sürecine girilmiş olduğuna tanıklık etmekteyiz.

Dünyanın dönüşüme uğratılması çağımızın bir gerçekliği olduğu gibi, burjuva bilinç için de artık bir giz değildir bu. Can çekişmekte olan kapitalist sistemin savunucuları, özel mülkiyet ilişkilerinin dayanaklarını, bu dayanakları silip süpürmeyi tehdit etmekte olan büyük tarihsel değişimin dalgalarından korumaya çalışmak için her türlü çareye başvurmaktadırlar. Burjuvazinin daha saldırgan ve bilgisiz kesimi, tarihin ilerlemesini durdurmak için bir araç olarak zor kullanmaya ve termo-nükleer silahlara belbağlarken, burjuva ve toplumsal reformcu kuramcılar, değişimin kaçınılmaz olduğunu anlayarak, toplumsal değişme sürecinin varolan toplumsal ilişkiler sistemi çerçevesi içinde kalmasının yollarını ve araçlarını aramakta, böylelikle bu sistemin yaşamasını sürdürmeye çalışmaktadırlar. John Kennedy'nin «Yeni Sınırlar» politikası, ya da ABD eski başkanı Lyndon Johnson'ın önermiş olduğu «Büyük Toplum» kavramı gibi sayısız toplumsal yeniden biçimlenme ve yönetimin yeniden düzenlenmesi tasarıları burdan gelmektedir. De Gaullecülüğün belirleyici yanı olmak üzere, kapitalist ekonomiyi sınırlı planlamaya sokma çabaları ile yürürlükteki tüm teknokrasi ve bölük börçük ulusallaştırma fikirleri de hep burdan gelmektedir. Bazı meraklı tipler, örneğin, H. G. Wells, *Phoenix* ve *You Can't Be Too Careful* gibi son yapıtlarında, dünyasal dönüşümün artık çoktan bittiğini öne sürmekte; modern bilimin, iletişimin, kitle iletişim yolları ile ulaşımın insanlığı büyük bir evrensel aile haline dönüştürmüş bulunduğu fikri üstünde diretmektedir. Evet, sınıfsal ve ulusal uyumsuzluğun, savaşların, toplumsal eşitsizliğin, vs., vs., ortadan kaldırılması gibi şu anda, görünürde bir sürü sorunlar vardır, ama Wells'e göre, bu gibi ufak tefek ayrıntılar, teknokratik yönetimle kolaylıkla çözümlenir. Daha pratik kafa, büyük iş çevresi ideologları ise, bütün umutlarını «halk kapitalizmi» ne bağlayarak, işçilere özel mülkiyet alışkanlığını aşlamaya; onları üretim araçlarının «birlikte sahipleri», hissedarları, kâr hissesi sahipleri yapma yoluyla, işçilerin bilincini yozlaştırmaya çalışmaktadırlar. Hiç kuşkusuz, üretimde çalışan küçük hisedarların payı ve rolü önemsiz olduğundan, üretimin gidişini herhangi bir şekilde etkilemeyecektir bu. Ne var ki, «halk kapitalizmi» kuramı, çağdaş kapitalist toplumda çatışmanın ortadan kalkmakta olduğu yanılsamasını ve toplumculuğun kapitalist toplum içinde eritilebileceği düşüncesini işlemektedir.

Buna benzer fikirler, «halkla ilişkiler» denilen sistem içinde pratiğe dökülmekte ve tanıtımı yapılmaktadır; bu sistemden amaç, kapitalistçe düşünen işçiler ile işverenler arasında çıkabilecek toplumsal çatışmaları ortadan kaldırmaktır. Üretimde otomasyonun işçilerin çalıştırılma yapısını temelinden değiştirmeye başlayacağı, yeni üretim sisteminin daha çok sayıda nitelikli işçiye gereksinim duyacağı, emekçile-

rin yoğun grev etkinlikleriyle işverenleri birtakım ödünler vermeye zorlayacağı bir anda, üretimdeki gelirden işçilere kişisel bir çıkar sağlamak üzere, «halkla ilişkiler» imdada yetişecektir. Buradaki fikir şudur; üretimin amacını anlamış bir işçinin, kendisine ince davranılan bir işçinin, kendi işverenleriyle çatışması için ortada hiçbir neden olamayacağı için, işverenler ile işçiler arasındaki ilişkiler de akla yatkın karşılıklı ödünlere, bir çeşit ideolojik birlikte yaşamaya dayandırılabilir.

Ama, bu sistemin destekleyicileri, şu basit ve çürütülemez olguyu gözden çok usturuplu bir biçimde uzaklaştırmaktadırlar: üretimin amaçlarını, gerektirdiği işleri ne denli iyi anlarsa anlasın, bir işçi yine sömürünün nesnesi, yani, işveren için bir kâr kaynağı olarak kalır. «Halkla ilişkiler» sistemi, emek ile sermaye arasındaki çelişmelerin üstünü örtse de, çağdaş burjuva toplumdaki toplumsal çatışmaların içindeki diken çıkarmaya, bu çatışmaları yumuşatmaya kalkışan bütün öbür girişimler gibi, toplumsal savaşımın önünü alamayacaktır.

Aynı boşuna amaç, Amerikalı sosyolog Galbraith tarafından da öngörülür. Tam büyük iş çevrelerinin beğeneceği tarzda yazılmış *Amerikan Capitalism. The Concept of Countervailing Power* adlı kitabında, Galbraith'in kuramı, kapitalist devlete, tekeller ile işçilerin uzlaşmaz çıkarları arasında hakem olma ve bunları uzlaştırma rolünü vermektedir. Pitirim Sorokin de, «bütünleşmiş toplum» fikriyle, aynı amacın peşinden gidiyordu. Sorokin'in bu fikri, tümüyle tarihsel olmayan bir teze, yani, sürekli bir çatışma ve yarışma halinde bulunan kapitalizm ile toplumculuğun özelliklerini kendinde «bütünleştirecek» bir toplumsal düzeni oluşturmak üzere, bu iki sistemin ideolojik ve ekonomik olarak iç içe geçmesi tezine dayanmaktaydı.

Bu gibi kuramların çeşitli kökenleri vardır. Bazısı, tarihin geriye çevrilemez nesnel gidişini, kapitalist ilişkilerden toplumcu ilişkilere doğru gelişmeyi, yani, tarihin mantığını, «üç kâğıda getirme» gibi yanlışlıklara ve ham hayallere dayanır. Bazısı da, yabancı görüş ve alışkanlıkları kitlelere aşılayarak, kitleleri kandırma ve gerçekliği çarpıtma çabalarını temsil ederler. Ama, bu gibi kuramların kökenleri ne olursa olsun, hep şu şaşmaz olguyu tanıtlar bu kuramlar: çağdaş burjuva düşüncesi, modern dünyanın tüm çelişmelerini kavrayabilme gücünde olmadığı gibi, sürekli biçimde kendini olumlayan toplumcu sistem ile can çekişmekte olan kapitalist sistem arasındaki tarihsel çatışmanın belirtilerini de doğru olarak değerlendirme gücünde değildir.

Toplumsal bir sistemden şu anda ilerlemekte olan bir başka sistem tarihsel olarak geçiş sürecinin gerçek ölçeği ile karmaşıklığını ancak bilimsel toplumcu düşüncenin tanımlayabilip çözümleyebilecek güçte olduğu gösterilmiş bulunmaktadır. Ayrıca, modern dünyayı dönüşüme uğratabilecek büyük bir güçtür bilimsel toplumculuk. Nitekim, bü-

tün dünyadaki düşünsel yaşamı etkilemektedir. Modern çağın anlamını, niteliğini ve kendine özgü yanlarını algılamanın, modern çağın çatışma ve çelişmelerini anlamının, tarihsel süreci eğilimlerini, yönünü ve başlıca amacını belirlemenin yolunu göstermeye çalışır bilimsel toplumculuk. Gerçekçi yöntemin gelişmesindeki nitel bir yeni evreyi temsil eden toplumcu gerçekçiliğe, çağımızın bu yeni edebiyatına düşünce temellerini veren de odur.

Ne var ki, evrensel bir felsefi öğreti olarak, bilimsel toplumculuk, edebiyata genel düşünsel ilkeleri getirir sadece. Öyle ki, yazar, *her tekil olayda*, yaşamın sürekli akışkanlığı ve gelişmesinde görünen yeni çizgileri, her seferinde *algılayarak* ve araştırarak; *imgeler halinde düşünce* yoluyla, algılamış olduklarını genelleştirerek, değişme ve iç çelişmeleriyle birlikte, yaşamın gidişine, gerçekliğe uygular bu ilkeleri. Böyle bir genelleştirme, bilme ile anlatımın birbirinden ayrılmaz olduğu bir *bölünemez yaratıcı edim*'dir her zaman için. Ama, romana sosyolojik kavramların mekanik bir biçimde uygulanması demek değildir bu. İnsan özlemieri, duyguları, tutkuları ve çıkarları arasındaki derin bağıntılar ile insanın iç dünyasını belirleyen toplumsal etkenleri algılama yeteneği, yani, *yaşamı toplumcu bakış açısı*'ndan görme yeteneği, bir yazarın toplumcu bakış tarzının kendi *kişisel* yaşantısına dayandığı zaman olanaklıdır ancak.

Modern dünyada insanlar arasındaki yeni ilişkilerin ortaya çıkışını, tarihçe belirlenmiş, özünden değişik toplumsal düzenlerin kaçınılmaz biçimde ardarda bir süreci olarak inceleyip saptayan, yaratıcı yeni edebiyat yönteminin belirliyen şey bu toplumcu görüş tarzıdır işte. Demek ki, toplumcu gerçekçiliğin başlıca, belirleyici çizgisi, *sine qua non*'u, yaratıcı yöntemi, *bilinçli tarihselcilik*'tir.

Kapitalizmden toplumculuğa dönüşüm, gerçeklik ile ilişkilerini kesip kendi fildişi kulelerine kapanmayan; dünyanın gereklerine kulak asmayıp, sanata körü körüne hizmet etmeyen, zamanımızın bütün büyük yazarları tarafından *fark edilmiştir*. Aleksander Blok şöyle yazıyordu: «Sanatçı şunu kavramalıdır ki, bir zamanki Rusya artık geri gelmemek üzere gitmiştir. Bir zamanki Avrupa gitmiştir ve bir daha hiç olmayacaktır. Dünya yeni bir çığıra girmiştir. Bir zamanki uygarlık, devlet ve din, ölmüştür bunların hepsi. Yeniden gelebilirler belki, ama varlıklarını yitirmişlerdir artık...»¹⁴

Eski dünyanın kendi *tarihsel* varlığını yitirmekte olduğu duyusu, öbür ülkelerdeki yazarların bilinçlerine olduğu kadar, yapıtlarına da girmeye başlamıştı. 1920'lerde, kültür dünyasındaki birçok kişi ve siyasetçinin, toplumcu devrimin neyi içerdiğine ilişkin bugünkünden çok daha az fikri olduğu halde, şunları söyleyebilecek yürekliliği ve önseziyi göstermişti Thomas Mann: «Hepimiz duyuyoruz ki, Dünya Devrimi, olarak bilinen korkunç bir değişme dalgası, yaşama tarzımızdaki kökten

bir değişme, bütün Avrupa'yı silip süpürmekte, bunun gerçekleşmesi için de ahlaksal, bilimsel, ekonomik, siyasal, teknik ve sanatsal her türlü yola başvurulmaktadır; bu değişme öyle bir hızla ilerlemektedir ki, savaştan önce ya da sonra olsun, doğan çocuklarımızı, bizim eski düzenimizi pek az anımsayabilecek, tümüyle değişik bir dünyada yaşayacaklardır.

Dünya devrimi yerleşik bir olgu haline gelmiş bulunmaktadır. Ha bunu yadsımak, ha yaşam ve gelişmeyi yadsımak, ha bunun karşısında tutuculukta diretme, ha kendini tutup yaşamın ve gelişmenin dışına atmak, ikisi de aynı şeydir.»¹⁵

Buna benzer fikirleri dile getirmiş olan Theodor Dreiser de şunları yazmaktaydı: «Rusya'nın toplumculuk rayına oturması, Amerika'da varolan toplumsal eşitsizliği apaydınlık günışığına çıkarmıştır, bütün amacı toplumsal sorunlardan usturuplu bir biçimde kaçınarak, okuyucuyu saptırmak olan kitapların yanı sıra, ortaya toplumsal düzenin değiştirilmesi gereğini gösteren öbür kitaplar da çıkmaya başlamıştır kaçınılmaz olarak.»¹⁶ Bu tür bir farkındalık, edilgen bir halde kalamazdı hiç kuşkusuz. Nitekim, demokratik düşünceli yazarların çrkış noktası haline gelerek, bu yazarların *kendiliğinden* tarihselciliğinden, toplumsal değişme gereğinin sezgisel bir biçimde anlaşılışından, *bilinçli tarihselciğe* doğru gitmelerini sağlamış, bu da gerçekçi yöntemde temelden bir değişmeye yol açmıştır. Estetik yöntemde bu gibi değişmeler doğal ve kaçınılmazdır; bu değişmeler, gerçekçiliğin ta kendi özünde içerili olup, onun gelişme gücünü tanıtlarlar; çünkü, *bir yöntem, yaşamın ideolojik ve estetiksel olarak bilinişi ile imgeler halinde dile getirilişi ilkelerinin, tarihsel olarak koşullanmış ve yaratıcı pratikle zenginleştirilmiş ilkelere bir toplamıdır*. Bir yöntemin tarihsel tabanı değiştiğinde; yöntemin kendisi de değişikliğe uğrayacaktır. Çağımızın başlıca toplumsal çatışmalarının, toplumcu gerçekçi yöntemi kullanan yazarların yapıtlarında en tam biçimiyle yansımış ve yorumlanmış olması çok doğaldır; çünkü toplumcu gerçekçi yöntem, yaşamı ve toplumu, insanı ve insanın toplum ile ilişkilerini tarihsel, kapsamlı ve *bireşimsel* bir biçimde saptayabilmesi için en geniş *olanakları* vermektedir bir yazara.

Yeni yaratıcı yöntem, yaşam ve toplum üstüne yanılmalardan, yanlış kavramlardan yazarın kurtulmasına yardımcı olmaktadır; çünkü, milyonlarca insanın alınyazısını ve çıkarlarını etkilendiren gerçek çatışmalarıyla birlikte yaşamı bir gelişme süreci olarak verirken, insanların toplumsal ilişkilerini yenilemesine yardım edecek biçimde dünyanın dönüşüme uğratılmasına katkıda bulunan ilerici toplumsal düşüncenin başarılarından da bir şeyler kazanabilmektedir yazar. Çok doğaldır bu, çünkü insanoğlunun manen ilerlemesi, bu ilerlemenin, dünya üstündeki yeni olgular ile bilginin bir birikimine indirgenmesi olmayıp; yazarın, sırf kendi tasarım gücünün bir ürünü olmanın dışında,

gerçekliğin, gerek genel, gerek tikel anlamda doğru bir görünümünün insan aklı tarafından bir yaratılışı olan ve ona karşılık veren evren, toplum ve insan kavramlarının insan eliyle işlenmesidir.

Yaşamın nesnel içeriğinin daha yetkin bir anlayışına doğru böyle bir gelişme, insanın tüm yaratıcı etkinlik biçimlerinin; örneğin doğal olayların çeşitli yasalarını inceleyişiyle, bilimin; ayrıca, insanlığı olduğu kadar sanatı da, tarihsel gelişmenin yasaları ve eğilimleri bilgisıyla donatan toplum düşüncesinin belirleyici bir yanıdır. Hiç kuşkusuz, edebiyatta ilerleme hiçbir zaman dümdüz gitmez. Ama, her şey söylenip bittikten sonra, kabul edilmelidir ki, çağımızda, edebiyat, ilerlemekte ve zenginleşmektedir. Çünkü edebiyat, estetiksel beğenin bir kaynağı, insanın estetiksel gereksinimlerinin bir anlatımı ve karşılanması aracı olduğu gibi, aynı zamanda, yaşamın büyük bir tarihçisi, insanlığın bir çeşit ortaklaşa belleği, insanoğlu duygularının, düşünce ve umutlarının da bir hazinesidir. İnsanın estetik biliş yeteneği ilerlediği ve zenginleştiği için ilerlemiş, zenginleşmiştir edebiyat.

Yeni tarihsel bir durum, yani, dünyayı silip süpüren çalkantılar ve değişimler getirmiştir toplumcu gerçekçiliği. Toplumcu gerçekçiliğin ortaya çıkışı, tarihin derin bağıntılı gereklerine bir yanıttır. Toplumcu gerçekçilik tarafından sanat ve edebiyatta yapılan devrim, estetikte, bir devrimden de ileri bir şey olmuştur; öyle ki, insanın manevi etkinliğinin bağımsız bir biçimi olarak sanatların temel, başlıca belirleyici yanlarını etkilemiştir bu. Toplumcu sanat ve edebiyat daha önce sanat ve edebiyatta ele alınmış çatışmalar ile çözülemez sanılmış görüşlerin bir çözüme vardırılmış olmasından, insanlar ile birey ve toplum arasındaki yeni, toplumcu ilişkilerin olumlanması ve saptanmasından ortaya çıkmıştır. Bundan dolayı, yeni yaratıcı yöntem, ne kendi estetiksel çizgilerine, ne de kendisine dayanılarak yaratılmış yapıtların içeriğine indirgenebilir. Toplumcu gerçekçilik, ideolojik ve estetik ilkelerin doğal, mekanik olmayan bir birliğini içerir, bu bakımdan, basit bir estetik yenilik değil, bir çeşit bağımsız sanatsal düşünmedir. Toplumcu gerçekçi sanat ve edebiyatta ideolojik ve estetik ilkelerin bu birliği, yeni yöntemin temelinde yatan görüşler sisteminin birliğinden, bu yönetime ideolojik estetik ilkeler getiren yazarların bilinçli tarihselci düşünmesinden gelir.

Eğer, eleştirel gerçekçilerin düşünsel emelleri, kendilerini, çoğunlukla son derece dolaylı bir biçimde olmasına karşın, özel mülkiyet toplumsal ilişkilerinin acısını çekmiş demokratik kitlelerin kendiliğinden karşı çıkışlarını, umutlarını, duygu ve görüşlerini algılayıp yansıtmaya götürmüşse, toplumcu gerçekçi yazar da kitlelerin temel ve tarihsel olarak ilerici çıkarlarını dolaysız bir biçimde ve açıkça dile getirmeye çalışmıştır. Toplumcu gerçekçi edebiyatın ortaya çıkışı ve kuruluşu, 20. yüzyılın belirleyici tarihsel çizgisiyle, yani, halk kitlelerinin

artan rolüyle, çağımızın başlıca toplumsal gelişmelerinin temelinde yatan gücüyle bağsal olarak ilintilidir.

Toplumcu gerçekçilik, bu bakımdan, sömürölmekten kurtulmuş ya da kurtulmakta olup, bilinçli tarihsel etkinlik düzeyine yükselmiş kitlelerin sanatıdır. Ruhunda ilerici olduğu için, tarihsel gelişmenin er geç uyumlu bir topluma doğru gittiğini gördükleri için kitlelerinin sanatıdır toplumcu gerçekçilik. Toplumculuğun insanlıkçı doğasıyla tam bir uygunluk içinde bir kavram olan insan anlayışını bu toplumsal - siyasal idealden alır ve olumlar toplumcu gerçekçilik. Bu anlayış, en tam ve en açık biçimde Sovyet edebiyatında açığa konmuş ve kavranmıştır.

Marx, insanın uzlaşmaz bir toplumda ikili bir varlık olduğuna; yani, insanın aynı anda, hem toplumsal, hem de kişisel bir varlık olduğuna kadar, kendi çıkar ve gereklerinin toplumun çıkarlarıyla bir uygunluk değil, ama karşıtlık gösterdiği bir insan olduğunu da belirtmiştir. Şöyle yazıyordu, «Siyasal devletin gerçek gelişmiş biçimine ulaşmış olduğuy yerlerde, insan, yalnız kendi düşünce ve bilincinde değil, ama *gerçeklikte, yaşamda*, göksel ve dünyasal, ikili bir yaşam sürer: kendisini bir *toplumsal varlık* olarak farketdiği *siyasal bir topluluk içinde* bir yaşam; bir de başkalarını bir araç olarak görüp, kendisini bir araç haline indirgeyen, yabancı güçlerin bir oyuncağı haline gelen, özel bir kişi olarak hareket ettiği, *sivil toplum içinde* bir yaşam»¹⁷ Bunun sonucu olarak, insan, yaşamın uyumsuzluğu ile insan ilişkilerinin acımasızlığı ve karışıklığından dolayı ıstırap çeker bir halde, kendini, öbür insanlarla ve bir bütün olarak toplumla bir çatışma içinde bulur.

Birey ile toplum arasındaki bu çatışma, eleştirel gerçekçilerin yapıtlarında, hayranlık verici bir sanatsal anlatımsallıkla derinlemesine verilmişti. Toplumcu gerçekçi edebiyat, değişik bir toplumsal süreçle, yani, toplumcu düzenin kuruluşu pratiğinde, insanın kişisel ve toplumsal yanları arasında, yani, kendi kişisel çıkarları ile bir bütün olarak toplumun, bütün halkın çıkarları arasındaki boşluğun ortadan kaldırılmasını ele almıştır. Eleştirel gerçekçilikte ana tema, çoğunlukla bireyin ahlaksal olarak çöküşüne ya da fiziksel ölümüne yol açan, bireyin gerekleri ve özelemleri ile içinde yaşadığı toplumsal koşullar arasındaki bağdaşmazlığın saptanıp verilmesiydi. Toplumcu gerçekçilik ise, bireyin gelişebilmesi için çok daha elverişli koşulların yaratılması sürecini yansıtmaktaydı, çünkü toplumculuğun başlıca amacı, *her kişinin gönenliğı*'dir.

Eleştirel gerçekçi edebiyatta geçen olayların itici gücü, kendi varoluşu, onuru ve idealleri için savaşım veren insandı. Toplumcu gerçekçilikte, tarihte ilk kez olmak üzere, olayları yaratan güç olarak kitleler yer almıştır. İlerici eylem, kitlelerin hareketi, yeni sanat ile yeni sanatsal yöntemin bir doğuş ve gelişme süreci içinde olduğuy ilk günlerinde, Sovyet edebiyatının ana teması haline gelmişti. Serafimoviç'in *Demir*

Seli, Fadeyev'in *Partizanlar*'ı ve Şolokhov'un *Ve Durgun Akardı Don*'undaki kahramanlar, savaşım veren kitlelerin bireysel temsilcileri değildi sadece; bu gibi yapıtlarda kahraman, halkın kendisiydi de, yeni toplumsal idealler ile yeni ilişkileri savunan kitlelerin bir başkaldırısıydı. Dünya edebiyatı tarihinde ilk kez, kitleler, yalnız bireyin içinde hareket ettiği olayların kenarında kalan edilgen bir öge olarak değil; ayrı ayrı iradeleri birleştiren tek bir birleşmiş iradeye sahip bağımsız bir güç, eylemlilik içinde daha yüksek bir kendinin farkındalığı düzeyine yükselen bir güç olarak verilmiştir.

Demir Seli'nin gerçek kahramanı, Kozhukh tarafından komuta edilen Taman Ordusu'nun bir koludur; yani, başında dağınık, karmakarışık, düzensiz bir insan kalabalığı olup, kıyasıya çatışma içinde, ortak bir irade ve idealden esinlenen, birbirine kenetlenmiş bir kendilik haline yavaş yavaş dönüşen bir topluluk. İlerler bu insanlar; karınları aç ve susuz olarak, yakıcı bir sıcağın, boğucu gökyüzünün altında, sık dikenli çalılarla kaplanmış dağ etekleri arasından, dalgaların vurduğu kayalık kıyılardan geçerler; keyif, üzüntü, acı, ıstırap, yılgınlık dolu çığlıkların araba tekerleklerinin gıcirtısına, yorgun atların kişneyişlerine, çocuk vıyaklamaları ile kadın haykırışlarının rüzgârın sesine karıştığı, makinalı tüfek kurşunlarının yayılım ateşi ile ağır sahra toprakları ateşinin, Kazak müfrezelerini yalayarak Beyaz Muhafız alaylarının üstüne gidişi arasından geçerler. Serafimoviç, yeni yöntemin bir özelliği olmak üzere, tarihsel gerçeğe titiz bir biçimde bağlı kalarak, ortaklaşa kahramanının duygularındaki en ince titreşimleri, direncinin yükselip inişini, yeralan karmaşık psikolojik değişimleri, yüzyıllar boyunca kendilerine aşılarmış alışkanlık ve önyargıları aşmalarına yardım eden yeni, *toplumcu* kendinin farkındalığının ortaya çıkışını, güçlenişini inceleyip saptar. Toplumsal savaşım içinde doğmuş olan bu kendinin farkındalığı, Taman seferine katılmış çeşitli rütbe ve saftaki kişileri; yoksul köylüleri, günlük işçileri, Kazak olmayan bölgelerden yeni gelmiş kimse-leri, yaşadıkları eski toplumun kendilerine aşılarmış olduğu görüş ve yanılsamalardan kurtulmalarını sağlar. Yeni kendinin farkındalığı, önlerinde yatan büyük amacın, geçmişin bütün sınırlandırmalarından, özel mülkiyete dayalı toplumun zorunluluklarından kurtulmanın bir ürünüdür. Kitlelerin çıkar ve gereksinimlerinin karşılığı olan yeni ve daha adaletli bir yaşam *olanağı*'nı bir *gerçeklik* haline getirmektedir onlar. Tarihi kendi elleriyle biçimlendirmekte; bu tartışılmaz olguyu yavaş yavaş anladıkça da, geçmişi değerlendirmenin nitelikçe yeni bir ölçütünü geliştirebilmekte, geçmişte bütün yaşamları boyunca karşılaşmış oldukları adaletsizliğin kaynağını algılayabilmekte ve hiçbir kayıta bağlamaksızın, insana yakışır bir yaşam geleceğini, biricik gelecek olarak görmektedirler. Bilinçli bir yaratıcı tarihsel eylemlilik düzeyine çıktıkları için, burjuva bilincin ve burjuva ideolojinin tarihe yüklemiş olduğu

gizlilik havası dağılmakta, somut, pratik biçimi içinde görünmektedir onlara. Hiç kuşkusuz, geçmişin yükü, bilgisizlik ve okuma yazmasızlık, omuzlarında hâlâ ağır bastığı için, kendi kendilerinin farkındalıklarına özgür, açık seçik bir anlatım verememektedirler. Ama, yaşamı dönüştürme uğratabilme, ilerleyişini ve temelini değiştirebilme anlayışını kapmışlardır; bu da, kitlelerin manen daha ileriye doğru gitmelerinin bir temeli ve güvencesi olduğu gibi, dünya kültürünün doruklarına kaçınılmaz bir biçimde varmalarının da bir temeli ve güvencesidir.

Ancak toplumcu görüş tarzı olan bir yazar, halk kitlelerinin yaşam ile yaşam savaşımını saptayarak, toplumcu gerçekçi yöntemin gösterdiği yoldan giderek, kitleleri bu ışık altında görebilir. *Demir Seli*'nin yanı sıra daha başka birçok yapıtlarda da gerçek kahraman, kitlelerdir. *Partizanlar*'daki kahraman, ne Metelitsa, ne Morozka, ne de Levinson' dur; ortak bir alinyazısını paylaşarak, tehlikeleri, talihsizlikleri ve umutları paylaşarak, herkesin birlikte içinde yer aldığı *birlik*'tir. Tarihin başlıca gücü olarak halkın çizimi, bir bütün olarak toplumcu gerçekçi edebiyatın kendine özgü bir yanı olup, yeni yöntemin ilk gelişme evrelerinde açıkça tanımlanmıştır. Aynı şekilde, Barbusse'ün *Ateş*'indeki kahraman, Birinci Dünya Savaşı'nın belli bir askeri değil, tüm bir bölük askerdir. Yeni yönetime göre yaratılmış olan bu yenilikçi özellik, eleştirel gerçekçi kanalda gelişmiş bir yazar olan Stephan Zweig tarafından zekice algılanmıştı. Barbusse'ün romanına ilişkin yazarken şunları söylüyordu Zweig: «Edebiyatta şimdiye değin varolmuş, biri öznel, öteki nesnel iki çizim yöntemi yerine Barbusse bir üçüncüsünü, yani ortaklaşa olanı seçmiştir... Barbusse, gözlemleyen, duyan Ben'i on katına çıkarmıştır; tek bir birey yoluyla değil, savaşın ateşi içinde yüzlerce hafta ortaklaşa acı çekmenin sonunda tek bir bütün halinde pekişmiş on yedi arkadaşın adına konuşup yazmaktadır... Kardeşçe bir ortaklık içinde, kişisel olarak pekişmiş bir şeyden ayrı bir şey algılayamamaktadır; ne duyuyorsa, on yedi ruhla birlikte duymaktadır bunu.»¹⁸ Gerek Barbusse'ün *Ateş*'inde, gerekse Serafimoviç'in *Demir Seli*'nde, bireylerin çizimi, asıl işe oranla, yani, topluluğun, kitlelerin çizimine oranla ikincildir. Bu epik yapıtlarda, bireysel kişilerin iç dünyaları ile ortaklaşa kahraman, yani, halk arasında, çizimin nesnesi olan topluluğu oluşturan kitleler arasında tam bir uygunluk olması işte buradan gelir. Anlatıda ortaya çıkan birkaç bireyselleştirilmiş kişi ile öbür raslantısal, episodik, topluluğu oluşturan kişiler arasındaki bütün barikatların ortadan kalkmış olması da buradan gelir. Kişiler ile içinde hareket edip etkinlik gösterdikleri çevre arasındaki bağın doğrudan oluşu da bundandır yine. Taman kolunun önderi ve komutanı olan Kozhukh, savaşa ve yeni bir yaşama doğru götürdüğü insanlardan pek farklı değildir. Kendisi onların neler duyup düşündüğünü nasıl çok iyi biliyorsa, onlar da kendilerinin bir parçası olarak duyuyorlardır kendisini, hatta ken-

dilerinin daha iyi bir parçası olarak; çünkü, Kozhukh, yönettiği topluluğa ne denli kaynaşmış olursa olsun, yine de, daha üst düzeyde bir toplumsal, siyasal ve örgütsel bir farkındalığı temsil etmektedir.

Yürüyüşün bütün üyeleri, ilişkilerini açıkça tanımlamışlardır. Serafimoviç'in, Barbusse'ün ve daha başkalarının yazdıkları epik romanlarda, bu ilişkilerin genel terimler içinde verilmiş, deşilmemiş ve hayli ayrımlaştırılmamış olduğu olgusu, birey çözümlemesinin yerini topluluk çiziminin almış olduğu ya da onun gerisinde kaldığı anlamında anlaşılmamalıdır. Aslında, toplumcu gerçekçi edebiyatta, topluluk yaşamının, kitlelerin yaşamının verilmesi, birey ile toplumu, insan ile halkı, burjuva toplumundakinden nitelikçe farklı toplumsal koşullar içinde birbirine bağlayan toplumsal ilişki biçimlerinin araştırılışıyla el ele gider. Demek ki, toplumcu gerçekçi yazarların, kitleleri, toplumsal değişmelerin itici gücü, yani, tarihin yapıcı etkeni olarak algılayıp saptayabilmeleri, hiçbir zaman, kitlelerin birbirinin aynı, tek tipleşmiş ve ayrımlaşmamış olarak görülmesi anlamına gelmez. Topluluk, her birinin kendi değişik toplumsal farkındalığı olan bireylerden oluşmuş biçimde, gerçeklikle uygunluk içinde ele alınır, nitekim gerçekliğin verilmesi de toplumcu gerçekçiliğin başlıca amacıdır. Bu da bize, toplumcu gerçekçi yazarların, *kitlelerin manevi gelişmesi*'ni çizimde niye bu kadar başarılı olduklarını açıklar; şöyle ki, toplumcu gerçekçi yazarlar, toplumcu düzenin pratikte kuruluşu içinde, toplumsal savaşımlar içinde insanın manen ilerlemesine titiz bir dikkat göstermişlerdir.

Kendi kişiliğini ve görüşlerini biçimlendirmiş olan çevrenin çizgilerini üstünden bütünlükle atamamış olduğundan, birey, ilişkin olduğu topluluğun toplumsal farkındalığına oranla daha eksik, daha arınmamış bir toplumsal farkındalık içinde olabilir. Bu bakımdan, toplumcu gerçekçilik, daha yüksek bir toplumsal bilinç ve ahlak kavramı düzeyine uyarlanması sırasındaki manen gelişme sürecini basite indirgemek-sizin, bireyin, topluluğun ideolojik, etik ve ahlaksal gerekleri düzeyine *yükselişini* verir.

Lenin, toplumcu bilincin biçimlenmesine ilişkin basitleştirilmiş, ilkel, indirgenmiş görüşlere karşı sık sık uyarıda bulunmuş; ama yeni bir kültürü, onun bir yaratıcısı ve taşıyıcısı olarak yeni insanı yaratabilme olanağından kuşkuya düşenleri de aynı sertlikte eleştirmiştir: «Eski utopyacı toplumcular, ancak yeni tipte insanlarca toplumcu düzenin kurulabileceğini, yani, önce iyi, güzel ve katıksız biçimde eğitilmiş insanlar yetiştirdikten sonra, bunların toplumcu düzeni kurabileceğini hayal ediyorlardı. Biz hep güldük geçtik bu gibi şeylere, dedik ki, kukla oynatmaya benzer bu, ciddi siyaset bu değildir, bu olsa olsa, genç kızları eğlendirmeye yarayan bir toplumculuktur.»¹⁹

Toplumcu gerçekçiliğin dünya edebiyatına en önemli yenilikçi katkısı, insan doğasındaki en iyi yanların, sözgelişi, yaratıcı çabanın, in-

sanlığın, vs., halkta güçlenmesi ve gelişmesini olduğu kadar, insanoğlu doğasının yüzyıllar boyu yaşama savaşımları sırasında miras aldığı bütün şeyleri, yani, bayağı, kaba, hayvansı ve bencil olan ne varsa tümünün insan bilincinden kovulmasını da saptamak olmuştur.

Alışkanlık gücünün ve geleneğin dışında, özel mülkiyet toplumunda insanların davranış ve tavırlarını genel olarak harekete geçiren bir başka temel etken de, doymak bilmez bir açgözlüğe yol açan, kişisel çıkardır. Toplumcu düzenin kuruluşu sürecinde kitlelerin sömürülmesine karşı savaşıma girişmiş insanların etkinliklerini belirleyen itici güçler ise çok daha başkadır. İnsanın manevi dünyasının zenginleşmesini, ahlakça ve ideolojik olarak ilerlemesini, kendisi ile çevresini değerlendirdiği yeni ölçütlerin gelişmesini içine alan bu yeni düzenin kuruluşu süreci, daha gelişmesinin eşiğindeki bir evrede toplumcu gerçekçi edebiyat tarafından kavranmıştı. İnsanın ahlakça ilerlemesi ve yüksek toplumsal çıkarları özümleyişi teması, Gorki'nin *Ana'sında* çoktandır bir baş tema olarak ele alınmış bulunuyordu. Bu temanın daha sonra ilk başarılı örneği Fadeyev'in *Partizanlar'ı* olmuştur; bu romanın önemi, kitlelerin toplumsal farkındalığının, bireysel almyazıları ile kişisel ilişkileri yoluyla gittikçe olgunlaşmasını verişinden gelir.

Fadeyev'in romanındaki ortaklaşa kahraman, yani, partizanlar, tek başına bir kitle olarak değil, bireysel öğelerden birleşik olarak verilmiştir; değişik kişiliklerin, almyazılarının, tutkuların, görüş ve umutların bir dermesidir bu. Partizanların ve komutanlarının çok yanlı, kapsamlı bir biçimde çizilmesine, partizanların etkinliklerinin temelinde yatan ve bu etkinlikleri belirleyen düşünce ve duyguların, ayrıntılı bir biçimde, psikolojik olarak çözümlenmesine karşın, bu kişilerin her birinde geçerli olan başlıca şey, kendi birliklerinde oluşturdukları, kendi topluluklarında savaşımları maddileşen o birbirlerine bağlı olma duygusudur. Bu partizanların tüm pratik etkinliklerine egemen olan fikir, eylemlerinin üstün ölçütü ve davranışlarının gözle görünmez, ama içten koşullanmış temeli, kitlelerin kurtuluş fikrini yansıtan, birliğin ortaklaşa ethiğidir. Birliğin üyeleri, bu idealleri kucaklarlar ve bunlara, kendi kişisel idealleri olarak, kendi kişisel pratik yaşantılarının bir sonucu olarak bakarlar. Hepsinin birbirinden çok değişik bir geçmişi vardır, ama yine de bir noktada benzeşirler; bu da, aşağılanmış, ezilmiş, toplumsal adaletsizliğin acısını çeken, sömürülmüş kitleler arasından gelmiş olmalarıdır.

Yeni toplumsal idealler, gerçeğin yalın ışığı altında, sömürücü toplumun doğurduğu saygınlıksız güdüler, amaçları ve insan ilişkilerinin şaşmayan özelliği olan bencilliği olduğu kadar, toplum düzeni ve insan özgürlüğünün kurulması yolunda tarihin emekçi kitlelerin önüne koyduğu ödevler ile toplumsal çıkarlara bireyci olarak yaklaşımı da güçlü bir biçimde aydınlatır. Sömürücü toplumun ahlak anlayışının çok sert

eleştirilmesi romanın başlıca çizgisidir; çünkü, toplumcu gerçekçilikte, yeninin olumlanması, toplumcu düzene karşı olan ve onun yaşamın içinde, pratikteki işlenişine set çeken şeylerin eleştirisi ve reddedilişiyle el ele gider.

Meçnik'in bireyci ahlak anlayışı kadar, yaşlı biri olan Pika'nın özel mülkiyet düşünce tarzı da, daha yüksek bir toplumsal etik tarafından yenilgiye uğrattılır; bu ethiğin taşıyıcısı romandaki o ortaklaşa kahramandır işte. Ama, bu kişilerin ideolojik ve ahlaksal ilkelerinin yenilgiye uğratılışı, toplumsal dönüşüm fikirlerinin kabul edilmesinin kişisel bir biçimde reddedilişi olarak değil; Meçnik ile Pika'nın bağlandıkları, can çekişmekte olan eski düzene bağlı değerler ile yeni düzen tarafından getirilen değerler arasındaki bağdaşmazlık olarak verilmiştir; yoksa öbür türlü, yeni toplumsal farkındalığın karmaşık ortaya çıkış süreci, gereğinden çok basitleştirilmiş olurdu. Bu farklı ideolojik ilkeleri taşıyan kişiler arasında bir çatışmanın çıkması kaçınılmaz şeydi; nitekim, romanda da, toplumcu gerçekçi yönetime dayanılarak yaratılmış yapıtlara özgü bir yan olarak, bu çatışma, tam toplumsal ve psikolojik bir itici güç olarak verilmiştir.

Eleştirel gerçekçiliğin önde gelen temsilcilerinin başarmış oldukları güçlü sanatsal genelleştirme, kahramanları, toplumsal ve psikolojik çizgilerin bir toplamı olarak görüp çizmelerine, insan psikolojisi ile insanın manevi dünyasının temelinde yatan toplumsal etkenleri ortaya koyabilmelerine olanak vermiş olan, kendiliğinden tarihselci düşünceden ileri geliyordu. Toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçilikten bu mirası alarak onu zenginleştirmiştir; çünkü, 20. yüzyıl eleştirel gerçekçilerinin de yapmış oldukları gibi, psikolojik öğeyi onu oluşturan toplumsal altyapıdan ve çevreden ayırmaksızın, insandaki toplumsal ve psikolojik özelliklerin bir birliğinin daha tam bir anlayışına varılmasını ve ortaya koymasını sağlayan şey, bilinçli tarihselciliktir. Bireyin psikolojik özelliklerini incelemekle, toplumcu gerçekçi yazarlar, aynı zamanda, bireyin manevi dünyasını biçimlendiren toplumsal etkenleri de araştırmış olmaktadır; bireyin çizimi, toplum ile toplumsal süreçlerin saptanışıyla bileşmektedir.

En iyi toplumcu gerçekçi yapıtlardaki çatışmalar, epik bir nitelik kazanırlar; çatışma alanı, toplumcu gerçekçi yapıtlarda, çizimin temel özelliklerinden biridir, ama bu, çatışma alanının kendisinden dolayı değil, kişiler ile gerçek yaşam arasındaki çok yönlü bağların kendisinden dolayıdır.

Toplumcu gerçekçi yapıtlarda, toplum, etkin bir biçimde incelenmediği gibi, gerçekliğin kendisi de etkin olup, kişilerin ilişkilerinde yer alan değişmelerin yaslandığı dural bir zemin değildir. Yaşamın yansız bir *zemin* olarak, toplumsal çevreninse dural, kendine-kapanık bir öge olarak verilmesi, natüralizmin tipik bir yanıdır. Bu yönetime bağlanmış da-

ha önemsiz yazarları bir yana bırakalım, Zola ve Norris gibi önde gelen yazarların yapıtlarına bile özgü bir şeydir bu. Toplumcu gerçekçilikte, çevre, insanların tümüyle ona baş eğdikleri, salt onun koşullarının bir ürünü oldukları bir yazgıcılık olarak ele alınmaz. Toplumcu gerçekçi yazarların yapıtlarında, çevre, tarihsel gerçekle uygunluk içinde, akışkan ve değişen bir şey olarak, kişilerin yaşamlarını, birbirleriyle ilişkilerini etkileyen, onları hep tarihsel gelişmenin nesnel eğilimlerine göre çözmek zorunda oldukları sorun ve görevlerle karşı karşıya bırakan, birbirinden farklı toplumsal yönsemelere bağlı gelişmeyle birlikte verilir. İnsan, çevresinin bir işlevi olarak değil, toplumsal gelişmenin etkin bir ilkesi, tarihin iticij gücü olarak ele alınır; kendi çevresi ile tarih üstünde etkin bir etkiye bulunarak, onları değiştiren, kendisine düşmanca koşul ve durumlarla çatışan biri olarak verilir. Bunun sonucu, yaşamın gerçek çatışmaları ile çelişmeleri, toplumcu gerçekçi yapıtlarda, yalnızca toplumsal güçlerin bir araya gelişinin saptanışında değil, kişiler arasındaki ilişkilerin, görüşlerin, yaşam anlayışının, insanın ödev ve yükümlülüklerinin saptanışında da nesnel olarak yansıtılır.

Partizanlar'da, Meçik ile Morozka arasında olduğu kadar, Levinson ile birliğin öbür üyeleri arasında da hayli kişisel ve psikolojik bir biçimde, yerli yerine oturtulmuş olan çatışma, aslında, çok daha derin bir çatışmayı, yani, gerçek devrimcilik ruhu ile küçük burjuva başkaldırısı arasındaki çatışmayı, gerçek özgürlük için ortaklaşa itilim ile kendi çıkarlarını toplumun çıkarlarının önüne alan bireyin istekleri arasındaki çatışmayı açığa çıkarmaktadır. Ayrıca, romanda Meçik'in psikolojik anayapısının incelenmesi, devrim koşulları içinde, belirli tip bir toplumsal davranışın, yani, küçükburjuvazinin oldukça geniş bir kesiminin tipik bir yanı olmak üzere, değişimleri ancak belli bir yere kadar kabul edip, onun ötesinde yatan davayı bir yana bırakarak, ona karşı çıkmaya başlayan bir davranış çeşidinin de incelenmesi olmaktadır. Fadeyev, Meçik'in düşünce tarzı ile davranışının toplumsal köklerini, sezgisel ya da salt kurgusal biçimde açığa koymamıştır. Kişiyi ve temsil ettiği toplumsal soruna, onun düşünce tarzının, zamanın toplumsal ve psikolojik çelişmelerindeki dalgalanmayı yansıtacağı, gerçekten sahici bir kişiyi yaratabilmesi olanağını kendisine verecek, yeni bir edebi yöntemle donanmış olarak yaklaşmıştır.

Küçük biçimde burjuva devrimciliği sorusu, toplumcu gerçekçi olmayan, başka yazarlarca da incelenmiştir. Ne var ki, bunlar, sorunu, kişisel bir tragedya olarak, tarihsel olayların esintisine kendisini kaptırmış bireyin tragedyası olarak ele almışlardır. Lion Feuchtwanger, *Neunzehnhundertachtzehn* adlı romanında, romanın kahramanı Thomas Wendt'in manevi dünyasındaki değişmelerin zeminini hazırlayan Bavyera devrimindeki trajik olaylardan çok, Thomas Wendt'in sınırlı küçük burjuva devrimciliğinden doğan sorun-

lara önem tanımıştır. *Partizanlar*'la aşağı yukarı aynı tarihlerde yazılmış olan, Ehrenburg, Kiliçkov, Sobol, Pilniyak, Aleksiyeve ve Bulgakov ile daha başka yazarların romanları ile kısa hikayelerinde de, bu sorunlar, benzer bir biçimde ele alınmıştır. *Partizanlar*'ın öbürlerinden ayrılan yanı şudur ki, romanda, Meçik'in sınırlamaları, Meçik'in davaya hıyanet edişini kendi yaşamlarıyla ödeyen *öbürleri* için, yani, birliğin öbür üyeleri için bir tragedyaya yol açmaktadır. Yeni yaratıcı yöntemin barındırdığı bilinçli tarihselcilik, küçük burjuva devrimciliğinin gerçek, nesnel özünü çizebilmesini olduğu kadar, insan yaşamının koşullarını insana yaraşır özveride bulunmaya hazırlanan, akıl edilmez zorluklara göğüs geren, yıpranmış kitlelerin gerçek devrimci ruhu ile bu küçük burjuva devrimciliğin tam bir karşılaştırmasını yapabilmesini de sağlamıştır yazara. Belli bir toplumsal yönsemenin bir temsilcisi olarak, Meçik, yazar tarafından yaşamın ve toplumsal savaşımın ta orta yerinde gözlemlendiği için, verilen imge, kuru bir şifre haline gelmemiş, yaşayan bir imge olmuştur.

Bilinçli tarihselcilik, toplumsal savaşıma katılmış basit kişilerin yeni, özlü toplumcu çizgilerinin oluşmasını ve gelişmesini kavrayıp ortaya koyabilmesi olanağını vermiştir yazara.

Toplumcu gerçekçilik, olayları yoğuran yaratıcı bir güç olarak kitleleri yansıtmakla, oldukça yüksek demokratik çizgiler edinmiştir. Gerçek ilerici bir sanat biçimine yaraşır tarzda, kitlelerin ve emekçi kişilerin psikolojisindeki yeni, ilerici çizgileri kavrayabilmiştir. Gerçek demokratik ruh ve bilinçli tarihselcilik, kendine özgü toplumcu gerçekçi «kahraman» kavramının ortaya çıkmasını sağlayan başlıca şey olup, toplumcu gerçekçiliğin iki ögesidir.

Toplumcu gerçekçi edebiyatta, kahraman, eşit değer ve önemlilikte çizgi ve niteliklerin basit bir çoğulluğu olmadığı gibi; hasta tutkuların, karmaşaların, çeşitli sinir hallerinin şehvet ve korkuların ya da ırsi rahatsızlıkların bir yığını da değildir. Toplumsal çevreden tümüyle bağımsız, içgüdü ve akılsal tepilerden oluşmuş, «ağız kapalı» bir sistem olmadığı gibi; Hz. Adem'den bu yana değişmeden kalmış, «insanoğlu doğası»nın süreklilik gösteren, kendine özgü yanlarının da bir toplamı değildir.

Toplumcu gerçekçilik, kişiye, her şeyden önce, çok çeşitli toplumsal etkilerin biçimlenmesine yardım ettiği, bireysel bir olay olarak bakar. Bu bakımdan, toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçilikte görülen kişi kavramını miras olarak alıp, geliştirir. Ne var ki, tam bu noktada, bu iki yöntem arasındaki benzerlik kesilir, çünkü, toplumcu gerçekçilik, kahramanın kişiliğindeki *toplumsal başat*'ı algılar ve açığa koyar; burada, bireyin, yaşamın dönüşüme uğratılmasıyla, yaşamın tarihsel hareketi ve değişmesiyle, insan ruhundaki tutku, çıkar ve eğilimleri önce-

den belirleyen ve koşullandıran etkenlerle, insanın yaşadığı çağın toplumsal çatışmalarıyla olan bağıntısı yatar. Bilinçli tarihselcilik, toplumcu gerçekçi yazarın, toplumsal başatı, kişinin kendi manevi gelişmesinin temel bir etkeni olarak görmesini sağlar. Toplumcu gerçekçi edebiyat, kişilere büyük bir çoğulluk ve değişkenlik getirmiştir; çünkü, toplumcu gerçekçi edebiyat, yeni toplumsal ilişkilerin kurulması karmaşık sürecini ve kitlelerin yeni toplumsal farkındalığını yansıtabilmiştir. Toplumcu gerçekçi edebiyat, birey ile toplum arasındaki, eleştirel gerçekçiliğin yapmış olduğundan çok daha karmaşık ilişkilerin bir çözümünü ve araştırılışını temsil eder.

Aslında, eleştirel gerçekçilikte ortaya konan birey ile toplum arasındaki başlıca ilişki biçimi, uzun süre Balzac'ın ünlü «kurban ya da cellat» formülünün sınırları içinde kalmıştır. Bu formülün kapsadığı çatışma, ya bireyin düşlerinin yıkılışıyla, kendi ölümüyle, ya da, en sonunda, karşısında savaşım verdiği topluma pes edip, kendi ideallerine hıyanet edişiyle bir çözüme varır. Lucien de Rubempré'nin, Julien Sorel'in, Raskolnikov'un, Eugene Witla ya da Martin Eden'in yazgıları Balzac'ın formülünde genelleştirilmiş çatışmanın canlı örneklerindendir. Bu tür bir çatışma, eleştirel gerçekçiliği birçok başlıca yapıtında verilen dramı, gerçek derinliği kendisinde barındırdığı gibi; düşmanca, akıldışı bir güç olarak karşısında duran toplumu yargılama fırsatını da tanımıştır bireye.

Hiç kuşkusuz, bu formül, birey ile özel mülkiyet toplumu arasında ki bütün çatışma biçimlerini kuşatamamıştır. Tarih, toplumun nesnel yazgısını, birey ile toplum arasındaki çatışmayı inceleme ödevini gerçekçiliğin karşısına çıkardığı anda, eleştirel gerçekçilik bir değişime uğramıştır. Kahraman, yalnız topluma değil, toplumun tarihsel yönsemeleri ile değerlerine, insan davranışındaki etik ve ahlaksal ilkelere, toplum tarafından kendisine yüklenen geleneksel gerekleri reddeden bir kişinin ödevlerinin ne olabileceğine de tavır almak zorundaydı artık. Birey ile toplum arasındaki çatışmanın açısı ve derinliğindeki bu artış, Romain Rolland'ın *Jean Christophe*'u ve Thomas Mann'ın *Der Laubenberg*'i ile başlayıp Hemingway ile Graham Green'in romanlarında son bulan biçimiyle, 20. yüzyılın en önde gelen eleştirel gerçekçi yapıtlarında görülebilir. Bu yazarlar, Roger Martin Du Gard'ın *Les Thibaults*'undaki Jacques Thibault ile Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'undaki Robert Jordan'da olduğu gibi, kahramanları özgürlüğün savunulması için harekete geçirecek, Romain Rolland'ın ya da Thomas Mann'ın kahramanlarında olduğu gibi, burjuva kültürünün manevi değerlerinin yeniden bir değerlendirmesine doğru götürecektir biçimde, kahramanlarım, saflarındaki kendi insanların yazgılarıyla gittikçe daha çok ilgilenme duygusuyla donatarak, bireyin manevi dünyasını hayli genişletmişlerdir.

Toplumcu gerçekçilik, birey ile toplum arasında değişik ilişkileri, uzlaşmaz olmayan ilişkileri değil, tam tersine, gittikçe birbirine yaklaşan ve uyumlaşan ilişkileri verir. Bundan dolayı, kişiler, sadece ruhsal ve düşünsel olarak gittikçe zenginleşiyor olarak değil, ama aynı zamanda, bütün yönleri ve nitelikleriyle birlikte, daha üst bir toplumsal farkındalığa doğru yükseliyor olarak da çizilirler.

Bireyin, en belirleyici çizgileri içinde, kendi çıkarlarının, aslında toplumun çıkarlarının bir karşılığı olduğunu kavramaya, toplum ile devletin gerekleri ile çıkarlarının gittikçe daha çok farkına varmaya başladığını, toplumcu gerçekçi edebiyat, toplumun dönüşüme uğratılmasının ilk evrelerinde çoktan saptamış bulunuyordu. Bireyin daha yüksek bir toplumsal farkındalık düzeyine doğru ilerleyişini yansıtırken, toplumcu gerçekçilik, bireyin eylemlerinde açığa çıkan ahlak potansiyelinin, bireyin toplumsal ödevine değgin tutumunun ne olabileceğini gösterir. Kendi doğasının mülkiyet dünyası tarafından köreltilmiş olmasına karşın, Morozka'nın soylu ahlak gücü, kendisi gibi basit bir insanın, geçmişin kirliliklerinden kurtulup, gerçek kahramanca bir iş yapmasına elverir.

Halkta yeni, toplumcu bir bakış tarzının billurlaşması, ahlak niteliklerinde bir gelişme ve zenginleşmeyi de kaçınılmaz biçimde birlikte getirir. Eski düzene karşı savaşım verilmesi gereğini kendi deneyiyle kavramış; her türlü ezilme, aşağılanma ve toplumsal adaletsizliğe uğrama biçiminden nefret eden biri ve bir partizan kolu komutanı olan Metelitsa, hikayenin başlangıcında henüz bir ideal olmanın çok uzağında bir kimsedir. Üzerinden daha önce atamamış olduğu kendine kapalı bireyci çizgilerin, ancak çatışmanın ilerleyişi içinde, devrimci harekette yer almış biri olarak üstesinden gelmesi sonunda, halka karşı sorumluluğunun tam bilincine varmış, ortak iyilik uğruna kendini gözden çıkarabilecek bir kişi haline gelmiş olur. Ayrıca, kendi kişisel iyiliği olarak da gördüğü ortak iyiliği gerçekleştirmek üzere, silaha sarılıp, evini barkını terkederken, köylü soyundan miras aldığı bireyci bakış tarzı ile görüşleri de geride bırakmıştır artık.

Toplumcu gerçekçiliğin özünde demokratik ruhlu oluşu, kitlelerin «ortalama» bir kendinin farkındalığı ve kültür düzeyi olduğu görüşünü benimsediği anlamına gelmez. Bu demokratik ruh, kitlelerin temel çıkarlarını kavrayıp yansıtmaya ve halkın ahlak eğitimini ileriye doğru götürme yeteneğinde yatar.

Toplumcu gerçekçi edebiyat, kitlelerin ilerici hareketini, kendiliğinden kaynaşan tutkuların, denetimden çıkmış içtepilerin bir patlaması olarak görmemiştir hiçbir zaman. Devrim içinde yeralan ve kitlelerin başkaldırısının başarıya gitmesini güven altına alan, yön verici bir toplumsal gücün varolduğunu göstermiştir.

Eski kapitalist ve toprak ağası düzenini sonuna değin tatmış, ka-nını emperyalist savaş alanlarında akıtmış, korkunç zorunluluk altında açlık çekmiş, ne biçim iktidarsa artık, onun tarafından her gün aşağı-lanmış, horlanmış kitleler, yaşadıkları koşulları değiştirmek gerektiği-ni kavramıştı en sonunda.

Kitleler bir eylemin gereğini anlamaya başlamışlardı; ama onlara *ne yapılması, nasıl yapılması ve niçin yapılması* gerektiğini gösteren parti olmuştur. Birçok kişi, ezenlere karşı sırf nefret duygularından, adalet açlığından dolayı eyleme katılmıştı. Bu durum, tıpkı İtalyan top-lumcu gerçekçi Pratolini'nin, devrim fikirlerine kucak açmaya başla-yan kahramanı için şu yazdıklarına benziyordu: «Kendi yüreğindeki-le inanmasaydın Parti'de olmazdın şimdi. *Kapital* denilen kitaptan tek bir satır okudun mu acaba? Direniş hareketine niye katıldın? Artık de-ğer kuramını anladığın için mi, yoksa kendini hakarete uğramış hisset-tiğin için mi?»⁴⁰

Leonov'un *Porsuklar*'ındaki kahraman Panteley Çmelyov, yıldızlı bir gecede, ama, yakıp yıkılmış Rusya'da bir yabancıya rastlar yolda, Köylülerin yaşadığı yaşamın anlamını, anavatanda olup bitenleri anla-mak için kafa yoran milyonlarca insandan ve bir Sovyet köyünün iler-de yönetim kurulunda yer alacak biri olan bu yabancı, Çmelyov'un si-yasal ve insani bir seçim yapmasına, toplumcuların kitlelere getirdik-leri gerçek davaya sarılmasına yardımcı olur.

Furmanov'un *Çapayev*'indeki Komiser Kiliyçkov, İç Savaş'ın en renkli kişiliklerinden ve ilerici köylülüğün gerçek temsilcilerinden biri olan İvanoviç, Çapayev'in siyasal eğitimi için hayli zaman ayırır. Kişisel örneklerden ve günlük çağrışımlardan yola çıkan Kiliyçkov, kendinde-ki yetenekler ile yetilerin yeni bir askeri ve devrimci önder boyutla-rına ulaşmasını sağlayacak biçimde, Çapayev'in manevi, siyasal geliş-mesine ve toplumsal farkındalığının artmasına yardım eder.

Partizanlar'da, partizan birliğinin komutanı olan Levinson, günün-deki en yüksek toplumsal farkındalığın bir taşıyıcısı ve sözcüsüdür. Gerçek amaçlarını tam olarak anlamaksızın, sırf yüreklerinin sesine uyup, çatışmaya katılmış olan bu kişilerin psikolojileri, görüşleri ile davranışları üzerinde korkunç bir etki yapar Levinson. Devrimin ama-cının ne olduğu Levinson için açık ve seçiktir; kendisi bu kişilerin dü-şünce tarzlarını, gereksinim duydukları şeyleri ve yeteneklerini çok iyi bildiğinden, bu amaçların onlarca da açık seçik bir biçimde anlaşılma-sına çalışır. Yanındaki adamlarla aynı yaşamı yaşadığı halde, onlar-dan önde gider, tıpkı bilinmeyen tehlikeler içinde iz sürerek, kendi bir-liğine yol gösteren bir izci gibi. Levinson'un toplumsal-siyasal bakış tar-zı, *Demir Seli*'ndeki Kozhukh'unkinden çok daha geniş olduğu gibi, ken-di siyasal deneyleri ile daha başka deneylerini de, kendi adamlarıyla

alçakgönüllülük içinde paylaşır; onun kararlı, güvenli elleriyle ekilen tohumlar, adamlarının yüreklerinde, zihinlerinde fışkırıp yeşerir.

Levinson'un önderlik deneyinin, kesin düzenlilik arayışının insan psikolojisinden ince, şaşmaz bir doğrulukta anlayışının Metelitsa üzerinde öylesine olumlu bir etkisi olur ki, Metelitsa'nın anarşist eğilimlerden kurtulmasını sağlar. Levinson'un uyandırdığı kişisel etki kadar; gerçeğin bir sözcüsü olarak görülüşünün de, Morozka'nın yeni toplumsal duygular edinmesi ve ortak iyilik uğruna başarı kazanması üstünde büyük bir etkisi olur.

Levinson romanda çok önemli bir rol oynar, çünkü, Partinin önderliğinin kitlelerin yaşamında oynadığı rolü ve nesnel önemliliği yansıtmaktadır.

Kitleleri yönetişi ve yol gösterişiyle, parti, insanın kişisel yanları ile toplumsal yanları arasında olduğu kadar, kişisel çıkarlar ile bir bütün olarak toplumun çıkarları arasındaki boşluğun da giderilmesi için çalışmıştı. Toplumcu gerçekçi edebiyat, yaşamda ortaya çıkan bu yeni özelliği en erken evresi içinde ve daha sonra da yansıtmış; yeni, daha yüksek bir toplumsal farkındalığın temsilcileri olarak toplumcuların bunu kitlelere getirişini vermeyi sürdürmüştür.

İnsanda toplumsal bilincin gelişmesi teması, toplumcu gerçekçilikte ağır basan tema olmuştur. Bu tema, yeni insanın biçimlenmesi sürecini; gerek bireysel düşünce tarzında, gerekse kitlelerin düşünce tarzında, bütün karmaşıklığı ve dramıyla birlikte, geçmişten miras alınan görüşlerin çözüme uğrayışıyla ilerde bekleyen bütün çatışmaları vermiştir.

Solokhov'un, toplumcu gerçekçiliğin anıtsal yapıtlarından biri olan *Ve Durgun Akardı Don*'u, insanın geçmişi çözümleyişini, eski düzen tarafından kendisine aşılınmış yüzyıllık görüş ve alışkanlıkların üstesinden gelişini, eski modası geçmiş toplumsal ilişkiler sisteminin çöküşünü epik çapta yansıtmış ve genelleştirmiştir.

Bu romanın epik niteliği, gerçekçi doğmuş bir yazarın; insanı ve doğayı, insan ruhunu ve toplum yaşamını gerçek, doğal biçimi içinde, çarpıtılmamış bir halde, gerçek yaşamın tüm duyusal ve plastik güzelliğiyle görmüş olmasından ileri gelir. Burada, asıl gerçek, yazarın düşüncesinin bilinçli bir tarihselciliğe oturmuş olması; yani, toplumsal patlamaya yol açan eski Rusya'daki toplumsal çelişmeler ile kitlelerin başkaldırısını ayrıntılı görünümü içinde algılayıp iletebilmiş, başlıca belirleyici tarihsel olayların hem bireyin, hem de halkın üstündeki etkisini verebilmiş olmasıdır.

Ve Durgun Akardı Don'da, insan, Tolstoycu geleneğin soluğunu *Partizanlar*'da olduğundan daha güçlü bir biçimde duyar, öyle ki, burada, iki yaratıcı yöntemin sürekliliği, iç içe bağıntısı ve dünya edebiya-

tındaki başlıca bir eğilim olan gerçekçiliğin kesintisiz evrimi vardır. Bu gelenek, Şolokhov'un kişilerindeki «ruhun diyalektiği»ne büyük bir ilgi gösterişinde, kişilerin iç dünyalarındaki ruhsal hallerin yoğun bir biçimde çözümlenişinde, yaşamın kanlı canlı, hayranlık verecek denli plastik ve duyarlı biçimde saptanışında dile gelir. Şolokhov, kişilerinin alınıyazılarını, karşılıklı ilişkilerini ve tarihin ilerleyişi içindeki yerlerini belirleyen tarihsel çatışmalar ile uyumsuz çatışmalarla çelişmeleri, herkesi, her şeyi birlikte sürükleyişiyle verir.

Şolokhov'un romanındaki Tolstoycu gelenek, bir öykünme değil, geçmişten alınmış bir *miras*'tır; yeni bir toplumsal ve kişisel görüş açısından, yazarın kendi bağımsız düşüncesinden hareketle, tarihsel olaylar ile bunların bireylerin ve kitlelerin düşünce tarzı üstündeki etkisini araştırmaya başladığı çıkış noktasıdır.

Şolokhov, yaşamdaki çelişmeleri ve dramları, kişilerin psikolojileri ile davranışlarının temelinde yatan güdülerini, olduğu gibi, içinden algılar. Bunun nedeni Şolokhov'un, sadece, pratikteki deneyin ve manevi yaşantının ayrılmaz bir parçasını oluşturan, belirli olgusal verilerin ta içinde yaşamış olmasından değil; toplumcu bir görüş sistemine bağlı, tarihi kitleler ile kitlelerin yapmış olduğu devrim açısından değerlendirilen, halkla özdeşleşmiş bir yazar olmasından da ileri gelir.

Şolokhov, eski sömürücü düzenin çöktüğü, insanlar arasında yeni toplumcu ilişkilerin doğduğu bir döneme dönüp, devrimin verilmesi ve kahramanlarının kişisel yaşamının çizilişi içinde, silinmekte olan eski toplumsal sistemde bireyin durumunun bir çözümlenmesinden yola çıkarak bir toplum çözümlemesi yapmaya başlar. Şolokhov, sonucu oluşan toplumsal değişmelerin ölçeği ve önemini, sadece milyonların sürüklendiği sınıf savaşlarının saptanması yoluyla değil, bir bütün olarak toplumun alınıyazısına her zaman için sayısız bağlarla bağlı bireyin kişisel alınıyazısının incelenmesi yoluyla da çok güçlü bir biçimde verilebileceğini anlamış olduğu için, halkın yaşamında kesin bir dönüm noktasını oluşturan böyle bir anı vererek yaklaşmayı seçmiştir. Kendine özgü bir nitelik taşıdığı görülen çatışmalar yoluyla, tekil ve temel toplumsal uzlaşmazlıklar yoluyla geneli açığa çıkarabilme yeteneği, Şolokhov'un kullandığı yöntemin en büyük başarılarından biridir.

Romana başlarken, Şolokhov, kahramanlarını günlük yaşamın akışı içinde; geleneksel kendine özgü bütün çizgileriyle olağan köylü yaşamının başlıca yanlarına benzeyen Kazak yaşamındaki öğeler içinde verir. Bu kişilerin çıkarları kadar, ilgilendikleri şeyler de, ev işlerinin ya da tarlada çalışmanın sınırlarını aşmaz. Tarlada çalışmak, yoğun bir fiziksel çaba isteyen, ama yalın ve sağlıklı bir şiirsellik taşıyan, ayrıca, aile sorunlarıyla ve Çara hizmetle ilintili bir iştir. Çara hizmetse, Kazaklara, çarlık Rusya'sında yaşayan toplum kesimleri arasında ken-

dilerinin özel bir yeri olduğu duygusunu verir, belirli ayrıcalıklardan güç alan bir duygudur bu. Kazaklar'ın bakış tarzları, askerlik görevi kavramıyla, kendilerine yüzyıllar boyu işlenmiş savaşçılık kavramıyla sınırlıdır; Kazaklar'ın çarlık hükümetinin bütün askeri hareketinde sanki mutlaka yer almalarını gerekli kılan ve Kazaklar'ın kafasında kendi ülkelerini savunma fikriyle birbirine karışmış bir kavramdır bu. Bu aldatmaca, Kazak toplum katmanlaşması ile Ortodoks Kilisesi tarafından kendi yöntemine uygun biçimde beslenmektedir. Ayrıca, kişilerin akılca ufuklarının sınırlı oluşu da, kendi gönenliklerine göz dikmiş olarak gördükleri Kazak olmayan köylülere karşı duyulan bir düşmanlıkla pekişmişti.

Şolokhov'un romanındaki kahramanların içinde yaşadıkları dünya, birleşik, tek parça bir dünya değildi. Maddi eşitsizlik ile bunun sonuçları, yani, yoksul Kazaklar ile zengin Kazaklar arasındaki toplumsal çıkar farklılıkları, Kazak dünyasını kendi birleşikliğinden yoksun kılıyordu. Şolokhov, yüzyıllar boyu süren bir yaşamın hazır dokusu içinde ilmiklenen toplumsal çelişmeleri, yani, ancak devrim yoluyla ve onu izleyen toplumsal düzeni kurma yılları içinde çözülecek çelişmeleri keskin bir gözlemlerle açığa sermiştir.

Şolokhov, romanın altyapısını oluşturan olgusal verileri tarihsel bir yaklaşım tarzıyla ele alarak, bağdaşmaz çatışmaların tonunu azaltmayı reddettiği gibi, kahramanlarının yeni toplumsal ilişkiler içine aslındakinden daha çabuk girmelerine de izin vermemiştir. Şolokhov'un romanındaki gerçekçiliğin zafere ulaşmasının temelinde yatan şey, yeni toplumcu gerçekçi yöntemin temel ilkesi olan *bilinçli tarihselcilik*'tir.

Bu ilke, yazarın, toplumsal ilişkilerin gelişmesindeki başlıca, temel eğilimler anlayışında, özel mülkiyet ilkesine dayanan kapitalist sistemin çözüntüye uğradığı, ömrünü doldurduğu, yerini çok daha yetkin bir insan ilişkileri sistemine bırakmakta olduğu ve mutlaka bırakacağı inançında yatar. Bu toplumsal gelişme anlayışından da toplumcu gerçekçiliğin öbür önemli yönleri ortaya çıkar; örneğin, insanların görüş, eylem ve davranışlarını değerlendirmenin yeni ölçütü; yani, bu görüş, eylem ve davranışların çözümlenmesinin, toplumsal gerçekçi yazarın her zaman için toplumsal gelişmenin genel yönsemeleri ışığında baktığı, toplumsal durumun çözümlenmesiyle birleştirilmesi gibi.

Şolokhov'un, ataerkil töreleri karşılayan aile ilişkilerinin ve yaşam tarzının renkli, canlı bir biçimde çizimiyle kendisini sınırlandırmış olmasının nedeni budur. Şolokhov, kaynaşan, devrim içinde gelişen birey ile toplum arasındaki ilişkileri inceleyerek, dünyasal yaşamın süregelen gidişi içinde eriyip yitmek istemediği kadar; çürüyen eski düzene destek olmaya, insanın yalnız kendi çıkarını gözetmeye çağrıda bulunan yerleşik ahlak anlayışı ile küflenmiş geleneklere de boyun eğmek

istemeyen birey için bunun ne denli boğucu bir şey olduğunu gösterir. Grigori Melekhov ile Aksinya'nın ateşli aşk hikayesi, kokuşmuş olduğu kadar da acımasız olan eski düzeni apaçık aydınlığa çıkarır. Grigori ile Aksinya, birbirilerine olan aşklarının soyluluğu ve onuru içinde, eski töreleri ve katı gelenekleri çiğnemeye hazırdırlar. Aralarındaki ilişki, birlikte mutlu olma savaşımı, eski düzenin, bireyin daha incelmış manevi ve ahlaksal gereksinimlerini karşılayabilme gücünde olmadığını açığa çıkarır.

Bu çeşit bir çatışma, yani, iki insanla toplum arasındaki böylesine bir çatışma, dünya edebiyatındaki başlıca yapıtların hiçbirinde salt kişisel ele alınmamıştır. Böyle bir ilişkiyi, iki sevgilinin manevi yaşamında yeralan değişimleri, kendi alınyazılarının efendisi haline gelme savaşımını verirken, büyük yazarlar, hep başlıca toplumsal çelişmeleri vermişler, toplumdaki kusurları eleştirmişlerdir. Romeo ile Juliet'in, Manon Lescaut ile de Griex'nün, Ferdinand von Walter ile Louise Miller'in, Julien Sorel ile Madame de Rénal'in, Carmen ile Jose'nin, Anna Karanina ile Vronski'nin, Çekhov'un *Köpekli Kadın*'ındaki sevgililerin ve daha nicelerinin yazgıları şunu tanıtlar ki, bu kişilerin içinde yaşadıkları çağın ve dramların birbirinden çok farklı olmasına karşın, toplum, böylesine çatışmaları, yürekleri mutluluk için çarpan, mutluluğa hakkı olduklarını kendilerine karşı bir dünyada, eşit olmayan bir savaşım vererek savunmaya çalışan insan doğal eğilimlerine göre çözebilme gücünde değildir. Bu dramlardaki kahramanların hemen hemen hepsinin en sonunda kendi canlarından oluşu şunu göstermektedir ki, bu çatışmalar, sadece toplumsal bakımdan çapraşık, çözülmesi kolay görünen çatışmalar olmadığı gibi, özel mülkiyete dayalı toplumsal düzenin koşulları içinde çözülebilecek çatışmalar da değildir.

Grigori'nin Aksinya'ya aşkı, Melekhov ailesine bir yıkım gibi gelir. Grigori ile Aksinya'nın birbirlerine güçlü, tutkulu duyguları, bu iki sevgiliyi, yaşadıkları ilişkinin üstüne çıkardığı gibi; günlük yaşamın tekdüze gereklerini, ateşli, yabanıl tutkulardan daha çok önemseyen öbür köylülerin de üstüne çıkarır.

Panteley Prokofyic'in evcil hesapları ile tasarıları, insanı bitip tüketen tutkularla sarsılan oğluna dayandığından, güvenilmez bir hal almaktadır. Grigori ile Aksinya'nın içsel olduğu kadar, nesnel de olarak boyun eğmeye zorlandıkları değerler sistemi ile özlemleri, umutları ve istekleri çelişmektedir; yaşamın karşılıklarına çıkardığı en zorlu, altilmez güçlere, yani, alışkanlıklara, aile gelenekleri ve çıkarlarına, ailenin ve özel toprak sahipliğinin ekonomik gereklerine karşın, başkaldırır Grigori ile Aksinya. Aslında, toprak sahipliği fikri, Grigori'nin köylü kafasında öylesine yer etmiştir ki, Aksinya'nın herşeyi olduğu gibi terkedip memleketten uzak yerlerde yeni bir yaşama başlamak için yaptığı

açık çağrıya ilkin yanaşmak istemez. Grigori ile Aksinya'nın aşkları, çevrelerindeki insanların başına ıstıraptan başka bir şey getirmez. Aksinya'nın bağımsızlığa tutkun doğasına hiçbir zaman akıl erdirememiş olduğu halde, Aksinya'nın ayrılışı, büyük bir darbe olmuştur Stepan As-takhov için. Natalya'ya gelince, Aksinya ile Grigori'nin ilişkisi, kendisine ilkin çok dokunmuş; ama asıl, maddi, ekonomik düşüncelerle, aileleri tarafından hazırlanan, Grigori ile evliliklerinin suya düşüşü, kendi yaşamını olduğu kadar, zengin kişiliğini de yıkan büyük bir insani tragedya haline gelmiştir. Natalya da karşılıksız, büyük bir aşka hazır bir insandır; nitekim, kendisini ve kendi ailesini yıkan talihsizliklere, adaletsizliklere karşı başkaldırmak için bir girişimde bulunur. Natalya, gerçekten şiirsel ve trajik bir kişidir burda. Onun acıklı durumu, içinde yaşadığı dünya düzeninin, yani, insan onuru ile bireyin gerçek gereksinimlerinin kişisel çıkarlara yedirildiği bir düzenin katılgını, insani olmayışını bir kez daha doğrulamaktadır. Grigori ile Aksinya da, insanın yaşamda ancak bir kez yaşayabileceği o güçlü duygulara kendilerini kap-tırıp koyvermeleri sonunda sonsuz acılara boğulacaklardır.

Grigori ile Aksinya'nın dramları, kendi yaşamlarının nesnel koşullarından doğar. Yüreklерinden ne geliyorsa ona kulak verip, içinde yaşadıkları toplumun yerleşik göreneklerine, töre ve gelenekleri karşı çıkarlar. Şolokhov, Grigori ile Aksinya'yı idealleştirmek için bir çaba göstermez. İkisinde de kendi çevrelerinden, başkaldırdıkları toplumsal ahlak anlayışından gelen birçok çizgiler vardır. Onlar bu ahlak anlayışının kurbanı olurlar; kendi iç özgürlüklerinden vererek, zaman zaman ona boyun eğip bağlanırlar, ama yeniden kendilerine geldikleri zaman, bu ahlak anlayışını *reddederler*; maddi çıkarlara dayanan bir yaşam biçimine kendilerini bağlayan ne varsa tümünü reddederler. Ne var ki, kendi çatışmalarını çözebilecek güçte değillerdir. Varolan toplumsal ilişkiler sistemi içinde kendi sevgilerinin onurunu savunamazlar, koşullara boyun eğler; bu iki eğilim birlikte var olur onlarda. Ama, zaman zaman yaşama, kendilerinden, vicdanlarından ödün verdikleri olgusu, toplumla çatışmalarının hiç çözülme-yeyeceği anlamına gelmez. Eğer toplum kişilere insana yakışır bir yaşam sürme olanağını tanıımıyorsa, o zaman toplumun değiştirilip yeniden kurulması gerekir. Aksinya ve Grigori ile toplum arasındaki çatışma, eski toplumsal ilişkiler sisteminin dışında çözülebilir ancak. Ne zaman bu insanlar ile öbürleri gerçek özgürlüğü isteyecek, ne zaman insan ruhunu körelten ne varsa tümünü reddedecek, geçmişin kısı kacından kendisini kurtarıp, eski düzenden aldığı görüş, alışkanlık, kavram ve davranış normlarının üstesinden gelecekse, işte o zaman çözülecekti bütün bunlar. İki birey arasındaki ilişkileri, çağın başlıca bir toplumsal sorununu olarak, eski toplumsal düzen ile insanoğlunun gerçek gereksinimleri arasındaki bağdaşmazlığı doğrulayarak, işte böyle ortaya koymak-

tadır Şolokhov; toplumcu gerçekliğin, yaşamdaki olayları yargılama ölçütünün kendine özgü bir yanındır işte bu.

Ama, öte yandan, toplumun dönüşüme uğratılması kıran kırana çatışma isteyen, karmaşık, ıstıraplı bir iştir. Şolokhov, bu sürecin gerçek dramını, kharamanlarını sadece can çekismekte olan eski düzenle değil, tarihin kendi hareketiyle de karşı karşıya getirerek verir.

19. yüzyıl Rus eleştirmeni Belinski'nin sözleriyle, insanoğlu doğasının iç nitelikleri, tarihin *kritik* anlarında açığa çıkar. Nitekim, Ekim Devrimi gibi büyük bir olay, burjuva toprak ağası toplumundaki uyumsuz çatışma ve uzlaşmazlıkları kökünden gözler önüne sermiş, kitle ruhunun en iyi yanlarını harekete geçirip, kitlelerin farkındalığını nitel olarak yeni bir evreye sokmuş; toplumculuk, toplumsal eşitlik ve özgürlük fikirlerini getirmiştir.

Kıyasıya direnişine karşın, eski dünyayı değişime uğratan süreçlerden etkilenmeden uzakta kalabilmiş tek kişi yoktu. O yıllardaki olayların insan doğası üzerinde çok derin bir etkisi olmuştur. Yeni gerçekçi yöntemde yazılmış bir yapıt olarak Şolokhov'un romanının önemi, Şolokhov'un, kitlelerin farkındalığındaki toplumsal psikolojik değişimleri, sadece toplumsal tarihsel yanıyla değil, aynı zamanda, bireyin kişisel yaşam alanı içinde de araştırarak ortaya koymuş olmasından ileri gelir; çünkü Şolokhov için, insan, tarihin sadece nesnesi değil, öznesidir de, içinde iş gören etkin ilkesidir, tarihi yapandır aynı zamanda.

Bunun için Şolokhov'un romanındaki kişiler, bireysel olan ile tarihsel olanın, kişisel olan ile toplumsal olanın birliği içinde varolup gelişir. Anlatıda başlıca iki tutamağın, yani, kişilerde tarihsel çözümsel ve kişisel değişimlerin, birbirine ne karşıt, ne de koşut konmuş olmasının; güçlü ve derinden tek bir akım içinde birbiriyle kaynaşmış olarak ortaya konmuş olmasının nedeni budur. Bu birey ile toplumu karşılıklı ilişkili ve karşılıklı bağımlı olarak algılama yeteneği, Şolokhov'un, hem devrimin gidişini, hem de kendi alınyazılarını belirleyen tarihsel olaylar içinde yer almaya başlayan basit halkın yaşamını çizmesine olanak vermiştir.

Milyonlarca öbür insan gibi, Grigori de, hem emperyalist, hem de yayılmacı bir savaş olan Birinci Dünya Savaşı deneyinden geçer.

Babası, dedesi ve ataları gibi, Grigori de, ne olup bittiğini hiç düşünmeden, savaşın sonuçlarını, yani, hem kendi başına, hem de en yakınları ile sevdiklerinin başına gelenleri kaçınılmaz bir yıkım olarak, yaşamın içindeki bir şey olarak kabul edip, İmparatorluk'un çıkarlarına hizmete devam eder. Askerliğin onurlu bir görev olduğu anlayışıyla ve üstlerine boyun eğme anlayışıyla yetişmiş bir kimse olduğundan, niye savaştığını, kimin çıkarları için hep kendi yaşamını göze almak zorunda kaldığını, niçin sipere yatıp, kendisinden daha iyi donanmış bir ordunun üstüne saldırma durumunda bırakıldığını hiç aklına bile ge-

tirmeden askeri yükümlülüklerini yerine getirir. Grigori'nin farkındalığı, çarlık hükümeti tarafından Kayzer'in orduları ile Krupp'un silahlarının üstüne gönderilen milyonlarca mujikin farkındalığı ile aynı düzeydedir. Kendi acı ve kanlı deneyleri sonucu emperyalist savaşların boşunalığını anlamaya başlayıp, savaşın aslında halkın çıkarlarına karşı olduğunu öğrenecek, 1905 devriminden sonra ve onu izleyen gericilik yıllarında bile sürüp giden aldatmacaları üstünden atacak olan kitlelerin tipik bir temsilcisidir Grigori. Savaş sırasındaki molalarda Grigori'nin acı acı düşündüğü, üstünde duraksadığı şeyler; çarlık hükümetinden düş kırıklığına uğrayıp, artık çarlığı istemeyen ve devrimci düşüncelere yakınlaşmaya başlayan kitlelerin bilincindeki duraksamaları ve değişimleri yansıtır.

Kendi yaratıcı yöntemiyle uygunluk içinde olmak üzere, Solokhov, kitlelerin farkındalığının artışı, hayli bireyselleştirilmiş kişiler yoluyla, tarihsel olayları insan yüreğinin ve zihninin üstüne tutarak, olayların derin tarihsel önemliliğini kahramanlarının kişisel alınyazıları ile coşkularında odaklaştırarak verir.

Girdiği ilk savaşta, ölüm korkusunu yenmenin yanı sıra, öteki askerler ne yapıyorsa onu yaptığı bir sırada, Grigori, düz ahlak anlayışı ile Kilise tarafından kutsanmış olan savaşın aslında korkunç, insani olmayan bir iş olduğunu sezer birdenbire. Savaşı görkemleştiren ve kitleleri kendi paylarına düşen yoksulluğa ve zorluklara sesini çıkarmadan katlanması için çağrıda bulunan resmi ideolojinin bir aldatmaca olduğunu kavrar kavramaz, askerlere subaylar tarafından aşılınmış olan tüm kahramanlık ve yurtseverlik hayalleri, Grigori'nin kafasından birden silinip gider.

Savaş adına işlenen adaletsizlik, acımasızlık, bu arada, çekilen insan acıları, Grigori'nin, acı gerçeği, yani, emperyalist savaşın insanın vahşi bir hale getirilmesine; iyi ile kötü, adalet ile adaletsizlik gibi kavramların birbirine karışmasına yol açtığını anlamasına olanak verir. Grigori, Rus İmparatorluğu'nun ölüm sancılarında eşlik eden batağın ve çürüyüşün kokusunu duymaktadır artık. Kitlelerin gittikçe artan ıstırabını iyice anlamış olduğu gibi; insanları daha anlamsız, boşuna sıkıntılara atmak için cepheye geçirdiği o yıllara nefretle bakmakta, insanın gerçek gereksinimlerini hesaba katmayı daha önce düşünmemiş olmasına yanmaktadır.

Grigori, halkına, kendisine, kendi yakınlarına ve sevdiklerinin başına açılan bu talihsizliklerden kimi suçlu tutması gerektiğini daha tam olarak kestirememektedir. Ama, kendisinden daha yüksek düzeyde bir toplumsal farkındalığı olan kişilerle, örneğin, Garanzha ile tanışır ve ondan olayları doğru bir biçimde değerlendirmeyi öğrenir. Garanzha'mn, savaşa ilişkin, bütün bu sıkıntıları halkın başına açan kişilere ilişkin söylediği apaçık, coşkulu sözler, Grigori'nin korkunç gerçeği anlamasına,

kendisinin de içinde yer almakta olduğu olayların toplumsal, sınıfsal özünü öğrenmesine yol açar. Grigori, manevi özgürlüğe, toplumun kendisine aşlamış olduğu görüş ve kavramların yükünü üstünden atmaya doğru ilk atılımlarını yapmaya hazırdır. Ama bu ilk atılımlar, kendisini halkın davası için savaşılan bir kişi yapmaz hemen. Birçok yanılsamaları üstünden atmıştır, ama, alışkanlıklar ile geleneklerden kurtulamamıştır daha. Memleket düşüncesi kafasına takılmakta, kendi ideolojik gelişmesine set çekerek, özel çıkarlara bağlı kılmakta, eski toplum güçleriyle yapılan kıyasıya çatışmadan doğan ortak çıkarları anlamasını önlemektedir. Grigori, geçmişle bağlarını kesmiş olmakla birlikte; geleceğin ne göstereceğine ilişkin açık bir fikri olmadığı gibi, kendisine de pek iyi şeyler getirmeyeceğine inanmaktadır.

Toplumcu gerçekçi yazarlar, gerçek tarihi, sürekli hareket halindeki toplumsal güçlerin bir savaş alanı olarak verirler; öyle ki, bu toplumsal güçlerin özniteliği, toplumcu gerçekçi yazar tarafından öncelikle algılanmıştır, tıpkı, somut biçimleri içinde olmasa bile, toplumsal derinliği içinde, bu güçler arasındaki savaşımın kesin sonucunun yine yazar tarafından algılanmış olacağı gibi. Tarihsel gelişmenin nesnel gidişiyle uygunluk içinde, tarihin başlıca belirleyici yönünü saptamakla yazar, bunu, toplumsal sürecin öbür yanları ile yönlerinden ayırmış olmaz; bunların karşılıklı etkilerini olduğu kadar, toplumsal ilerlemenin ana yönündeki gerici toplumsal güçlerin direncini de ortaya koymuş olur. Bu bakımdan, ortaya konan yaşam görünümü tek yanlı değildir. Toz pembe cam arkasından görülmediği gibi, kara gözlüklerin arkasından da görülmez; tüm renkleri ve yönleriyle, tüm ışık ve gölge oyunları içinde gösterilir. Yalnız Grigori'nin değil, Aksinya'nın da omuzlarına, geçmişin nasıl ağır bir yük olarak çöktüğünü işte böyle göstermiştir Şolokhov. Tüm haklardan yoksun, okuma yazmasız bir kadın olarak, Aksinya'nın, koca iktidarına, törelerin gücüne ve toplumsal düzene karşı başkaldırmasına önyak olan ve tüm benliğini saran o büyük, hiçbir kural tanımayan tutkuyu, yani, Grigori'ye olan aşkını, yavan bir yaşayış tarzının dalgalarına dayanamayıp bırakarak, var olan durumları önünde sonunda kabul etmek zorunda kalır Aksinya.

Ama, geçmiş, insanların iç dünyasını zincire vurmakla, köleleştirmekle kalan bir şey değildir sadece. Tarihsel değişmelerin karşısında edilgen değildir kitleler. Belli bir tarihsel anda, öncü toplumcular tarafından yol gösterilen kitleler, bilinçli tarihsel eylemlilik düzeyine yükselmekte; eski toplumun temel ideolojik ilkelerini yeniden gözden geçirip bir yana ittikleri gibi, eski ayrıcalıkları ellerinden alınmış ve kitlelerin üstünde asalak olarak yaşamaktan yoksun kılınmış, eski düzen bozuntularını da bir yana itmekte, ilerde iktidardan olmamak üzere umutsuzca çırpınan bu güçleri ezmek için silaha sarılmaktaydılar. Şolokhov, karşı güçlerin, yani, Beyaz subayların geniş kapsamlı bir çizimini yapar; bu

Beyaz subaylar, Birinci Dünya Savaşı içinde siperlerde vahşileşmiş, ahlakça soysuzlaşmış ve ruhça çökmüş insanlardır; kendi halkları da Alman emperyalistlerinden daha tehlikeli bir hal almış, daha düşman kelimişlerdir kendilerine, çünkü, bu Beyazlar, yönetici sınıfların yüzyıllar boyu sürmüş ayrıcalıklarına, kitlelerin değil, bir azınlığın hakları için karşı çıkmış kimselerdi. Öte yandan, özerkçi Kazaklar ile bunlara önderlik edenler ve esin kaynağı olan kişiler de gerçekçi bir tamlik içinde verilmişlerdir. Bir yanda, yeni halk yönetimine karşı amansız bir savaşım veren zengin Kazaklar; öte yanda, savaşın karmakarışık karanlığında kendilerini ancak toplumcuların kurtarıp, gerçek özgürlük yolunu göstereceğini kavramaya başlamış yoksul Kazak kitleleri, Şolokhov'un, bu halka karşı güçleri romanında göstermesi gerekiyordu; çünkü, Rusya'da karşı devrimé yol açan fikirlerin ölmeye yüz tutmuş, boş şeyler olduklarını açık seçik ortaya koymak gerektiği gibi; toplumsal çevredeki uyumsuzlukların bir tanımı ve çizimi yapılmaksızın da, insan ruhunun evriminde, insanın kendi iç çatışmalarında yer alan değişme ve gelişmeleri de nesnel olarak, gerçek tarihselciliğin ruhuna uygun bir biçimde gösterebilme olanağı da yoktu.

Grigori, eski toplum tarafından kendisine aşılınmış eski görüşler ve kavramlardan bağını koparmıştı çoktan; halkı anlamsız bir savaşa sürükleyen, halkın kendi geleceğini kendisinin seçmesini önleyen yönetici sınıflardan nefret ediyordu artık. Dingin, huzurlu, yapıcı bir yaşam özlemi çekiyordu Grigori; ama, devrimin o kendi adına yapıldığı halk yönetimi fikri, yeniçağın bilgeliğini dile getiren ve zamanının tüm olumlu, yapıcı yanlarını kendinde barındıran, çağın bu tek geçerli fikri, kabul edilemez bir şey olarak görünüyordu Grigori'ye; çünkü, gerek kendisi, gerek Sovyet iktidarına karşı silaha sarılmış öbür Kazaklara göre, biricik olası ve doğal olarak gördükleri kendi toplum biçimlerinin tümüyle ortadan kalkmasına yol açacaktı böyle bir fikir. Grigori, düşündüğü toplum biçimini korumak ve tarihsel bir yanılşamayı savunmak için canını ortaya atıp savaşırsa da, böyle bir savaşımın aslında boşuna olduğunun gittikçe farkına varmaya başlar. Sonunda sarsıntılı bir iç yenilgiye uğrayarak, kendi ailesi ile Aksinya'yı olduğu kadar; eski dünyaya, onun gücü ve vaatlerine olan inancını da yitirerek, yaptığı hataların cezasını korkunç bir biçimde öder. Emekçi bir Kazak çocuğu olan Grigori'nin, Sovyet iktidarına, halka, tarihin yaratıcı güçlerine karşı silaha sarılmasından bu yana, bir zamanlar için kendisine tartışılmaz gibi görünen düşünce, duygu ve umutlar artık zihninden gitmeye, yerini gerçek değerlere bırakmaya başlar.

Grigori Melekhov imgesi, hakkını verelim ki, o tüm kapsamlı içeriği, önemliliği, benzersiz psikolojik sahiciliğiyle, toplumcu gerçekçiliğin bir başarısı olarak görülmelidir. Burda, Grigori'nin trajik alınyazısında özel mülkiyet görüşündeki bunalımın, geçersiz hale gelmişliğin,

tarihsel olarak ölüme mahkumluğun olduğu kadar; özel mülkiyet dünyası tarafından işlenmiş görüş ve kavramların gücünden kendisini kurtarmak için kişinin üstesinden gelmesi gerektiği zorunlukların da çok doğal ve canlı bir biçimde ortaya konuluşu vardır. Grigori'nin zihince arınması için, tam olarak billurlaşmamış kendi iç özlemleri ile kendisine dıştan bulanık görünen ama içten çarpıcı, belirleyici çizgilerini algılayabileceği tarihin hareketiyle aynı çizgiye gelmesi gerekiyordu. Grigori'nin yüreği ve zihninden bir türlü atamadığı geçmişle bağlarını koparmaya götüren şey, işte bu iki etkenin, yani; iç, öznel etken ile dış, nesnel etkenin birlikte etkinliği idi. Tarihin çetin yollarından geçtikten, herşeyin kendisini yalnız bıraktığı İç Savaş'ın kaynayan kazanından çıktıktan sonra, kendi geçmişini yeniden değerlendirmeye çalışmakta, yeni bir yaşama başlayabileceğini, belki de halka bir iyiliği dokunabileceğini düşünmektedir Grigori. Başlamakta olduğu yeni yaşam, kendisine o zamana değin yol göstermiş olandan çok daha başka ilkelere dayandığı için, kendisiyle güçlü bir biçimde hesaplaşması gerekmektedir Grigori'nin, önünde uzanan el değmemiş tarih kendisi için zorluklarla doludur çünkü, zaman istiyordu. Grigori, kendisini yolundan döndürmüş olan herşeyi geri çevirmektedir artık; bu yeni Grigori, hiç kuşkusuz, yakınlığımızı kazanmaktadır en azından.

Kitleler arasında kendisine yanlış yol gösterilmiş öbür insanlar gibi, Grigori de, doğrunun, o kadar uzun zaman, üstelik başarısız bir biçimde kendilerine karşı savaşmış olduğu kimselerden yana olduğunu anlamaya başlar. Rusya'nın bir zamanlar efendisi olan kişilerin, yönetici sınıf bozuntularının, yeni tarihsel koşullar içinde ancak *tutucu* ve *savungan* bir fikrin, insanın ancak ölmeye mahkum, can çekişen, adaletsiz ve geçersiz hale gelmiş bir toplumsal düzeni savunabileceği bir fikrin doğrultusunda gidebileceği inancına varır; romanda, çok vurucu bir biçimde ortaya konmuştur 'bu. Yeni devrimci güçler, dünyaya, yaşamı *dönüşüme uğraticı* bir fikir getirmişlerdi. Gelecekte geliyormuşçasına, bu yeni gerçeğin ışığı aydınlatır romandaki trajik olaylar ile kişilerin alınyazılarını; tarihsel olaylar ile insan eylemlerini değerlendirmenin yeni, yüksek ölçülerini getirir. Bu yeni gerçeğin ışığı, kendilerini adadıkları dava için canlarını veren Stockman, Podtyolkov, Koşevoy gibi, daha yüksek bir toplumsal farkındalığı olan kimseler tarafından elden ele iletilir. Şolokhov ülküselleştirmez bu kişileri; niteliklerin olduğu kadar, kusurlarını da gösterir. Yine de onlar, düşünceleriyle ve yaptıkları işlerle, yeninin etkin, çıkar gözetmeksizin savunulmasına kendilerini adanmış kimselerdir.

Bu kişiler, romanın çizdiği genelleştirilmiş yaşam görünümüne gerekli derinliği getirdikleri gibi; anlatının içinde yer alışılarıyla da, tarihsel süreçteki başlıca yönsemeyi yansıtmış olurlar. Grigori'nin kişisel dramının gerçek ölçeğini, hatalarının ölçüsünü ve derinliğini tanımla-

dıkları kadar, erişmesi gereken manevi yükseklik düzeyini de belirtirler. Ayrıca, bitimsiz, çözülemez görülen toplumsal çatışmaların çözülebileceğini, bununla ancak, savaşlara, mülkiyet eşitsizliğine, bir kesim insanların öbürleri tarafından köleleştirilmesine ve her türlü toplumsal adaletsizlik ile başkasını ezme biçimine yol açan tüm toplumsal sistemin dönüşüme uğratılması yoluyla elde edilebileceğini gösterirler. Bu kişiler, romana, yeni toplumcu etiği, emekçi kitlelere sevgiyi, emekçi kitlelerin çıkarlarıyla ilgilenmeyi öngören, halka yönelen davranışın yeni ilkelerini getirirler.

Grigori'nin babası, Panteley Prokofyîç, ailesini ve çiftliğini yıkıcı etkilerden koruyarak, zamanın ilerleyişine uzun bir süre karşı koymaya çalışmıştı. Bir oğlu, Pyotr, kurulu düzeni savunurken ölmüş; öbür oğlu, Grigori ise, iki cephe arasında gide gele yıpranıp gitmişti. Her şeyden önce özel mülkiyet çıkarlarına dayanan eski aile, yer alan değişimlerin baskısına dayanamamış, önyargıların gücünü aşan yeni bir ahlak anlayışı ön plana çıkmıştı; özgür insanların, yani, Dünya ile Mikayel Koşevoy'un özgür aşkları.

Yeni toplumsal etik, Kaledin ve Krasnov gibi generaller ile Fomin ve daha başkaları gibi, halk düşmanı birçok kişinin halk kitlelerine karşı gelişlerindeki insani olmayışlığı açığa koyarken; insan ve toplum yararına çalışmak, barışçıl bir çalışma içine girmek isteyen kitlelerin de yaratıcı, yapıcı özlemlerini yansıtmaktaydı. Toplumcu değişimin yaşama verdiği yeni toplumsal etik, fikir, umut ve idealler, yeni edebi yöntemin kendinde barındırdığı eleştirinin de temelleri haline gelmiştir.

Toplumda ve insanın iç dünyasındaki gerçek çelişmeleri araştırıp ortaya koyan toplumcu gerçekçilikte, eleştiri ile toplumcu değişimin getirmiş olduğu olumlu toplumsal ideallerin, toplumcu ilişkilerin kurulması görevlerinin olumlanması birbirinden ayrılmaz. Toplumcu gerçekçilik, özel mülkiyete dayanan ilişkiler ile buna yol açan bilinci olduğu kadar, toplumcu düzenin özgürce ilerleyişini engelleyecek her türlü şeyi de, ödün vermeksizin kapsamlı ve özlü bir eleştiriye bağımlı tutar. Toplumcu gerçekçilik, kapitalizmi ve kapitalizmin yol açtığı toplum yaşamını düpedüz reddettiği için yanlıdır. Toplumcu düzende burjuva ideolojinin her türlü anlatım biçimiyle savaşır. Toplumcu düzenin kurulması görevi ışığı altında gerçek yaşamı değerlendirip incelediği için, kurulum sürecine set çekip, sistemin güçlenmesine ve ilerlemesine karışacak güçler ile olayları eleştirir.

Grigori imgesi, romanda *eleştirel bir biçimde* ortaya konmuştur; yazar, Grigori'yi tarihin nesnel, yapıcı güçleriyle çatışma haline getiren nesnel nedenlerin farkında olduğu gibi, onun trajik alinyazısına da derinden bir yakınlık duymaktadır. Toplumcu gerçekçiliğin başyapıtlarından biri olan *Ve Durgun Akardı Don*'un trajik özelliği, yazarın, bireyin erekları, nesnel yetenekleri ve gereksinimleri ile, sadece bireyin manen,

ahlakça ilerlemesine, zenginleşmesine engel olmakla kalmayıp, bireyi eski yanlışların, alışkanlıkların, geleneklerin, töre ve görüşlerin de tutsağı yapan, geçersiz hale gelmiş toplumsal düzen arasındaki uyumsuzluk anlayışından gelir.

Toplumcu gerçekçilik, kahramanların, ortak iyilik adına, soylu, kişisel olanı aşan, toplumsal çıkarlar adına bilinçli bir biçimde özveride bulunuşunun verildiği, Vsevolod Vişnevski'nin *İyimser Tragedya*'sında açığa konduğu gibi, tek bir formüle indirgemez tragedyayı. *Ve Durgun Akardı Don*'da, daha doğrusu, Grigori Melekhov'un alinyazısındaki tragedya, Fedin'in *Kentler ve Yıllar*'ındaki Andrey Startsov'un ya da Leonov'un *Hırsız*'ındaki Dimitri Vekşinin tragedyasının ortaya konduğu o aynı kaynaktan gelir. Geçmişle çoktan bağlarını koparmış bir insanın, geçmişini adaletsiz, ölmeye mahkum olduğunu kavramış bir insanın bilincinde yatan geçmişin kalıcı gücü ile kaçınılmaz biçimde kendini duyuran, nitelikçe farklı bir toplumsal ve kişisel ideal arasındaki çatışmadan kaynaklanır bu tragedya. Bu trajik çatışmanın kökleri, toplumsal yaşamın, oluşan canlı tarihin nesnel gelişmelerinde yattığı gibi, toplumun yapısı değişikliğe uğradıkça, bu trajik çatışma da yavaş yavaş bir çözüme uğrayacaktır; nitekim, toplum bu gibi çatışmalara yol açan toplumsal gelişmeleri çözerek üstesinden gelir. Bu bakımdan, birey ile toplum arasındaki ilişkilerde yatan dram ve tragedya anlayışındaki tarihselcilik, toplumcu gerçekçiliğin içsel bir özelliğidir.

Ne var ki, toplumcu gerçekçilik, trajik olanı hiçbir zaman ne mutlaklaştırır, ne de metafizik bir hale getirir; çünkü, her zaman için şunu göz önünde tutar: insanın tragedyası, insanların içinde yaşadığı somut toplumsal koşulların ürünüdür; toplum akılcı ve adaletli ilkeler doğrultusunda dönüşüme uğrattılıp yeniden düzenlenmedikçe, tragedya alanı da o oranda indirgenmiş olacaktır, çünkü, toplumcu düzen tragedyanın kökündeki nedenleri yaşamdan silip atacak güçtedir. Ama bu ancak insanın, tarihin bilinçli yaratıcısı ve yapıcısı haline gelmesi koşulu doğrultusunda erişilebilecek bir şeydir.

Burjuva ideolojisi, tragedyayı, yaşamın doğal bir ögesi olarak görür; tıpkı korkuyu, insanoğlu varlığının temel, ayrılmaz bir özelliği olarak görüşü gibi. Burjuva bilincin kötümserlik eğiliminde yatan temel fikir budur; bu fikir, Schopenhauer'dan, Kierkegaard'dan, Hartmann'dan çağdaş kötümser düşünörlere kadar birçok burjuva ideolog tarafından değişik tonlamalarda dile getirilmiştir. Burjuva toplumdaki bunalımı, yansıtışlarında, çağdaş kötümser burjuva düşünörleri, trajik olanı, evrensel bir şey olarak, insanın yaşamla, toplumdaki varoluşuyla ilişkilerinin tümünü kuşatan bir biçimmiş gibi görürler. Bundan dolayı, varoluşçulara göre, genel olarak varoluş, ölüm için varoluştan başka bir şey değildir.

Hiç kuşkusuz, hiç kimse, ölümden dramatik ya da trajik bir şey ol-

madığını söyleyecek değildir. Ama, bu da demek değildir ki, insan, en yüksek içsel gücünü ölümle gerçekleştirir ya da ölüm için yaşar; çünkü bir de insanın kendisini yaşamla, yaptığı işle dile getirişi, kendi doğal başlangıcı ve sonu olan yaşamını anlamlı ve hoş kılışı, kişisel bir doygunluk ve mutluluk kaynağı haline getirişi de vardır. Tragedyayı metafizik bir biçimde ele alışıyla, varoluşçuluk, tragedyayı kendi somut içeriğinden, toplumsal nedensellikten soyar, tragedyanın yaşamdan silinip atılabilmesi olanağını reddeder. Bu durumda insan için tek bir çare kalır geriye, o da varoluşun bütün zorluklarına stoacı bir biçimde katlanmaktır; çünkü, Albert Camus'un de *Sisyphos Efsanesi*'nde yazmış olduğu gibi, insanın kendi varoluşunun saçmalığının farkına varışı, dünyanın akıldışılığı ile kendi umutsuz, açıklığa kavuşma özlemini birbirine bağdaştırma gücünde olmayışı, insanı, varolan durumların baş edilemez olduğunu kabule ve Sisyphos gibi hareket etmeye, yani, insanın kendi etkinliğini boşuna ve amaçsız kılan koşullar içinde hareket etmeye götürür.

Bu fikir, toplumculuğun insanlıkçı temel fikrine, yani, bireyin olduğu kadar kitlelerin de yapıcı etkinlik doğrultusunda ilerledikleri, bu etkinlik dolayısıyla, yaşamı olduğu kadar kendilerini de değiştirişleriyle, yaşamlarını anlamlı kıldıkları anlayışına yüz seksen derece karşıttır. Toplumcu düzenin bütün alanlarına girmiş olan bu tarihçe yeni süreç, toplumcu gerçekçilik tarafından gerçeğe uygun ve kapsamlı biçimde algılanmış ve ortaya konmuştur.

Toplumcu sistemin tutarlı yolda yürütülüşünün en önemli sonuçlarından biri de toplumsal gelişmede bir hızlanmanın olması, toplumcu düzenin kapitalizmden miras aldığı toplumsal ayrıklıkların ortadan kaldırılmasının nesnel öngereklerinin yaratılması ve farklı toplumsal kesimlerin uyumlu bir toplum doğrultusunda birleştirilmesidir. Toplumcu düzenin kuruluşu sanayileşmeyle, ekonominin temelden dönüşüme uğratılması ve yeniden kurulmasıyla el ele gider. Buysa, modern sanayinin yaratılmasını ve ağırlık kazandırılmasını olduğu kadar, işçiler ile köylülüğün arasındaki bağların güçlendirilmesini, ayrıca, tarımın kolektifleştirilmesi ile tek tip bir ekonominin yaratılmasını da içine alır.

Sanayileşmenin yanı sıra, bir kültür devriminin de yürütülmesi, bunun doğrultusunda, okur yazarlığın ve kültürün *halk kitleleri*'ne ulaştırılması işi gelir. Hiç kuşkusuz, dönüşüme uğrayan oldukça yerleşik görüşlerin, alışkanlıkların ve ilişkilerin yeniden biçimlendirilmesini içine alması bakımından, hayli çetin bir süreç olan uyumlu bir toplumun yaratılması süreci, kişisel çıkarlar ile toplumsal çıkarlar arasındaki boşluğun giderilmesi sonucunu doğurur; buysa, birey ile kitlelerin toplumsal psikolojileri üstünde korkunç etkisi olan bir süreçtir.

Toplumcu düzenin kurulması ortak davası için çalışmaya katılışlarıyla, halk kitleleri, *yönetici* gücün kendileri olduğunun, *bağımsız* bir

yaratıcılık gücüne sahip olduklarının farkına varmaya başladılar. Tüm halkın ve kitlelerden gelen bireylerin, yeni düzenin kurulmasında oynadıkları rolün ve önemin farkına varışlarındaki bu gelişme, toplumcu gerçekçilik tarafından saptanmıştı. Bu sürecin çeşitli yanlarının aydınlatılması, açıklanması, yeni edebiyatın başlıca bir görevi olmuştu; yeni edebiyat, sokaktaki basit adamın daha yüksek düzeyde bir toplumsal bilince, yurttaşlık bilincine doğru gelişmesini araştırıp ortaya koymuştur.

A. Malişkin'in *Arka Ormanların İnsanları*'nda Pyotr Soustin ile cenaze levazımatçısı Ivan Zhurkin, taşra Rusyası'nın ta içlerinde, her zamanki maddi ve manevi yoksulluk içindeki alışlageldik yaşama tarzını yıkmakta olan değişmelerden, gece yarısı ayazda, bilinmeyen bir yöne doğru, yepyeni dev tasarıların gerçekleştirilmekte olduğu uzak yerlere doğru kaçarlar. Korku yoldaşlık eder onlara, geriye çevrilmez değişmelerin korkusu; tüm yol boyunca memleketleri Mşanşk'taki yaşam anıları eşlik eder kendilerine. O eski yaşama, onun bir parçası olan dünyaya ve insan ilişkilerine alışıkta onlar, mekanik biçimde günlük alışverişin yapıldığı bir dünyanın sade insan ilişkilerine alışıkta; tüm idealleri para biriktirmek, tüm düşleri ise, küçük bir iş tutmak, bir yolunu bulup, küçük bir ev sahibi olmaktı; tıpkı her yanı sel götürürken nehrin ortasındaki bir adacıkta her şeyden uzakta kalınabilirmiş gibi bir şeydi bu.

Pyotr ile İvan taşra Rusyası'ndaki yaşamdan kaçarlar; ama, ressam Kustodiey'in çizdiği biçimde, bir Rus şalı gibi rahat ve doyumlu bir yaşam olmadığı için değil; tıpkı Gorki'nin *Okurov Şehri*'nde çizmiş olduğu gibi, insanların batıl inançlar ile bilgisizlik içinde geviş getirdiği, önyargıların ve acımasızlığın geçerli olduğu, herkesin sadece günlük ekmeğini çıkarmaya baktığı, votka ile kilise çanlarından serseme döndüğü, dünyada olupbitenleri ancak kadın dedikodularından öğrenebildiği bir yaşam olduğu için. Bir şeyin hemen bir olay oluverdiği; dükkân sahipleri ile *kulak*'ların, suda balık gibi çevrede dolandığı, eski efendilerin yöresel yetkili kişilerle işi pişirip, yönetime gölge düşürmeye çalıştıkları bir yaşam.

Ama bu iki adam geçmişin çok değişik anılarını da götürmektedirler birlikte. Pyotr, herşeyden önce, hasır küfelerdeki olgun elmaların şarapsı kokusunun ortalığa yayıldığı, bağırıp çağırışmanın ortalığı doldurduğu pazarları anımsarken; Ivan, çocuklarının aklıktan kararmış gözlerle bakışları ile karısının sabırla boyun eğişini de anımsamaktadır. Ticaret alışkanlıklarından kurtulamamış kurnaz Pyotr'un, bu yeni yaşamda yenilgiye uğrayacağı, boş aşağılık duygusundan kendisini kurtaracak olan Ivan'ın ise omuzlarını gere gere bu yeni yaşamın bir kurucusu olacağı çok doğaldır artık.

Arka Ormanların İnsanları'nda, A. Malişkin, insanın toplumcu dü-

zen içinde manen zenginleşmesi sürecini, insanların bu yeni düzenin kurulması sırasında edindikleri yeni fikir ve deneyler ile kendilerini tarihin ana akışından yalıtmış eski yaşam deneylerinin bir karşılaştırmasını yaptıkları süreci en ince ayrıntılarıyla çizmiştir. İlk başta edinmiş oldukları kavramlardan yavaş yavaş sıyrılarak, artık içinde yaşayıp hareket ettikleri dünyadaki yeni ilişki biçimlerinin bir anlayışına varmaktadırlar. Yeni düzen, onların sadece daha yüksek bir maddi bolluk düzeyine çıkmalarını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda, düşünsel ufuklarını da genişletmiş, zihinlerini aydınlığa çıkararak, yaşadıkları toplumda kendi haklarının ve topluma olan sorumluluklarının farkına varmalarını sağlamıştır. İvan Zhurkin için, dev bir kurulma tasarısı, bu tasarının kendi yaşamını kazandığı yer oluşundan daha önemlidir. Paranın ve maddi yararların dışında, daha başka şeyler vermektedir kendisine; böyle bir tasarının bütün bir halk için önemini, tarihsel önemliliğini kavrayabilmektedir insan, işine gelirse tabii. Killi toprağın üstünde gittikçe yükselen baraj, geçmişin önüne barikat kuran yeni yaşamın gücünü temsil etmektedir İvan için; geçmişten nefret ettiğinden, geçmişle geleceğin akıştığı yerde kurulmuş bu baraja kendi emeğinin geçmiş olmasından ayrıca bir sevinç de duymaktadır.

Kendi emeğinin, ortaklaşa çabanın bir parçası olduğunun farkına varışı, Zhurkin'in psikolojisini değiştirerek, yeni düzenin kurulma ortak davasına daha önceden hiç duymadığı bambaşka bir sorumluluk duygusu getirir. Herkesin emeğinin ayrılmaz bir parçası olarak, kişinin kendi emeğinin önemini farkına varışı, romandaki öbür kahramanların da üstlerinden eski kavramların yükünü atmalarına yol açar. Bunların arasında, gösteriş yapmak için aldığı elden düşme bir kürk paltosu, bir yana atıp, bir yük kamyonunun başına geçen Tişka, başına buyruk bir yaşam yaşamak üzere karılık bağlarından kendini koparan Polya ile görkemli sakallarını kesip işçi olan mevsimlik emekçiler de vardır.

Toplumcu gerçekçiliğin belirleyici yanlarından biri olan tarihselci yaklaşım, toplumsal gelişme tasarıları anlayışına da dayanır. Bu bakımdan, tarihsel bakış, toplumdaki belli bir gelişme evresi ile insanlar arasındaki ilişkilerin, dolayısıyla edebi bir yapıtta kişiler arasındaki ilişkilerin kendine özgü yanını veren olayları, çatışma ve olguları değerlendirmenin başlıca bir toplumcu gerçekçi ölçütüdür. Bu bakış açısı, kişiler ile bunların gerçeklikle uygunluklarındaki yoğalmanın, yönlerin ve özün doğru bir biçimde çözülmesine olanak verir.

Malişkin'in romanında, İvan Zhurkin ile öbür kişiler, yazar tarafından, tarihsel bakış açısı içinde algılanıp ortaya konmuştur. Zhurkin'in başardığı şey, en son sonuç değil, insanın toplumdaki gelişmesinin çıkış noktasıdır sadece. Zhurkin, birçok şeyleri yerine getirmiş, taşradaki geçmişiyle bağlarını koparmış olmasına karşın yaşama çok alçakgönüllü bakan biridir. Kendi istekleri çok sınırlı olduğu halde; kitle-

lerin bilgi, kültür ve insana yaraşır bir yaşam için koşarak ilerlemeleri için almaları gereken yolun henüz ilk evresini tamamlamıştır Zhurkin.

İnsan psikolojisinde yer alan derin değişimlerin çok yönlü bir biçimde araştırılışı, insanın gücüne ilişkin yeni anlayış, toplumcu kurulmanın yaşama getirmiş olduğu nesnel değişmelerin verilmesi ve açıklanması, yeni yaratıcı yöntemin gücünü açığa çıkarmıştı; öyle ki, biçimlenmekte olan toplumcu yaşam ile birey arasındaki ilişkilerin bir çözümlemesinin yapılabilmesine ve oluşmakta olan tarihin getirdiği yeni çatışmaların ortaya konabilmesine olanak vermiştir bu yeni yöntem.

Toplumculuk, insanı ve toplumu sadece büyük amaçlar içinde vermekle kalmamış, insan davranışının ve etkinliğinin temelinde yatan uyarımları da değiştirmiştir. Kişisel güdüler gittikçe geri planda kalmaya başlamış, insanın düşünce tarzı, toplumsal çıkarların etkisi altında ve kitlelerin emeği ile emeği yoluyla olumlanmakta olan yeni düzendeki içtepilerin etkisinde değişme yoluna girmişti.

İvan Zhurkin, bireyin, toplumsal gerekleri ve toplumun ahlaksal gereksinimlerini hesaba katması gerektiğini kavramaya başlar. Kendisinin daha önce küçük hesapların içine gömülmüş hali ile şu anda, yapı sitesindeki hali arasında tüm bir tarihsel dönem yatmaktadır; halkın alışlagelmedik bir hızla, zamanla yarışarak geçtiği, güçlü bir sanayi temelini, kollektifleştirilmiş bir tarımın, yeni bir aydın kesiminin, yeni bir kültürün yaratılmış olduğu bir dönem.

Toplumcu gerçekçilik, somut çalışma ve kurulma sürecinin, insanın etkinliğine toplumsal güdüler kazandırdığını algılayıp ortaya koymuştur. Valentin Katayev'in *Haydi, İleri!* adlı romanında, dev bir yapı sitesinde geçen günlük yaşamı anlatışında, bu yaratıcı, yapıcı etkinliğin, kişilerin yaşadığı yaşamın nasıl bir içeriği haline geldiğinin verilmesi vardır. Çimento dökenler, mühendisler, yöneticiler, hepsi, her gün, heran ortaya çıkan karmaşık örgütsel, etiksel sorunlara bir çözüm bulmak için durmaksızın çaba göstermektedirler. Bir yanda, ömrünü doldurmuş çalışma yöntemleri ve alışkanlıklar ile yaşam görüşleri ve insan ilişkileri arasında; öte yanda, bu yeni yaşamla ortaya çıkan, başka bir deyişle, artık çağın hızına ve ölçeğine karşılık vermeyen eski gelenekler ile yeni düzenin kuruluşu sırasında ortaya çıkan gelenekler arasında bir çatışmanın içindedir bu kimseler. Projede çalışan kişiler arasında en ilerileri, yaratıcı araştırma içinde olanlardır. Romanın güçlü, yenilikçi bir özelliği olan, *yaratıcı bir süreç olarak çalışma süreci*'nin saptanışı, kitlelerin farkındalığında, toplumsal psikolojilerinde yer alan değişimleri yansıtır. Toplumcu gerçekçilik, insanı hiçbir zaman bir soyutlama olarak ele almadığı gibi, toplumsal ilişkilerden de boşaltmaz; her zaman insanın, kendi eylemi içinde, toplumla, çevresiyle, zamanla ve tarihle etkin ilişkisi içinde kendini, kendi özünü ve kişiliğini açığa koyuşunu verir. Toplumcu düzende emek, insanın kendi temel özelliklerle

rini, kendi kişiliğini, ahlaksal ve ideolojik içeriğini açığa koyduğu başlıca alanlardan biridir; çünkü, emek, insanın birçok niteliklerini billurlaştırarak, yaşamı dönüşüme uğratma süreci içinde, kendisini yenileştirmesine, kendi kişiliğini zenginleştirmesine, ilerletmesine olanak verir.

Toplumcu gerçekçilik, tarihin ve yaşamın doğruluğuyla uygunluk içinde olmak üzere, toplumcu düzene de, toplumcu ekonomik ve toplumsal yapıdaki başlıca, belirleyici değişmelerin, halkın bilinçli desteğine dayanan siyasal örgütün girişkenliğiyle yer aldığını göstermiştir; çünkü bu değişmeler, halkın maddi ve manevi gereksinimlerinin tam karışlanmasını güven altına almak için yapılmaktadır. Toplumcu düzen tarihinde başlıca bir dönüm noktası da tarımın kollektifleştirilmesi olup, başarılı bir biçimde yürütülmesi gereken bir şeydi; çünkü, tarımın kollektifleştirilmesinin, ekonominin gereksinimleriyle olduğu kadar; kollektif ekonominin, eksiklikleri ortadan kaldırmanın, kent ile kır arasındaki boşluğu kapatmanın, yeni toplumun kurulması için zorunlu maddi değerleri üretmenin biricik yolu olduğunu kavramaya başlamış olan köylülüğün temel çıkarlarıyla da uygunluk içinde olması gerekir. Kollektifleştirme, köylülüğün, özel ekonomik çıkarların kapalı dünyası dışına çıkmasını, topluluk için kollektif çalışmaya katılmasını sağlayarak, kişisel çıkarlar ile topluluğun çıkarlarını bileştirebilmesi olanağını verir. Buysa, köylülüğü, ekonomik etkinliğin ve teknolojik ilerlemenin daha yüksek bir evresine çıkartarak, kent kültürünün tanıtılması ve yeni bir kır aydınının geliştirilmesi yoluyla, kırsal bölgelerin yapısının değişmesini sağlar.

Kırsal bölgelerin dönüşüme uğratılarak kent ile kır arasındaki boşluğun kapatılması, toplumcu kurulmanın en karmaşık süreçlerinden biridir; bu süreç, birçok ekonomik, örgütsel, psikolojik, ahlaksal, etniksel sorunları içine alır. Kırsal yaşamın bugünkü sorunlarının ele alınışının kollektif çiftliklerin kuruluşunun çeşitli evrelerinin tarihsel biçimde incelenmesiyle, geçmişteki başarı ve hataların değerlendirilmesiyle bileştirilişi, toplumcu gerçekçi edebiyatın sürekli bir teması olmakta bugüne kadar gelmiştir. Bir bütün olarak toplumcu gerçekçilik geliştikçe, bu tema da, hiç kuşkusuz, enine boyuna gelişecektir.

Bu sistem başarıya ulaşmıştı; çünkü, kollektifleştirme, bütün halk tarafından desteklenmişti; çünkü, işçi sınıfı ile köylülük, devrim tarafından, birbirine sınıksı kaynaştırılmıştı. Toplumdaki temel sınıflar, kırsal bölgelerde kurulacak toplumcu ilişkiler tarzını kabul ettiği için başarıya ulaşmıştı sistem.

Şolokhov'un *Don Kızıyında Hasat*'taki kahramanı, Davidov simgeler bu işçilik köylülük birliğini. Bir işçi olarak, kendi deneylerinden ve yaptığı günlük araştırmalarından, köylü kitlelerinin kollektifleştirme fikirlerine, kollektifçilik sisteminin kazançları anlayışına nasıl götürü-

lebileceğini öğrenir. Yazar, Davidov'un, kırsal bölgelerdeki kolektifleştirme süreci içinde ortaya çıkan çatışmaların, karşılaşılan gerçek zorlukların nasıl içinde kaldığını, bu zorlukların üstesinden nasıl geldiğini gösterir. Sonunda, kolektif-çiftlik kuruluşunun ilerlemesinde en önde yer alan kişilerin somut deneylerini kendinde genelleştirmiş, hayranlık verici biçimde tam ve sahici bir kişi çıkar ortaya.

Davidov'un, *kulak*'ların karşı çıkışı üstüne kendi kişisel deneyleri vardır; birtakım daha zengin köylülerin giriştikleri baltalamayı önleyerek, orta tabaka köylülerin duydukları kuşkuların ortadan kalkmasına ön ayak olmuştur. Bilgisizliğe ve önyargılara karşı savaşım vermesi, kolektif-çiftlik yönetimini pratikte örgütlendirmesi gerekmiştir. Kendisi ile kendisine yardımcı olan öbür yoldaşları, Maydannikov, Nagulnov ile Razmiyotnov'un, daha önce hiç kimsenin karşılaşmamış olduğu sorunları çözmeleri, bu arada da, yapılan hataları düzelterek ilerlemeleri gerekiyordu. Kolektifleştirme fikri, Panferov'un *Bruski*'sindeki Zhdarkin'i, Makarov'un *Mavi Tarlalar*'ındaki İvan Sipayev'i ya da Yefim Doroş'un *Köy Günlüğü*'ndeki İvan Fedoseyeviç'i, yani, zihinlerindeki kuşkuları dağıtıp yön verecek birçok yetenekli, gönüllü örgütçüleri ve önderleri önplana çıkarmış olduğu için, başarıya ulaşmıştı kolektif-çiftlik sistemi. Başarıya ulaşmıştı, çünkü, hatalara ve aşırılıklara karşın, yoksul ve orta tabaka köylü kitlesi, yeni ekonomik sistemin kazançlarını kavramıştı; çünkü bu sistem, o zamana kadar yoksulluktan ezilmiş ve kendi randımansız özel ekonomilerinin küçük dertlerine saplanıp kalmış insanların, yaşamın ana akışı içine girmesine, ülkenin ekonomik kalkınması ile kendi tasarıları arasındaki bağıntıyı görmelerine ve toplumun getirdiği fırsatların kendileri için olduğunu anlamalarına olanak vermişti. Yer alan toplumsal değişmeler, milyonlarca insanın görüş ve duygularında karşılığını bulan değişimleri oluşturmıştı. *Don Kıyısında Hasat*'taki imgeler, (Ustin, Dubstov, Arzhanov, Şali ve Varya Kharlamova), yapıcı toplumsal etkinlik içine girişmiş kitlelerin bilincinde yer almakta olan tipik süreçleri yansıtmaktaydı.

Toplumcu gerçekçi edebiyat, çok önemli, ortadan kalkması çok güç olan bir çatışmayı gözlemleyerek ortaya koymuştu; buysa, toplumun elindeki bütün maddi ve manevi araçlarıyla var gücüyle savaştığı özel mülkiyetin tüm görüş, kavram ve alışkanlıklar sisteminin olumsuz etkiler oluşturacağı kolektif toplumun gerekleri ve gereksinimleri ile mülkiyet içgüdüleri arasındaki çelişmeydi. Mülkiyet içgüdüünün gücü, inatçı doğası, kendisini dönüşüme uğratarak yeniden önplana çıkma eğilimi toplumcu gerçekçi edebiyat tarafından birçok yönleriyle ortaya konmuştur. Böyle bir şeyin, yeni sistemin insanlarına düşmanca ve amansızca bir şey oluşu, Ostrovoy tipinde saptandığı gibi; Tendryakov'un *Bir Uygunsuzluk*'undaki Ryaşkin çiftinde de, bunun, insanlarda katı bir bençillığe, içten pazarlığa yol açtığı biçiminde saptanmıştır. Eğer, Ostro-

voy'un yeni toplumla çatışması, kendi yıkılışıyla son bulmuşsa, Ryaşkinler de, Sovyet toplumuna etkin bir biçimde düşmanca tavır alan kişiler olmanın yanı sıra, böyle bir toplumun etik ve ahlak normlarına karşı fikirlerin sözcükleri olarak da açığa konmuşlardır.

Ryaşkinler'in evine damat olarak giren Fyodor, onların görüşlerinin ana kaynağını tam olarak anlamış ve onların yaşama tarzlarının altında, toplumcu düzende yaşamakta olan mülkiyet ilişkilerini temsil ettiğini kavramış biri olduğu için, Ryaşkinler'in psikolojisi ile yaşam tarzlarına başkaldırmaz. Bu yabancı düşünce tarzını, toplumcu düzen yaşamından edindiği kendi deneyleriyle, ideolojik ve ahlaksal ölçütler açısından mahkum eder. İnsanın ahlaksal, etiksel nitelikleri ile ereklere değerlendirmenin değişik ölçütleri, insanı eyleme yöneltten değişik uyarımlar yer almaktadır Fyodor'un günlük yaşamında ve bunlar, parayla manevi bağlarını koparmamış kişiler ile Ryaşkinler'in küçük dünyasını yöneten ölçüt ve uyarımlardan çok daha başka şeylerdir.

Toplumcu gerçekçi edebiyat, insan davranışındaki böylesine yeni güdüleri araştırıp saptamakla kalmamış, bunların insanın pratikteki deneyi ile kişisel yaşamının ayrılmaz bir parçası olarak yaşamda nasıl yerleşik bir hal aldığını, ölmeye yüz tutmuş görüş ve kavramların insan bilincinden nasıl yavaş yavaş silinip atıldığını da göstermiştir. Bir çatışma olmaksızın başlayamazdı bu süreç. Karmaşık, çatışmalarla dolu, zaman zaman çok keskin çatışmaları içeren bir süreçti bu; geriye de döndürülemezdi; bireylerle kitlelerin bilinci, toplumun, toplumdaki ekonominin gelişmesinin gerisinden gelmiyordu artık. Toplumcu gerçekçilik, toplumcu düzenin ideolojik ve etik ilkelerinin, yaşamın bütün alanlarında etkin bir biçimde güçlendirilmesi ve olumlanmasıyla belirlenen yeni çatışmaları yansıtmaktaydı.

Toplumcu ilişkilerin kendi gereği ortaya çıkan yeni çatışmalar, yani, yeni toplumsal düzenin ortaya çıkışıyla toplumcu gerçekçi edebiyat tarafından titiz bir biçimde incelenmiştir. İnsanlar arasında, birey ile toplum arasında ilişkileri belirleyen yeni ideolojik, etik ilkelerin tipik özellikleri, sözgelisi, Yuri Krimov'un *Derbent Tanker* romanında canlı bir biçimde dile getirilmiştir; bu roman, bir insanın kendi işine olan tavrındaki, yani, kollektife, dolayısıyla topluma olan kişisel görev durumundaki değişikliklerin psikolojik etkilerini çözümler.

Romanın kahramanı, makinist Basov, birçok insanla, çalışma arkadaşlarıyla, fabrika yöneticileriyle ilişkilerinde sert çatışmalara giren biri olarak verilir; genel kanı odur ki, Basov, uygunsuzun biridir. Fabrika yönetimi tarafından külüstür petrol tankeri, *Derbent'e* atanan Basov, umarsızlığı, süregenliği bir türlü kabule yanaşmadığı için, insanın ödevi ve amacı anlayışıyla tavrında en ufak bir değişiklik olmaz. Oysa, çalışma arkadaşlarıyla uyumsuzluğunun başka şeylere uzanan etkileri olmaktadır; kişisel yaşamı kesintiye uğramış, kendisini çok seven

karısı terkedip gitmiştir. Basov, *Derbent*'in mürettebatı arasında kendisini yabancı; hiçbir şeyin yıkamadığı, sonsuz, yerinde sayan bir yineleme temposu ve tekdüze çalışma içinde, kendisini yalnız, Hazar Denizi'yle başbaşa kalmış hissetmektedir. Yüzeyden bakılınca, romandaki çatışma, insanın dünya ile toplumdaki yalnızlığını anlatan toplumcu olmayan edebiyattaki tipik çatışmalara benzemektedir.

Burjuva ideolojisi, sanat ve edebiyatı, insan yalnızlığını, korku, cinsellik, zor kullanma ya da buyruk verme, boyun eğme itilimi gibi, burjuva toplumunun eksik etmediği türden insan ilişkilerini, süregelen yaşamın dışına çıkan bir şey olduğu kadar, bütünsel bir şey de olarak ele alma eğilimindedir. Demokratik edebiyat, insan yalnızlığı temasını, toplumun tanıdığı olanaklar ile insanın ahlaksal ve manevi erekları arasında bağdaşmazlığı göstermek amacıyla ele alır. Demokratik edebiyat, insanın yalnızlığı tragedyasını ortaya koyarken, toplumun kendisini eleştirir.

Basov'un yalnızlığı ise, kendine özgürlüğü bakımından temelinden farklıydı. Basov, içinde yaşadığı ve etkinlikte bulunduğu *toplum sistemi*'ne, topluma ters değildi. Onun felsefesi, toplumsal görüşleri ve duyguları aslında toplumculuktan kaynaklanır; kişiliği toplumcu sistem içinde yoğrulmuş, tavını almıştır. Buradaki durum, süregelen bir işe ve cansızlığa; değişen, gerekleri artan zamanın ritmine yetişemeyişe, yetişmeyi de reddedişe karşı başkaldıran bir insanın *görünüüş*'teki yalnızlığıdır. Basov, burada, yeni, daha yüksek düzeyde bir toplumcu farkındalığı temsil ettiği gibi, kendisini harekete geçiren şey de, bir görevin yerine getirilmesi işinden yaratıcı bir eylem olmaya doğru değişen çalışma alanında toplumcu sistemin tanıdığı olanaklardan daha tam, daha etkin bir biçimde yararlanma isteğidir; bu bakımdan, çalışma arkadaşlarıyla ve yönetimle bir çatışmaya girmektedir Basov. Ayrıca, bu çatışmanın bir özelliğı daha vardır: Basov'a karşı çıkan insanlar da toplumsal sisteme körü körüne boyun eğen kimseler değil, o sistemin iyiliğı için çalıştıklarına inanan kimselerdir. Ne var ki, Basov, hiç kuşkusuz, gördüğü ağır işle, kendisine karşı çıkanlardan daha büyük bir hizmette bulunmaktadır topluma; çünkü, zamanın gereklerini karşılayacak biçimde, Basov'un giriştiğı savaşımlı olumlayacak nesnel koşullar, orada doğmak üzeredir.

Pratikte, yaratıcı bir çalışmanın yürütülebilmesi için, tekdüze giden işle bir savaşıma girilmesi, yaratıcılık ruhunun her zaman öne çıkarılması gerekir. Buysa, sürekli olarak manevi ilerlemeyi gerektiren, insanın, işini ağırdan alma yatkınlığını üzerinden atmasını gerektiren güç bir şeydir. Zordur Basov'un durumu; çünkü, gerek çalışma arkadaşları, gerek karısı, onun kendi görevine ve işine olan bu tavrının, aşırı ve abartılmış olduğu kanısındadırlar. Ama, zamanın akışı içinde mantık şunu gösterecektir ki, toplumda genel davranış ilkesinin, Basov'un

kişisel sorumluluk anlayışı biçiminde olması gerekmektedir. Eğer tek başına kalmış olsaydı, giriştiği çatışmada yenik düşerdi Basov. Oysa, birçok başka insan da Basov'un tavrını paylaşmaktadır; Basov, kendi davranışlarında, yaygın bir manevi süreci yansıtmakta, dile getirmektedir aslında. *Derbent*'in güvertesinde oluşan kollektiften ayrı, tek başına kalmış olsaydı, başarı kazanamazdı Basov. Nitekim, *Derbent*'teki mürettebat da bu arada kendi gördükleri işin anlamını ve önemini yavaş yavaş anlamaya, işlerinde yaratıcı bir tavır takınmaya başlamışlardı.

Basov, yeni bir toplumsal ethiğin, görev ve çalışmaya yönelik yeni bir toplumcu tavrın sözcüsüdür. Bu bakımdan, kendisine yol gösteren etik ilkeler, geçmişe bağlı kişilerin, yani, kendi paçalarını kurtarmak için öbür insanların boğulmasına göz yuman Kaptan Kutasov ile seyir görevlisi Kasatski'nin bireyci ethiği ile özünden çatışır.

Yeni etik, emeğe yönelik yaratıcı bir tavır temsil ettiği kadar; *Derbent* mürettebatının, arkadaşlarını yanan tankerin alevlerinden kurtarmaya iten kollektif ruhun da temelinde yatmaktadır.

Sovyet insanının birçok çizgilerini taşıyan Basov, işte bu ruhun bir temsilcisidir. Onun gibi insanlar, en ağır koşullar altında bile yürekliğini yitirmeyen, davasına gönül vermiş, kişisel sorumluluktan hiçbir zaman kaçınmayan bu gibi kişiler, Büyük Anavatan Savaşı sırasında bölüklere, taburlara, alaylara komutanlık etmiş, zafere giden yolda, savaşın günlük zorluklarının, baştaki yenilgilerinin ağır yükünü omuzlarına almış kimselerdi.

Toplumcu sanat ve edebiyat gibi, toplumcu düşünce de, kendi derininde, kendi özü gereği uluslararasıdır. Çokuluslu bir edebiyat olan Sovyet edebiyatı, bir zamanlar ayrı ayrı toplumsal ve kültürel gelişme düzeylerinde bulunan çeşitli ulusların ilişkilerini ve anlayışlarını bütünsel bir süreç içine yerleştirmiştir. Sovyetler Birliği'nde yaşayan tüm ulusların bütünleşmiş bir süreç içinde yeni toplumsal düzeni olumlaması, her halkın kendi demokratik kültür geleneğinin gelişmesi yoluyla etkili bir hale geldiğinden, tüm toplumcu kültür, birbirini karşılıklı zenginleştiren, karşılıklı ilintili kültürlerin gerçek uyumlu bir birliğini oluşturur. Halklar arasındaki bu yeni ilişkiler biçimi, toplumcu gerçekçi edebiyatta yansıtılır. Toplumcu gerçekçi edebiyat, burjuva ideolojisinde, burjuva uluslararası ilişkiler anlayışında yatan aşırı milliyetçiliğin ve sovenizmin her türlü biçimine karşı durur.

Toplumcu gerçekçilik, çağdaş toplumcu yaşama, eyleme yönelik kişisel gereksinimlerin ve yaratıcılığın elde edilebileceği, insanın maddi ve manevi gereklerini karşılayabilmesi için açıkça fırsat tanıyan bir alan olarak bakar. Bundan başka, yeni toplumcu gerçekçilik, toplumda daha önceki gelişmelerin doğrudan doğruya mantıksal, tarihsel olarak koşullanmış bir sonucu olarak, her ulusal kültürün kendi tarihindeki ya-

pıcı, demokratik güçlerin ortak başarısı olarak da görülür. Bu bakımdan, toplumcu gerçekçilik, çağdaş tarihsel ilerlemeyi, yani, oluşmakta olan tarihi yansıtan ve tarihçe kitlelerin yolunu aydınlatıp açıklayan geçmişteki önemli olaylar ile çelişmeleri veren yapıtların ortaya konmasına olanak sağlar. Toplumcu gerçekçilik, çağdaş tarihsel ilerlemeyi, yani, oluşmakta olan tarihi yansıtan ve tarihçe kitlelerin yolunu aydınlatıp açıklayan geçmişteki önemli olaylar ile çelişmeleri veren yapıtların ortaya konmasına olanak sağlar. Toplumcu gerçekçilikte barınan tarihselcilik ruhu, toplumcu gerçekçi yazarların geçmişe yaklaşım tarzlarını belirler.

Sovyet tarihsel romanlarının ana bir teması da, hiç kuşkusuz, halk hareketleridir; yani, Rusya'da köylü ayaklanmalarıyla bağıntılı olaylar ile kitlelerin toplumsal ve ulusal kurtuluş savaşımıdır. Bu tarihsel romanlarda, birey ile tarih arasındaki ilişkinin, bireyin tarihi algılayışı karmaşık sürecinin, birey ile devlet arasındaki ilişkinin, halkın kurtuluş fikirleri ile özlemlerinde içerili bilinç durumunun çözümlenmesine büyük bir özen gösterilmiştir. Çapigin'n *Razin Stepan'ı* ile Vyaçeslav Şişkov'un *Yemelyan Pugacov'u*, Olga Forş'un romanları, Aleksey To'stoy'un *Birinci Pedro'su*, Muhtar Eyzov'un *Abay'ı*, S. Borodin'in *Dimitri Donskoy'u* ile V. Yan'ın Tatar kuşatması üstüne romanları, bütün bunlar, halk kitlelerinin ortaklaşa yaratıcı etkinliğini, ezenlere karşı özgürlük savaşımını olduğu kadar, yeni bir tarih görüşünü de içeriyordu.

Burjuva tarih romanında, tarih, bir kural olarak, ya kendi sıfatlarından başka tarihle hiçbir biçimde ilintisi olmayan birtakım kişilere tarihsel giysiler giydirildiği büyük bir tiyatro gardrobu olarak, ya da, herkesi kendi kişisel çıkarlarına alet eden tek bir güçlü bireyin at koşturduğu akıldışı, anlaşılmaz bir alan olarak görülmüştür. Toplumcu gerçekçi tarih romanı, böylesine bir tarih görüşüne karşı olduğu gibi, kişisel amaçlar adına işlenmiş suçları haklı göstermeye çalışan çeşitli kuramlarla bireyin mutlak iradesi fikrini de çürütür. V. Yan'ın romanları bu bakımdan tipik romanlar olup; Mogol kuşatmacıların uygar ülkeleri vahşete boğuşunun, yeryüzünden bütün kültürleri silip süpürüşlerinin, genel kültürün gelişmesini durdurarak, halkları köleleştirişinin kapsamlı bir görünümünü çizer. Bütün tarihçilerin ortak bir özelliği olmak üzere, Cengiz Han'ın vahşiliği ve insanlık dışılığı, burada yazar tarafından, insanlar arasındaki ilişkileri daha insani kılan ve insan kişiliğinin gelişmesine fırsat tanıyan uygarlığın yararları kadar, insan yaşamına da hiçbir değer verilmeyişin bir sonucu olarak ortaya konmuştur. Romanın can noktası olan insanlıkçılık fikri, Cengiz Han'ı tarihte oynadığı yıkıcı rolü, yaptığı karanlık işlerin aldatıcı görkemini, fetihlerinin altındaki barbarca zulmü açığa çıkarır.

Eleştirel gerçekçi tarih romanı, yalnız başına kalmış bireyi ve bes-

lediği özelemleri, tarihsel sürecin temel itici gücü olarak görürken, toplumcu gerçekçi edebiyat, tarihte bir ad bırakmak isteyen kişiyi, çağının ilerici fikirlerini savunması, kitlelerin özelemlerini dile getirmesi gereken bir kişi olarak görür. Eleştirel gerçekçiler, kendi yaşam, toplum ve insan görüşlerinin bir onaylanış biçimini aramışlardır tarihte. Kendi yaşadıkları zamana ve yaşama yönelik tavırlarını dile getirebilecek olaylarla verilerin bir dermesi olarak ortaya koymuşlardır tarihi. Onlar için geçmiş ile şimdiki zaman özü bakımından birbirine benzer; sadece şimdiki zamanın, geçmişin belirli geleneklerini kendinde barındırması bakımından değil; gerek geçmiş zamanın, gerekse şimdiki zamanın, akıl ile akla aykırılığın, insanlık ile insanlık dışılığın sonu gelmez bir çatışması olarak görülmesi bakımından da. Sözgelisi, Lion Feuchtwanger'ın yaklaşım tarzı buydu. Bu yüzden, Feuchtwanger'ın yarattığı tarihsel kahraman, yani, aklın ve insaniliğin sözcüsü, kitlelerden ayrı düşmüş biriydi; çünkü, insancıl kişinin kültür ve eğitiminden yoksun olan kitleler tarihsel aklı algılayamıyorlardı, önyargılarla doluydular.

Toplumcu düşünceye tümüyle yabancı olan, «kahraman ile yığın» kuramının, kişiye tapınmanın bir sonucu olarak yeniden diriltilmesi, tarih romanı üstünde olduğu kadar, Sovyet edebiyatında öbür tarzların gelişmesi üstünde de hayli ters etkiler yaratmıştır. Birçok örneğinde görüldüğü üzere, kitleler geri plana itilmiş, tarihsel çatışmalar basitleştirilmiş; adının da çağrıştırdığı gibi, insanı pek duygulandırmayan Korkunç İvan tipindeki tarihsel kişiliklerin idealleştirilmesi ön plana alınmıştı.

Özellikle çağdaş temaları işleyen romanlarda etkisi ağır basan «çatışmazlık» kuramı, sınıfsal çatışmaları tarih romanının kapsamı dışında bırakırken, geçmiş de günün ateşli konularına çevirmiş; devletin rolü aşırı idealleştirilirken, tarihi yapanlar olarak kitlelerin rolü, devletin başındaki kişilerin birtakım tasarılarının uygulayıcısı rolüne indirilmişti. Ne var ki, toplumcu gerçekçiliğe ve düşünceye yabancı olan bu görüşler, toplumcu edebiyatının tüm deneylerine de karşıdır. Nikolay Ostrovski'nin *Ve Çeliğe Su Verildi* adlı romanının, güçlü estetiksel, düşünsel etkisinden sözedebiliriz burda. Bu romanın önemi, devrim içinde ve yeni düzenin kurulması sırasında yoğrulmuş bir yaşam görüşü, tutkulu, sağlıklı doğası olan bir kişiyi içermesinden değil; ama, gördükleri işlerle ve yaşamlarıyla daha sonraki kuşaklara canlı bir ahlak örneği olan devrim yılı kahramanlarının, oluntusal kişiler olarak, ortaklaşa bir çizimini ortaya koymuş olmasından da ileri gelir.

Yüzeyde basit bir hikaye olarak görünen, ama aslında çok derin ve karmaşık bir yapıt olan bu romanın kahramanı, her şeyden önce, inançları ve idealleri uğruna herşeyi yapmaya hazır oluşundaki, gerçekten de yaptığı büyük işlerde kendinden verişindeki yürek saflığıyla olduğu kadar, öteki insanlara davranışıyla da herkesin candan yakınlı-

ğını kazanır. Pavel Korçagin için, dünya açık, dümdüz bir çizgidir; ama bu, yaşamın gerçek karmaşıklığını basitleştirmesinden ileri gelmez; tam tersine, olayların özünü kavrayabilmiş, içinde bulunduğu çatışmaların gerçek niteliğini algılayabilmiş olmasından, önemli bir şeyi önceden kestirebilmesinden ileri gelir. Bütünleşmiş, açıkça savaşımçı görüşleri olduğu için, ne kendisine yabancı gelen davranış ve görüşlere ödün verir; ne de kendisinin sol aldatmacı sözler ya da eski düzenin ideolojisi tarafından kandırılmasına izin verir.

Korçagin'in damarlarında kahramanlık vardır; ama bu kahramanlık, akıldışı, körü körüne bir gözüpekliğin değil, davasına kendiliğinden gönül vermiş olmanın bir sonucudur. Toplumcu düzende ileri amaçların farkındalığı, insanların bakış tarzının ayrılması bir parçası haline gelmiş olduğu gibi, Büyük Anavatan Savaşında halkın zaferine başlıca bir etken olarak katkıda bulunan ve kitle kahramanlığı diye bilinen o hayranlık verici olayın da ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Nikolay Ostrovski'nin romanı, kitlelerin büyük hareketiyle, bilinçli tarihsel etkinliklerinin uyanmasıyla gelen bu yeni toplumsal olay, tüm boyutlarıyla ortaya koyma çabasının ilk ve en başarılı örneklerinden biridir. Ostrovski, romanının, devrimin ortasında yer almış kişilerin yaşamının genelleştirilmiş bir çizimine dayandırmıştır. Burada, ana akım ile Pavel Korçagin arasında bir bağıntı kurulmuş ve çeşitli olaylar iç içe katıştırılmıştır; bu olaylar, Korçagin'in düzeyinde gittiği kadar, yaşam ve siyasal savaşım deneyi bakımından Korçagin'den daha olgun çizgiler taşıyan devrimin savaşçısı kişilere de bir bakış getirir. Kolektif bir çizimi yapılmış olan bu devrim savaşçısı kişilerin, tıpkı Korçagin gibi, aydınlık bir görüşleri olduğu gibi, değişen siyasal ve toplumsal koşullar içinde de kendi yönlerini çizibilme güçleri vardır. Hepsi bilinçli, yaratıcı tarihsel yetenekte kişilerdir; sözde hiç hata yapmaz, üstün bir kişinin iradesini yerine getiren kişiler değillerdir.

Kendi kişisel talihlerindeki, bireysel yaradılışlarındaki ayrımlara karşın, romandaki bütün oluntu kahramanlar, kökleri ortaklaşa kahramanlıkta yatan o aynı toplumsal başat doğrultusunda hareket ederler. Yine de Ostrovski, devrim düzeyindeki insanların kendi ayrılmaz bir özelliği olarak kahramanlığı verirken, kahramansı olanı, gerçek yaşam koşullarından ve durumlarından, kişilerin içinde bulundukları tarihsel konumdan hiçbir zaman ayırmamış, böylelikle de, toplumcu gerçekçiliğin temel bir yüklemi olan kendi estetik düşüncesindeki etkinliği açığa koymuştur.

Devrimci dönemi içine alan en rastlanmadık, alışılmadık durumları çizişinde bile olağanüstü ince bir gerçekçilik duygusu oluşu, Ostrovski'nin, yaşamın nesnel hareketini verebilmesine, Korçagin'in çözmek ve aşmak zorunda kaldığı sahici çatışma ve engelleri saptamasına olanak vermiştir. Romanda gerçek yaşamın oturduğu zemin, bir yanda, üstün

bir sahiciliği kendinde barındırırken, öte yanda, insanlara büyük işler yapma esinini veren güçlü bir etkinliği taşımaktadır; romandaki başlıca başarılarından biri de budur. Kahramanın ve ikinci sırada kişilerin ince düşünceleri ile duyguları, giriştikleri savaşımın kendisinden gelmektedir. Romanın kahramanı, kendi fikirlerini savunmak ve olumlamak için tam bir farkındalığa varmış, tüm yaşam deneyleriyle sırf buna hazırlanmış, savaşçı kitleler içinde yer alır. Bu savaşçı kişiler, halkın eylemlerinin olduğu kadar, kendi eylemlerinin de, devrimin ve ideallerinin oranında ölçüsüdürler; herşeyden önce, bağımsız düşünceyi değerlendirdikleri gibi, kişinin davaya duyduğu sorumluluğun sürekliliğini de değerlendirirler. Toplumcu ethiğe candan bağlıdırlar, onu devletin çıkarlarıyla bir görürler; devlet ilkesi, toplumcu kurulma koşulları içinde, toplumcu ethiğin güçlenmesine yardım etmesi, onu bütün halkın ethiği haline getirmesi, en alt düzeyden başlamak üzere, bütün değişik toplumsal farkındalık düzeyindeki insanların yaşantıları ile ahlak dünyalarının bir parçası haline getirmesi gereken bir ilkedir.

Ostrovski'nin romanı, tarihi yapan ve yaşamı yorumlayan halkın içindeki kahramanlığın korkunç gücünü açığa koyar. Buysa, toplumcu gerçekçiliğin ruhuyla ve amacı ile tam bir uygunluk gösterir; çünkü, toplumcu gerçekçilik, insan doğasının soylu yönlerini, özel mülkiyete dayalı toplum tarafından aşılanmış bayağı içgüdü ve alışkanlıklardan insanın kendisini kurtarmasını sağlayan nitelikleri olumlar.

Öbür toplumcu gerçekçi yapıtlar gibi, Ostrovski'nin romanı da çok doğal olarak, büyük bir vatanseverlikle doludur; çünkü, devletin gücünü halkın gücüne dönüştüren yeni düzen, eski toplumun yaşattığı birçok mitleri, özellikle de yönetici sınıflar ile ezilen sınıfların çıkarlarını otomatik olarak aynı vatanseverlik içinde biraraya getiren miti, yani, şovenizmi ve emperyalist yayılmayı haklı gösterme tezini yıkmıştır. Kitlelerin vatanseverlik eğitimine katılarak, Büyük Anavatan Savaşı'nda kendi paylarına düşen tanımsız zorluklara ve deneylere göğüs germeye kitleleri hazırlamış olan toplumcu gerçekçi edebiyatın özünde yatan fikirlerden biri de buydu.

Savaşta, toplumcu düzenin yaşayabilmesi sorusuna bir yanıt getirmiş olan olaylar, vatan duygusu ile birlik olma duyusunu sınıksız pekiştirmişti birbirine. Özgürlükleri için çarpışan insanların yoğun ve dramatik deneylerini ortaya koymuş olan o günkü edebiyatta da bir yansımaları bulmuştu bu.

Toplumcu gerçekçi yöntem, savaş yıllarındaki trajik olayların, kitlelerin bilincinde çizdiği yeni çizgileri saptayabilmesine olanak vermiştir. Böylelikle de edebiyat, kitlelerin, kendi uluslarının alinyazısına duyduğu tarihsel sorumluluğun farkındalık ölçüsünü inceleyebilmiştir. Bu tarihsel sorumluluk süreci içinde, halk, kitlelerin özgürlük özlemleri ile geçmişte, ilerici kişileri esinlendiren toplumsal adalet duygusuyla toplum-

culuğu pratiğe geçirmek üzere ilk girişimleri dile getiren devrimci deney arasında yatan temel bağların derin bir anlayışını edinmiştir. Bundan dolayı, vatanın savunulması fikri ile halkın kendi tarihsel görevi anlayışını zenginleştiren ve anavatan duygularını yoğunlaştıran ulusal kültürün savunulması fikri, birbiriyle kaynanmış bir haldedir. Geçmişin ilerici geleneği ile toplumcu kurulma yıllarında kitlelerin bilincinde ve yaşamında yer etmiş olan geleneklerin bir birleşigi olan vatanseverlik, halkın kendi kahramanlığından gelir.

Savaşın amacı kadar, nedenleri de, halk arafından açıkça biliniyordu. Bu savaşın temelinden farklı iki toplumsal sistemin bir çatışmasını temsil ettiğinin farkındaydı halk.

İrk üstünlüğüne dayanan ve sınıfsal eşitsizliği sürdürmeye yönelik faşist ideoloji ile her türlü acımasızlığı haklı gösteren, bayağı tutkularla içgüdüleri kamçılayan, zor kullanmayı körükleyen, insanı değerinden düşürerek, vahşi hayvan derekesine indirgeyen bir ahlaksızlık biçimi olarak faşist ahlak anlayışına karşıt, toplumcu ahlak anlayışı, toplumcu kurulma sırasında maddileştirilmiş toplumsal ve kişisel özgürlük fikri ile ahlak değerleri ve etiğini ortaya koyar.

Halkın karmaşık düşünce ve duygu sistemini özümlemiş olduğu kadar, tarihteki en büyük savaşımardan birine katılmış halktan korkunç bir sıcaklık ve içtenlikle sözeden toplumcu gerçekçilik, toplumun düşmana olan nefretini tüm açıklığıyla ortaya koyarken, sadece emekçi halkın dünyasal kardeşliği ilkesini gütmekle kalmamış, aynı zamanda, çağın en insani fikirlerini, yani, insan özgürlüğü fikirlerini de dile getirmiştir.

Toplumcu gerçekçilik, yaşamın araştırılması alanını genişleterek, kıyasıya bir çatışma içinde düşmanını yenilgiye uğratmış kahramanların manevi dünyalarına inerek, yani, toplumcu düzeni kurucuların, yeni uygarlığın ve yeni toplumsal deneylerin billurlaştığı insanın manevi dünyasındaki nitelik ve özellikleri odak noktası olarak almıştır.

Savaş yılları sırasında, Sovyet edebiyatının başlıca temalarından biri de, insanın kendi elleriyle, kendi emeğiyle yaratmış olduğu yeni bir yaşama başlayışının incelenmesinden de görüldüğü üzere, kitlelerle bireylerin toplumsal idealler uğruna savaşımı teması olmuştur. Savaş yıllarında, edebiyat, cephedeki askerlere destek olmak, onların değerlerini övmek ve toplumcu kurulma sırasında insanın edindiği ahlaksal ilerlemeyi korumak üzere harekete geçmişti; çünkü o zorlu yıllarda, tarih, gerek maddi bakımdan, gerek manevi bakımdan, toplumculuğun edindiği başarıları bir sınavdan geçiriyordu. Toplumcu gerçekçi sanat ve edebiyat başarıyla geçmiştir bu sınavdan; şöyle ki, sanat ve edebiyatta kişi, eşine rastlanmadık bir karmaşıklık ve yoğunluk gösteren tarihsel olaylarla eşit biçimde, yani, kendi manevi dünyası ile yaşantısının, tarihsel deneye uygun düştüğü, olayların özü ile tarihsel anlamı ve özel-

liğini anlayabilen biri olarak verilmişti.

Sovyet edebiyatında kahraman, kendi eylemlerinin, tarihsel eylemin bir parçası olduğunu duyar; kendi bireyselliği ile yaşamsal sahici-liğinin, soyut bir fikrin sırf bir kişileştirmesi haline gelmesine izin vermez; işte bu yeni edebi yöntemin en anlamlı niteliklerinden biriydi. Daha çok, savaş yılları edebiyatında görüldüğü biçimde, ayrıntılara kaçılmış ve kalın çizgilerle abartılmış bir kişileştirme aslında, zamanın gerek psikolojik, gerek toplumsal gerçeğiyle çelişmemektedir. Birçok örneği vardır bunun; Bek'in *Volokolamsk Yolu*'ndaki Panfilov ile Momyiş, Kazakeviç'in *Yıldız*'ındaki izciler, Platonov ile Dovzhenko'nun hikayesindeki askerler, P. Versigora'nın *Temiz Vicdanlı İnsanlar*'ındaki partizanlar ile halk önderleri, Leonid Leonov'un *Velikoşumsk'un Elegeçirilişi*'nde, ülkenin alinyazısıyla dünyanın geleceğini ve iyiyle kötünün özünü yansıtan tankçılar; Konstantin Simonov ile G. Beryozko'nun askeri komutan tipleri, Vera Panova'nın *Yolculuk Arkadaşları*'ndaki doktorlar ve hemşireler.

Savaş yılları edebiyatında, insanın iç dünyasına özenle eğilerek, insanın ahlaksal özelliği ile kişiliğinin dayandığı köklerin incelenişi, o günkü Sovyet edebiyatını, sadece ana tema bakımından değil (çünkü bugün de toplumcu gerçekçilikte özel bir önemi vardır savaş temasının), ama aynı zamanda, insanda toplumcu çizgilerin güçlenmesini veriş bakımından, bu edebiyatı, tek ve kesintisiz bir gelenek içinde, çağdaş edebiyata bağlar. Hiç kuşkusuz, savaş yılları edebiyatında, bugünkü edebiyatta da görüldüğü gibi, toplumcu çizgilerin ve insanın karşısına çıkan ahlaksal soruların ortaya çıkışında bir açı ve derece farkı vardır; ama, bu fark, özneye yaklaşım biçimine değil, tarihsel deneyin kendisine tanınır, ki toplumcu gerçekçilik için en önemli noktalardan biri de budur.

Hiç kuşkusuz, insanın ahlaksal yaşantısının vurgulanması yoluyla, savaş yıllarındaki edebiyatta lirik öğenin güçlendirilmesine de çalışılmıştı. O yılların şiiri, tarihle karşı karşıya kalmış insanların aşk, nefret, yaşam ve ölüm üstüne neler duyduklarını, kendi ülkeleri için neler düşündüklerini, görev anlayışlarını, en ince düşünce ve duyuglarındaki manen arınmışlığı dile getirmekteydi. Olga Bergholz'un, Aleksey Surkov'un, Nikolay Tikhanov'un, Mikhayil İsakovski ile daha başkalarının şiirleri, mahkum olma duyusuna kapılmadan, zamanın bir tragedyasını verdiği kadar, insanların savaştıkları davanın haklılığına olan sarsılmaz inancını, zafer inancını da vermekteydi. O yılların şiirinde, *kişisel* duyguların yerini, insanı kendi insanlarıyla, çağıyla ve halkla birleştiren *evrensel duygular* almıştı. Pavel Antokolski'nin *Oğul'u*, Margarita Aligher'in *Zoya'sı*, özellikle de Aleksander Tvardovski'nin *Vassili Tyorkin'i* gibi o zamanın başlıca epik yapıtlarında güçlü bir lirik öğe bulunmaktaydı.

Kitlelerin psikolojisinin temel yanlarının epik açıdan verilışı ile lirik duygunun bileştirilmesi, Tvardovski'nin, Büyük Anavatan Savaşı'nın tipik *Sovyet askeri* imgesini yaratabilmesine olanak vermişti.

Açıklı koyulu tonlamalarla zenginleştirilmiş, vatan için duyulan yoğun üzüntü ve acılarla dolu lirik duygulardan, halkın zafere olan sarsılmaz inancından gelen iyimserlik, bu roman kahramanında yansımasını bularak, *Vassili Tyorkin*'i gerçek bir epik yapıt düzeyine çıkarmıştır. Yazarın asker kitlesi içinden alıp, o çevrenin duyguları, düşünceleri ve umutları içinde dile getirdiği Vassili tipinin belirleyici özelliği, onun toplumcu sistem içinde eğitim görmüş ve biçimlenmiş, tarihsel olaylar dolayısıyla savaşa süreklenmiş, savaşın ülkesi ile tüm insanlık için taşıdığı kesin önemi kavramış, tipik bir emekçi olması idi.

Vassili ile halk arasında hiçbir barikat yoktur; çünkü kendisi halktan biri olduğu gibi; kahraman ile savaşan kitlelerin bu kaynaşması da yeni bir tarihsel olguyu, yani, devrimin kazançlarının savunulmasında ulusun her kesiminden gelen kişilerin bir araya gelişini temsil etmektedir.

Toplumcu sistemin bir çocuğu olarak, Vassili'nin, kişisel, insani, sivil onur duygusu, yüksek bir toplumsal farkındalık düzeyi vardır. Yazar, fazla vurgulamadan, ama gerçeklerden de hiçbir zaman ayrılmadan, savaşın bütün o zorlu yılları içinde önplana sürülen güçlerin sağlıklı bir değerlendirmesini, sadece savaş alanında değil, bütün tarih alanında yapan kahramanın tarihsel ölçeğini göstermiştir. Bu kahraman bilmektedir ki, ağırlığını koyacak olan halktır, çünkü seçmiş olduğu toplum düzeninin, geleceğin ve o günkü yaşam tarzının tek sorumlusu halktır.

Zamanın tarihsel özünü tam olarak kavrayabilen biri olarak kahramanın verilışı, toplumcu gerçekçiliğin başlıca başarılarından biridir; çünkü, öbür yaratıcı yöntemlere dayanan yapıtlarda kahraman çoğunlukla böyle bir şeye erişememiş durumdadır. Yazarın kendiliğinden tarihselciliğinin kendi görüş açısını genişlettiği, zamanın öne çıkmış, belirleyici çelişmelerini algılayıp ortaya koyabilme olanağını bulduğu yerlerde ancak bu düzeye erişebilmiştir eleştirel gerçekçi yapıtlar.

Vassili Tyorkin'in halktan gelen bir insan olarak parlak ve canlı bir zekası oluşu kadar, sahici bir ulusal kişiliği de oluşu, kendisine özgü bir çekicilik ve etkileyicilik kazandırmaktadır. Şiire yaşam ve ölüm ilişkin kendi felsefi düşüncesini olduğu kadar; olağandışı savaş koşulları içinde insanın davranışı, savaşın amacı ve gelmiş geçmiş zaman üstüne düşüncelerini de katmış olan yazar gibi, Vassili de, aynı zamanda, hem düşünmekte, hem de hareket etmektedir. Şiiri kaplayan bu düşünsel öge, basit konuşmalar ile araya giren mizahi ve lirik sözlerin ardında, anlatının yalın dokusu boyunca, açık seçik görülmektedir. Ay-

rica, canlı bir genelleştirme içinde, şiirin ahlak anlayışıyla pekişen havasında da kendini duyurmaktadır bu öge. Kahramanın kapsamlılığı, yazarın, onun aracılığıyla, halkın düşmanla giriştiği ölümcül savaşta savunduğu yaşamsal değerler anlayışını da ortaya koyabilmesine olanak vermiştir.

Vassili için, yerleşmiş ilişkiler sistemiyle, günlük yaşamıyla, kurumları ve toplumsal yapısıyla toplumcu düzen, kendi yaşadığı çevre ve kendi soluduğu hava içinde kendi elleriyle yaratmış olduğu somut gerçekliktir. Vassili, kendisini bu düzen dışında tasarlayamaz; çünkü, milyonlarca öbür emekçi insan için olduğu gibi, kendisi için de, bu yeni toplumsal ilişkiler sistemi, toplumsal varoluşun en doğal biçimidir. Vassili'nin bu düzende en çok benimsediği şey, yetişmiş bir insana sağlanan kişisel insan özgürlüğüdür, yapıcı etkinlik içinde ve yaratıcı olmak için kendisine tanınan fırsattır. Şiirin bu canalcı fikri, Vassili'nin Ölüm'le savaştığı o dramatik sahnede oldukça önemli bir biçimde açığa konmuştur; burada, Ölüm, Vassili'yi, yani, topluma ve kendi insanlarına sayısız birçok bağlarla bağlı birini, bu bağları yıkararak, kendisinin yaşamda en önemli şey saydığı, kendisi için gerek fizik, gerek moral bakımından ölümle aynı anlama gelecek şey olan, yapıcı çalışmayı terketmesi için kışkırtmada bulunmaktadır.

Tyorkin, Ölüm'ün kışkırtmalarına, yani, onun çirkin laf yutturmacılığına, kendi içine kuşku ve güvensizlik aşılama çabasına, boyun büküp vazgeçme çağrısına, tarihin kendi omuzlarına yüklemiş olduğu yükü üstünden alma vaadlerine, eylem özlemiyle; yaratıcı, yapıcı etkinlik özlemiyle karşı çıkar. Savaşın yıktığı şeylerin yerine kendi doğru bildiği şeyleri koyma ve onarma yeteneğine olan inancı ile insanın yaşamdaki amacının geniş getirmek değil, edimde bulunmak olduğu inancı, kendisine, arkasında Hiçlik'ten başka birşey yatmayan Ölüm'ün o aldatıcı kışkırtmalarını yenme gücünü verir.

Savaş yıllarında yazılmış çoğu yapıtlarda görülen bu yapıcı etkinlik övgüsü; toplumcu düzen insanlarının kişiliklerindeki belirleyici niteliği, yani, yaratıcılık ilkesini bu biçimde algılama ve vurgulama yeteneği, o yılların edebiyatı ile bugünkü edebiyat arasında, başka bir deyişle, yeni toplumsal ilişkiler tarafından yoğrulan insandaki yaratıcı, yapıcı öğenin verilmesini başlıca görev sayan edebiyat arasındaki halakayı oluşturur.

Değişen toplumsal yaşam koşulları, birey ile toplum arasındaki ilişkilerde nitel değişimler getirerek, Sovyet insanında kolektif farkındalığın oluşmasını hızlandırmış, kişisel çıkarlar ile toplumsal çıkarlar arasındaki farkı ortadan silmiştir. Başlıca toplumsal-ekonomik değişmeler, «gerçek topluluk» denen olgunun ortaya çıkmasının ön gereklerini hazırlamıştır. Demek ki insan, toplumda gerçek özgürlüğü kendini toplumdan ayırmakla değil, tam tersine, toplumu bir uzlaşmazlıklar ve çatışma-

lar yığından, kendilerinin farkındalığında birleşmiş bireylerin birlikteliğine doğru dönüştürülmesi halinde elde edebilir ancak. Bireylerin «birliktelikleri»nin güçlendirilmesi, kişiliğin bütünlüğünün korunması ve manen zenginleşmesi için uyumlu gelişmenin nesnel koşullarını da sağlar. Nitekim, «Herhangi bir birey özel yeteneklerini ancak başkalarıyla kurulmuş bir topluluk içinde; her bakımdan geliştirebilir. Demek ki kişisel özgürlük ancak topluluk içinde olanaklıdır.»¹

Toplumcu birliktelikte varolan ve gelişen ilişkiler, en yüksek düzeyden insan ilişkileridir. Uzlaşmaz toplumların hiçbir yabancılaşmayı, insanlar arasında güvensizliği ortadan kaldıracabilecek güçte değildir. Uzlaşmaz toplumların belirleyici bir yanı olarak insanlar arasındaki bu ilişkilerin taşıdığı yönler, aynı zamanda, 'birbirleriyle uzlaşmazlık halinde bulunan bu toplum üyeleri arasındaki ilişkilerin biçimini de belirler.

Toplumcu düzende ise, toplumun üyeleri arasında çok daha başka bir ilişki biçimi yaratılır; bu ilişki biçimi, çıkarların karşılıklı uyumuna dayanır.

Toplumun, uzlaşmaz çelişmelerin olduğu bir alandan, bütün toplumun, dolayısıyla bireylerin yararına kendi gelişmesinin iç çelişmelerini çözebildiği, uyum içinde olduğu bir ortaklaşa birlikteliğe doğru dönüşüme uğratılması, ancak toplumsal evrimin gidişinde toplumsal ilerlemenin nesnel maddi etkenlerinin öznel etkenleri; yani, yer almakta olan toplumsal-ekonomik değişmelerin tarihsel zorunluluğunu, kapsamını ve insana yararının farkında olan bireysel bilinci karşılayacak hale getirebildiği zaman olanaklıdır. Bu iki yanlı, ama bütünleşmiş süreç, toplumun ilerlemesini belirlediği gibi, daha başka, ileri bir düzeye geçişin de nesnel ön gereklerini yaratır. Birçok iç çelişmelerle, sayısız zorluklarla dolu olan bu çok karmaşık nesnel süreç, toplumcu gerçekçi edebiyatın ana teması haline gelmiş bulunmaktadır; toplumcu gerçekçi edebiyat, bu sürecin somut tarihsel biçimleri ile ona eşlik eden olguları, toplum psikolojisindeki yeni oluşmaları, değişen toplumda kendisi de değişen insanın iç dünyasını araştırmaktadır. Toplumcu gerçekçi yapıtlar, olayları dıştan izleyerek bu süreci *çizmeler*; herşeyden önce, bireyin yaşantısı üstündeki sonuçlarını yakalayıp ortaya koyarak *yan-sırtırlar*.

Toplumcu gerçekçi edebiyatının, tüm karşılıklı bağıntısı ve belirleyici çizgileri içinde, hem toplumsal olayların, hem de insanın iç dünyasının bireşimsel bir çözümlemesini yapabilmesi, toplumcu gerçekçi yöntemi kullanan yazarların insanlık tarihindeki en korkunç, yıkıcı savaşlardan birini yaşamış olan Sovyet halkını nıanevi yapısının belirleyici çizgilerinin yansıtılmasında yararlandıkları bir yol olmuştur.

Burjuva bilinç için, sadece Hitlerciliği yenmiş olmakla kalmayan, ama atom bombası bulutlarıyla da sona eren savaşın ideolojik sonuçları, insanın yetenekleri ile nesnel değerlerine olduğu kadar, insanoğlu

doğasındaki insanı yanların onun kendi bayağı içgüdülerini altetmeye yetmeyeceğine ilişkin bir düş kırıklığını da birlikte getirmişti. Yürürlüğe giren bu kötümser görüşler, varoluşçuluğun başarı kazanmasına, «saçma felsefesinin» yayılmasına, burjuva tarih felsefesinde akıldışı kavramların güçlenmesine yol açtığı gibi; burjuva ideologların da, kapitalist sisteminin kendisi yerine, insana yüklemelerine yol açmıştı.

Yaşamın nesel çizgilerini, toplumcu düzenin ve toplumcu ahlak ilkelerinin insanlıkçı özelliğini yansıtan toplumcu gerçekçilik, tümüyle bambaşka bir insanı, yani, görülmemiş savaş deneyleri içinde kendi insanlığını yitirmenin ötesinde, kendi manevi zenginliğini arttırmış olan insanı vermiştir. Çektiği sınırsız ıstıraplar, bu insanı öbür insanlara yakınlık duymasını, gerçek acılarını anlamasını önleyememiştir. Şolokhov'un *Bir İnsanın Kaderi* adlı hikayesinde, Andrey Sokolov, yani, binlerce öbür insan gibi, önsaflarda savaşmış, başkalarının acılarını sonuna değin paylaşmış, Nazi Yeni Düzeni'nin ne olduğunu, toplama kamplarında gecelerin nasıl geçtiğini, faşist insan kasaplarının kıyımını ve «Reich» uğruna yapılan köleliği kendi deneylerinden bilen biri olarak, kendi canını kurtarmayı başı başına bir amaç olarak almamış, birçok kez ölümle burun buruna gelmiştir. Dayanılmaz ıstırap ve acılar ortasında, insanlar, çok daha önemli bir şeyi, insan onurunu, yüreklilik ve direncini yitirmemişler; bir kurtuluş savaşı vermenin bilincinde, kendileri için vatan kavramından ayrılmaz bir şey olan savundukları toplumsal sistemin zorunluluğu ve adaletliliği inancını korumuşlardır. Bu insanlar, yani, omuzlarında savaşın yükünü taşıyan halkın çoğunluğu, insanın yeteneklerine ve altedilemezliğine olan korkunç güvenleri dolayısıyla sonunda zafere ulaştıkları gibi, savaşın bıraktığı yıkıntıları da ülkelerinde yeniden onarabilme gücünü bulmuşlardır.

Böylece toplumcu gerçekçi yapıtlarda, son yıllardaki ahlak çatışmaları önplana çıkmış; bireysel bilinçte, toplum psikolojisinde ve insanın kendinin farkındalığındaki genel ve özel etiksel sorunlar üstünde durulmuştur. Bu insanlıkçı tema, çeşitli konular içinde işlenmiş olup; yeni uygarlığın edebiyatı olarak gerçekçiliğin etiksel önemini duyurur.

Ne var ki, burada, ahlak çatışması, toplumsal yaşamı araştırma ve çözümleme işinin, birey ile toplum arasındaki ilişkilerin tamlığı içinde verilisinin yerin almaz. Ahlak çatışması, bu gibi bir araştırmanın ayrılmaz bir ögesi olarak onunla iç içe geçmiştir; çağdaş halkın, ileri toplum düzeyi üyelerinin iç dünyasını yazarın daha derinden anlayıp ortaya koymasına olanak verir. Toplumcu gerçekçi edebiyatın temelinde yatan görüşlerin bir birlik içinde oluşu, bu edebiyat yapıtlarının tek tip estetiksel çizgiler ve üslup özellikleri gösterdiği anlamına gelmez. Yeni edebi yöntem, yazarın, incelediği ve estetik bir yorumlamadan geçirdiği yaşamın yanlarını anlaması ve saptamasındaki o bireysel özgürlüğe dayanır. Toplumcu gerçekçilik, yazarın önüne kurallar, belli

kayıtlar koymaksızın ya da yeni anlatımsal yollar araştırmasını kısıtlamaksızın tarihin gerçeğini algılayıp anlamasını, toplumsal ilişkilerin iç içe geçmiş olduğu ve toplumsal değişmelerin olgunlaştığı yerlere girmesini sağlar. Toplumcu gerçekçi yöntem, yazarı, utopyacılığa düşmekten kurtardığı gibi, neyin ne olması gerektiğini birbirine karıştırmalarını da önler.

Dünya edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin taşıdığı önem şudur, toplumcu gerçekçilik, tarihsel gelişmenin belirleyici toplumsal sorunlarını ortaya koyarak; yeni, toplumcu ilişkilerin doğuşunun ve gelişmesinin kaçınılmazlığını göstererek; insanın, toplumsal ilerlemedeki engelleri aşma ve akılcı bir altyapıya dayanan, adaletli bir toplum yaratma gücünde olduğunu kanıtlamıştır.

Eleştirel gerçekçiler de günümüzün ve çağımızın temel toplumsal çatışmalarını incelemişler; toplumcu gerçekçilik kadar doğrudan, bilinçli bir biçimde olmamakla birlikte, çağdaş toplumun kapitalizmden toplumcu düzene doğru dönüşmesi nesnel sürecini araştırmışlardır. Çok doğaldır bu, çünkü, eleştirel gerçekçilik, aldatıcı tarih kavramlarına yol açan demokratik görüş tarzının güçlü ve güçsüz yanlarını biçimde özümleyerek, geniş demokratik kitlelerin duygularını yansıtır. Bununla birlikte, toplumsal ilişkileri inceleyip, toplumda yeralan değişimleri ortaya koyarken, çağdaş burjuva dünyasında insanın konumunu araştırırken, en önde gelen eleştirel gerçekçiler şu sonuca varmışlardır, kapitalist sistem, kendisini yıpratın çelişmeleri çözebilme gücünde değildir ve bu sistem kullanılmaz hale gelmiştir; köleleştirmenin, zor kullanmanın en korkunç biçimlerine yol açtığı gibi, uygarlığı da yıkabilecek güçtedir.

En önde gelen eleştirel gerçekçilerin varmış olduğu bu sonuç, çağdaş tarihin gidişi ve toplumun gelişmesi üstünde doğrudan bir etkisi olan toplumsal etkenlerin bir çözümlemesiyle pekiştirilmeden kalmıştır çoğu zaman. Buysa, burjuva toplumda ki ideolojik ve etik değerlerin çöküş nedenlerinin bir yansımasından, yani, toplumun ve toplum yapısının soysuzlaşmasını tanıttayan *etkilerin* bir çözümlemesinden gelmektedir genellikle. Böyle bir sonuç, bireysel insan alınyazılarının, çağdaş burjuva toplum insanının davranışlarının temelinde yatan güdülerin ve çağdaş burjuva toplumdaki ideolojik yaşam ile aile ilişkilerinin incelenişine ve burjuva toplumun doğurduğu yanılsamaların açığa serilişine dayanmaktadır.

Burjuva toplumun insanı gittikçe hırpaladığını ve kendisini sadece genel tasarımlardan değil, kişisel tasarımlardan da yoksun bıraktığını açıkça görmüşlerdi. Burjuva toplum ilerlemesinin sonsuz olduğu, insanın burjuva toplumda sonsuz bir kişisel başarı kazanma ve ilerleme olanağı olduğu aldatmacası ortadan kalkmıştır artık. Theodore Dreiser, yazdığı üçlemede, başarısızlıklardan ve önüne çıkan güçlüklerden yılma-

yan, girişken ve iradesi güçlü bir kişi olan Frank Cowperwood'ın nasıl zenginleştiğini verir. Kendi felsefesinden, yani, güçlü bir iradenin güçsüzlerin hakkından geldiği felsefesinden yola çıkan Cowperwood, güvenli adımlarla başarıya doğru yol alır ve sonunda toplumsal katın en yükseğine tırmanarak, tam bir para babası olur. Cowperwood, kapitalist sistemin sonsuz fırsatlar tanıdığı ve herkesin zengin olabileceğinin sandığı yıllarda işe başlamıştı. Önce Birinci Dünya Savaşı'nın, sonra da Ekim Devrimi'nin patlamasıyla, kapitalist sistemin ağır darbeler almasından sonra, gerek kapitalist sistemin, gerek bu sistemde yaşayan bireyin geleceği değişik görülmeye başlanmıştı. Kişisel başarı ve ilerleme sorunsal bir şey olmuştu artık. Eleştirel gerçekçiliğin başyapıtlarından biri olan *Amerikan Tragedyası*'nın kahramanı Clyde Griffiths de zenginlik ve ilerleme özlemi çeken biridir. Ama, yolun sonunda, eğer Cowperwood'u, bütün engellerin aşılmasından sonra kendi yaşamının ve zenginliğinin boşuna oluşu bekliyorsa, Clyde Griffiths'i de elektrikli sandalye bekliyordur. Ama, Griffiths'in, Cowperwood'dan daha güçsüz bir biyolojik yaratık ya da daha az açgözlü olmasından gelmiyordu bu; içinde bulunduğu toplumsal koşullar değişmiştir.

Dreiser'in yapıtlarında natüralist öğelerin varlığı açıkça görülmekle birlikte, Dreiser, toplum yaşamı ile toplumda ilerleyen savaşıma, Spencer'ci bir ruhla bakmamış, insan davranışındaki toplumsal güdülerin yerine biyolojik güdülerini koymamıştır. Burjuva toplumunda yer alan çatışmanın bir toplumsal çatışma olduğunu, insanın davranış, görüş ve kişiliğini belirleyen bir çıkar çatışması olduğunu açıkça kavramıştı Dreiser. Kendi ilerlemesi için suç işlemeye hazır olan (aslında başından atmak istediği metresini öldürmemiş olmakla birlikte, gölde tam boğulurken, kurtarmak için de hiç bir çaba göstermemiş olan) Clyde Griffiths, bu çarkın kendi yasası gereği kurbanı olur; çıkarların, dolantıların ve bencil emellerin çarpışmasının bir nesnesi haline, giderek kökleşmiş bir ahlaksız haline gelir. Burjuva dünyasının olağan bir ayırık otudur o. Öyle özel, olmadık bir hali yoktur; kendi yetiştiği toplumun görüşleri, önyargıları ve düşleri içinde yaşayan biridir. Çocukluğundan beri, itile kakıla, çevresindeki o kör döğüşüne, pastanın hep büyük parçasını yiyen zengin efendilerin kendisinden daha yükseklerde gezdiğini görmeye alıştırılmıştır. Kendi çevresindekiler için olduğu gibi, kendisi için de, kişisel başarı ve kendini ortaya koyma işi her şeydir; daha sonra kendi kişisel deneylerinden aslında boşuna, kısır şeyler olduğunu öğrendiği o ahlak ilkeleri ise hep geri plandadır. Griffiths'in, başarıya ulaşmasını engelleyen metresini yoketmeye götüren ahlak dışı durum, içinde yaşadığı toplumun ahlak dışı durumu olup; Dreiser, romanında açıkça ortaya koymuştur bunu. Griffiths ailesindeki ilişkilerin nedenli ahlak ve insanlık dışı olduğunu; her türlü insanlık sorumluluğundan uzakta, sokakta dinsel ahlak yaygaracılığını yapan Clyde'in ana ve

babasının düştükleri durumu, Clyde'ı suç işlemeye götüren nesnel koşulları apaçık göstermiştir. Aynı ahlakdışılık Clyde'ın çevresinde dönen adaletle alay etmede de vardır; Roberta'nın ölümünü soruşturanlar arasından kimse çıkıp da Clyde'ın yaptığı hareketin temel güdülerini araştırmamıştır. Bu trajik olaylar içinde yer alan bir kimse çıkıp da insanı yozlaştıran toplumun sorumluluğunu bir an bile olsun aklından geçirmemektedir. Dreiser'in romanı, burjuva toplumun en yaygın, benimsenmiş yanılığını, yani, herkesin kişisel başarı ve ilerleme konusunda sınırsız fırsat eşitliği içinde olduğu tezine ilişkin, aldatıcı burjuva propagandasını çürütmektedir.

Burjuva dünyası, yarışta yitirene başını çevirdiği gibi, zenginlerin çıkarlarını da kimsenin gözünün yaşına bakmadan korumakta, ama bu arada, yarışta yitirenleri başarı düşleriyle oyalamayı sürdürmektedir. Dreiser, romanında, dobra dobra ortaya koymuştur bunu.

Dreiser'in romanında yaptığı güçlü eleştirel suçlamanın, çağdaş eleştirel gerçekçi edebiyatta özellikle önemli bir yeri olup, bugünkü burjuva toplumundaki düğüm çelişmelerin araştırılmasına doğru bir dönüşü göstermektedir. Dreiser, burjuva dünyasının ahlakdışı anlayışına, Clyde'ı yıkıma götüren insanın körükörüne kendi çıkarlarının peşinden koşması anlayışına karşıt, emekçi halkın basit ahlak anlayışını koymaktadır. Bu insanlar, toplumsal eşitsizlik dünyasının bolca sunduğu baştan çıkarıcı şeylere karşı direnerek, kendi onurlarını koruyabilmektedirler. Clyde'ın kadın arkadaşı, Roberta Alden böyle bir insandır; onun için yazar, Roberta'nın emekçi halkın ahlak ilkelerinden gelen yaşam tavrı ve ahlak anlayışı ile öbür kişilerin ahlak anlayışı arasında bir karşılaştırma yapmaktadır. Değişik toplumsal etikler arasında yapılan bu canlı karşılaştırma, romandaki eleştirel öğeyi hayli güçlendirmektedir.

Amerikan Tragedyası, burjuva toplumdaki yaşamın amansız bir çözümlemesini ortaya koyar. Ayrıca, yazar, burjuva toplumdaki insanların bilincinde yatan ahlak değerlerinin çöküşünün de kapsamlı bir çözümlemesini yapmakta, bu ahlakça indirgenmeyi toplumsal bir norm olarak almaktadır. *Amerikan Tragedyası*'ndan daha önce yazılmış bir roman olan Sinclair Lewis'in *Babbitt* adlı romanında da yansımaları bulmuştur bu süreç.

Zengin bir Amerikan kenti, Zenith'de başarılı bir işadamı olan Mister Babbitt, Clyde Griffiths'in ahlakça düşüklüğünün bir başka yanını temsil eder. Griffiths yasalara el uzatırken, Babbitt, yasalardan kuşku duyanı bir alçak ve toplumsal refah düşmanı olarak görür. Griffiths, burjuva toplumun alt kesimlerinden gelirken, Babbitt tam göbeğinden gelmektedir. Ama aynı kültürün, aynı uygarlığın, aynı yaşam tarzının bir ürünü oldukları için aralarındaki fark yüzeyseldir. Griffiths'in iç dünyası başarı kazanma tutkusuyla yanar. Babbitt de manen yoksul bir

kişidir, ama o, manevi boşluğunu ve bomboş varlığını eşyaya tapınarak doldurur. Bu olgunun kökündeki neden bilimsel maddecilik tarafından şöylece belirtilmiştir: «Özel mülkiyet bizleri öylesine aptala çevirmiş, tek yanlı bir hale getirmiştir ki, biz bir nesnenin, ancak ona malik olduğumuz zaman *bizim* olduğunu sanırız... Bu yüzden, *bütün* bu fiziksel, akılsal duyuların yerini, *bütün* bu duyuların tam bir yabancılaşması olan *malik olma* duygusu almıştır.»²² Ruhsuz mobilya ve ev eşyası ile dolu bir ev; kadınlıktan, insanlıktan çıkmış bir karı, alabildiğine haşarı çocuklar; yıpranmış, nerdeyse bir makine dişlisi haline gelmiş ama hâlâ insani nitelikler taşıyan kişilerin çalıştığı bir işyeri ve bir araba; bir avuç kalıplaşmış, genelgeçer demokrasi kavramı; özel girişimcilik, amerikanvari yaşamın birtakım üstünlükleri; işte bütün bu gibi şeylere sahip olma, Babbitt'in manevi boşluğunu dolduran, dört dörtlük bir yaşam yaşadığı aldatmacasına kapılmasını sağlayan şeylerdir. Babbitt, çok ender bile olsa, içinde yaşadığı yaşamın aslında ne denli anlamsız olduğunu duyuyorsa da, bu kaygı verici duygular üstünde pek durmayıp, o hergünkü tatsız, tekdüze yaşamına yeniden dönmektedir. Tipik bir burjuva olarak, Babbitt'in kişisel, insani bir tavrı yoktur yaşama; kalıplaşmış özel ve kamusal düşünce ve davranış çerçevesi içinde düşünüp hareket eder. Körelmiş bireysel nitelikleriyle, bağımsız bir kişilik olmaktan yoksunluk, sadece Babbitt'e özgü bir yan değildir; bunlar, bireysel ayrılıkları aynı düzeye getiren burjuva toplumunun sürekli, etkenlerinin bir sonucudur.

Babbitt'in kendisinin olan bir ahlak ilkesi yoktur; genelgeçer özdeyişlere bağlıdır o. Çünkü, bunlar, kendi çıkarlarını, bencil hesapları ile kirli işlerini, kendisinin iyi iş adamı sezgisi dediği birtakım hileli iş deneyleri ile birtakım gizli kapaklı olayları kendi vicdanından saklayabilmesine yaramaktadır.

Edebiyat olsun, felsefe, pedagoji olsun, bireyin ahlak anlayışı sorusuyla, yani, bireyin kendi davranışları ile başkalarının davranışları için gerçek bir ahlak ölçütünü geliştirebilmesi, yıkıcı dış etkilere karşı kendi içinde barikatlar yaratabilmesi yeteneği sorusuyla uzun zaman uğraşmıştır. İlk günlerinde, burjuvazi, aristokrasinin yozluğu ve uçarılığı ile aykırı ahlak anlayışına karşıt, kişisel yaşam ile sivil yaşam konusunda zorunlu gördüğü erdemleri, din, eğitim ve sanat yoluyla daha sonraki kuşaklara aşılarmıştı. Ne var ki, burjuvazi, katı Püriten ahlaka ve Romalı erdemlere daha uzun bağlı kalamamış; eski toplumdan iktidarı alır almaz, aristokrasinin ayıplarını yinelediği gibi, bir de buna kendi ayıplarını eklemiştir. İktidarı elden bırakmama çabası, emekçi kit'eleri hiç acımaksızın ezip sömürme, sömürge halklarını köle etme, sınırsız bir iki yüzlülük ve yüzsüzlük, burjuva yaşamı ve bilincinde ahlak değerlerinin ayağa düşmesine yol açmıştır. Nietzsche, bu genelgeçer ahlak anlayışıyla, kölelerin ahlak anlayışı diye alay etmiş-

aşağılamış, böyle bir ahlak anlayışı yerine, tümüyle bir ahlakdışılık olan, efendi ahlak anlayışını önermişti. Çöküşmüş sanat ve edebiyat da boş durmamış; ahlaka aykırılığı yayarak, ayıbbı erdem haline getirmişti.

Ama, insanın kapitalizmde çöküşüp gitmesinin çok korkunç sonuçları olmuştu. Ahlakdışılık, kapitalist toplumun yapısında bir kanser gibi, sağlıklı hücreleri bile zehirleyerek öldürmüştür.

Sinclair Lewis'in çok zekice gözlemleyip çizdiği Babbitt'in o ahlaka kayıtsızlığı, hiç kuşkusuz, çok zararlı bir olguydu. Bir çeyrek yüzyıl sonra, bir başka Amerikalı yazar, Arthur Miller, *Bütün Oğullarım* adlı oyununda, hıyanette doruğuna varan, tipik bir burjuva ahlakdışı durumu inceler. İkinci Dünya Savaşı'nda ABD Hava Kuvvetleri'ne hatalı, düşük standartlı uçak parçası satmaktan para vurmuş bir sanayici olan Joe Keller, yalnız kendi pilot oğlunun değil, Nazilerle çarpışan birçok öbür havacının da ölümünden sorumludur. En son çözümlemede, Joe Keller, Nazilerle işbirliği yapmış bir kişi olarak ortaya çıkmaktadır. Özel mülkiyet toplumunda ahlak değerlerinin çürüyüşü ve çöküşünün acı sonuçlarından biri de Ethel Hawley'in, yani, Steinbeck'in *The Winter of Our Discontent*'indeki kahramanının başına gelenlerdir. Saygın bir aile babası ve vicdanlı bir işçi olan Hawley, sonunda, arkadaşının ölümünden sorumlu bir şantajcı, kıyıcı, acımasız bir alçak olup çıkar. İlk bakışta hiç beklenmeyen, açıklanamaz bir şeymiş gibi görünen Hawley'in bu dönüşümü, aslında insanın en iyi niteliklerinden yabancılaştırılması gibi çok önemli bir süreci yansıtır.

Babbitt'in ahlaksal özü ile iç dünyasının tam bir boşluk içinde olması, bu boşluğun çok tehlikeli şeylerle doldurulabilmesi olasılığını ortadan kaldırmaz. Bu yerinde duramayan, titiz işadamı, Mister Babbitt, kendisini ve kendisi gibi olanları, ideal insan örneği olarak, yani, yetkin, duyarlı, yasalara saygılı bir vatandaş, herkesin örnek olmaya çalıştığı, ortalama vatandaş olarak görür; çünkü, «Babbitt'ler»in herkese önermekte olduğu şey, düzgün bir Hristiyan yaşamıdır. Babbitt, özel mülkiyetin bağınaz bir sözcüsü olup, kendisine göz dikmeye kalkışacak herkesten korkunç nefret eder. Bugünün «Savaş Gönüllüleri» ya da John Birchler'in ön tipleri olan Dürüst Vatandaşlar Birliği'nin bir üyesi, «milli muhafız» safları arasında yer alabilecek biri olarak, Babbitt, cebinde otomatik tabancayla, bütün öbür Babbittler gibi, yani, Zenith kentinin «duyarlı», «yasalara saygılı» öbür vatandaşları, işadamları, sanayiciler, bankerler, dükkân sahipleri, lokanta işletmecileri gibi burjuva toplumda kalıplaşmış, kişiliğinden çıkmış insanlardan biri olarak, kendi yaşam tarzına karşı çıkabilecek herhangi bir kimseyi, ola ki silahsız aydınları, toplumcuları, emekçileri o anda yoketmeye hazırdır,

Yirminci yüzyılın en tehlikeli, en gerici siyasal akımına adını ve-

ren örgüt, ilk «fascio», 1919 baharında Milano'da kurulmuştu. Aynı yıl, kendine Hitler diyen gözüdönmüş bir laf oyuncusu, Münih birahanele-
rinde, işçi mitinglerinde nasyonal-sosyalist «fikirler»i satışa çıkarmıştı. Birinci Dünya Savaşı'nın bir yana fırlatıp attığı kimseler, emekli as-
kerler, iflas etmiş dükkan sahipleri, sınıfını yitirmiş emekçiler, yaşama
savaşımı içinde kıvrananlar, faşizmin gelecekteki «führer»leri yazılıp,
parti kadrolarını oluşturmaya, toplumculuğa karşı atağa geçmeye ha-
zırlanıyorlardı. İlkönceleri, faşizm, kapitalizme karşı bir hareketmiş
gibi tavır takınıp, solcuların söylediklerini ustaca çarpıtmasına karşı,
eleştirel gerçekçiler, faşizmin derinindeki gerici özü, insanlık için kor-
kunç bir tehlike olduğunu anlayıp sezmişlerdi; bu, yaratıcı bir yöntem
olarak gerçekçiliğin gücünün bir tanıtı olduğu gibi, büyük de bir hiz-
metti.

Sinclair Lewis'in *Babbitt*'inde, bu tehlikeye karşı önceden yapılmış
bir uyarı vardır. Daha sonraki yapıtlarında, *It Can't Happen Here* (1935),
Gideon Planish (1943) ve *Kingsblood Royal* (1947) gibi romanlarında,
Lewis, faşizm belasının Amerika'da büyümesinin çok daha kapsamlı bir
çözümlemesini yapmıştır.

Ellerindeki iktidarı ve ayrıcalıklarını korumak üzere, yönetici sı-
nıfları zorba yöntemlere başvurmaya götüren burjuva toplumundaki de-
rin bunalımı tanıtlayan bu tehlikeli süreci daha baş'ka eleştirel gerçek-
çiler de incelemişlerdi. Faşist ideolojinin özü ve faşist laf oyuncuların-
nın içeriği, Thomas Mann'ın *Der Zauberberg*'i ile Lion Feuchtwanger'in
Erfolg'unda da ortaya konmuştu. Faşizm hareketinin doğuşunu, geliş-
mesini ortaya koyarken, eleştirel gerçekçilerin üstünde çok doğal ola-
rak en çok durdukları şey, faşizmin nasıl olup da bu kadar çok insanı
yozlaştırabildiği idi. Bunların içinde en önemli olarak gördükleri neden-
lerin başında burjuva toplumdaki ahlakdışılık, yani, ahlak değerlerinin
çarpıtılmış, ahlak standartlarının ortadan kalkmış, kapitalizm tarafından
insanilikten çıkarılmış olması; Mister Babbitt örneğindeki gibi, burju-
va insan bilincinde faşist ya da ön faşist ideoloji tarafından hemen dol-
durulabilecek bir ahlak boşluğunun olması geliyordu.

Kapitalist dünyada ahlakdışı anlayışın yaygınlaşması, burjuva top-
lum ideallerinin soysuzlaşmasıyla, bireyleri ve kitleleri yapıcı tarihsel
etkinliğe götürebilecek söyli bir fikrin yokluğuyla birlikte yürüyen bir
şeydi; pratik iş ideolojisi bunu yapabilecek güçte değildi çünkü. Bur-
juvazi, iktidarı elinde tutabilecek, maddi-teknolojik ilerlemeye ilgi gös-
terebilecek bir güçteydi, ama, kapitalist toplumda barınan çelişmeleri
çözebilecek, yapıcı bir fikri geliştirebilme gücünde değildi. Burjuva ede-
biyat, toplumun kendisinden gelen fikirleri biçimlendirememenin eksik-
liğini çekiyordu.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde, André Gide, *Vatikan'ın Zindanları*'

nda, birçok yana çekilebilen, tehlikeli bir kavramı, «salt» ya da «bencil olmayan» eylem kavramını, yani, somut, elle tutulabilir bir amacı ve açık bir anlamı olmayan bir eylem kavramını formülleştirmişti. Burjuva bilincindeki bunalımı tanıtlayan bir «salt» eylem havası ortada esmeye başlamıştı bile. Gide, çok doğal bir noktayı, yani, insan eylemli bir yaratıktır, eylemsiz kalamaz önermesini çıkış noktası olarak almıştı. Bütün sorun, insanın nasıl ve hangi amaç için eylemde bulunacağı idi. Burjuva toplumda halk öfkelenip, harekete geçtiği zaman, toplumsal bakımdan anlamlı olan bir eylemliliğin yollarını aramıştır hep. Gide ise kuşkucu bir tuzak hazırlamaktadır burda; yani, insanları eylemde bulunmaya yöneltirken, ahlak anlayışının zincirlerinden de kurtarmaktadır. Romandaki kahraman, genç Lafcadio, «salt» eylem adına yaşlı bir adamı hızla gitmekte olan bir trenden aşağı ittikten sonra içi rahat eder ancak.

Kendi «devingenliği»ni ve «etkinliği»ni bağıra çağıra ilan eden faşizm hareketi, eyleme susamış halka, tarihsel eylemliliğin yerine geçecek, ulusal üstünlük fikrinin yerini alacak bir «*ersatz*» ortaya atarak, «bencil olmayan» eyleme açık seçik tutucu bir erek tanımış; «salt» eylem kavramının içerdiği boşluğu vahşi, saldırgan faşist görüş sistemiyle doldurmuştur.

Ne var ki, kitleler gibi, demokratik düşünce de gerici ideolojiye ve yozlaştırıcı etkisine karşı direnmiş, çağımızın korkunç çatışmalarını çözebilecek, can çekişmekteki bir toplumsal sistemin getirdiği acıların ve yoksulluğun yükünden insanı kurtarabilecek, toplumsal olarak anlamlı bir eylem için çok daha etkin bir araştırmaya girişmişti. Güçlü işçi hareketleri, faşizme karşı savaşımın büyümesi, savaş sonrası yıllarındaki barış hareketleri, kitleler ile aydınların katıldığı ulusal kurtuluş savaşımı, demokratik bilincin tarihin ilerleyişine ilişkin birçok yanılsamalardan, yanlış kavramlardan temizlenmesine, demokratik görüş tarzının bir özelliği haline gelecek yüksek düzeydeki bir toplumsal ethiğin oluşmasına yol açmıştır.

Öte yandan, günümüzün başlıca çelişmelerinin özü ile kaynaklarının algılanması, birçok zorluklarla karşı karşıyadır; çünkü, tarihsel sürecin kendisi kıyaslanmayacak ölçüde karmaşıklaşmıştır. Yeni toplumsal bilincin biçimlenmesindeki bu gerçek zorluklar, eleştirel gerçekçi sanatta da yansımaları bulmuştur.

Eleştirel gerçekçi yazarlar, bu çeşit bir kendinin farkındalığının geliştirilmesi gereğinin kaçınılmaz olduğunu görmüştü. Bu tümevarım, bütünüyle tarihsel olan ve ancak gerçekçilik tarafından edebiyatta ortaya konabilen gerçekliğin kavranışının bir tanıtıdır. Gerçek dünyanın, gerçek toplum tarihinin, insan ruhunun ve zamanın çeşitli düşünce akımları arasındaki savaşımın ayrıntılı ve çok yönlü olarak araştırılışı, eleştirel gerçekçiliği şu tümevarıma yöneltmiştir: kişiliği katılaştırıp öl-

düren, insanlık dışılığa, zorbalığa ve çağımızın toplumsal uzlaşmazlıklarına yol açan ne varsa tümünün insan tarafından ortadan kaldırılması gerekmektedir. Ama, çağdaş eleştirel gerçekçiliğin en önde gelen temsilcilerinin yapıtlarında yapılan toplum eleştirisinde, özel mülkiyet sisteminin reddedilişine her örnekte rastlanılmadığı gibi, sırf estetiksel sorunlarla uğraşılmasına da rastlanmaz. Yaratıcı düşüncelerindeki kendiliğinden tarihselcilik, eleştirel gerçekçilerin, kişisel insan alinyazılarının ya da çatışmalarının ardında, burjuva ailesindeki acımasızlığın, birey ve toplum psikolojinin ardında yürürlükte olan evrensel toplumsal süreçleri kavrayıp yansıtabilmelerine olanak vermiştir. İnsan ilişkilerinin ve bağıntılarının incelenişi, kaçınılmaz biçimde, çağdaş yaşamın araştırılmasına dönüşerek, bireyin eylemliliği alanının derinlerinde olgunlaşmakta olan çatışmalar ile çağın genel tarihsel çatışmaları arasındaki karşılıklı bağımlılığı kurabilme olanağını yaratmıştır.

İnsanın, toplumda yer almakta olan süreçlere gittikçe bağımlılaşması, eleştirel gerçekçilikçe açıkça algılanmıştır. Buysa, yazarları, birey ile toplum arasındaki ilişki sorununu yeniden formüleştirmeye, yeniden çözmeye, dünyada olup bitenler karşısında insanın toplumsal sorumluluğu sorunu üstünde yoğunlaşmaya götürmüştür. Yirminci yüzyılın başlıca eleştirel gerçekçi yapıtların da belirleyici bir yanı olarak buna benzer bir eğilim görülür, çağdaş toplumda yeralan ve çelişmeleri aydınlığa çıkaran dönüşümcü süreçlere ayrılmaz biçimde bağlıdır bu.

Çağımızda insan ile toplum arasındaki ilişkileri araştırırken, Galsworthy, Thomas Mann, Sean O'Casey ve Roger Martin bu Gard, güncel toplum yaşantısına dayanmışlar, varolan yaşam tarzını oldukça sert, derli toplu bir eleştiriden geçirmişlerdir. Bunu yaparken de, çoğunlukla, estetiksel çatışmaların çözümünden, burjuva toplumun ahlakça ve manen çürüyüşünün nedenlerini araştırmaktan yola çıkışla, bu görüşlerin ardındaki toplumsal nedenlerin bir çözümlemesine, sonunda insanı başka bir biçimde değil de o biçimde hareket etmeye götüren toplumsal çelişmelerin çözümlenmesine doğru gitmişlerdir. Bunun bir sonucu olarak, yirminci yüzyıl eleştirici gerçekçiliği, eleştirel gerçekçiliğin ilk gelişme evrelerine özgü toplumsal genellemeleri aşmasını bilmıştır. Çağdaş eleştirel gerçekçiliğin tipik epik romanlarında dile gelen bu olgu, birçok itici etken içinde gittikçe karmaşılaşan tarihsel sürecin artık daha geniş bir açıdan ortaya konması gereğinin de bir tanıtı olmaktaydı. Hiç kuşkusuz, epik, öbür anlatı tarzlarının yerini almamıştı; toplumsal çalkalanmalarla dolu çağımızın gelişmesiyle yeni bir itilim kazanmıştı sadece. Epik romanda gerçekliğin daha geniş bir biçimde sunulduğu, ya da şöyle diyelim, gerçekliğin yeni katmanlarının ortaya çıkarılışı, gerçekçi yazarları, çağdaş eleştirel gerçekçiliğin ana sorunu olan burjuvazinin tarihsel alinyazısını araştırmaya; yapıtları ister top-

lumsal süreçleri, ister kişisel insan alinyazılarını, ister aile içi çatışmaları saptasın, sonunda, çok daha genel ve tarihsel bir özü olan çatışmaları yansıtmaya yöneltmiştir.

Burjuva ahlak anlayışı ile bilincinin anıtsal bir biçimde kişileştirilmesi, du Gard'ın epik romanındaki Mösyö Oscar Thibault'da verilmiştir; Thibault, kendini, kamu düzeninin ve kutsal özel mülkiyet ilkesinin bir koruyucusu, devletin ve kilisenin bir direği; toplumcular, tanrıtanımazlar, emekçiler gibi, ayrıcalıklı sınıfların doğal karşıtı olan kimse-lerin girişecekleri kıyım karşı burjuva yaşam tarzının bir savunucusu saymaktadır. Roger Martin du Gard, Oscar Thibault gibi kapsamlı ve önemli bir kişiyi yaratırken, onu, burjuva bilince özgü, burjuva bilinçte yatan tipik çizgilerle donatmıştır. Bu çizgiler, Philippe Hériat'ın *Famille Boussardel*'indeki Soames Forsyte ile Ferdinand ve Amélie Bous-sardel'de de vardır.

Oscar Thibault'nun kişilerindeki belirleyici özellik, mülkiyet sahipliği düzeninin yaşamda biricik düzen olduğu inancıdır. Mösyö Thibault'ya göre, toplumsal eşitsizlik bir kaçınılmazlıktır, bu bakımdan biraz da kutsal bir şeydir. Mülkiyet duygusu, Thibault'nun bütün öbür duygularının yerini aldığı gibi, bu duyguları çarpıtmış, insanlıktan çıkarmış; insanlık dışı oluşunu örten, düzenli, uyumlu, mantıklı bir dış görünüş katmıştır. Aynı görüntüler, Martin du Gard tarafından, *Vieille France*'da da verilmiştir; burda, du Gard, «malik olma duyusunun insanı nasıl insanlıktan çıkardığını, insanı nasıl bencil, boş ve şaşkına dönmüş bir hayvan derekesine getirdiğini gösterir. Kötü bir kuşku üzerine kendi oğlunu da gönderdiği bir çocuk ıslahanesinin kurucusu, zorba bir aile reisi, siyasal gericiliğin bir temel direği ve yasalara saygılı bir dalkavuk olan Oscar Thibault, tüm insani kişiliğini yitirmiş, tam bir insan kabuğu haline gelmiştir. Keçi inadıyla, hiç yılmadan savunduğu düzen ise, uzlaşmaz çelişmelerden kokuşmuş, aldatmaca bir düzendir. Oğullarının kendisine cephe almasıyla, Mösyö Thibault ailesinin başı derde girer. Mösyö Thibault tarafından sarsılmaz bir kurum, düzenin kalesi olarak görülen burjuva ailesi, bağnazlık ve iki yüzlülük maskesi altında, çözüntüye uğramaktadır. Mösyö Thibault'nun yaratışın doruğu olarak gördüğü toplum, patlamak üzereydi; bir dünya savaşı çıkacak, kapitalizmin temelleri sarsılacak, toplumsal bir devrim yer alacaktı.

Mösyö Thibault'nun bağnaz bir biçimde hizmet ettiği özel mülkiyet iblisi, insanların içini zehirleyen, ölümcül bir ışık saçmaktaydı. Çok ustaca yapılmış bir psikolojik çözümleme doğrultusunda, du Gard, Oscar Thibault'nun yürekte bağlı olduğu yaşam tarzı ilkelerinin, insanları nasıl çeşitli biçimlerde yozlaştırdığını gösterir. Gise, kişilikten çıkmış; Richel gibi seçkin, parlak kişiliği olan biri, bencil bir ahlakdışılığı kendine ikinci bir doğa olarak benimsemiş; kendi kusurlarına karşın, dünyaya ayak uydurmak isteyen ve karısıyla birlikte toplumsal körlüğünün

cezasını çeken Antoine ise ufku daralmış, pratik bir adam haline gelmiştir.

Burjuva dünyasının insanlıktan çıkarıcı özünün kapsamlı, kararlı bir biçimde çizimi, insanın toplumsal bir sistem olarak kapitalizmle ilintisi sorusunu ortaya çıkarmıştır. Du Gard'ın romanı, bu bakımdan, zamanımız insanının varoluşu ana sorununu, yani, seçme sorununu dile getirmektedir. Du Gard, Jacques ve Atoine Thibault ile toplumsal çevre arasındaki çatışmanın; içinde yetiştikleri toplum düzenine olduğu kadar, baba egemenliğine de karşı çıkışlarının nedenleri ile özelliklerini araştırarak bu sorunu ortaya koyar. Seçme sorunu, hiç kuşkusuz, bireyi, toplumsal bakımdan anlamlı olan eylemi aramaya yönelten bir şeydir.

Dıştan bakınca, Antoine'ın, insanın bir dünyada ne yapabileceğini çözdüğü sanılır. Zaten çocuk doktorudur, yani, insani bir uğraşı vardır, günlük çalışması insanlara iyilik yapmaya yöneliktir. Kendisine büyük bir doyunluk kaynağı olan bu zor ve özveri isteyen meslekte yaptığı çalışma, romanda, gerçekten insanı esinlendirecek bir biçimde anlatılmıştır. Ne var ki, gerçekçi bir yazarın mantığı, başka bir deyişle, du Gard'ın yaratıcı yöntemindeki kendiliğinden tarihselcilik insanın alinyazısı ile tarihsel süreç arasındaki karşılıklı yakın bağın araştırılmasını öngördüğünden, Antoine'ın kendisini böyle bir etkinlikle sınırlandırmış olmasının aslında aldatıcı bir şey olduğunun kanıtlanmasına elverişli; çünkü, bu etkinlik, toplumsal gelişmelerin ve yaşamdaki gerçek çatışmaların iplerini sıkma ya da gevşetme olanağını Antoine'a vermediği gibi, anlamsızlığını tümüyle kavradığı bir çevreye uyabilmesi yürekliğini de kendisine vermeyen bir etkinliktir. Tarih kaçınılmaz bir biçimde yol alırken, etkisinden kimse kaçıp kurtulamamaktadır. Antoine ile kardeşi Jacques'ın trajik yazgısı bir kez daha doğrular bunu.

Martin du Gard'ın epiğinde, burjuva toplumun tarihsel alinyazısının kendi bir açıklanışı olduğu halde, burjuva ailesinin araştırılışına girilmemiştir pek. Romandaki başlıca bölüm, kapitalizmin, halk kitlelerine karşı girişeceği çok büyük bir suça, yani, kendi toplum sistemindeki bunalımın bir göstergesi olmak üzere, Birinci Dünya Savaşı'na hazırlanışının ayrıntılarını araştırır. Martin du Gard için, özel mülkiyet toplum yapısındaki adaletsizlik kendi gereği olan bir şeydir; işte burda, toplumsal dönüşümün gerekliliğini kavrar du Gard. Thibault kardeşler, yeryüzüne adaleti getirmenin bir yolunu tartışırken, toplumsal dönüşüme eğilim duyan Jacques'ın kuramlarını benimsediğini okuyucudan saklamaz yazar. Ne var ki, yazara göre, hayli gelişmiş ve olgunlaşmış bir kapitalist toplumda devrimci fikirleri pratikte uygulayabilme olanağı da oldukça güçtür.

Romanda başkaldırma ile karşı çıkma fikirlerinin kişileştirildiği Jacques, babasının egemenliğine, düzkurallı ahlak anlayışındaki ikiyüz-

lülüğe, giderek, toplumun kendisine karşı çıkar. Ama, Avrupa'lı toplumcular bu anda davalarından dönmüşlerdir. Jacques'ın yazgısı, tarihsel olarak kavranmış, toplumsal olarak anlamlı bir eylem karşısında bireyin içine düştüğü karmaşık durumun açık bir kanıtıdır burda.

Oportünistler yüzünden tümüyle düş kırıklığına uğradığı gibi, savaş cinnetine de bir son verme özlemini çeken Jacques, yılgınlığa kapılarak, toplumsal kötülükle bireysel olarak savaşmayı dener; hükümetin başına geçmiş düşman ordularına sesleneyim derken, bu kez bir jandarma tarafından vurularak, anlamsız bir biçimde ölür. Bireysel karşı koymanın yanlış bir yol olduğu burda bir kez daha kanıtlanmış olur.

Deneyi yapılmış ve düşünceye konmuş bütün şeylerin hesabını veren Antoine'dır. Cephede gazdan zehirlenip ölürken, kendisinin ve kendi toplumunun yaşadığı değerleri yeniden değerlendirerek şu sonuca varır, gerek kendisinin, gerek kendi kuşağından birçok insanın yaşamış olduğu yaşam birçok bakımlarda yanlış yaşanmış bir yaşamdır, çünkü, sorumluluktan kaçınmışlar, olup biten şeylere karışmamışlar, sonunda, kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen burjuvazinin dünyanın gi-dişine egemen olmasına izin vermişlerdir.

Antoine ile romanın yazarı, umutlarını insanın bir çözüm yolu için çare arayışına bağlarlar; bu arayış, tarihsel gerçeğin anlaşılmasına yönelik bir arayış olup, eyleme de bir çağrıdır; soyut olmayan, özel mülkiyet toplumunun yeniden kurulması fikrini kabul eden, gerçekten insani bir çağrı.

Du Gard'ın epiğinin son bölümü olup, İkinci Dünya Savaşı öncesinde yazılmış olan *Epilogue*'da dile gelen fikirler, romanın başında saptanmış olanlardan hayli farklı, yeni tarihsel durumun öngördüğü fikirlerdir. Yazar, tarihi modernleştirmeye kalkışmamıştır burda. Geleneksel roman biçimine uygun düşen anlatısı boyunca tarihselciliği izlemiştir. Modern sinemasal romana benzeyen, deneysel bir roman olan *Jean Barois*'daki gibi biçim denemelerine de girmemiştir *Les Thibaults*'da; bununla birlikte, eleştirel gerçekçiliğin gelişmesindeki yeni bir evrenin sonucudur Gard'ın epiği. Du Gard, natüralist estetikten birtakım yöntemler alarak, belgeşelliği anlatıya etkin bir biçimde uygulamış olmasına karşın, canlı tarihin gerçek olgu ve olaylarını edilgen bir biçimde ya da betimsel olarak yansıtmamış, kişilerin düşünce alanları içinde kalarak, tarihin hangi yolu izlemekte olduğu sorusunu sert tartışmaların konusu haline getirmiştir. Romandaki düşünsel öğe, yaşamın en önemli yanlarına değinen tartışmalara olduğu kadar, tüm romana da yayılmıştır.

Yaratıcı yönteminin esnekliği dolayısıyla, eleştirel gerçekçilik, kapitalizmin genel bunalımının değişik yönlerini gösterebilmiş; bunu yaparken, birçok değişik edebi yollardan, araçlardan yararlanmıştır.

Otuz Yıl Savaşları çağı, nasıl trajikomik *Simplicissimus* kişiliğini yaratmış ve bu kişinin yaptığı geziler ile getirdiği düşünceler yoluyla anlamsızlığı, soyluların acımasızlığını, vahşiliğini açığa sermiş; Land-sknecht'lerin yıkıntıya döndürdüğü bir ülkede süren kargaşa ve yasa tanımazlık ile basit halkın sağduyusu ve insanlığının bir karşılaştırmasını yapmışsa, Birinci Dünya Savaşı'nın o acımasız, trajik yılları da aslan as'ker Şvayk'ı yaratmış; yaptığı geziler ile getirdiği son derece sağlıklı düşünceler yoluyla, korkuya ve nefrete kapılmış bir dünyayı, insanlığı savaşın yıkıntılarına atan kapitalist sistemi haklı göstermek için yaratılmış mitleri öylesine açığa sermiştir.

Hasek'in *Aslan Asker Şvayk*'ı, eski toplumun, yani, eski toplumdaki yasa ile düzenin, ahlak ile dinin, özel ahlak anlayışı ile kamu ahlak anlayışının, devlet sistemi ile bu devlet sistemini savunan yönetici sınıfların yaratmış olduğu bütün mitlerin geniş bir görünümünü verir. Milliyetçilik ile şovenizm, iktidarın putlaştırılması ile azınlığın çoğunluğu yönetmeye hakkı olduğunun haklı gösterilmesi, burjuva demokrasisinin dayandığı ilkeler, bu kitapta, ödünsüz bir biçimde reddedilmiş, alaya alınıp küçük düşürülmüştür. Böyle bir yapıt, eski dünyanın ölme-ye mahkum olduğunu çok iyi kavramış, korkunç bir tarihsel iyimserliği olup, yeteneğini halktan alan, ilerici bir sanatçı tarafından yaratılabildi ancak. Aslan asker Şvayk'ın pırıl pırıl, safyüre'kli bakışları arasından, yarım yamalak vatanseverlerin, savaş bezirgânlarının, ömrünü doldurmuş toplumsal ilişkileri savunan kişilerin ağızlarından hiç düşürmedikleri sözler solup gider, o çekici rengini yitirir. Bütün bu sözlerin nasıl papucunun dama atılmış olduğu; insana, insanın en doğal ve haklı gereksinimleri ile gereklerine, insanın aklına, ezilen kitleleri birleştiren ama, özel mülkiyet toplumunda yozlaştırılıp çarpıtılan o kardeşlik duygusuna nasıl düşmanca olduğu ortaya çıkar.

20. yüzyıl eleştirel gerçekçiliği, toplumsal bilinci mitlerden soyan, yanılsamalardan arındıran, toplumsal olayları doğru bir biçimde değerlendiren, çökmeye yüz tutmuş bir toplumdaki çeşitli maskeleri aşağı indiren *Aslan Asker Şvayk* gücünde bir yapıt pek az çıkmıştır herhalde. Güçlü, yaşamı olumlayan bir gülümseme, Hasek'in yergisinin en ağır basan yanı olup, eski toplumun dayandığı temelleri kökünden sarsar. *Aslan Asker Şvayk*'ın edebi yazılış tarzı, yaratıcı bir yöntem olarak gerçekçiliğin son derece sanatsal bir güce, çok değişken anlatım yollarına sahip olduğunun bir kanıtıdır.

Hasek, varolan ve yer almakta olan akıl almaz işleri açığa sere'k, özel mülkiyet toplumu yaşamının insanlara aşlamış olduğu günlük bilincin, ahlakın ve göreneklerin tipik bir ürünü olan ve dıştan mantıksal görünen kanıtları, kavramları, durumları saçmaya, tümüyle anlam-sıza indirger. Kişilerdeki yergisel abartma ve grotesk, kahramanların bu yergisel epikte düştükleri durumların gerginliği, olaylar dizisinin bir

nüktenin doluluğuna, yalınlığına getirilişi, anlatının içine pek çok küçük hikayenin serpiştirilişi, olaylar dizisinin çok yönlü yapısı, kişilerin genelleştirilip genişletilmesi, yazının dokusundaki zengin ve ince, açık-
lı koyulu örgü, bütün bu özellikler, anlatının başlıca amacına, yani, savaşa yol açtığı gibi, insanın gereksinimlerini karşılamaya da çok uzağında olan bir toplumsal yapıdaki sakatlığı ve katılığı ortaya koymaya hizmet eder. Gerçekliğin ve toplumsal yaşamın tüm yönleri, Hasek'in esnek ve tutarlı çözümlemesinden geçerek, eleştirilen olayların tipikleştirilmesine olanak sağladığı kadar, ömrünü doldurmuş bir toplumsal sistemin değişime uğratılmasının çok mantıksal ve zorunlu bir şey olduğu sonucuna varılmasına yol açan öneriyi de getirir.

Hasek'in epiğine insani tonu veren insanın gereksinimleri, gerekleri, kişisel ve toplumsal özlemleriyle böyle bir toplumsal düzenin bağdaşmazlığı olgusunun *Aslan Asker Şvayk*'ta açığa konuş biçimi, 20. yüzyıl eleştirel gerçekçiliğine özgü, kapitalizmi eleştiri biçimiydi. Hasek'in yapıtında, toplumsal zemin son derece geniştir; yazarın keskin bakışı, yaşamın birçok alanlarına girip eski toplumsal düzenin sakatlığını, acımasız bir eleştirinin doğrultusunda gün ışığına çıkarırken, birey ile toplumun kesişmesi de soyutlaşmaz. Yapıttaki ana çatışma, tarihçe somut biçimler içinde açığa konmuştur. Bu tutum, gerçekçi sanatı, 20. yüzyılın öbür birçok gerçekçi olmayan akımlarından, sözgelişi, dışavurumculuktan, gerçeküstücülükten, saçma okulundan ayırdığı kadar, eleştirel gerçekçiliğin, yaşamın özel alanlarında kaldığı sanılan kişisel dramlar ile insani ilişkilerin çiziminde bile, derinlerde yatan toplumsal nedenleri gösterebilecek, burjuva dünyası içindeki insanlık dışı durumu açığa koyabilecek güçte olduğunu kanıtlar.

Hemingway'in *Silahlara Veda* adlı romanındaki dram, tüfek sesleriyle; anlamsız, vahşi patırtıyla güzelliği bozulan bir doğal dekorun verililişiyle başlar. Geri çekilmekte olan ordu, terkedilmiş arabalar, yolun üstünde uzanan katır ve asker cesetleri, indirilmiş silahlar ve sesi çıkmayan makineli tüfekler, savaşın haklılığı aldatmacasını, milliyetçilik propagandasının askerlerin kafasına soktuğu her şeyin akla yakın olduğu inancını silip götürür birden. Olup biten şeylerin anlamsızlığı şuradan da bellidir ki, zaferi kazananlar, yani Kayzer'in birlikleri, yitirilmiş bir savaşta yalnız başına bir zafer kazanmışlardır; hem de sonu devrim, Versay Antlaşması, açlık, enflasyon yılları ve faşist darbe olan bir zafer. Bütün düşlerini yitirenler arasında romanın kahramanı, «Senyör Tenente», yani, savaş rüzgarına kendisini kaptırmış birçok kişiden biri, basit bir insan olan Henry de vardır. Başına açılan bunca işden sonra Henry'nin istediği tek şey biraz dinginlik, barış ve basit insani zevklerdir. Siyasal düşünmeyi bilmediği gibi, neden ile etki arasındaki bağı da çözümleyemez; ama «yeter» diyebilmektedir savaşa; böylelikle de, kendisinin bu kardeş kavgası içinde yer alışını haklı gösterecek kanıt-

ların yükünü üstünden atmaktadır. Hemingway, kahramanının özel yaşam alanında kendisine bir sığınak bulmaya çalıştığı tarihsel olayların acımasızlığına karşı, sevginin, insani yakınlığın, yaşam sevincinin, yaşamın doluluğunun gücünü ortaya koyar. Ne var ki, yaşamın dayanılmaz çelişmeleriden kaçıp, modern bir Robenson Crusoe olmaya çalışmanın sonu trajik biçimde biter. Öyle ki, Catherine'in ölümü yazgısal bir rastlantı değildir. Yüksek bir lirizmle ve insan sıcaklığıyla dolu romanın trajik sonu, insanın istek ve özlemleri ile içinde yaşadığı yaşamın nesnel koşulları arasındaki bağdaşmazlığı açığa çıkarır. Bu bakımdan, insan duygularının ve coşkularının çizimi üstünde dıştan bir yoğunlaşmanın varlığına karşın, Hemingway'in romanı, büyük bir toplumsal eleştiri getirmekte, okuyucuyu insani tersliklerin nedenini düşünmeye zorlarken, kahramanını da yaşamın karşısına çıkardığı kaçınılmaz sorulara bir karşılık bulmaya, toplumda yürürlükteki güçlere olan tavrını tanımlamaya götürmektedir. Bu somut toplumsal gerçekliği inceleme gereksinimi, eleştirel gerçekçilerde açıkça görülür, çünkü, Birinci Dünya Savaşı ile Rusya'da Ekim Devrimi'nden sonra gelişen ve birey ile toplum arasındaki çelişmeleri sivrileştirilen tarihsel konum, bireyin alın yazısını, burjuva toplumda çatışan toplumsal güçlerin sürtüşmesi sonunda ortaya çıkacak şeye bağımlı kılıyordu.

Eleştirel gerçekçi yazarlar, toplumdaki durulmamışlığı farkedip, yer alan değişimleri gözlemleyerek, kapitalist sistemin ahlaksal ve toplumsal bakımdan çok yönlü bir biçimde kendini indirgeyişini saptayarak, burjuvanın, kendi sınıfsal egemenliğini korumak için terörist yollara nasıl başvurduğunu incelemişlerdir. Yönetici sınıfların yeni egemenlik biçimlerine başvurma gereksinimini ideolojik bir biçimde haklı gösterilmesine karşı çıkanlardan biri de Thomas Mann'ın *Der Zauberberg* adlı romanının kahramanı, Hans Castorp'tu. Mann'ın bu romanı, faşizm olgusunun, faşizmin ideolojik kaynaklarının ve insanların zihnini çelme yöntemlerinin bir çözümlenişini yapan, yirminci yüzyılın ilk gerçekçi yapıtıdır.

Thomas Mann, kendi günündeki özel mülkiyet toplumunun ıstırabını çektiği o korkunç hastalığı saptamıştı. Bu hastalık, Mann'ın kanısına göre, çöküş dönemine girmiş bir toplumsal sistemin yapısal bir hastalığıydı. Mann, bu hastalığın manevi belirtilerini, çok ince edebi çözümleme yöntemleriyle araştırmıştır. Mann'ın modern eleştirel gerçekçiliğin doruğunu temsil eden gerçekçi ustalığı, gerçekçi geleneğe taze bir kan aşılamış olduğu gibi, zamanımızın değişen ve değişken manevi yaşamını, modern tarihin uzlaşmaz çelişmeleriyle, eski düzenin yaşama ve toplumsal yaşama getirmiş olduğu akıldışı öğelerle karşı karşıya kalmış insanların bilincinde süren karışıklığı ve karanlığı ortaya koyabilecek bir edebi dili de birlikte getirmiştir.

Thomas Mann, gerçek yaşama son derece keskin bir duyarlılıkla bakıp,

varoluşun somut özünü tam olarak kavrayışı doğrultusunda yaptığı satsal genellemelerde, çizimi bir simge ölçeğinde genişleterek, soyut bir fikir ya da sosyolojik bir kavramı, gerçek somut öze cisimleştirip, somut ve kesin bir olaya çok daha geniş bir anlam katar. Romanın kahramanı Hans Castrop'un, olaylar sonucu geldiği, yüksek bir dağ yamacına kurulmuş Berghof sanatoryumundaki yaşam, özel mülkiyet toplumdaki yaşamın bir simgeleştirilmesidir burada. Kuvvet çizgileri, bir elektrik alanını nasıl kesip geçerse, gerçek yaşamda yer alan süreçler de, Berghof sakinlerinin varlığını öylesine kesip geçmekte; zihin alanında, Hans'ın çevresini saran düşünsel havada yansınmaktadır. Modern burjuva düşüncesindeki değişik toplumsal ve siyasal eğilimlerin temsilcilerinden, bir hümanist ve burjuva demokrasisi uzmanı olan Ludovico Settembrini ile faşist ideolojinin kullandığı sözleri geliştirip felsefesini yapan bir Cizvit ve totaliterliğin bir avukatı olan Leo Naphta arasında, ruhunu kurtarmak için Hans'ın uzun süre yaptığı savaş; yani, Hans Castrop'un hocası olmaya karar vermiş bu başkahramanlar arasında yer aldığı kadar, «Avrupa ruhu»nu kurtarmak için girişilmiş bir fikir savaşının simgeleştirilmesi de olan bu savaş, yazarın, gönüllü olarak Hans'ın hocalığına kendisini atamış bu kişilerce desteklenen toplumsal güçlerin nesnel ve gerçek koşulunu saptamasına olanak tanır.

Rönesans dönemi Avrupa hümanistlerinin fikirlerini savunan, eğitimin gücüne ve insanlığın ilerlediğine içtenlikle inanan, anarşi ve düzensizliğin düşmanı olan, aklın gücünü dilinden düşürmeyen, aklın insanları vaadedilen ülkeye ergeç getirebileceğine ve demokrasinin evrensel zaferine aklı kesen, ince konuşmacı Ludovico Settembrini, Leo Naphta'nın yönelttiği acımasız, kana susamış kanıtların, kendi varlığına, yani, «Avrupa ruhu»na karşı bir tehdit olduğunun açıkça farkındadır. Ne var ki, Settembrini, söz ile eylem arasındaki açık seçik karşıtlığın bir temsilcisidir; sözün gücüne aşırı inandığı kadar, gözü gibi sevdiği toplumsal, siyasal kurumları yıkmayı tehdit eden Avrupa ülkele-
rindeki karanlık, gerici dalgalanmayı da sözün gücüyle durdurabileceğine ilişkin kesin bir inancı vardır.

Settembrini'nin görüşlerindeki birçok yanlar Mann'ın kendi görüşlerine de yakın düşen yanlardır. Ne var ki, korkunç tarih duygusu, gerçeğe bağlı kalışı; yaratıcı bir yöntem olan gerçekçiliğin tipik bir özelliği olarak, yaşamın gidişini belirleyen toplumsal süreçlerin derin bir anlayışına varma için gösterdiği çaba, Mann'ın, Settembrini'nin toplumsal, siyasal ideallerinin tarihsel sınırlamalarını, insanın toplumsal gelişmesinde karşılaşılan gerçek zorlukları yenme gücünden yoksun ve kopuk oluşunu açığa koyabilmesine olanak vermiştir.

Settembrini'nin karşı kahramanı, Cizvit Naphta da, Settembrini gibi, özel mülkiyet toplumunun bir ürünü ve yozlaşan burjuva demokrasisi ilkelerinin bir sözcüsüdür. Naphta'nın ideolojisi, yalnız burjuva de-

mokrasisinin değil, kitlelerin de, bireyin de haklarını çiğnemeye hazırlanan emperyalist gericiliğin getirdiği ideolojidir. Naphta, evrensel insani ahlak anlayışını kategorik olarak toptan reddeder; böyle bir anlayış, insanı güçsüzlüğün bir belirtisi ve haklı gösterilişi olarak kabul edip, bu anlayış, ahlaka aykırılıkla, yani, zorbaların ahlak anlayışının gerçek özüyle karşılaştırır. Naphta'nın ideolojik ilkeleri, Nietzschecilik ile akıldışıcılığın bir karışımı, zor kullanmaya bir övgü, bir ıstırap mezebebi, bir akıl düşmanlığı ve içgüdülere bir çağrıdır. Naphta için tek bir amaç vardır, insanın insanı sömürmesine dayanan toplumsal ilişkileri her ne pahasına olursa olsun yıkılmaktan korumak. Manevi ve toplumsal despotluğun karanlık bezirganları olan, engizisyoncu Torquemada ile Conrad von Margurg'u överken, Leo Naphta, aynı zamanda, Kutsal Engizisyon'un yaptıklarını da övmekte, diri diri adam yakmayı, kelle uçurmayı, insan hakları ile insan özgürlüğü ve onurunu savunmaya kalkışacak kimselere karşı savaşta kullanılacak en ağır kanıtlar olarak öne sürmektedir. Leo Naphta, faşist ideolojinin sadece kuramını yapıp, formüleştirirken; kuramlara pek fazla kulak asmayan, ama aslında, Naphta gibi «kuramcılar» tarafından ilan edilmiş bir takım üstünkörü gerçekleri kabul etmeye hazır çok sayıda insan, lafı bırakıp işe koyulmuş; yani, Alman kentlerindeki alanlarda kitaplar yakmaya, işçileri ve aydınları vurmaya başlamışlardı. Militan marşlarla bağırarak, bir dünya egemenliği için seferberlik hazırlıkları yapıyorlardı.

Thomas Mann, hayranlık verici bir sağduyu ile emperyalist ideolojinin, onun bir yankısı olan insancılığa karşı sanatın ortaya koyduğu büyük tehlikeyi algılamıştı. Uğursuz Naphta kişiliği bu tehlikeyi haber veriyordu; romanın kahramanı Hans Castorp ise, gerek çenesi düşük Settembri'ye, gerek Naphta'nın lafoyuncusu büyücülüğüne karşı uyanıktır, kendi seçim hakkını tarihe bırakmıştır.

Ne var ki, Hans'ın zihnini uğraştıran, kendisini yüreктen etkileyen bir güç daha vardır; buysa, Berghof'taki hastalardan biri olan, Rus Klavdiya Çavşat'da algıladığımız, kendiliğinden devrim gücüdür; burjuvaya karşı olma, düzen tanımaz aşkı ile sevgi gücünün garip bir harman halinde iç içe kaynaştığı bu insan büyüler Hans'ı.

Mann, Rus Devrimi'ni büyük bir dikkatle, içtenlikle ve ilgiyle izlemiştir ama, gerek *Der Zauberberg* romanında, gerekse edebi-felsefi bir yapıtı olan *Goethe ve Tolstoy*'da görüldüğü üzere, kendisinin Rus Devrimi'nin tam olarak anlamasını engelleyen birçok yan etkenler vardı; bir kez kişiliği elvermiyordu. Romanın kahramanı, bir sevgi ve özgürlük sınavından geçtikten sonra, bir başına, kendi geleceğiyle başbaşa kalıp, bağımsız bir yol arar kendine. Kahramanın yazgısının bu biçimde çözüme uğraması, birçok eleştirel gerçekçi yazar gibi, Mann'ın da, demokratik bilincin ideolojik sınırlamalarını aşamamış olduğunu göstermekle kalmaz; aynı zamanda, yüksek düzeyde gelişmiş kapita-

list ülkelerin tarihsel gelişmesindeki nesnel zorlukları, bu zorlukların anlaşılmasındaki güçlükleri de yansıtır.

Burjuva demokrasisinin çözüntüye uğrayıp çökeceği açıktı. Bu tartışılmaz tarihsel olgu, kapitalist ekonominin temellerini sarsan ekonomik bunalım yıllarında özellikle çarpıcı bir hal almıştı. Ne var ki, burjuva demokrasisindeki bunalım da, çözüntüye uğrayış da, devrimci bir durumun yaratılmasına elvermemişti. Batı Avrupa'daki devrimci hareketleri bastırdıktan sonra, burjuvazi, toplumculuğa karşı bir seferberlik açıp, sınıfsal egemenliğini sürdürebilecek yeni biçimlere başvurmuştu. Kapitalist sistemin en güçsüz halkaları olan ülkelerde, yani, İtalya ile Almanya'da, faşist gericiliği körükleyerek, aslında, bu ülkelerdeki en bilinçli ve ilerici kesimleri yok etmiş, halkı nasyonalist ve ırkçı sloganlarla sağırlaştırıp, kitlelerin karanlık ve aşağılık içgüdülerini uyanırmıştı.

Kapitalizmden toplumculuğa geçiş derin süreci, demokratik bilincin kavrayacağı çok güç bir şeydi; çünkü, demokratik bilinç, tarihsel olayların genel, tümel bir anlayışını, bu olayların gerisinde yatan tarihsel gelişme diyalektiği anlamayı son derece güç buluyordu. Yine de, eleştirel gerçekçiler, kapitalist sistemdeki yapısal bunalımın açık belirtileri karşısında, olupbiten şeylerin doğru bir saptamasını yapmışlardır.

Thomas Mann'ın *Der Zauberberg* romanı, faşizmin ideolojik yanını çözümleyip, faşizmin kuramsal alanını inceleyip eleştirirken, Feuchtwanger'in romanları, özellikle de, Hitler'in iktidara gelişinden kısa bir süre önce yazılmış olan *Erfolg*, faşizmin pratik yanını, yani, güç kuramcılarının soyut kanıtlarını pratiğe döken faşist yöntemleri saptar.

Erfolg, faşizme gitmekte olan Versay sonrası Almanya'sındaki yaşamın son derece geniş bir görünümünü verir. Bu yazgılı sürecin başlıca belirtisi olarak, Feuchtwanger, burjuva demokratik kurumların çöküşünü, siyasal iktidarın profesyonel siyasetçilerin ve yöneticilerin elinden yavaş yavaş sanayi ve mali çevrelerin eline geçişisini gösterir. Dünyasını sağlama almış burjuvazinin, kurulu düzeni değiştirme umuduyla savaşın alevleri arasından çıkmış ve mülkiyet sahibi sınıfların mali işlerini yoluna koymak için yararlandıkları o enflasyon yıllarının acısını çekmiş insanlardan nasıl ürktüğünü anlatır Feuchtwanger. Bu korku, sanayi ve mali patronları, romanda «gerçek Almanlar» adıyla geçen ve başında Rupert Kutzner adında birinin, yani «Führer» Hitler'in bulunduğu Nasyonal Sosyalist hareketini desteklemeye götürür. Yergisel ve grotesk bir kişi olarak çizilen bu zavallı laf oyuncusunun, yani, Rupert Kutzner'in yanı sıra, yazar, tarihe bağlı kalarak, General Vesemann tipini çizer; bir öntipi olduğu General Ludendorff'tan başka biri değildir bu. Yazar, böylece, askeri kliğin ideolojisi ile faşizm ideolojisi arasındaki yapısal bağı açığa koyarak, faşist gericiliğin başlıca bir kaynağı-

nın öçalmacılık olduğunu, yani, Alman burjuvazisi milliyetçiliği olduğunu göstermektedir. Alman burjuvazisi milliyetçiliğinin saldırganlığı, kıymcılığı ve tarihsel sınırlamaları, Heinrich Mann, Leonhard Frank ile daha başka eleştirel gerçekçilerin yapıtlarında da çizilmiştir.

Rupert Kutzner, vahşi bir halde, herkesten ve her şeyden nefret etmekte, her bir aşağılık işi yapmaya hazır, ne denli toplum kaçkını varsa, kiralık katilleri, eşkiyayı, enflasyona batmış küçük burjuvayı kendi davasına yazmaktadır. Savaştan ve savaş ideolojisinden zehirlenmiş bir durumda bir şey, yani, asker olmak ve sadece bir iş yapmak, yani, adam öldürmek için eğitim görmüş, barış yüzü görmemiş, işsizlik ve enflasyondan sabrı tükenmiş genç kuşağın bir kesimi de bu faşist patronların buyruğunda koşuşturmaktaydı.

Faşizmin yaydığı yalan havası, gözü dönmüşlük, kıyıcılık ve acı, aptala çevirmişti insanları. Faşist kışkırtmacıların, toplumsal çelişmeleri çözmek için öne sürdükleri hazır reçeteler, kararsız bir sürü insan tarafından kapış kapış alınıyordu. Faşizmin yayılışı kadar, yaptığı toplumsal aldatmacılığın terörden yüz bulup etkinlik kazanışının da bir nedeni, burjuva demokrasisinin iflas etmiş, kullanılmaz hale gelmiş olmasıydı.

Öbür yüksek düzeyde gelişmiş ülkelerde olduğu gibi, Almanya'da da, burjuva demokrasisinin, yeni tarihsel koşullara kendisini uydurabilmesi, başkaca bir dönüşüm yapması olanağının kalmamış olduğu, ayrıca, Weimar Cumhuriyeti yıllarında çözüntüye uğrayışı, *Erfolg*'da tam ayrıntılarıyla, gerçeğe bağlı biçimde saptanmıştı.

Feuchtwanger, demokratik cumhuriyetin sadece bir dış görünüş olduğunu, arkasında karanlık güçlerin kol gezdiğini göstermiştir. Klasik burjuva demokrasisinin destekleyicileri, yani, gençliğinde yasal kavramlarla yetişmiş olup da yasa tanımazlığın yasa haline gelişine ayak uyduramayanlar, Buzul Çağı'na yakalanmış Tufan öncesinin sürüngenleri gibi ölüp gitmişlerdi. Ortada Dr. Geyer gibi, eski devlet sisteminin çökmekte olduğunu kavramış, kapitalist gericiliğin kıyımını hiç değilse biraz durdurmak için çaba gösteren kişiler de vardı. Ama aslında, burjuva siyasetçilerin çoğu, iktidara uzanmak üzere, faşizme ödünler verip, anlaşmaya çoktan hazırdı. Faşizmle işbirliği yapmak için harekete geçen burjuva demokrat tipinin bir örneği de romandaki emekli Bav-yera Adalet Bakanı Otto Klenk'tir.

Feuchtwanger, toplumu çok sert bir biçimde eleştirirse de, yaptığı bu eleştiri çok karmaşık bir ideolojik altyapıya oturur; Feuchtwanger'in dünya görüşüne özgü iç çelişmeler, kendi eleştirisinde izlerini bırakacağı ve öbür eleştirel gerçekçilerin de ortak bir yanını oluşturacağı biçimde, burjuva bilincin o zamanlar erişmiş olduğu dünya görüşü düzeyinin karşılığı olan çelişmelerdir.

Erfolg, birçok eleştirel gerçekçiye özgü bir yan olarak, halk kit-

lesinin yaratıcılık yeteneğinden duyulan kuşkuyu, halk kitlesinin tarih bilincine olan güvensizliği yansıtır. İlerici savaşımlı yazarın görüşünün bütünlükle dışında kalırken, boy atmakta olan faşizmin doğal toprağı, yani, köylülük de oturmamış, bağınaz bir kitle olarak saptanır burada. Birçok öbür eleştirel gerçekçi gibi, Feuchtwanger de, özel mülkiyet toplumu üstündeki derin etkilerini açıkça görebiliyordu. Romandaki mühendis, Kaspar Pröckle, çağın en ilerici fikirlerinin bir sözcüsü ve temsilcisidir. Feuchtwanger, romanın hiçbir yerinde Pröckle'e karşı düşmanca ya da olumsuz bir tavır almaz, ama, Pröckle'ün dünya görüşünün tüm yapısı yazara yabancıdır.

Feuchtwanger, toplumcu Kaspar Pröckle'ün görüşlerinin gücünü ve yaşamsallığını kavrar, ama, bu görüşlerin kapitalist Avrupa'nın düşünsel ve toplumsal yaşamı içinde doğru dürüst bir yeri olabileceğine inanmaz. Kendi düşüncesine göre, bu görüşler, tarihsel görüşler dikdörtgeninin köşelerinden, modern toplumun manevi yaşamındaki mozaikin bileşik öğelerinden biridir. Pröckle'ün fikirlerine katılmaz Feuchtwanger, çünkü, Pröckle'ün tuttuğu kurtuluş fikirlerinin hümanizmle bağdaşmadığına inanır. Feuchtwanger, ilerici fikirlerin insancıl içeriğini görmemiş, liberal-demokratik tip insancılığa yazılmıştır. Akla aykırı bir hale gelmiş olmasından ötürü, gerçekliği değiştirmek gerektiğini kavramış olmakla birlikte, sözün dünyayı değiştirebileceğine, yani, insanı hümanist bir ruh içinde eğiterek, dünyayı yeniden kurma olanağı olduğunu, başka bir deyişle, varolan toplumsal ilişkiler sisteminin toplumsal dönüştürüme başvurmaksızın, değiştirilebileceğine inanmıştır. Feuchtwanger'in önerdiği toplumsal çelişmelerin aşılması yöntemi, yani, eleştirel gerçekçilerin görüş tarzlarını tipik bir biçimde dile getiren bu yöntem, modern burjuva ve demokratik bilince özgü tarihselcilik bunalımını yansıtır. İşte bu bunalım somut yaşamı çok ayrıntılı biçimde gözlemlemiş olmasına karşın, Feuchtwanger'in, gerçekliğin tam oturmayan bir görünümünü çizmesine yol açmıştır. Modern tarihin, devingen, değişen gerçekliğin bu yerine oturmayan görünümü, eleştirel gerçekçiliğin sanatta dünya imgesini kavrayıp bireşimleyebilme gücünden bu yoksunluğu, birçok eleştirel gerçekçi yazarda kendisini duyuran bir şey olmuştur.

Eleştirel gerçekçilerden kimisi, sözgelişi, Dos Passos, tarih ile insan arasındaki ilişkiler diyalektiğini, yani, tarihin canlı akışı ile kahraman arasındaki karşılıklı bağıntıyı çizebilme karmaşık işini, kurguya başvurarak çözmeye çalışmışlardır. Dos Passos, toplumdaki olaylara ilişkin her türlü bilgi veren çeşitli gazete haberlerini, anlatının içine sokuşturmuştur. Kendisinin Kamera-Göz dediği bu yöntem, sözde zamanın akışı duyumunu verecek; çağın ayırık, benzersiz havasını yaratacaktı. Ne var ki, gerçek tarihsel olayların, kahramanların insanı aln yazılarından mekanik bir biçimde birbirinden ayrılması, gerçekliğin

daha derinden görünümü içinde verililişini getirmediği gibi, salt bir edebi araç olarak da soysuzlaşmaya yol açmıştı. *The 42nd Parallel* (1930) ve *Nineteen Nineteen* (1932) ile *The Big Money*'i (1936) kapsayan U.S.A. üçlemesinde, çeşitli kişilerin aynı anda yeralan, birbirine koştur ve karşılaşmayan alınyazılarının birlikte çizilmesi ilkesi, yazarın, toplumun gelişmesini belirleyen ve insanın alınyazısını koşullandıran tarihsel nedenler ile etkilerin tümünü *in toto* kavrayabilme yeteneğinden yoksun olduğunu kanıtlamaktaydı. İnsanın, zamanın akışından, tarihten ayrılması, tarihselcilik bunalımının bir belirtisi değildi sadece; çok daha genel nedenlerin, yani, kapitalist ülkelerde bir devrim durumunun olmayışını ve toplumsal ilerlemenin geleceğine ilişkin eleştirel gerçekçilerin de kesin bir görüşleri olmayışını içine alan nedenlerin bir sonucuydu. Sözgelisi, Feuchtwanger için, tarih, akıl ile akla aykırılık güçlerinin trajik dengesi idi. Ernest Hemingway ise, stoacı bir yaşam görüşüne dayanmıştı.

Dünya savaşı korkunç deneyi, burjuva toplumun birçok toplumsal ve etiksel değerlerini ucuzlaştırmıştı. Hemingway'e göre, burjuva ideallerinin aldaticılığını açığa çıkarmıştı; ama aynı zamanda, böyle bir deney, Hemingway'in yaşamın farkında olma açısını çok inceltmiş, sadece yaşamda olmaktan zevk alma yeteneğini arttırmıştı. Oltaya takılmış bir alabalığın sıçrayışı, ormanda akan bir derenin usul usul dalgacıklar çıkışı, kurumuş çam yapraklarının keskin kokusu, yakılan bir ardıc ateşi, birdenbire insanın bir tutkuya kapılışı; zor ve arasıra hayli tehlikeli durumlarda, sözgelisi, boks ya da boğa güreşi yaparken, insan yürekliliğinin ve onurunun olumlanması, işte bütün bu gibi şeyler, Hemingway'in, korkunç savaşları doğuran, insanı yokedip elinden mutluluğunu alan, yaşamda olma sevincinden yoksun kılıp, ruhunu katılaştıran bir dünyadaki yaşamın bayağılıkları ile kıyıcılığı ve anlamsızlığı karşısına koyduğu şeylerdi. Hemingway, insan ile içinde yaşadığı ve hareket ettiği dünya arasındaki, bireyin gereksinimleri ile toplumsal düzen arasındaki insanı anlamsız biçimde acı çekmeye mahkum eden sızıntıyı duymuş ve en keskin biçimi içinde ortaya koymuştur. İnsanın yürekliliğini, gözüpekliğini, zor ve ruhu yıpratıcı durumlarda insanca kardeşlik ve dayanışma duygusunu, onurunu koruyabilmesi yeteneğini değerlendirerek, bütün umudunu kişisel insani gözüpekliğe bağlar Hemingway; insan çabasının, yaşamdaki baskılara, kıyıma ve adaletsizliğe karşı koyabileceğini, bunun bir zorunluluk ve bir ahlak ödevi olduğunu düşünür; yaşam ne denli adaletsiz ve acımasız, kıyıcı ve insanlık dışı olursa olsun, teslim olmamalıdır insan, bütün tersliklere stoacı bir onurla katlanmalı, hiç korkmadan ve ödün vermeden, sonuna kadar yüreklilikle yürümeli, kendisini alıttırıp ezecek olan şeye karşı savaşıp direnmelidir.

Hemingway'in yazılarının, yani, sadece *Yenilmezler*, *Fifty Thou-*

sand, Francis Macomber'in Kısa Mutlu Hayatı, Kilimanjaro Karları gibi öykülerinin değil, *To Have and To Have Not* ile *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* gibi uzun romanlarından *İhtiyar Adam ve Deniz'e* kadarki bütün öykülerin can alıcı noktası stoacılıktır; yeni fikirlere rastlanmakla birlikte, anlatıya asıl rengini veren budur. Hemingway'in kişisel ve toplumsal stoacı konumu, insan davranışının incelenişi üstünde yoğunlaşmasına, kişiyi kendi stoacı ahlak ödevine uygun biçimde karar verip hareket etmeye zorlayan psikolojik durumlarla yoğun bir biçimde ilgilenmesine yol açmıştır. Buysa bize yazarın, niye insanın tehlikeye ve ölüm tehlikesine olan tepkisini incelemeye yönelmiş olduğunu, çoğu insanın içinde yaşadığı günlük, olağan, düz çizgideki bir yaşamdan çok daha değişik, daha bir dışarılıklı alanda geçen konuları aradığını açıklar. Ayrıca, böylesine konular, hiç kuşkusuz, yapıtlarının toplumsal çapını da kısıtlandırmış olan bir şeydir; çünkü, ne de olsa, bir boksörün, bir boğa güreşçisinin, bir çapkının, bir profesyonel avcının, safariye çıkmış bir zengin turistin ya da serüven arayan birinin konumu, özel mülkiyet toplumundaki toplumsal etkinliklerin ancak ufacık bir kesimi olduğu gibi, bu daracık alanda gelişen çatışmalar da kendine özgü, kısıtlı bir özellik gösterir.

Hemingway'in dünya görüşündeki stoacılık, anlatısal tarzının usul özelliklerini de belirler. İçine atma, içe kapanma, duyguları açık etmeme, Hemingway'in dışlarını sıkıp da yaşamda olupbiten şeylere tek başına karşı koyan kahramanlarının kendilerine özgü bir yanı olduğu gibi, birbirleriyle iletişimde bulunmalarının da özel bir halidir. Kişilerden hiçbirini ağzını açıp da ne düşündüğünü söylemez. Yüzeyde yankılanır herşey, duygu ve coşkuların yaşamını gizli kapaklı tutan göstergeler, şifreler yüzeye çıkar ancak. Bu bakımdan, Hemingway'in anlatı sanatının ağır basan bir özelliği haline gelmiş olan ve yapıtlarının dıştan basit görünen konularına bir anlam zenginliği katan şey, içermekten yararlanmadır.

Ne var ki, stoacılık, Hemingway'in kahramanlarının toplumsal etkinliklerini çok açık bir biçimde kısıtlar. Kendi onurlarını korurlarken, yaşamın darbelerine karşı kahramanca göğüs gererken ya da manen başarıya ulaşmış olarak ölümler, Hemingway'in kişileri sadece özel sorunları çözmüş olurlar; kendi alınyazılarının son çözümlemede bağımlı olduğu toplumsal varlık üstüne çok daha genel soruları hiç akla getirmediikleri gibi, ancak pek ender hallerde böyle bir şeyi akıl ederler. Bu kahramanlar, yaşadıkları toplum içinde, o toplumun baskılarına karşı direnirler sadece, değiştirmeye kalkmazlar toplumu ya da insana düşmanca olan güçleri ortadan kaldırmayı düşünmezler. Uzun bir süre, Hemingway'in yaratıcı gelişmesi, kendi tarih duygularının yoksulluğunun, yani, insanı esinlendirecek, bütün aklıyla, ruhuyla insanı harekete geçirecek, insanın yaşamına sadece önemli değil, evrensel önemde de an-

lam verecek bir tarihsel amaç görememiş olmasının acısını çekmiştir. Eleştirel gerçekçi yazarların bilincindeki tarihselcilik bunalımı, tarihin yaaşmsal, etkin güçlerine dönülerek, stoacılık aldatmacasının üstesinden gelinerek aşılabilirdi ancak; çünkü ne de olsa, en son çözümlemelerde, stoacılık, sınırlı bir toplumsal anlayışın kendi bir tanıtı olduğu gibi, toplumu değişime uğratabilecek, tarihsel yaratıcılığın yolunu aşabilecek olumlu güçleri yaşamda seçebilme gücünden yoksun oluşun da bir tanıtıdır.

Hemingway'in insan sevgisi ve insana inancı ile toplum üstündeki görüşlerinin demokratik özü, önünde sonunda kendisinin dünya üstüne daha tarihsel bir görüşe doğru gidebilmesini, kendi gerçekçiliğinin toplumsal çapını genişletebilmesini sağlamıştır. Buysa, kendi zamanının başlıca toplumsal gelişmelerini çizebilmesine; stoacılığın yol açtığı, insanın toplumsal kötülöklere karşı kendi başına savaşabileceği inancını aşmasına olanak vermiştir.

Bu tür aldatmacalar, sadece insan toplumunun atomlaşması, insan çıkarlarının yabancılaşması ve insanı toplumun öbür üyelerinden ayıran, özel kendi çıkarları üstünde yoğunlaşmasıyla beslenmekle kalmamıştır. Bu tür aldatmacalar, gelişmiş kapitalist ölkelerde emekçilerin etkinliklerini güçsüzlöğe yöneltecek, kararlı bir etkinliğı olduğu kadar, eyleme yönelik bilincin oluşmasını da engelleyecek, kendi içindeki birlikten yoksunluğun bir sonucuydu. Bu birlikten yoksunluk, toplumsal reformcu eğilimlerin güçlenmesine, aynı zamanda, emekçileri siyasal etkinliklerden alıkoyan ve salt ekonomik çıkarları savunmaya yönelten oportünist, siyasal eylemliliklerin etkin bir hale gelmesine yol açmıştı. Bu bakımdan, eleştirel gerçekçiler, halk kitlelerinin durumunu saptarken ve kapitalist sömürünün sonuçlarını, insanlık dışılığını, sahici bir biçimde ortaya koyarken, kitlelerin olgunlaşmamış toplumsal bilincini, yani, doğru bir tarihsel seçim yapabilme gücünden yoksun oluşlarını da yansıtmış oluyordu.

Aynı kaçınılmaz soru, bir zamanlar, Hans Fallada'nın kahramanlarının da karşılaşmış oldukları bir soruydu. Bir «beyaz yakalı işçi»nin tragedyasını veriyordu Fallada ve tragedya, kapitalist sistemde ekonomik, siyasal çalkantıların en keskin hal aldığı bir dönemde, kiralıkçı çiftçiler ile yarıcılarının topraklarından sürüldüğü bir dönemde geçmekteydi. Bu aynı kişilerin alınyazıları, Erskine Caldwell'in yoksul insanlara yakınlık ve acıma duygularıyla yaklaşan o hüznölü hikaye ve romanları ile Steinbeck'in Amerikan edebiyatının en büyük toplumsal romanlarından biri olan, işsiz ve aç insanların verildiğı *Gazap Üzümleri*'nde de ortaya konmuştur. Kitlelerin doğru bir tarihsel seçim yapabilmesi sorusu, hiç kuşkusuz, kendi kahramanlarının bilinç düzeyini her bakımdan aşan eleştirel gerçekçilerin de karşı karşıya kaldıkları bir soruydu.

Basit bir insan yaşamı yaşamaya çalışan, yani, ailesini geçindir-

mek için patronuna dürüst bir biçimde hizmet eden ve bir şirkette küçük bir memur olan Pinneberg, kendi isteklerine, umutlarına ve tasarılarına kayıtsız kalan bir toplumsal sistemin ruhsuz ve uyumsuz işleyişiyle sürtüşme halindedir. Battıkça batmaktadır; en sonunda, evsiz barksız, işsiz insanlar için kentin eteklerinde yapılmış adi barakalarda yaşamak zorunda kalır. Pinneberg, işverenlerin gözünde bir kâr aracı, sendikaların gözündeysen, yardım dilenişiyle görevlileri ve iş bulma kurumunu rahatsız eden bir müşteridir.

Fallada, özel mülkiyet toplumundaki yaşam tarzının, yani, her gün geçim derdi içinde olmanın, insanı yıktığını; yaşamın basit zevklerinden insanı yoksun kıldığı gibi, manen gelişebilmesini de önlediğini; ayrıca, kendi içinde bulunduğu durumu anlayamaz hale getirdiğini, düşüğü bu korkunç durumun kökünde yatan nedenleri kavrayabilme olanağını elinden aldığını göstermekteydi. Pinneberg, yani, Fallada'nın *Ne Oldu Sana Küçük Adam?* romanının kahramanı, tam bir moral çöküntüsüne, yılgınlığa düşmüştür; üstelik kendi evrim çizgisi içinde ulaşabileceği en son nokta da budur, ondan sonra her şeyden, herkesten, yaşamdan, dünyadan nefret ve pişmanlıktır. Gerçek yaşamda ise, Pinneberg'ler, içinde bulundukları karmaşık toplumsal durumu, faşizme yönelerek, yani, yanlış bir tarihsel seçim yaparak çözmeye çalışmışlardır. Yazar, kendi kahramanının, böylesine tehlikeli, yıkıcı bir yola düşebileceğini ne yazık ki kavrayamamıştır. Sanmıştır ki, Pinneberg'in doğasındaki insani nitelikler, onu yazgısal bir hata işlemekten, faşizmin toplumsal aldatmacasına balıklama dalmaktan, tarihin de göstereceği gibi, pek çok kana ve pahalıya malolan faşizmin vaatlerine hemen inanmaktan alıkoymacaktır. Yazarı böyle bir yanlışla götüren, sanatsal düşüncesini kısıtlayan şey, tarihselcilik bunalımıydı. Pinneberg'lerin kendi yazgılarıyla ilgili verdikleri bu kararda kendi sınırlı toplumsal bilinçlerinin epey bir payı olmuştur. Ayrıca, verilen bu karar, tarihsel gerçeğin insanlar tarafından algılanabilmesinin de ne denli zor olduğunu, insan algısının ne denli direndiğini, insanların tarihteki gerici güçlere uysallıkla boyun eğmelerinin ne denli ıstıraplara malolduğunu da gösteren bir şeydi.

Fallada'nın romanları, toplumsal gelişmelerin altında ezilen, kapitalist sisteme karşı direnme gücünü gittikçe yitiren insanları gösterirken, Steinbeck'in romanları, direnmeyi sürdüren, kendi yazgılarına kayıtsız kalan bir toplumsal sisteme karşı kendi en insani haklarını savunan kişileri verir. En azından, bu kişiler, yedek emek gücü olarak topluma gereklidirler; ucuz emek kaynağıdırlar.

Evlerinden barklarından sürülmüş kendileri gibi birçok işsiz insanla birlikte, Joad ailesi de, külüstür bir arabada yol teperek gitmekte; bu arada bir ölen olursa, yol kenarında bir yere gömüp, sonra yola

yine devam etmekte; yakıcı güneş altında, yağmur çamur içinde, vaadedilen ülkeyi, yani, başlarını sokup çalışabilecekleri, bakımsızlıktan, göçebe yaşamından yabanileşmiş çocuklarını okula gönderebilecekleri, kendi aile sorunlarını çözerek, erkeklerin artık bir işe gidebileceği o ülkeyi aramaktadırlar.

Ne var ki, bu aynı boşuna umudu besleyenler yalnız kendileri değildir; binlerce ve binlerce aile evini terkedip yollara düşmüştür; onlar da başlarını sokabilecek, iş bulabilecek bir yer aramaktadırlar. Ama, şeftali ağaçlarıyla, üzüm salkımlarıyla dolu o vaadedilen ülkeye, yani, Kaliforniya'ya geldikleri zaman, tam bir adaletsizlikle karşılaşılır, hem de en açık, en elle tutulur, gözle görülür biçimiyle. Dikenli tellerle çevrilmiş tarlaların çevresinde, toprak sahipleri, zırhlı arabalara binmiş dört dönmektedir; yanlarında koruyucuları, kaba saba şerifler, silahlı polis komiserleri hazır beklemektedir, üç kuruşa adam çalıştırmak için, grev kırmak için.

Steinbeck, bir zamanlar ortaklaşa çalışma tarzı ile gelenekler dolayısıyla birbirine kenetli olarak yaşamaya alışmış Joad ailesinin, dış toplumsal güçlerin yıkıcı kıyımı karşısında artık nasıl çözüntüye uğramaya başladığını sahici bir anlatımla verirken, bu insanların, çevrelerini saran adaletsizlik karşısında da nasıl bir kızgınlık duyduklarını, bu kızgınlığı da içlerinde nasıl büyüttüklerini verir. İşte böyle bir adaletsizliğe karşı yılmadan göğüs geren Joad ailesi; hem de kendi ahlakları gereği, yani, emekçi insanların o hiç şaşmayan sağduyusuyla, iyiyi kötünden, dürüstü dürüst olmayandan, haklıyı haksızdan ayırarak. Talih-sizlikler ve terslikler, onların kardeşlik duygularını, dayanışmalarını, başkalarının çektikleri acılara yakınlık duymalarını, başka insanlara yardım etme yeteneklerini bozamamıştır. Steinbeck, geniş, genelleştirilmiş, belli bir ölçüde simgesel kişiler çizerken, emekçi insanların özellikleriyle de tipikleştirir bu kişileri; çevredeki şeyleri, onların görüş açısıyla değerlendirir.

Steinbeck'in gerçekçiliğini değerli kıldığı kadar, güçsüzleştiren şey de budur işte; ama, öteki eleştirel gerçekçilerde de görülen bir güçsüzlüktür bu. İçinde yaşadıkları koşullar, Joad'ları yoksulluklarının nedenleri ile toplumsal adaletsizliğin nedenleri üstünde düşünmeye zorlar. Bu adaletsizliğe karşı savaşılmaya hazırdırlar. Joad ailesinin reisi, baba Joad, bu işlerin böyle gitmesinin artık olanaksız olduğu ve her şeyin değişmesi gerektiği sonucuna varmıştı. Ama, Joad'lar için, adaletsizlik soyut bir şeydir; Banka gibi, Tröst gibi, Anonim Şirket gibi, eli yüzü olmayan bir şeydir. Bu soyut şeylere karşı nasıl savaşacaklarını bilmezler. Tüm toplumsal kuruluşa karşı değil, toplumdaki tek tek aksaklıklara karşı savaşılmaya hazır oldukları için de, toplumsal nedenlerin ve etkilerinin tümel, tutarlı bir görünümünü kavrayamazlar. Yazarın da durumu budur.

Mülkiyet sahipleri Joad'lar gibi olanları, «Kızılar»ın ne dolaplar, ne dolantılar çevirdiğini anlatan birtakım öcü geliyor masallarıyla korkutmaya, kafalarını karıştırmaya çalışmaktadırlar, ama, Joad'lar korkmamaktadırlar böyle şeylerden. Aslında, bu «Kızılar»ın ne istediğini bilmemekte, bilmelerine de izin verilmemektedir. Ama, kendi haklarını korumak üzere öbür insanlarla birleşmek gerektiğini çok iyi anlıyorlardır. Ortaklaşalık duygusu içlerinde tam yer etmemiştir; er geç edecektir ama. Bu emekçi insanların yüksek bir moralle hâlâ direnişleri en azından şunun bir tanıtıdır ki, kapitalizm, halk kitlelerini hepten yozlaştırabilmeyi ve duygusuzlaştırabilmeyi başaramamıştır; mülkiyet sahipleri dünyasına, bu dünyanın getirdiği toplumsal adaletsizliğe karşı emekçi insanların bağrında gazap üzümleri olgunlaşmaktadır.

Eleştirel gerçekçiler, halk kitlelerinin, basit insanların daha yüksek düzeyde bir toplumsal farkındalığa varabilmelerindeki nesnel zorlukları yansıtırken şunun da farkındaydılar, emperyalist gericiliğe karşı direnebilecek, burjuva dünyasında süren adaletsizliğe karşı bir savaşım ile toplumsal eylemin niteliği sorusunun birbirinden ayrılmazlığını kendilerinde barındıran birtakım güçler de halkın bağrında olgunlaşmaktaydı.

Bu sürecin incelenmesi, eleştirel gerçekçi yöntemi önemli bir biçimde etkilemiş; tarihselcilik bunalımının atlatılmasına yardım ettiği gibi, eleştirel gerçekçi yazarların da toplumu törpüleyen çelişmelerin özünü daha tam olarak anlayıp kavramalarına olanak vermiştir. Bu sürecin incelenmesi, eleştirel gerçekçilerin, burjuva toplumdaki birçok, hattâ, temel sayılan değerleri yeni baştan değerlendirmeye, bireyin toplumsal savaşıma olan tavrı sorusunu yeni baştan ele almaya götürmüş, yapıtlarının dayandığı çatışmaların çapını ve önemini artırmıştır.

Halldor Laxness'in romanında, bir kuru ekmeğe kalmış darkafalı bir kadının kızı, Salka Valka, taşra yaşamının yoksulluğu ve sıkıntı verici yaşamından, dargörüştülüğünden günlük eziyetlerinden kurtulmaya çalışan bir kişidir. Ayrıca, içinde yaşamak zorunda kaldığı dünyanın kötülüklerinin tümüyle farkında olduğu gibi, kötülüğün her türlü kıyım biçimine karşı da kendi adalet duygusu ve insan onuruyla karşı koyabilecek güçtedir. Zengin bir adamın balık fabrikasında karın tokluğuna bir iş bulabilmiş olmasından dolayı kendisini talihli sayan, okuma yazmasız bir genç kızken, balıkçılar sendikasının yazmanı olur; kendi çıkarları kadar arkadaşlarının da çıkarlarını yiğitçe savunan, birey olarak kendi haklarına ve özgürlüğüne göz dikebilecek herhangi birine karşı koymaya hazır biridir artık.

Halldor Laxness, emekçi halkın tarihsel amaçlarını kavrayan, sömürülen kitlelerin gerçek konumunu anlayan biri durumuna yükselmiş basit bir insan tipinden kahraman bir kişi yaratmıştır. Laxness'in lirizm ile alaylamayı bileştiren, kökleri halk destanı biçimine dayanan ve zen-

gin bir dili içeren anlatısı yanı sıra, bireyi oluşturan toplumsal çevreyi derinden inceleyerek yaptığı toplumsal çözümlemede halkın bilincinde yeralan önemli süreçleri genelleştirebilmesine, halkın moral gücüne bir inanç ve tarihsel iyimserlik aşılayabilmesine, tam bir sahicilikle algılayıp çizdiği halkın karanlık yaşamına bir aydınlık getirebilmesine olanak vermiştir.

Salka Valka'nın yaşadığı ve bir savaşım sürdürdüğü, gözden uzakta bir İzlanda köyüne bile, her ne denli gelişmemiş, basit biçimiyle olsa da, toplumcu fikirler girmiş bulunmaktaydı. Romanda, bu fikirlerin sözcüsü olan Arnaldur Björnsson ise, halkı esinlendirecek, halka yol gösterecek fikirler yerine, soyut fikirlerden hoşlanan, akademik bir düşün adamıdır; bu yüzden, gerçeklerle karşılaşp da kendi öğretilerinden bir sonuç çıkmadığını görünce manen yıkılır. Salka Valka, bu fikirlerin doğruluğunu sezgisel olarak anlamakla birlikte, gerçek yaşamda pratiğe nasıl konacağını kestirememektedir; çünkü, kurnaz tüccarlar ile becerikli politikacılar, cahil balıkçıların gözünü bağlamakta, sınıfsal işbirliği üstüne çektikleri söylevlerle, zaten uyusuk olan zihinleri bir de zehirlemekte, bu kişileri ekonomik olarak köleleştirip, kendi çıkarlarını savunabilmeleri bakımından, bileşmelerini önlemektedirler. Ne var ki, Salka Valka, sağlıklı bir sınıf duygusu olduğu için, zenginlerin egemenliğinden gittikçe nefret edebilmektedir; bu manevi gelişme çizgisi de elden ele ileriye doğru götürülecektir.

Kuşatılmış Batı Avrupa ülkelerinde Nazilere karşı doğuşen Direniş Hareketi üyelerinin özündeki insan mayası neyse Salka Valka'nınki de odur.

Faşizme karşı hareketin yol açtığı tarihsel olaylar, yani, İspanya'daki iç savaş ve yeni bir dünya savaşı olasılığı, savaş öncesi Avrupa'sında esen havayı değiştirdiği kadar, eleştirel gerçekçi edebiyatta da kendi bir yansısını bulmuştu. Toplumsal eylemin gerekliliği ve doğru bir tarihsel seçim yapma gereği sorusu, bu karar verici yıllarda, eleştirel gerçekçi yazarların görüş alanı içine giren bütün öbür sorunları gölgelemiştir. Birçok eleştirel gerçekçi yazarın ortak yanı olan gözleyici dünya görüşü, toplumsal kuşkuculuk, halkı uyusuk bir kitle olarak görüş, faşizme karşı savaşımın mantığıyla yıkılmıştı. Faşizme karşı hareketin karışık bir bileşimi vardı; eleştirel gerçekçilerin çok daha tarihsel olarak düşünmelerine yardım ederken, çağın toplumsal çelişmelerini yine burjuva demokrasisinin çözebileceği aldatmacını yaratıyordu yeniden. Ama, bu çelişmelerin apaçıklığı, yani gerçeklik, faşist tehdidin kapıya gelip dayanmış olması, bütün bunlar, eleştirel gerçekçilerin bilincinde bir dönüşüme yol açarak, toplumsal sorunlara yeni çözüm yolları bulmaya götürmüştür. Eleştirel gerçekçi edebiyattaki bu toplumsal etkinleşme süreci, eleştirel gerçekçiliğin bütün temsilcilerini etkilemişti.

Romain Rolland, kapitalist toplumun yıkıcı etkilerine karşı demokratik kültürün manevi değerlerini çoktandır savunmaktaydı. Uzun bir süre insan ile insan onurunu savunmuş, burjuva ideolojinin zararlı etkilerini, burjuvazinin kendi çıkarlarını korumak için uydurduğu mitleri ve milliyetçilik fikrini eleştirmiş, özel mülkiyet toplumunda düşünce ve eylem özgürlüğü olduğunu sanan aydınların kuruntularını açığa sermiş; nefret ettiği politikacıların yozluğunu, iler tutar yanı kalmamış burjuva demokrasisi sloganlarıyla istedikleri gibi oynadıklarını göstermişti. Rolland'ın kendi deyişiyle, yaşadığı toplumdaki manevi ve siyasal yaşam, insanların, ideallerin, onur ve vicdanın satışa çıkarıldığı, sanatın aldatmaca, sanatçı vicdanının da satılık olduğu bir pazar yeriydi.

Rolland, o zamanki toplumculuk düşmanlarının, yani, bugünkü toplumculuk düşmanlığının manevi babalarının saldırılarına karşı savunarak, toplumcu ülkelerdeki toplumsal deneyi canla başla incelemiştir. Tarihsel gerçeği yılmadan araştırmış, kendi düştüğü yanılsamaları söküp atarak, kendi hatalarını gözünü kırpmadan aşmasını bilmiştir. Rolland'ın çözüme ulaşma yolu çok çetindi; buna karşın Rolland, geçmişle bağları koparmanın ne denli zor olduğunu, belli bir toplumsal düşünce tarzından bir ötekine «geçiş formülü»nün bulunabilmesinin ne denli karmaşık olduğunu hiçbir zaman gizlememiştir. Anıtsal bir yapıt olan *Jean-Christophe*'da da, Rolland'ın insanı ve insanlığı savunan yapıtlarının kendine özgü bir yanı da, bu yapıtlardaki toplumsal idealin soyutluğu ve insanın salt iç dünyasıyla uğraşılmasıydı. Rolland'm düşüncesine göre, insanın bu iç dünyası, dünyayı daha insani kılarak değiştirebilecek güçlerin barındığı bir yerdi. Bu görüş, Rolland'ın Gandiciliğe ve edilgen direniş ilkesine yoğun biçimde bir ilgi göstermesine yol açmıştır. Savaş alanlarında ölen milyonlarca kişinin kaniyle kazanılmış zaferin kaymağını birtakım başka insanların yemekte olduğu yıllarda, yani, 1920'lerde yazılmış ikinci bir anıtsal roman olan *L'Ame Enchantée*'nin tonunu işte bu tavır ve fikirlerin belirlediği söylenebilir.

İlk bakışta, Annette Rivière kişiliğinin, Jean-Christophe'un, yani, insanların kardeşliğini, insanlığı savunan, bu uğurda topluma karşı çıkan bir kişinin devamı sanılabilir. Ne var ki, Versay sonrası Avrupa'sının vahşi ormanlarına kendi kahramanıyla birlikte girdikten; kendi kahramanıyla birlikte büyüyüp olgunlaşıp, tarihin çağrısına bütün gönüllüyle uyduktan; sanatsal görüşünü köreltmeyip, tam tersine, keskinleştiren gerçeğin ışığına gözlerini dikip baktıktan; burjuva toplumunun çöküşünü, burjuva ahlak, ideoloji ve siyaset değerlerinin soysuzlaşmasını, gençlerin kent uygarlığının taş duvarları arasında yozlaşıp gidişini görüp çizdikten; yeni bir savaşa çanak tutan, halkın ulusal çıkarlarına hıyanet eden ve kendi haklarını savunan kitleleri vahşi faşist usullerle iyileştirme yoluna giden politikacıların çevirdikleri gizli dolapların bir çizimini yaptıktan sonra, kendi kahramanı gibi, Romain Rolland da, şu

sonuca varmıştı ki, doğru, son derece güç koşullar altında toplumcu düzeni kurmakta ve geleceğin yolunu insanlığa açmakta olan yeni dünyanın yanındaydı. *L'Ame Enchantée* dizisinin son cildi olan *L'annonciatrice*, artık eleştirel gerçekçiliğin sınırlarını aşmış; yeni bir yönleme yani toplumcu gerçekçiliğe varmış bir yazarın yapıtıdır.

Bu son ciltte, bütün yapıtı taçlandıran toplumsal eleştirinin böylesine açık, hiç ödünsüz, böylesine duru, akla yatkın oluşu kadar, kişiler ile toplumsal konumlarının da böylesine derin bir biçimde çizilmiş olmasının nedeni buradan ileri gelir. Rolland yeteneğinden bir şey yitirmeksizin, giderek ona bir şeyler de katarak, enfes bir ana tipini, geleceğe umutla bakan, o günkü adalet uğruna savaşıyor bir kadını çizer burada. Roman, iç tragedya ile dolu olmakla birlikte, yaşama sağlam bir biçimde, büyük toplumsal dönüşüm fikirlerine pratikteki biçimini vermek için savaşıyor o yaratıcı güçlere olan inançla bakar.

Annette Rivière, yaşama atıldığında, sevgi, annelik ve sevecenlik gibi kutsal duyguları en yüksek değerler olarak kabul edip, bunları toplumsal görevden önce gelen şeyler olarak görürken, insanlığın faşist tehdide karşı kendisini savunma ve geleceğin doğru yolunu açma gereğiyle karşı karşıya kaldığı zaman, bu kutsal duygular toplumsal görevle kaynaşarak tek bir bütün haline gelir. Romanda, annenin manevi evrimi, oğlu Marc tarafından yinelenir.

Marc'ın zamanında gerçeğin yolunu bulmak daha da zordur. Gerçi, çevresinden ve maddi refahından kendisini çekip alan ve evlenmemiş bir anne olan Annette'in payına düşen maddi yoksunluğa ve manevi ıstıraplara Marc'ın katlanması gerekmez. Ama, Marc'ın, burjuva bilinçteki mitlerle ve putlarla zorlu bir savaşa girişmesi, bireyciliğin insanı manen ayartışının üstesinden gelmesi, toplumculuk fikirleri için savaşıyor kimselerin arasında kendi kişiliğini yitirerek, onların arasında kaynayıp gidebilme korkusunu aşması gerekmektedir. Tüm manevi sorunları, toplumsal çelişmeleri hemen bir anda çözebilecek biricik bir esin kaynağı olarak gördüğü toplumsal değişimin idealist görüşlerinden de sıyrılması gerekmektedir ayrıca. Marc, kendisine kılavuzluk edecek ve akıl danışacağı bir kimse olarak Assia'yı bulur. Assia, Marc'a toplumsal değişimin bir anda patlayan bir esin kaynağı olmadığını, yeni doğan dünyanın, eski dünyadan kalan yıkıntıları, hastalıkları ve hataları ortadan temizlemesinin çok çetin bir iş olduğunu, milyonlarca insanın bilgiye ve kültüre doğru her gün bir adım daha ilerleyişinin çok zor, sabır ve esin gerektiren bir iş olduğunu öğretir. Yaşam okulundan geçmiş ve Sovyet Rusya'daki iç savaşı yaşamış biri olan Assia, insanlar hakkında gerçekçi düşünebilmeyi, soyut yargılar vermemeyi, insanları genellemeler olarak değil, toplumsal savaşım içinde yeralan ve bu savaşımında kendi somut çıkarlarını savunan kişiler olarak görmeyi öğretir.

L'Ame Enchantée'deki kahramanlar, her biri kendince olmak üzere, devrim yaşantısını özümlemiş, bilinçli eyleme geçmeye hazırlanan kişilerdir. Marc, faşistlere karşı döğüşürken ölür, ama, geleceğin doğru yolunda ilerleme savaşımı veren kişiler arasındaki o bağ kopmaz; 20 yüzyıl gerçekçiliğinin en büyük başarılarından biri olan bu kitap, git-tikçe artan faşizm tehlikesine karşı sert bir uyarıyı olduğu kadar, öz-görlük için savaş çağrısını da içeren bir kitaptır.

Rolland, bireyin manevi dünyasına gösterdiği ilgiyi gevşetmeden ya da kişilerinin psikolojik bir biçimde incelenişlerinden kaçınmaksızın, bu kişileri, zamanın güçlü akışı içine bırakıp, insan ile tarih arasındaki karşılıklı bağıntıyı ve karşılıklı bağımlılığı inceleyerek, geniş boyut-lar kazanan kişiler yaratabilmiş, başlıca kişilerde tarihin temel güçle-rinin bir genelleştirilmesini yapmıştır.

Kendi toplumunun durumunu inceleyerek ve çözümleyerek, Rolland, böyle bir toplumun çökmeye mahkum olduğu ve özel mülkiyet toplu-munun yerini toplmcu düzenin alacağı nesnel sonucuna varmıştı. Dün-yayı adaletli kılma savaşımını ise insanın en yüksek ödevi olarak gör-müştü.

Toplumsal kötülüğe karşı birlikte savaşma gereğinin kabul edili-şi, faşizme karşı savaşım havası içinde yazılmış olan ve açıkça burju-veya karşı eğilimler taşıyan Hemingway'in yapıtlarındaki kahramanla-rın gelişmesinde de görülen bir yandır. *To Have and To Have Not* ro-manındaki toplumsal eleştiri, zenginler ile yoksulların ahlak anlayışı-nın yüz seksen derece karşıt ve toplumsal çıkarlarının kökten farklı ol-duğunun kavranmış olmasından ileri gelir.

Zenginlerin iç boşluklarını, manen yozluklarını ve abes derece ben-cil köpeksiliklerini çizebilmek için, Hemingway, işadamlarını, zengin ha-nımefendiler ile alkolik koca ve sevgililerini, çatlak ruhlu, soluk yürekli kişileri, sıcak tropikal denizlerde lüks yatlarıyla vakit eyleyenleri anla-tan damıtılmış, yergisel çizimlerden yararlanmıştır. Hemingway, bu in-sanların kendi anlamsız varoluşlarıyla tek başına kaldıkları o uykusuz gecelerde, içlerinden geçirdikleri düşünceleri tam ayrıntılarıyla ortaya koyar. Ayrıca, burada, demokratik bilincin ahlak ölçütünden yararlan-a-rak, yeteneğini burjuva sanatın hizmetine koşmuş, tatlı yaşam dünyası için resim yapan Richard Gordon'da yergisel bir kişiyi yaratır. Ken-di günlük ekmeklerini kazanmak için insanların alın teri döküp savaş-tığı gerçek yaşamda ne olup bittiğini hiçbir yoldan öğrenmek isteme-yen bu dünyanın albenisini iğrenerek saptar Hemingway. Ne var ki, zenginlerin dünyasına, başkalarının sırtından geçinen asalak sınıfların varlığına olanak veren bir toplumsal düzene karşı savaşmak için tek başına bireysel çaba yetmediği gibi; uygulandığı yön de, hiçbir zaman doğru bir yön olmamıştır hiç kuşkusuz. Hemingway'in zenginlerin dün-yasına karşı çıkardığı güçlü, yürekli kişi, Harry Morgan da özel mül-

kiyet toplumunun yabancı yasaları içinde yaşayan biridir. Ama, sırf kendisine güvendiği için ve kendi özel, kişisel çıkarlarını tek başına savunduğu için, bu topluma karşı yaptığı savaşta yenik düşer; çok mantıksal, kaçınılmaz bir şeydir bu. Morgan, bir kişinin tek başına hiçbir şey yapamayacağını kavrayarak ölür. Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'ndeki Joad ailesinin reisi olan baba Joad'u da aynı sonuç bekler. Ne var ki, kavranan bu şey, yaşamda tarihsel önemde bir amaç olduğunu anlamış bir kişinin gelişmesindeki en son evre değildir, olsa olsa, başlangıç evresidir. Hemingway'in *The Fifth Column* adlı oyunu ile *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* adlı romanındaki kahramanlar için bu amaç, faşist saldırı-ganlığın ilk kurbanları olmuş İspanyol halkının yanında faşizme karşı savaşmaktır.

Cumhuriyetçiler'in güvenlik servisinde çalışan Philip Rawlings, böyle bir seçim yapmıştır; çünkü, faşizmin insan özgürlüğü için ne denli tehlike olduğunu kavramıştır. Toplumsal gericiliğe karşı ödünsüz bir biçimde ve uzun bir süreden beri verilen savaşım karşısında insanın tarafsız kalamayacağını anlayan Rawlings, zenginler dünyasının bütün çekici yanlarını tepmiş ve çatışmanın dışında kalmayı reddetmiş biridir. Hemingway'in oyunu insan özgürlüğü ve onuru ile toplumsal ilerlemeyi savunan güçler yanında yer alarak, insanın, toplumsal savaşım için bir araya gelmesi gerektiği fikrini olumlar. Ne var ki, Philip, bu savaşıma katılmayı kendi bir ödevi saymasına ve yaşamını sürekli tehlikeye atmasına karşın, çağımızın toplumsal savaşımının bir sonucu olarak doğrulanacak toplumsal ideal ile kendisini tam anlamıyla özdeşleştirmemiştir. Buysa, öbür eleştirel gerçekçi yazarların tipik bir yanı olmak üzere, Hemingway'in kendi gelişmesindeki iç çelişmelerden gelen bir şeydir. Philip, toplumsal savaşıma katılma gereğini stoacı bir biçimde kabullenir. Ne denli zor olursa olsun, savaşa katılarak dünyayı yeniden kurmayı, tarihsel eylemliliğin doğal bir biçimi olarak gören gerçek ilericilerden Philip'i ayrı kılan şey bu stoacı ödev duygusudur işte. *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* romanının kahramanı olan Robert Jordan'da da da stoacı özellikler vardır.

The Fifth Column oyunu ile bu romanın karanlık havası romanın İspanyol Cumhuriyeti'nin yenilgiye uğramasından sonra kaleme alınmış olmasından gelmez sadece. Yazarın toplumsal tavrının da bir sonucudur. Faşizme karşı savaşımında biraraya gelme gerekliliğini duymalarına, bunu bir insanı ödev olarak görmelerine karşın, Hemingway'in kahramanları, bu savaşımın en son amacını, yani, faşizmin yenilgiye uğratılmasından sonra halkın ne yapması gerektiği ve hangi altyapıya dayanılarak toplumsal ilişkilerin kurulacağı üstüne düşünmezler, düşünmeye çalışmazlar. Önlerinde çatışmanın yol gösterdiği birtakım ivedi işler vardır; bunları da yiğitçe, dürüst bir biçimde yerine getirirler, o kadar. İleriye, geleceğe doğru bakmaya gönülsüz olmaları, bir çeşit

sehitlik havası verir kendilerine.

Robert Jordan, halka gerçekten yakınlık duyan bir kişidir. Hemingway'in romanda yarattığı ve anıtsal bir tip olan kadın savaşçı Pilar ise, halkta en iyi olan ne varsa tümünü yani, yiğitliği, sağduyuyu, vericiliği ve özgürlük sevgisini kendinde toplamış biridir. Pilar gibi, Robert de, halka güvenir, çok doğal bir şeydir bu; ama, halk hareketinin öncüsü durumunda olan kişiler kapalı bir kutudur Robert için. Kendisi ortak düşmana karşı onlarla birlikte savaşmaktadır, ama, aynı ilkelere ya da aynı idealler için değil. Robert, Cumhuriyetçi önderler ile onların siyasal danışmanlarının ve enternasyonal birliklere komuta edenlerin amaçlarının kendi amaçlarına tam uymadığını düşünmektedir; çünkü, saygın bir ideal olan Lincolnü demokrasi yorumunun bir sözcüsüdür Robert; sırf bu ideale bağlılığından, bu ideal adına kendi yaşamını ortaya koyup, özgürlüğün düşmanı olan şeye, yani faşizme karşı yaşamı vermektedir.

Hemingway'in tuttuğu Lincolnü tip demokrasi fikri ile toplumsallık fikri arasındaki bu iç bağdaşmazlık, İç Savaş sırasında savaşan kişilerde açıkça ortaya çıkmış bir olgu olduğu gibi, Hemingway'in devrimci safları çizisinde de izler bırakmış, romanda verilen devrimcilere sanki bir gölge düşürmüştür. Hemingway'in, Jordan'ın umutsuz bir ideal için savaştığı duygusuyla hareket edişi, trajik bir kişi yapmıştır Jordan'ı. Romanda çizimi yapılan tarihsel duruma yazarın karmaşık bir tavır almasına karşın, romandaki asıl fikir, savaşmanın gerekli olduğudur. Bu fikir, gerek ölüm üstüne olan düşüncelerin verilisinde, gerekse olayların vahşi dramını ve halkın kahramanlığını gösteren sahnelerde duyurur kendisini. Roman, aslında, insancılığı, kültürü, özgürlüğü eylem yoluyla savunmak gerektiğini kavramış öbür eleştirel gerçekçilerin yapıtları gibi, direnişe bir çağrıdır.

Faşizm olgusunu incelerken, eleştirel gerçekçiler, faşizmin doğuşunu, kapitalist sistemin içine düştüğü ağır bunalıma yormuşlar; faşizmin yenilgiye uğratılışının, tarihten korkunç dersler almış olan insanlığı daha aydınlık bir geleceğe doğru götürebileceğini umud etmişlerdir. Eleştirel gerçekçiler, kapitalist sistemdeki bunalımı, hep doğrudan toplumsal biçimi içinde değil, çeşitli yanlarıyla da algılamışlardır. Ama, bu bunalımın belirtilerini inceleyip çözümlerken, kaçınılmaz biçimde, toplumsal vargılara da gitmişlerdir. Kapitalizm, ilk ve en önce, özel mülkiyet toplum siteminin ateşli savunucuları tarafından ilan edildiği biçimde, teknik ilerlemedir. Ama, kapitalizmde teknik ilerleme, insanın köleleştirilmesi ve insanlıktan çıkması demektir, böyle diyordu insan-cıl eğilimli eleştirel gerçekçiler. Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra yazmıştı Karel Çapek ünlü oyunu *R.U.R*'ı. Bu oyunda, sibernetiğin ilerlemesiyle birlikte, günümüzde duyulmaya başlanan korkuyu dile getirerek, insan türünün yerini, insan dehasının ürünü olan robotların alı-

şını göstermekteydi -Çapek.

Çapek, robotları insan özellikleriyle ve nitelikleriyle donatıp, insan duygularından yoksun bırakırken, oyunun bütün mantığı da insan-oğlunun mekanikleştirilmesi, tek tipleştirilmesi ve standartlaştırılması sonunda uygarlığın ilerleyişinin ölü bir noktaya gelip tıkanacağını, çünkü, gerçek insani gereksinimlerin ve gereklerin yerini insani duyguları öldüren aldatmaca gereksinimlerin aldığını göstermeye yöneltilmişti. Ancak insan görünümü ve benzerinde bir sevgi ve yakınlık duygusunun robotlarda uyanması sonucu, yaşamın tümünden güme gitme tehlikesinin önüne geçilir; yeni Adem ile Havva, eski dünyanın yıkıntıları üstüne yeni bir dünya kurmaya koyulur.

Yazarın yaşama yoğun duygularla bağlı oluşu, kapitalist sistemin içinde olupbiten önemli süreçleri anlamasını, oyunda bunları özetleyebilmesine olanak vermiştir. Ama yeni çatışmaları çözebilecek yolları gösterememiştir Çapek; çünkü, bunu yapabilecek bir durumda değildi; çünkü, insancıl görüşlerinin gözleyici özelliği, doğrudan doğruya toplumsal eyleme yönelmesini önlemişti. Bununla birlikte, Çapek, hiç değilse, burjuva toplumda teknolojik ilerlemenin tek yanlı ve çarpıtılmış olduğunu verebilmiştir. Aslında, modern yeni kapitalizme özgü olgularla karşı karşıya kalarak, «kitle tüketim toplumları»nın tek yanlı gelişmesindeki manevi sonuçları incelemiş olan günümüzün birçok yazarı, aslında Çapek'in oyununda özetlenen karmaşık fikirleri geliştirmektedirler. Örneğin, Dürrenmatt'ın *Fizikçiler* adlı oyunu bir örneğidir bunun; bu oyunda, Dürrenmatt, insan özgürlüğü ile insanın yaratıcı düşüncesini baskı altında tutan yönetici sınıfların yararlandıkları bilimsel buluşların insanlık için ne gibi bir tehlike olduğuna dikkati çekmektedir. Max Frisch'in *Homo Faber* adlı romanında da görülebilir bu. *Homo Faber*'de, Frisch, tek yanlı teknik ilerlemenin etkilerinin insanı insanlıktan çıkardığını gösterir. Max von der Grün de *Irlicht und Feuer* adlı romanında, Batı Alman emekçi sınıf yaşamını anlatırken, modern sanayinin işçiyi nasıl makinenin ufacak bir dişlisi haline getirdiğini, bunun da ne gibi sonuçları içerdiğini, yani, bireyselliğin yitirildiğini ve yaşama bilinçli bir tavır alma yeteneğinden, sınıf duygusundan insanın yoksun kaldığını gösterir. Çapek ise, yaptığı toplumsal çözümlemede bir adım daha ileri gitmiştir. Burjuva uygarlığı tarafından yoksullaştırılan; olanakları, özelemleri kısıtlanan, yaşam savaşımı zorlaştırılan insanların nasıl hasta ideolojilerin, nasyonalist, şovenist ve faşist ideolojilerin kolayca bir oyuncağı haline geldiğini gösterir. Saldırgan emperyalist ideoloji, manevi değerleri ayaklar altına alıp ezerek, faşizmin yayılmasını hazırlamış; bu değerlerin yerine, zorbalık, ulusal üstünlük, ırk kini, bireycilik ve toplumculuk düşmanlığı savunularına dayanan birtakım basitçe fikirler getirmişti. *Semenderlerle Savaş* adlı yer-gisel utopyacı romanı ile *Beyaz Hastalık* adlı oyununda, Çapek, insan-

lığın alınyazısını bekleyen, yasaklamalarla dolu, karanlık bir görünümünü çizerek, insanoğlu uygarlığının varlığına yönelik faşist tehdidin ne denli arttığını göstermek istemişti.

Semenderler imgesinde hangi tarihsel ön tipleri temsil ettiğini kestirmek hiç de güç bir şey değildi. Öyle ki, bu konuşan semenderler, insanoğlunun teknik becerilerini yutmuşlardır, aşırı milliyetçi saçmalıklarla dolu, çöplüğe atılacak gazeteler okuyan kimselerin kafa düzeyindedirler, Dünya Okyanusu'nda kurmuş oldukları tröst ve kartellerle yürütülen koca bir sanayiye dayalı disiplinli bir ordudurlar, faşist propagandaya benzer söylevler çeken bir «Führer» tarafından yönetilirler, kendilerinden başka kimsenin bilmediği silahlarla onları donatan silah tüccarlarının desteğine sahiptirler, kendilerine hizmet edecek profesyonel politikacılar kiralamışlardır, insan ırkını yeryüzünden silmek üzere kıtaları, ülkeleri kuşatmaktadırlar; böyle bir yaratıktırlar işte bu konuşan semenderler. Gerçekçi alegori ve grotesk kişileştirme yoluyla, Çapek, bir faşizm yergisi ortaya koymuş, İkinci Dünya Savaşı öncesinde burjuva demokratların faşist saldırganlık konusunda yürüttükleri ödünlük politikasının bir yergisini yapmıştır. Çapek, *Beyaz Hastalık*'ta da, faşizmin yayılmasına dur diyecek insani fikirler yaymaya bel bağlamış, demokratik düşünce tarzının birtakım çığırtaşıları olan hümanistlerin besledikleri umutların suya düşüşünü, tragedyasını vermiştir. Beyaz hastalığı iyileştirmenin yolunu bilen ve nasyonalizmden gözü dönmüş bir yığın insan tarafından parça parça edilen Doktor Galen, işte bu türlü bir düşünce tarzının simgesidir burada; yazarın da anlamaya başlamış olduğu gibi, gerçek bir etkinlikten bütünlükle uzaktadır böyle bir tip.

Toplumsal eylem gereğinin açık açık kabul edilmesine ise *Yaşadığımız Devir*'de rastlarız. Çapek'in bu oyunu modern eleştirel gerçekçiliğin en iyi yapıtlarından biridir. Oyuna kendi gerilimini verdiği kadar, bütün oyun boyunca da süren bir önsezi havası ve oyundaki iç dram, sonu ancak yıkım olacak bir savaşa doğru kaçınılmaz biçimde giden bir dünyadaki keskin tarihsel çatışmaları ve duyulan kaygıyı yansıtır. Çapek, burada, kendi anladıkları eylem adına canını veren çeşitli kişileri ortaya koyarken, toplumsal tarafsızlığı eleştirmiyordu sadece.

Kendisi de uzun zamandır şuna inanıyordu ki, siyasal eylem ile insanlık birbirinden kesinlikle ayrılmayan iki şeydi; çünkü, siyasal eylem, kaçınılmaz biçimde, bir başkasının insan haklarını çiğnemeyi içeren bir şeydi; bir kimse, kendi hareket tarzıyla, kendi görüş açısını, bir kimse üstüne kendi düşüncesinin ne olduğunu ister istemez açık ederdi. Oyunda da, Anne, o her şeyi bağışlayan insanlığın ölümsüz simgesi, ilk başta, oğullarının eyleme geçmelerinden alıkoymuş. Gerçi onlar Anne'lerinin sözünü dinlemeyip kendi bildikleri yoldan giderler; ama, Anne, tüm kendi ülkesinin insanları gibi, kendi vatani, kültürü, tarihi ve

geleceği için tehlike çanlarının çaldığı bir saatte kendi seçimini yapma durumuyla, yani, boyun eğip yok olmak ile acımasız düşmana karşı sonuna kadar savaşmak arasında bir seçim yapma zoruyla karşı karşıyadır.

Çapek, Anne'nin iç çatışmasının o korkunç saatte yaşayanların safalarına katılmak üzere yerlerinden doğrulan ölümlerle konuşmasını, kendisini büyük bir özürveride bulunmaya, büyük bir insanlık ve büyük bir gözüpekliği gerektiren kutsal ödevi, yani özgürlüğü savunma ödevini yerine getirmeye doğru iten ölü oğulları ve ölü kocasıyla, acı ve sevgi dolu bir biçimde konuşmasını korkunç bir güçle verir. En son sağ kalan oğluna kendi eliyle tüfeği uzatıp, kuşatmacılara karşı kutsal çatışmaya katılışı için hayırduada bulunan Anne tipi, Çapek'in yapıtlarındaki en ince nokta olup, bu büyük tarihsel çalkalanma anının da, ilerici, demokratik eğilimli eleştirel gerçekçilerin faşizme karşı savaşanların yanında oluşlarını gösterir.

Sovyetler Birliği'nin de katılmasından sonra, faşizme karşı bir kurultuş savaşı haline gelmiş olan İkinci Dünya Savaşı, halkların zaferiyle birlikte eski dünyayı, mülkiyet sahipliği toplumunu dönüşüme uğratacak toplumsal çelişmeler bakımından büyük umutlar veriyordu. Bu umutların tümü birden gerçekleşemeyecekti ama savaşın bitiminden sonra kapitalist sistemde görülen güçsüzlük, gelişmiş kapitalist ülkelerde siyasal gericiliği kamçılayarak, kapitalizmin daha da güçsüzleşmesini önleyecek manevi ve ekonomik güçleri, yönetici sınıfların harekete geçirmesi için zorlayacaktı.

Mülkiyet sahibi sınıflar, açıkça kullanılmaz hale gelmiş burjuva demokrasisi biçimlerini, yeni tarihsel koşullara ayak uyduracak biçimde dönüştürmeye başlamışlardı. Toplumcu fikirlerin yayılması olasılığından ürküntüye kapılan bu sınıflar, «soğuk savaş»a başvurmuşlar; bir savaş psikozuna ve bir toplumculuk düşmanlığı hastalığına kapılarak kopardıkları yaygara perdesi arkasında zaten hayli indirgenmiş bir durumda olan demokratik özgürlükleri daha da kısıtlama yoluna gitmişlerdir. Başlıca kapitalist ülkelerin savaş sonrası toplumsal gelişmelerindeki birçok etkenlerin, eleştirel gerçekçiliğin evrimi üstünde ters etkileri olmuştur. Ama, öte yandan, halkları direniş hareketinde ve faşizme karşı en ön saflarda savaşmaya götüren büyük kurtuluş idealeri, bütün dünyayı yerinden oynatan tarihsel değişmeler ve artık bir dünya sistemi kurmuş olan toplumculuğun evrensel bir güç kazanmasının, gerek eleştirel gerçekçilerin bilinci, gerekse yaratıcı yöntemleri üstünde doğrudan bir etkisi olmuştur. Son dünya savaşının karmaşık tarihsel konumu, tarihsel ilerleme hareketini burjuva bilincin anlamasını zorlaştıran çelişmeler ağı, eleştirel gerçekçilerin, ilerici güçler ile gerici güçler arasındaki kutuplaşmayı görmelerini önleyememiş, bir yol seçme sorusu eskisine oranla çok daha açıklık kazanmıştır.

Emperyalist gericiliğin insanı, insan özgürlüğünü, insanın manevi gelişmesini tehdit edişi ile tekelci sermayenin devlet çarkı içindeki kitli noktaları gittikçe ele geçirmeye başlaması, ayrıca, bir atom savaşı tehlikesi, faşizmin yeniden diriltilmesi; kitleleri kendi hakları için savaşım vermekten alıkoyacak biçimde, demokratik özgürlüklerin kısıtlanması da eleştirel gerçekçileri, yazarın ve edebiyatın toplumsal sorumluluğunun çok daha açık bir biçimde farkına varmaya götürmüştür. Savaş günlerinde alabildiğine haykırmış, toplumsal insancılığı tüm yeteneğiyle ve yüreğini ortaya koyarak savunmuş bir yazar olan Thomas Mann, *Doctor Faustus* adlı romanında, tüm o hastalıklı, kokuşmuş yaralarıyla özel mülkiyet toplumunu savunan sanat ile felsefenin ortaya atıldığı ve erdemden sayılan manevi değerlerin kökten bir yeniden değerlendirmesini yapar.

Modern kapitalizmin, yani, kendi deyişiyle, en son kapitalist toplumun, insanın yaratıcılık yeteneğini nasıl körelttiğini göstermek için Faust temasını seçmişti Mann; çünkü, burada, romanının kahramanı, yeni Faust, parlak bir besteci olan Adrian Leverkühn, tarihte olduğu kadar sanatta da yıkıcı güçleri savunup ilan eden biridir.

Goethe'nin Faust'u, kendi varlık nedenini insanlığın iyiliğine yardıma koşmakta bulurken; Faust kişiliği, yaşama nedenini anlamak için çırpınan insanoğlunun düşüncesindeki yürekenliği verirken, burada, Mann'ın yeni Faust'u akıldan, bilgidan ve insana inançtan nefret etmektedir. Yeni Faust da yaratmaktadır, ama, onun yaratışı, inançsızlıkla, kuşkuculukla, alayla doludur. Bu uyumsuzluk, kendi bir aynası olduğu dünyadaki uyumsuzluğu, kendi çürümüş ruhunu yansıtmaktadır. Leverkühn'ün yapıtı, modern burjuva toplumunun şu genel çizgilerini taşır: soyutlaştırma ve körü körüne ilkelcilik, sinirli dışavurumculuk ve ruhsuzluk, kitlelerden aristokratik bir biçimde nefret, felsefi fikirlerin darkabuğuna çekilme, benmerkezcilik, karamsarlık ve kötümserlik, peygamberimsi öngörü ve evrensel yıkım haberciliği. Yeni Faust'a özgü paradoks arzusu, yani, bileşmeyenleri bileştirme sevdası, burjuva toplumdaki manevi değerlerin göreceliğinin bir yansıısından başka bir şey değildir. İyilik kötülük fikirlerinin tümü, Leverkühn'ün ruhunda karmakarman çorman olmuştur. Leverkühn ile sanatının soğukluğu, ayrıca, Leverkühn'ün soylu insani duygulardan nefreti, bütün bunlar, kendisinin toplumsal kötülükle ayrılmaz bir yakınlık içinde olmasının bir sonucudur.

Mann, Faust temasının bütünsel bir parçası olan, şeytanın baştan çıkarıcılığı motifini verişiyle, doğru tarihsel seçim yapma ile yanlış tarihsel seçim yapma sorununu tüm açıklığıyla ortaya koyar. Leverkühn'ün yakın dostu, biyograf Serenus Zeitblom'un ağzından toplama kamplarının, faşistlerin yaptığı eşine rastlanmadık kıyımın bir listesini verirken, ifritliği ve barbarlığı yedeğine almış modern tarihin ne biçim-

lere girdiğini gösterir. Leveir'kühn'e görünen ve aslında Leverkühn'ün kişiliğinin ta kendisi olan şeytan, yaratış ve sanat adına iyilik kavramlarını ve insanlığı unutmaya, er geç bütün insanları pençesine alacak barbarlığa sarmalmaya, baştan çıkarmaya çalışır Adrian'ı. Leverkühn, sanatçının, varolan toplumsal ilişkileri değiştirebilecek güçteki insanlarla yazgı birliği yapması halinde, modern dünyada sağlıklı bir sanat yapmanın *mümkün olduğunu* bildiği için, bir özrü de yoktur artık; ama o, kendisine yakıştırdığı büyüklük havası içinde reddeder bu olanağı, böylelikle de özgürlük fikrine tümüyle hıyanet ederek, insanların, iyiliğin ve soyluluğun zaferine olan umutlarını yıkar.

Leverkühn'de, yazar, faşist ideolojiye yol açmış olan Alman kültür ve ideolojisiindeki gerici geleneklerle hesaplaşmaktadır. Ne var ki, yeni Faust, ulusallık çerçevesini de aşmaktadır; şöyle ki, Leverkühn'ün yaşadığı, yettiği toplumsal çevreyi çizerken, yazar, ahlak ölçütlerinin göreciliğini savunan, zorbalığı ve içgüdüleri yücelten, akla nefretle bakan, sanatın bilici yeteneğini reddeden estetikçiliğin ve yozluğun yıkıcı rolünü de vurgulamaktadır. Mann'ın romanı, bütün o geniş ideolojik içeriğiyle, geçmişin yanlış ve tehlikeli fikirlerinin reddedilmesi, gerici ideoloji ilkelerinin dayandığı kavramların yeniden gözden geçirilmesi için bir çağrıda bulunduğu kadar; edebiyatın, toplumsal insanıcılık adına tarihsel eylemliliğe katılması için de bir öneride bulunmaktadır. Geçmişle bu hesaplaşma ve birçok estetik - ideolojik ilkenin yeniden değerlendirilmesi, savaş sonrası döneminde eleştirel gerçekçiliğin gelişmesinde görülen tipik bir yan olmuştur. Gerekli bir süreçti bu; çünkü, geçmişin yanlışsamlarını aşmaksızın, insanı bugün savunmak, insan için savaşmak olanaksızdı.

Lion Feuchtwanger'ın yaşantısında da bir ilerleme olmuş; kendi eski görüşünü; yani, tarihin, aklın gücü ile barbarlığın gücü arasındaki trajik denge olduğu görüşünü bir yana atarak, tarihin, akla aykırılığa ve barbarlığa karşı direnişle geliştiği, insanlığın kaçınılmaz biçimde hep ileriye doğru gittiği sonucuna varmıştı.

Tarihsel değişimin itici gücü olarak bireylerin aklın sözcüsü olduğu görüşünü bir yana bırakarak, aslında halk kitlelerinin, ilerici sönözçüleri olduğunu; halkın yanında olan ve halkın idealleri ile ereklelerini dile getiren, adaletsizliğe ve gericiliğe karşı savaşan kişilerin tarihin asıl itici gücü olduğu görüşüne varmıştı. Feuchtwanger'ın savaş sonrası yıllarında yazmış olduğu yapıtların gerçek kahramanı, tarihsel ilerlemenin kendisiydi artık. Fransız burjuva devrimi dönemi üstüne romanlarında, Feuchtwanger, eski toplumun çöküşünü incelemiş; ilerici ve olumlu zorunluğun yasalarına göre gelişen adaletin yeryüzünde er geç zafere ulaşacağını, yolunun üstüne çıkarılan tüm engelleri aşacağını göstermeye çalışmış; bu arada, Benjamin Franklin, Jean-Jacques Rousseau ve Francisco Goya gibi, adaleti savunmuş kişileri

vermiştir.

Saray dolantılarından, uçarılıklardan, gözalıcı eğlentilerden başka bir şey düşünmeyen eski işsiz güçsüz toplum, sonunun geldiğini haber veren apaçık belirtilere gözlerini kapatırken, İngiliz sömürgeciliğine başkaldırmış Amerika'nın Fransa Sarayı yanında temsilcisi olan Benjamin Franklin, bu toplumun sakatlıklarının ve güçsüzlüklerinin farkında olduğu kadar; kendi ülkesi insanların özgürlük sevgisinin sınırlılığının da farkında biri olarak, demokrasi için savaşmaktadır. Franklin, olayların gidişini ustaca etkileyebilmekte, olayları ileriye doğru yöneltişiyle, Beaumarchais'den bile ileri sonuçlar elde edebilmekteydi; çünkü, Beaumarchais, kendisini politikaya kaptırmış bir durumda, bir tehlikeli plandan ötekine geçiyor, *Tiërs État*'nın bir öz evladı olarak, başını suyun üstünde ancak tutabiliyordu.

Beaumarchais'ye benzemez olarak, Franklin, doğrudan siyasal eylemi destekleyen biri değildir. Ansiklopedistlerin ruhuna, yani, eğitim ruhuna, insanda insanlığın yetiştirilmesi fikrine daha yakın biridir Franklin. Hümanist ilkeler ile dönüştürücü eylemin bağdaşmazlığı eski fikri, çok yumuşak bir biçimde verilmiştir burada; çünkü Franklin, dönüştürücü eylemi, ilkece reddetmemektedir. Buysa, Feuchtwanger'in son yapıtlarında da görüldüğü gibi, liberal-demokratik aldatmacaların, eleştirel gerçekçilikteki yerini hâlâ nasıl güçlü bir biçimde koruduğunun bir tanıtıydı. Jakobenlerin manevi babası Rousseau da çekici biriydi yazar için; çünkü, Rousseau, her şeyden önce, Aydınlanma'nın soğuk akılcılığına karşı savaşmış, insan duygularını, bu duyguların karmaşıklığını, mantık dışlığını, büyük eğitici rolünü, sevecenlik yeteneğini savunmuş bir kişiydi.

Dağlılar okulu, Rousseau'nun öğretisinin sadece eleştirel, yıkıcı yanını; toplumsal kesimlerin eşitsizliğini ve uygarlığın insanlık dışı oluşunu ateşli bir biçimde reddedişini benimsemişlerdi. Feuchtwanger, Jakobenler'in tarihçe haklı olduklarını kavradığı gibi, büyük değişmelerin de ancak kitleler tarafından yapılabileceği sonucuna varır; ama, *Emile*'in yazarına, yani, toplumun yeniden kurulmasının bir aracı olarak insanın ahlakça eğitilmesini öngören kitabın yazarı olan Rousseau'ya bir yakınlık duyar içinden.

Feuchtwanger'in manevi gelişmesindeki karmaşıklık, bir adı da *The Hard Path to Knowledge* olan Göya üstüne yazılmış kitabında yansır en açık biçimde. Yazar tarafından büyük bir duygulanım ve özenle çizilmiş olan bu parlak sanatçı, filizlenmekte olan her türlü özgürlük yanlısı fikri koparıp yolan ve can çekismekte olan monarşi, kilise ve engizisyon iktidarını koruyan vahşi gericiliğe karşı tek başına kalmıştır. Bu canavarca ve aptalca şiddete karşı hiç gözünü kırpmadan, kendi sanatının bütün gücüyle savaşarak, içinde yaşadığı ve ama nefret

ettiği dünyanın gerçek ve yalın resimlerini yapar Goya. Dostlarının, yani, Fransız devrimini destekleyen İspanyol radikalleri ile özgür düşüncülerinin öğütlerini can kulağıyla dinler. Onların söylediklerinde bir gerçek payı olduğunu bilmektedir. Ama, kendi yolunda gider Goya; sanatın gücünün, halka bağlılıktan geldiğini kavramıştır çünkü. İşte bu fikir Feuchtwanger'in manevi gelişme çizgisindeki doruk noktasıdır. Onun Goya'sı, gerçeği açığa koyan resim sanatının, insanların yüreğini ve düşüncesini değiştirebilecek güçte olduğuna inanır. Ola ki bu, düşüncelerin değişmesinden daha çok zaman alacak bir şeydi, olsun; onun yapıtlarının içeriği tarihin amansız gidişine uyuyordu çünkü. İçerideki kuşkulara karşın, Feuchtwanger'in son yapıtları, eleştirel gerçekçilere özgü bir yan olan ve yazarın eskiye giren romanlarını, çağdaş tarihin ivedi sorunlarına bağlayan bir fikri barındırır açıkça. Feuchtwanger, o günkü dönemi, bir dönüm noktası olarak görmeye başlamıştı. Çökmekte olan özel mülkiyet toplumundaki toplumsal ilişkilerin yerine yenilerinin getirilmesi gibi bir zaman alan, güçlüklerle dolu ve çetin bir sürece girilmişti; bu tüm kapsamlı sürecin dışında kalmazdı hiç kimse; karşıt toplumsal güçlere, tarihin mahkum ettiği bir toplumdaki yerleşik uygulamaya, ilkelere ve geleneklere tavrının ne olduğunu mutlak ortaya koyması gerekiyordu kişinin.

Hiç kuşkusuz, her zaman için bilinçli olan böyle bir düşünce, modern eleştirel gerçekçi yapıtların çoğunda geçen bir düşüncedir.

La Famille Boussardel adlı dörtlemesinin son bölümlerinde, Philippe Heriat, burjuva ailesi geleneklerinin çöküşünü, burjuva cephesindeki güçlerin kutuplaşmasını, burjuva sınıf bilincindeki birliğin bozulmasını, burjuva soyunun ortak ekonomik siyasal çıkarlara dayanan toplumsal temellerinin yıkılışını verir.

Boussardel ailesinin en tutucu kesimi, aile geleneklerine, bu gelenekleri olduğu kadar, Boussardel'lerin ekonomik çıkarlarını da koruyabilecek toplumsal yapıya ve düzene sıkı sıkıya sarılırken, Alman kuşatmasının acılı günleri sırasında, böyle bir düzenin ana direği olarak gördükleri işbirlikçilere içten içe bir yakınlık duyarken, Boussardel'lerin düşünce tarzından bağlarını koparan Agnès, aile geleneklerinin boğucu baskısından kendini kurtarmayı becerir. (Agnès'in ailesiyle çatışması, savaştan önce yazılmış ve *Les enfants gâtés* başlığını taşıyan dörtlemenin ikinci bölümünde verilmiştir).

Fransa'nın ulusal tragedyası başlar başlamaz, Agnès, Direniş Hareketi'ne katılmaya karar verir (*Les grilles d'or* bölümünde). Ama, direniş hareketinin kendi içinde olgunlaşmakta olan ideal ve özlemleri, Agnès'in de paylaştığı anlamına gelmez bu. Agnès, sadece, tarih sahnesinde yer alan yeni toplumsal güçlerin yanına sürüklenmiş olduğu gibi,

özgürlüğü savunmak üzere silaha sarılmış olan kimselelere de bir saygı duymaktadır. Agnès'in karşılaştığı yeni toplumsal fikirler, burjuvazinin savaş sonrası dönemde Amerikan desteğine dayanarak kurduğu ekonomik, dolayısıyla siyasal iktidarı korumaya yönelik çabalara karşı eleştirel bir tavır almasına yol açar.

Heriat'ın edebi açıdan düz bir çizgi izlemeyen roman dizilerinde, yakın geçmişin yeniden gözden geçirilip, yeniden değerlendirilmesine; acısı bugü çıkmakta olan geçmişteki hataların ve yanlışların saptanmasına çalışıldığı sezilir. Modern eleştirel gerçekçilerin hemen tümü, tarihten bir ders çıkarmak için, yakın geçmişe sık sık dönerek, sayfalarını bir daha bir daha çevirmişlerdir.

Eleştirel gerçekçiler, insanın alınyazısını ve insan kişiliğini gerçek tarihsel olaylarla bağıntısı ve bağlamı içinde inceleyerek, faşist saldırganlıkla işbirliği yapmış olan ve halk kitlelerinin başına açılan dertlerin başsorumlusu olan yönetici sınıfların hıyanetinin artık anlaşılmaya başlanmış olduğunu gösterirler. Bu yönetici sınıfların sorumluluğu fikri, Armand Lanoux'nun *Le commandant Watrin* adlı romanındaki kahramanların, yani, Teğmen Subeyrac adında genç bir aydın ile eski bir personel subayı olan Albay Watrin'in bilinçlerinde de yer etmeye başlar. Subeyrac ile Watrin, «garip savaş» sırasında ve savaş tutsakları kampında geçirdikleri acı deneylerden şu sonuca varırlar ki, kendi başdüşmanları olan faşizmin sadece yok edilmesi değil, faşizme yol açan şeylerin de yok edilmesi zorunluluğu vardır. Korkunç zorluklar çekerek ve yazarın çizdiği biçimde, kendilerine karanlıkta yol yordam arayarak, yeni bir dünya anlayışı doğrultusunda ilerlerler. Daha önceleri, insan etkinliklerinin altında yatan güdü'ler ile siyasete ilişkin yanlış fikirler besledikleri ve toplumu gerçek yüzüyle görmelerini önleyen yanılsamalarla dolu bir düş dünyasında yaşamışlardır.

C. P. Snow'un *Strangers and Brothers* adlı roman dizisindeki toplumsal içeriği belirlemeye başlamış olan şey de geçmişin yeniden bir değerlendirilişi idi. Burada, Snow, İngiliz toplumunun son otuz yıl içindeki yaşamının psikolojik olarak sahici, geniş bir görünümünü verir. Bugünün İngiltere'sinin çeşitli toplum kesimlerini, yani, yönetici sınıfları, aydınları, üniversite hocalarını, sivil hizmetlileri, küçük burjuvaziye inceleyip saptayarak, İngiliz aydınlarının değişik sularda gezen görüşlerini, yönetici sınıflar arasındaki çeşitli ideolojik eğilimlerin çatışmasını, burjuva demokratik güçlerle toplumun yeniden kurulması umudunun doğuşunu, İngiliz aydınlarının Fabian toplumculuğuna değil, modern toplumculuğa gittikçe daha yakınlık duymalarını, yani, daha bashedan karışık, belirsiz birtakım düşüncelere bağlanmalarını, yönetici sınıfların toplumun toptan yazgısından bir korku duymaya başladıklarını gösterir.

Snow, yönetici sınıfların, gerek İngiltere içinde, gerek dışında, toplumsal gericiliği desteklediğini kavradığı için, İngiliz yönetici sınıfların toplumsal pratiğine eleştiriyle bakmaktadır. Snow, romanlarında, en ilerici ve olumlu yöndeki kişilerin artık «öbür yan»a, yani, toplumsal gericiliğin kanadında kalamayacaklarını anlamaya başladıklarını, çağımızın getirdiği toplumsal çatışmaları çözebilecek yeni yolların ve çarelerin artık bulunması gerektiğine inanma durumuna geldiklerini, çünkü burjuva toplumun şimdiye kadarki çizgisinden insanlığı bir atom savaşına götürebileceğinin artık anlaşılmış olduğunu gösterir. Bu fikir, en açık biçimde, *The New Men* adlı romanında dile getirilmiştir; bu roman, Hiroşima'dan sonra, atom bilginlerinin, insanlığın önünde nasıl korkunç bir sorumluluk taşıdıklarını kavrayışlarını anlatır. Bu kimşeler, atom tehlikesine ve özgürlüğe karşı savaşta atom bombasını kullanan toplumsal gericiliğe karşı savaşım vermenin kendi kişisel yurttaşlık ödevleri olduğunu görmeye başlamışlardır. Snow'un romanları, modern dünyadaki toplumsal çelişmelerin doğru, yeterince derinden bir anlayışını içermemekle birlikte, hiç değilse, en azından, olupbiten şeylere insanın sorumluluğu sorusunu ortaya atmakta, insanların temel tarihsel çatışmaların içinde yer alması ve bütün toplumsal gericilik biçimlerine karşı insan onuru ve toplumsal ilerleme için savaşması gerektiği önerisinde bulunmaktadır.

Geçmişe bir dönüş yapılışı, eleştirel gerçekçilerin, halkı en iyi temsil eden kişilerde bir toplumcu bilincin olgunlaşmasını saptayabilmelerine olanak vermiştir. Eleştirel gerçekçiler, Direniş Hareketi'nin çekirdeğini oluşturan bu süreci incelemekle, eleştirel gerçekçi yöntemin sınırlarını aşmışlardır. İşte Cesare Pavese, *Il compagno*'da, toplumsal sorunlarla etkin bir biçimde uğraşmaya girişen böyle bir insan çizer.

Il compagno'nun kahramanı, Pablo, ilkönceleri, sokaktaki basit bir adamın uğraşabileceği küçük günlük işlerle uğraşan biridir. Bütün vakitini iki kadeh atıp ayaküstü laflamayla geçiren, oradan oraya dolaşan birçok arkadaşı gibi, o da, böylesine bomboş bir yaşamı sürdürüp gidebilir. Ne var ki, önemsiz gibi görünen birtakım olaylar, Pablo'yu insan ilişkileri üstünde düşünmeye götürür. Bu arada, kurnaz işadamları ve müteahhit Lubrani'nin cebini nasıl doldurduğunu, sevgilisi Linda'nın ise yaşamda hep iyi sayılan şeyleri kollamasının cezasını nasıl çektiğini görür; dünyanın halinden hiç hoşnut olmayan ve birtakım yasa dışı gazeteler, ama, kendisinin de gözünü açan gazeteler okuyan adamlar tanır. İspanya İç Savaşı'nda döğüşmüş bir İtalyan devrimcisini tanıdıktan sonra Pablo'nun manevi ve siyasal gelişmesi de tamamlanmıştır. Geriye dönüş yoktur artık. Ruhunu ve aklını yeni bir insanlık ve insan ilişkileri anlayışıyla zenginleştirerek, kapitalizmin ideolojik bir karşı kişisi haline gelerek, ileriye doğru gidebilir ancak.

Pavese, kahramanını yaşamın akışına, günlük olağan öğelerin içine bırakmıştır. Ayrıca, *Il compagno*, birinci kişi ağzıyla yazılmış ve aslında Pablo'nun bir monologu olduğu halde, Pablo'nun psikolojisi ile iç dünyası, rastladığı ve kendileriyle dostça ya da düşmanca olsun, çeşitli biçimlerde ilişkiler kurduğu kimselerin eylemleri ve değerlendirilmeleriyle açığa konur. Anlatılan şeylere yazarın takındığı ahlaksal tavrın bütünlükle oturduğu bu tip bir sanatsal nesnellik, sadece Pavese'nin değil, Alberto Moravia gibi bir başka önemli İtalyan gerçekçi yazarının da tipik bir yanındır.

Pablo'nun içinde uyanmakta olan o toplumsal karşı çıkış ruhu nasıl kendisini er geç Direniş Hareketi safları arasında yer almaya götürecektse, Direniş Hareketi'nin saçtığı o savaşım ve toplumsal karşı çıkış ruhu da İtalyan edebiyatında, özellikle de, basit insanların günlük yaşamlarına, gereksinimlerine ve kaygılarına yakından bakan İtalyan yeni gerçekçiliğinde gerçekçi yöntemin gelişmesi üstünde büyük bir etki yapacaktı.

Elio Vittori'nin *Uomini e no* adlı romanından başlayarak, yeni gerçekçi edebiyat, faşist diktatörlük ile faşist ideologların demagojisi yanı sıra, yarı resmî bir sanatı, yani, söylevci, abartmalı ve sahte bir sanatı da, üstüne cila çektiği kendi çürümüş rejimiyle birlikte sert bir dille reddedip eleştirmiştir.

Yeni gerçekçilik, aynı su götürmez biçimde, savaş sonrası İtalya'sının toplumsal gerçekliğini eleştirmiş; Anglo-Amerikan sermayesi kalcanı altında sanayi tekelleri, tarım çevreleri ve Katolik Kilisesi güçlerini bir araya birleştirmiş olan yönetici sınıfların uyguladıkları halka karşı siyaseti, kitlelerin bilinci üstünde gittikçe yer eden toplumcu fikirlerin etkisini azaltma ve işçilerin birleşmesini önleme çabalarını açıkça ortaya koyup eleştirmiştir.

Bu bakımdan, Moravia, Calvino, Levi, Venturi, Cassola, Bassani ve Montella gibi İtalyan eleştirel gerçekçileri, geçmişle hesaplaşırken, bugünü düşünmekteydiler. Bu eleştirel gerçekçi yazarlar, halkın çağdaş yaşamını yakından incelemişler; insanın toplumdaki konumunu dolaylı ya da dolaysız biçimde etkileyen süreçler ile toplumsal gelişmedeki önemli gelişmeleri saptamışlardır. Balıkçılar ile işçilerin, eski İtalyan ordusu askerlerinin, köylüler ile ücretli toprak işçilerinin, mülkiyet sahiplerinin ve Mafyanın gücüne karşı savaşan kişilerin, gezici tüccarların, toprak sahiplerinin, küçük işadamlarının, vs., karmaşık ve doludizgin yaşamları, bütün bunlar, eleştirel gerçekçilerin bakış alanı ile çizim alanı içine giren şeyler olmuştur. Bu eleştirel gerçekçiler, kendi kahramanlarını, yani, toplumsal savaşımında, gericiliğe ve yeni faşizme karşı çatışma ve grevlerde demokratik hakları savunmuş olan kimse-lerin yaşamlarını etkileyen toplumsal çatışmaları çözümlemişlerdir. Ay-

rica, nüfusun yeni toplumsal kesimlerinin, toplumsal etkinliğin içine nasıl girdiklerini de izlemişlerdir. Burjuvazinin başvurmuş olduğu yeni sömürme biçimlerinin ortaya çıkışını; yeni sanayi üretim yöntemlerinin doğuşunu ve bunların halkın psikolojisi ile toplumsal bilinci üstündeki etkisini algılamışlardır.

Yeni temalar, hiç şaşmaz biçimde, sanatın gerek biçimi, gerek içeriği üstünde iz bırakır. Yeni gerçekçilik, savaş sonrası gerçekliğini çizirken, belgeselliği, saptanan şeylerin sahiciliğini vurgulamıştır. Bu bakımdan, yeni gerçekçi yapıtlar, yazarın kişisel yaşantısını barındırdıkları kadar, zamanın bir çeşit lirik bir dökümünü de verirler. Lirik öğenin, yeni gerçekçi yapıtlarda yetersizliği açıkça görülen ruhsal çözümlemenin yerini dolduracağı düşünülmüştü herhalde; zaten yeni gerçekçi poetika ilkelerine göre yaratılmış yapıtların ortak yanı bu lirik öğedir.

Ruhsal çözümleme, yerini, durumların çizimine bırakmıştı; ama, kahramanın kişileştirilmesinde toplumsal bakımdan kesinlik taşımayan bir şeye de rastlanılmamaktaydı. Çünkü, yeni gerçekçiler, belgesel öğeyi elden çıkarmaksızın, bir insanın kişiliğini, yaşamın akışının ve burada yeralan toplumsal süreçlerin bir parçası olarak incelemişlerdir, ki genel olarak gerçekçilikte de durum budur.

Kökene ve niteliği gereği demokratik olan yeni gerçekçi sanat, insana içten bir sevgiyle yaklaşmış, insan onurunu savunmuştur. Ama, yeni gerçekçiler, kahramanlarını, Direniş Hareketi içinde savaşmış kişilerden seçerlerken, yaşamın omuzlarına yıktığı yükü yılmadan taşıyan ama kendi yazgısını değiştirebilme gücünde olmayan «küçük adam»lardan da seçmişlerdir. Yeni gerçekçiler, kahramanlarını yoksunluğa ve tersliklere mahkum eden bu yazgının nedeninin toplumsal nedenler olduğunu vurgulamışlardır. Bu kahraman, kendi sorunlarını, çoğunlukla, bir özel kişi olarak çözmeye çalışır. Sevgi, ölüm, ayrılık, dostluk ve aile birliği gibi temaların yeni gerçekçi yapıtlarda önemli bir yeri oluşunun nedeni budur.

Yeni gerçekçilik, edebiyatın ve insanların manevi gelişmesinin sadece kesin bir evresini yansıtmakla birlikte, demokratik umutların beslenmesine; hem bir faşist diktatörlüğü, hem de faşizme karşı ulusun en olumlu güçlerinin bir savaşımını yaşamış bir ülkede demokratik bilincin yayılmasına da bağlı bir şey olmuştur. Ne var ki, toplumsal durum değişir değişmez, yani, «kitle tüketim toplumu»nu yaratacak biçimde, İtalyan kapitalizminin ekonomik silâhlanma perdesi ardında gizlendiği halde, kapitalizmin toplumsal çelişmeleri çok daha keskin bir hal alır almaz, yeni gerçekçi lirik-belgesel düzyazının sınırları da su yüzüne çıkmış; tüm estetik ilke ve araçları, yeni toplumsal süreçler ile görüngülerin bir çözümlemesi ile incelenişini yapmaya başlamış bulunan

eleştirel gerçekçilik tarafından kullanılabilir hale gelmiştir. İnsanı karmaşık ve başlıca uzlaşmaz ilişkiler içinde bulunduğu toplumsal koşulların bir ürünü olarak gören Moravia'nın çözümsel nesnel düzyazısı, Calvino'nun peri masalını andıran şiirsel fantazileri ve kökleri Gogol geleneğine uzanan, modern dünyanın «küçük adam»ına yakınlık duyan Montella'nın alaylamalı anlatı sanatı kadar, öbür eleştirel gerçekçilerin edebî araştırmaları da yeni gerçekçiliğin sınırlarını aşar.

Ne var ki, yeni gerçekçi poetikanın ilkelerini terkederken, İtalyan eleştirel gerçekçiliği, yeni gerçekçiliğin getirdiği toplumsal temalara, ayrıca, Direniş Hareketi'nin ve onu izliyen emperyalist gericilik ile yeni bir savaş tehdidinde karşı halkların demokratik hak ve barış için uğraşının getirdiği eleştiri ruhuna sürekli bir ilgi göstermiştir.

Öte yandan, İtalyan eleştirel gerçekçilerinin de dışında, kimi eleştirel gerçekçiler, Direniş Hareketi dönemine dönerek, Direniş Hareketi'nin beslediği umut ve ideallerin aşında hâlâ gerçekleşmediği, bununsa büyük bir tarihsel talihsizlik olduğunu vurgulamaya başlamışlardı. Modern burjuva toplumunun kendilerine bütün kapıları kapadığı ve ellerinde silah savaş alanlarında kazanmış oldukları hakları kendilerine yoksun kıldığı Direniş Hareketi üyelerinin trajik yazgılarını çizerken, eleştirel gerçekçiler, yeni faşist örgütlerin etkinliklerini kızıştıran ya da yukardan izleyen ve halkın soylu evlatları, Direniş Hareketi üyeleri-ni ölüme terkeden modern burjuvaziyi mahkum ederler.

Armand Lanoux, *Le Rendez-vous de Bruges* adlı romanında, maki-lerin içinde düşmana karşı savaşmış ve Direniş Hareketi ideallerine sadık kalmış kimselere burjuva dünyasında niye yer olmadığını göstermiştir. Bu romanın kahramanları, yani, Robert Drouin ile Doktor Olivier Du Roy, içinde yaşamak zorunda oldukları toplumla sürekli bir sürtüşme halindedirler ve aile duygularına varıncaya kadar bütün varlıklarını etkiler bu; çünkü, Direniş yıllarında sarıldıkları ahlaksal ve siyasal ölçütlere bağlı kalmışlardır. Du Roy, bir akıl hastanesine doktor olur. Burada, toplumculuk düşmanlığı korkusunun, toplumculuktan hastalık halinde kuşku duyulmasının kamçılandığı, ayrı inançta olanların yok edildiği modern burjuva dünyasında gittikçe artan deliliğin bir simgeleştirilmesidir hasta tipleri. Pierre de Lescure de, *La Saison des Consciences* adlı romanında, bir zamanlar Direniş Hareketi'nin bir üyesi olan ama artık geçmişi bir korkak gibi reddeden, manen aşağılaşmış yazar Conscience kişiliğini yaratarak, Direniş Hareketi ideallerine nasıl hıyanet edilmiş olduğunu göstermişti.

Ne var ki, eleştirel gerçekçiliğin yazgısını olduğu kadar, demokratik yönelimli temsilcilerinin ahlak ve etik ölçütleri için de çok daha önemli bir tehlike, Direniş Hareketi'nin ilerici, etkin yanı ile insancıl yanının karşı karşıya konması ya da hiç değilse birbirinden ayrılma-

sı idi. Carlo Cassola'nın *La Ragazza di Bube* adlı romanında görüldüğü üzere, bugünkü burjuva adaletinin kendine kurban ettiği bir Direniş Hareketi savaşçısı olan Bube, hâlâ bir suçluluk duygusu duyar içinden. Bu duygu, Bube'nin ilk başlardaki saf güdülerine bulaşmaz, ama, bir halk tipinin olumlu yanlarını taşıyan ve hayli olgun bir kişiliği olan gelini Mara tarafından da paylaşılmaz. Geçmişin değerlendirilmesine böylesine bir yaklaşım, yazarın kararsızlığını tanıtladığı gibi, modern toplumsal gerçeklikteki karmaşmanın çağdaş yazarların zihinlerini de ne denli karıştırdığını yansıtır. Öte yandan, gerçekliği değerlendirmede gözönünde tutulan yüksek düzeyde bir ahlaksal ve toplumsal ölçüt, modern eleştirel gerçekçilerin, kapitalist toplumda gericiliğe yönelişi; burjuvazinin toplumsal pratikte tutuculuğa kaçışını; «cadı avı»na, ilerici fikirlerle vahşice saldırışına, toplumculuk düşmanlığı ile ırkçılığın körüklenmesine, yeni faşizmin desteklenmesine yol açan burjuva bilinci saptayabilmeleri olanağını yaratmıştır. Lion Feuchtwanger'in *Wahn Oder der Teufel in Boston* adlı oyunu ile Arthur Miller'in 17. yüzyılda, Boston ve Salem'de cadıların yargılanmasını konu edinen *Cadıkazamı* adlı oyunu, manevi ve siyasal bağınazlığı, kendine verimli bir zemin bulmuş ideolojik ve siyasal yobazlığı, insanların düşüncesini kısıtlayan, kişisel özgürlükleri ezen faşizmin yeniden doğuşunu inceleyip mahkum etmekteydi. Graham Greene'in *Sessiz Amerikalı* ve *Havana'daki Adamımız* adlı yergisel romanları, «soğuk savaş» körükleyenlerin yozlaşmış, insanlık dışı ve çılgın mantıklarını açığa sermiş; kutsal demokrasi ilkeleri çığırtkanlığı perdesi altında belalı işler çevirenleri; gayri resmi savaş ilan etmeyi, kent ve köyleri napalm bombalarıyla bombalamayı, halk hareketlerini ezmeyi, gerici ve diktatör rejimleri desteklemeyi, «arkadan hançerleme» politikasını, hayınca eylemleri, sabotajı, terörizmi, rüşvet ve şantaj pratiğe dökenleri sergilemiştir. Amerikan yaşam tarzının üstünlüğüne inanmış «sessiz Amerikalı» Pyle'in perde arkası çevirdiği hıyanetleri gösterip, daha önce siyasete hiç bulaşmamış, basit bir insan olan Wormold'un açısından sinsi savaşın kendini açık edişini anlatırken, eleştirel gerçekçiliğin temel sorunu olan seçme sorununu da şöylece ortaya koyar Graham Greene: «...önünde sonunda bir yan tutmak zorunluluğu vardır, insan olarak kalacaksak eğer.»

İnsan olarak kalmak demek, ilk ve en önce, her türlü toplumsal gericilik biçimine karşı savaşmak demektir. İnsancıl eğilimli Batı Alman yazarları için, en önemli temalardan biri, «belirsizleşmiş geçmiş»i, yani, Almanya'da Nazilere karşı savaşımı açığa serme temasıdır. Wolfgang Koeppen'in *Tauhen im Gras*, *Das Treibhaus* ve *Der Tod in Rom* adlı romanları, Batı Almanya'da demokratik düşlerin yıkılışını; askeri yenilgiyi tatmış, ama Nazi Almanyası tarafından kuşatılmış ülkeler çapında bir direniş hareketi göstermemiş bir ülkenin gerçek demokra-

tik yeniden doğuş umudunun suya düşüşünü gösterir.

«Ekonomik mucize» ülkesinde, yüksek görevler, yine (*Der Tod in Rom*'da) SS Generali Judejahn gibi, geçmişe ilişkin hiçbir şeyi unutmamış ve reddetmemiş kimselerin eline geçmiştir. Koeppen, demokrasi laf kalabalığı arasında, Batı Almanya'da çirkin bir biçimde baş gösteren gericiliğe ve öç almacılığa ödünler veren, korkak Batı Alman politikacılarını tipik bir biçimde örneklendirir. *Ademoğlu Nerdeydin? Ve O Hiç Bir şey Demedi* ve *Haus ohne Hüter* adlı romanlarıyla kısa hikayelerinde geçmişten alınmış derslere dönen Heinrich Böll, Hitler ordusunun son savaştaki yenilgisi ile Alman militarizminin çöküşünün kaçınılmaz bir şey olduğunu göstermiştir. İlk yapıtlarında, Böll, basit Alman askerini, hem oalladın, hem de kurbanın kendisi olarak çizmişti. Savaşın özü ve anlamı daha doğru dürüst açığa çıkmamış olduğu halde; Böll, savaşı insanların ruhunu ele geçirip, onları asker kılığında canilere çeviren bir bela olarak görmüştü. Ne var ki, Böll, basit askeri eleştirmeyip; faşizmi, Gestapo'yu, askeri alarmları ve asker barakalarının duygusuz havasını eleştiren eğilimden kaçınmıştır. Öteki tarz bir eleştiriye ise, Hans Werner Richter'in *Die Geschlagenen* romanında ya da Helmut Kirst'in 08/15 üçlemesinde rastlanır. Richter, İtalya'da yenilgiye uğramış, Amerikan savaş tutsakları kampına yollanmış Hitler ordusundaki kimi askerlerin, savaş alanlarında, görev başında nasıl soylu bir biçimde öldüklerini de gösterir. Böyle bir görevin aslında son kurşuna kadar savaşmak mı, yoksa namnluları faşistlere karşı çevirmek mi olduğu, ne Richter'in, ne de Kirst'in aklına gelmiştir.

Böll bu sorunun farkındadır. Basit askerlerin de faşizm suçlarından sorumlu olduğunu gösterir. Çünkü, bu basit askerler de yer almışlardır insanların toplu kıyımı işinde; sadece savaş kurbanı değildirler. Böll, savaşın halkın bilinci üstünde dolaylı, dolaysız etkilerini, aile ve evlilik ilişkilerinin çöküşünü; hava akını alarmları içinde büyümüş, karborsada yetişmiş; büyüklerin ahlakça yozlaşmalarına, insan ilişkilerinin açıkça ortaya serilişine, insan bencilliğinin kamçılanmasına tanık olmuş genç kuşkların manevi yoksulluğunu adım adım izlemiştir. Böll, saatleri geriye ayarlayıp, Alman halkına saldırgan milliyetçi ve militarist ideolojiyi aşılamaaya çalışan öç almacı güçlerin yeniden doğuşunu saptamıştır. Böll, okuyucuyu, siyasal gericiliğe karşı savaşma gereğini kavramaya yöneltir. *Der Verfolger* adlı romanındaki Günther Weisenborn gibi, Böll de, öç almacılığa, yeni Nazi ideolojiye ve militarizme karşı en iyi savaşma biçiminin toplumdaki ilerici öğelerin etkinliğe geçirilmesi olduğunu düşünür. Ama, Böll kahramanlarının, söz gelişi, Ulrich Becher'in *Kurz Nach 4* adlı romanında ya da Alfred Andersch'in *Die Rote* adlı romanında olduğu gibi, hayvanca işlenmiş suçlardan yürek çöküntüsüne uğramış kişilerin faşistlerden kişisel olarak

öç almaları biçiminde bir yola başvurmalarını istemez. Çünkü, bu romanlardaki kahramanlar, kendi kişisel nefret duygularını doyurmakla, faşizme karşı savaşa herhangi bir yardımda bulunmuş olmamaktadırlar. Bu yolda bir bireysel savaşım biçimi üstünde yoğunlaşma, toplumun yeni faşist tehlikeye karşı koyabilmesi olasılığına yazarın inancı olmadığını gösterir.

«Belirsizlenmiş geçmiş»e karşı savaşırken, Batı Alman eleştirel gerçekleri, oportünist Batı Alman burjuva demokrasisinin, geçmişte, Nazilerin işlemiş oldukları suçlara gözlerini kapatmakla, aslında Nazilerin üstlerinden sorumluluğu rahatça atabilmelerine, yeni siyasal koşullara ayak uydurabilmelerine fırsat verdiğini göstermişlerdir. Yeni-faşizm ruhunun Batı Alman okullarına nasıl girdiğini gösteren Paul Schallück'ün *Engelbert Reineke* adlı romanında, inanmış demokrat kıklıklı Paul Verlaine Sondermann işte böyle bir tiptir. Bu romanda, yazar, Batı Alman gençliğinin, çekidüzen verilmiş yeni Nazi fikirlerle kandırılıp zehirlenmesi tehlikesine karşı saavşmanın yollarını araştırır. Thomas Valentin de, *Die Unberatenen* adlı romanında aynı konuyu ele alır.

Batı Alman eleştirel gerçekçileri, «ekonomik mucize» denilen şeyin de çeşitli yanlarını kendi görüş alanları içine katmışlardır. Richter, *Linus Fleck oder der Verlust der Würde* adlı romanında, bu «ekonomik mucize»nin yergisel bir görünümünü çizer. Bu romanında, Richter, Batı Almanya'da gerçek demokrasinin aslında bugüne kadar hiçbir zaman yer almamış olduğunu, demokrasi laflarının ve demokratik yoldan gitmek için yapılan çağrılarının aslında açgözlü kapitalistlerin çevirdiği dolaplara bir kılıf hazırlamaktan başka bir şey olmadığını hayli kararlı ve inandırıcı bir biçimde göstermiştir.

İktisadi atılım, birtakım ciğeri beş para etmez işadamlarının, büyük girişimlerin, zenginliklerin kurucu ve yaratıcılarının ortaya çıkmasına yol açmıştı. Bunlardan biri de, Siegrid Merck'tir. Merck, Amerikalıların yardımıyla bir sinema ağınm ve bir film şirketinin sahibi olmuştur; halkın kafasını savaş yanlısı filmlerle yozlaştıran kârlı bir işi sürdürmektedir.

Romanın kahramanı, dinsiz imansız bir alçak olan Linus Fleck de zengin olmanın yolunu bulmuştur; içinde bulunduğu mesleke, yazarın, ucuz gazeteciliği, sinemacılığı ve kültür sanayinin buna benzer dallarının yozluğunu gözler önüne sermesine fırsat veren bir meslektir. Ne var ki, Dieter Lattmann'ın *Ein Mann mit Familie* adlı romanı gibi, Richter'in romanı da, burjuva sistemin ancak bir kesiminin eleştirisini içine alır. Aynı şey, Günther Grass'ın *Köpeklik Yılları* için de söylenebilir. Son otuz yıl içinde Almanya'daki yaşamın temel sorunlarını saptayıp in-

celemeyi amaçlamış bir yergi olan bu roman, gerçekliğin bireşimsel bir çözümünü içermez; çünkü, Grass, başlıca tarihsel olayların en başındaki nedenleri, yani, faşizmin çıkış nedenleri ile Almanya'yı ulusal yıkıma götüren savaşın nedenlerini ortaya koymayı başaramamıştır. Daha geniş bir toplumsal eleştiriye Böll'ün daha sonraki romanlarında rastlanır. *Billiard um halb zehn* ve *Ansichten eines Clowns* adlı romanlarında, Bonn Almanya'sındaki yaşamın birçok yanları, burjuva cephesini pekiştiren siyasal ve dinsel gericiliğin çevirdiği dolaplar eleştirilip alaya alındığı gibi, mahkum da edilir. Renli zengin bir fabrikatörün oğlu ve profesyonel bir soytarı olan Hans Schnier, ailesinden bağlarını kopardığı gibi; kendisini dışında ve yabancı duyduğu burjuva toplumla da bütün manevi bağlarını koparıp atar. Seçimini yapar ve toplumdışı kalır. Ama bu yalnız başına kalmış gerçek arayıcısının sonunun ne olacağına bir yanıt bulmak oldukça güçtür; çünkü, bütün öbür Batı Alman eleştirel gerçekçileri gibi, Böll'ün de, olumlu bir toplumsal programı yoktur. Onların programları, Günther Grass ile Richter'de görüldüğü biçimiyle, ya Sosyal Demokratik ideolojiyi destekleme düzeyindedir, ya da soyut insancıl bir açıdan kapitalizmin etiksel biçimde eleştirilmesi- dir. Birçok modern eleştirel gerçekçiye özgü bu bulanık toplumsal ideal, yaptıkları eleştiriye güçsüzleştirir. Modern İngiliz yaşamındaki bireysel yanlara zamanında sert bir eleştiri yöneltmiş olan «öfkeli genç adamlar»ın yapıtlarında da özellikle görülen bir şeydir bu.

Kingsley Amis'in *Lucky Jim*'inin kahramanı, genç bir son sınıf üniversite öğrencisi olan Jimmy Dixon, kendi alçak gönüllü yeteneklerini gerçekleştirme umuduyla yaşama atılmış bir kimseyken, son derece tek-düze ve bayağı bir yaşama tarzına mahkum olduğunu anlayınca başkaldırır. Ama Jimmy'nin başkaldırısı, kendisini ve çevresini alaya alıp küçümsemekten öteye gitmez. John Wain'in romanlarında da eleştiri vardır. Ne var ki, modern burjuvazinin manen çöküşünü alaya alıp, düşünce yoksulluğuna tiksintiyle bakarken, kahramanları için herhangi yaratıcı, anlamlı bir yaşama tarzı tasarısı olmadığını gösterirken, bu «öfkeli genç adamlar»ın, kendi öfkelerinden, yani, bilinçli toplumsal bir eyleme gitmeyen bir öfkeden başka, toplumun karşısına koyacakları bir şey yoktur.

Burjuva İngiltere'sine yapılmış en sarsıcı saldırı, John Osborne'un *Öfke* adlı oyununun kahramanı Jimmy Porter'dan gelir. Porter'ın doğal olmayan kinisizmi, tutucu burjuva düşüncesine karşı sert, içten alayı, anlamlı bir yaşam sürdürme özlemini içinde barındırdığı halde, bir bakarız, Porter, aslında, sıkıcı bir yaşama tarzına; yani, orta sınıf önyargılarıyla dolu, hiçbir şeyden hoşnut olmayan, ne kendisini, ne de öfkelerini kaldıran, koyun gibi karısıyla kavga edip durmaya mahkumdur.

Jimmy Porter, öfkeli, o kadar; yıkmak istediği toplumsal ilkelere kalıntıları üstüne kurulacak şey nedir, onu bilmez.

«Öfkeli genç adamlar»ın yapıcı toplumsal idealleri olmayışı, sanatlarını yoksullaştırmış; yapıtlarındaki eleştiriyi güçsüzleştirmiştir. Bu eleştiri, modern eleştirel gerçekçiliğin gelişmesinde ilgi çekici bir adım bile olmanın ötesine geçmeden kalmıştır.

Ne var ki, söylemek gerekirse, gerçek bir tarihsel bakış arayışı içinde, yüksek düzeyde gelişmiş kapitalist ülkelerdeki modern eleştirel gerçekçilik, gerek kapitalizmin kendi yapısındaki değişmelerden, gerek burjuva toplumdaki sınıf çelişmelerinin yakın geçmişten çok daha farklı biçimler almış olması ve kapitalizmdeki temel çelişmelerin, yani, üretimin toplumsal niteliği ile özel kullanım yöntemi arasındaki çelişmelerin artık değişken olmayan bir biçimde, dolayimsız olarak kendini belli etmemesi olgusundan gelen birçok nesnel zorluklarla karşı karşıyadırlar.

Roman üstüne Leningrad'da yapılan bir toplantıdaki konuşmasında ünlü İtalyan yazarı Goido Piovene şöyle diyordu: «Gerçeklik, geçmiştekenden çok daha soyuttur bugün için.»

Bugün dünyada yeralmakta olan bilimsel v teknolojik değişim; ekonomik programlama, sibernetik ve otomasyondaki ilerlemeler dolayısıyla korkunç bir hız kazanmış olan sınai gelişme, üretim alanında kendine özgü değişimler getirmiş, yeni kitlesel tüketim biçimleri ve tiplelerinin ortaya çıkmasına, yeni ve çok daha etkili iletişim araçlarının yapılmasına yol açmıştır. Burjuva demokrasisinin dönüşüme uğratılması; işçi sendikaları, dinsel ve kültürel dernekler, vs. gibi toplumsal örgüt sayısında önemli artış, demokratik özgürlük düşlerinin yaratılmasına yol açmış olduğu gibi, demokratik bilinç üstünde de çok önemli etkiler bırakarak, burjuva bilincin yönünü çarpıtmakta, toplumsal sorunların çözümü için aldatıcı umutların doğmasına yol açmaktadır.

Tekelci sermaye ile devletin gittikçe iç içe girmesi, burjuva devletin sömürücülüğünü gizlemesi olanağını yarattığı gibi, emekçi halkın da tekeller tarafından dolaylı, dolaysız yollardan sömürülmesini gittikçe arttırmaktadır. Tekellerin işçilere tanımak zorunda kaldıkları bir takım ayrıcalıklar, bir yandan ortalama kişisel tüketim düzeyini yükseltirken, öte yandan da sınıf bilincinden bir o kadar yitirilmesine zemin hazırlamaktadır. Ayrıca, erişilen tüketim düzeyinin altına düşmemek için işçilerin gittikçe sertleşen, daha büyük boyutlara varan önlemlere başvurması zorunlu hale gelmiştir. Bundan başka, insanı çalışırken etkin bir rol oynayabilmekten alıkoyan, onu bir makinenin ya da makine sisteminin küçük bir dişlisi düzeyine indirgeyen modern kapitalizm ile modern üretim yöntemleri tarafından insanın insanlıktan çı-

karılmasına karşı çıkış sayısı da gün geçtikçe artmaktadır. Toplumculuk düşmanı çevrelerin saldırganlığı ile savaş tehdidinin gittikçe arttığını gören kitleler, dünyanın yazgısından gittikçe kuşku ve kaygı duymaya başlamışlardır. Modern edebiyat ve sanat, korkunç çalkalanmalarla, çalkantılarla dolu karmaşık bir gerçeklik ile karşı karşıyadır. Bu gerçeklik, ancak yaratıcı yöntem olarak gerçekliğe bağlı kalan bir sanat tarafından anlaşılıp çözümlenebilir, gerçekten derininden yansıtılabilir. Modern sanatta gerçekçi olmayan akımlar bu işin altından kalabilecek güçte değildir.

Modern çağda, estetik özelliklerini geliştirmekte, zenginleştirmekte olan eleştirel gerçekçilik, modern tarihin temel olgusunu, yani, belli bir toplumsal kuruluşun yerini toplumcu ilkelere dayanan bir başka toplumsal kuruluşun almasını olumlayan toplumsal süreçleri yansıtip genelleştirmiştir. Modern toplumun bir çizimini yapıp, yeni tarihsel durumlar içinde birey ile toplum arasındaki ilişkileri çözümlerken, eleştirel gerçekçilik, yabancılaşmayı ortadan temizleyebilecek koşullar ile bunların sonuçlarının toplumda artık olgunlaşmakta olduğunu göstermiştir. Bu bakımdan, eleştirel gerçekçilik, toplumcu gerçeklikle güçbirliği halinde eylemde bulunmaktadır. Eleştirel gerçekçiliğin başarıları, gerçekliğin çözümlenmesine, sanatsal olarak incelenmesine, anlaşılmasına dayandığı gibi, insanın içinde yaşadığı, hareket ettiği toplumsal çevreyle, somut koşullarla birlikte çizilmesine de dayanmaktadır.

Modern gerçekçilik, çeşitli sanatsal anlatım yollarından, örneğin, kurgudan, iç monologdan; anlatıda dolaylı, dolaysız zaman kaydırmalarından, eylemi kesen geriye dönüşlerden, ana olaylar dizisi içinde koşut öznel doğrulardan, simgesel kişileştirmelerden yoğun bir biçimde yararlanmaktadır. Daha bir yeni olan bu gibi yollardan ve araçlardan yararlanmanın yanı sıra, 19. yüzyıl gerçekçi geleneği de gelişmesini sürdürmekte, olaylar dizisinin kesintisiz hareketini, kişilerin, eylem sahnesinin, durumların ve çevrenin kapsamlı bir çizimini korumaktadır.

Bütün bu çeşitli edebi yollar ve araçlar, dünyanın sanatsal olarak kavranışına katkıda bulunabildiği sürece, gerçekçilik estetiğine aykırı gelebilecek hiçbir şey yoktur. Çünkü, gerçekçilik, olaylar dizisinin hareketinin, kişilerin gelişmesinin, yazarın gerçekliği, birey ile toplum arasındaki ilişkileri ve gerçek çelişmeleri içinde halkın toplumsal yaşamını inceleyişinin bir ürünü olduğu noktada başlar.

Gerçekçi edebiyat, insanın tarihin yolu üstünde ilerleyişini, tarihin yapıcısı, demiurgos'u, düşünsel ve toplumsal ilerlemenin etkin bir ilkesi olarak kendi rolünü gerçekleştirmesini göstermiştir, ki gerçekçiliğin büyüklüğünü, gelişmesinin ve geleceğinin güvencede oluşunu gösteren şey de budur.

Gördüğü işlerin ve çektiği acıların büyüklüğü içindeki insan; ma-

nevi özellikleri, olanakları ve yaratma iradesinin tamlığı ve karmaşıklık-
lığı içindeki insan, gerçekçi edebiyatın gerçek konusu budur işte. Ger-
çek özgürlüğe ulaşmak için kendisini köleliğin, adaletsizliğin ve sömü-
rünün zincirlerinden kurtaran insan; gelecek bu insanın, bu kahrama-
nındır işte.

BÖLÜM I

- 1 Johann Wolfgang von Goethe, «Diderots Versuch über die Malerie», **Sammtliche Werke**, Cilt 34, Leipzig, s. 100-01
- 2 George Thomson, **Studies in Ancient Greek Society, The Prehistoric Aegean**, Londra, s. 53-54
- 3 a.g.e., s. 54-55
- 4 a.g.e., s. 463
- 5 A. Herzen. **Seçilmiş Felsefi Eserler**, s. 256-66
- 6 Ünlü bir Alman tüccar ve banker ailesi (Ç. N.)
- 7 C. Çapan'ın çevirisi, **Marksizm ve Şiir**, Uğrak Kitabevi Yayınları, 1966, s. 71 (Ç. N.)
- 8 V. Grib, **Seçilmiş Eserler**, Rusça Baskısı, Goslitizdat, 1958, s. 357
- 9 J. Herder, **Von deutscher Art und Kunst'da «Shakespeare»**, Hamburg, 1773, s. 73-74
- 10 K. Marx - F. Engels, **Eserleri**, Cilt s. 364
- 11 J. W. Goethe, **Von deutscher Art und Kunst'da «Zum Shakespeare Tag»** yazısı, Hamburg, 1773, s. 146
- 12 K. Marx - F. Engels, **Eserleri**, Cilt 4, s. 339
- 13 J. Winckelmann, **Geschichte der Kunst des Altertums**, Wimar, 1964, s. 144
- 15 a.g.e., s. 135
- 16 Ch. Fourier, **Oeuvres Complètes**, Cilt 1, «Théorie des quatern mouvement», Üçüncü Baskı, Paris. 1848, s. 2-3
- 17 Saint-Simon, **Opinions litteraires, philosophiques et industrielles**, Paris, 1825, s. 83-84
- 18 a.g.e., s. 158-59
- 19 Vyacheslav Ivanov, **Yıldızdan Yıldız**, 1909, s. 39

BÖLÜM II

- 1 Stendhal, **Oeuvres completes**, «Racine et Shakespeare» Paris, 1954, s. 58
- 3 V. I. Lenin, **Toplu Eserler**, Cilt 27, s. 51
- 4 F. Engels, **Anti-Dühring**, s. 309-10
- 5 K. Marx, **Kapital**, cilt 1, s. 556
- 6 G. Hegels, **Philosophie des Rechts**, Berlin, 1840, s. 245
- 7 K. Marx - F. Engels, **Eserleri**, Cilt 1, s. 556
- 8 B. Constant, **Adolphe**, Paris, 1965, s. 44
- 9 B. Constant, a.g.e., s. 182
- 10 B. Constant, **De la religion**, Brüksel, 1824, s. XIX, XX
- 11 Charles Nodier, **Jean Sbogar**, p. 140
- 12 K. Marx - F. Engels, **Seçilmiş Yazışmalar**, s. 533
- 13 K. Marx - F. Engels, **Kutsal Aile**, s. 164
- 14 F. Engels, **Anti-Dühring**, s. 305
- 15 Hegel, **Eserleri**, Cilt 10, Bölüm 2, 1837, s. 134
- 16 a.g.e., s. 133
- 17 a.g.e., s. 197
- 18 K. Marx - F. Engels, **Seçilmiş Eserler**, Cilt 3, s. 366
- 19 G. F. Hegel, **Eserleri**, Cilt 9, Berlin, s.90
- 20 A. Schopenhauer, **The World As Will and Idea**, Cilt III, 7. Baskı, Londra, s. 27
- 21 Honore de Balzac, **Edutes sur M. Beyle**, Paris, 1846, s. 148
- 22 V. I. Lenin, **Toplu Eserler**, Cilt 31, s. 236
- 23 Honore de Balzac, **Oeuvres completes**, Cilt 14. Bölüm 2, s. 308
- 24 a.g.e., s. 309
- 25 Yemelyan Pugaçov, 1773-1775'de Rusya'daki köylü ayaklanmasının önderi
- 26 Stendhal, **Mémoires d'un touriste**, Cilt 1, Brüksel, 1938, s. 27
- 27 A. S. Puşkin, **Toplu Eserler**, On Cilt, 1949, Cilt 7, s. 449
- 28 a.g.e., s. 290
- 29 K. Marx - F. Engels, **İngiltere Üzerine**, s. 167
- 30 K. Marx - F. Engels, **İngiltere Üzerine**, s. 57
- 31 E. Bulwer - Lytton, **Pelham or the Adventures of a Gentleman**, New York, s. 48
- 32 Honore de Balzac, **La peau de chagrin**, Brüksel, 1831, Cilt 1, s. 19
- 33 a.g.e., s. 15
- 34 Charles Dickens, **The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit**, Londra, 1951, s. 224
- 35 Heinrich Heine, **De l'Allemagne**, Cilt 2, Paris, 1855, s. 243
- 36 Heinrich Heine, **Oeuvres Completes**, Paris, s. XI-XII
- 37 K. Marx - F. Engels, **Kutsal Aile**, s. 175-76
- 38 F. Nietzsche, **Werke in Drei Banden**, Cilt 2, Münih, 1962, s. 1017
- 39 K. Marx - F. Engels, **Alman İdeolojisi**, s. 46
- 40 V. I. Lenin, **Toplu Eserler**, Cilt 14, s. 325

- 41 K. Marx - F. Engels, *Eserleri*, Cilt 1 ,s. 370
- 42 F. Dostoyevski, *Toplu Eserler*, Cilt 4, s. 100
- 43 a.g.e., s. 101
- 44 a.g.e., s. 105
- 45 a.g.e., s. 105
- 46 a.g.e., s. 106
- 47 Herbert Spencer, *The Man Versus the State*, Londra, 1914, s. 38-39
- 49 V. İ. Lenin, *Toplu Eserler*, Cilt 26, s. 404
- 50 F. Nietzsche, *Ein Buch für Alle und Kurer*, Leipzig, 1900, s. 321
- 51 F. Nietzsche, *Unzeitgemasse Betrachtungen*, Leipzig, 1873, s. 22
- 52 V. I. Lenin, *Toplu Eserler*, Cilt 1, s. 154
- 53 Hugo von Hofmannstahl, *Teater in Versen*, Berlin, 1905, s. 23
- 54 F. Sologub, *Toplu Eserler*, Cilt 5, s. 4 (Rusça)
- 55 F. Sologub, *Scorpio, Bir Demet Şiir*, 1904, Cilt III-IV, s. 5
- 56 S. Eyüboğlu'nun çevirisinden, *Fransız Şiiri, Şiir Yayınları 1*, İstanbul, 1963, s. 89 (Ç.N.)
- 57 E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Bölüm 1, *Prolegomena zur Reinen Logik*, Halle, 1900, s. 116
- 58 R. Wagner an *Freunde und Zeitgenossen*, Berlin und Leipzig, 1909, s. 306
- 59 *Briefe an August Röckel von Richard Wagner*, Leipzig, 1903, s. 73
- 60 a.g.e., s. 35
- 61 a.g.e., s. 35
- 62 G. Flaubert, *Salammbö*, Paris, s. 127
- 63 L. Tolstoy, *Toplu Eserler*, Cilt 4, s. 203-04
- 64 George Eliot, *Silas Marner, The Weaver of Raveloe*, New York, s. 190
- 65 Anatole France, *La vie littéraire*, Dizi 1, Paris, s. 229
- 66 Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, 1955, s. 1
- 67 K. Marx - F. Engels, *Seçilmiş Eserler*, s. 479
- 68 V. I. Lenin, *Toplu Eserler*, Cilt 16, s. 323-24
- 69 Leo Tolstoy, *Anna Karenina*, Constance Garnett'in çevirisine Thomas Mann'ın Önsöz Yazısı'ndan, Cilt 1, New York, 1939, s. X
- 70 L. Tolstoy, *Toplu Eserler*, Goslitizdat, Cilt 46, s. 188
- 71 L. Tolstoy, *Edebiyat ve Sanat Üzerine*, Cilt 1. s. 319
- 72 V. I. Lenin, *Toplu Eserler*, Cilt 16, s. 325
- 73 Jack London'un *Le talon de fer*'ine Anatole France'ın önsözü, Paris, 1933, p. 18
- 74 V. İ. Lenin, *Toplu Eserler*, Cilt 20, s. 24
- 75 Stefan Zweig, *Begnungen mit Menschen Büchern Staden*, Berlin, 1956, s. 98

BÖLÜM III

- 1 A. Dovzhenko, «Renk», *Sinema Sanatı*, 1948, sayı 2-3 s. 6
- 2 Henri Bergson, *Yaratıcı Evrim*, Londra, 1913, s. 322

- 3 M. Scheler, *Schriften aus dem Nachlass*, Cilt 1, Bern, 1957, s. 260
- 4 a.g.e., s. 268
- 6 Henri Bergson, *Oeuvres*, Paris, 1959, s. 343
- 7 William James, *Psychology*, New York, 1900, s. 159
- 8 a.g.e., s. 162
- 9 J. P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, 1943, s. 485
- 10 Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*, Cilt 1, Paris, 1932, s.XIII
- 11 Karl Jaspers, *Rechenschaft und Ausblick*, Münih, 1951, s. 292
- 12 Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske Pfullingen 1954, s. 33
- 13 K. Jaspers, *Rechenschaft und Ausblick, Reden und Aufsätze*, 1951, s. 284
- 14 A. Blok, *Toplu Eserler*, 1962, Cilt 6, s. 59
- 15 Thomas Mann, *Zwei Festreden*, Leipzig, s. 35-36
- 16 L'Association Internationale des Ecrivains pour la Défense Culture Conférence extraordinaire tenue a Paris le 25 Juillet 1938, Paris, 1938, s. 18
- 17 K. Marx - F. Engels, *Eserleri*, Cilt 1, s. 354-55
- 18 Stefan Zweig, *Begegnungen mit Menschen, Büchern Städten*, Berlin und Frankfurt am Main, 1956, s. 209-10
- 19 V. İ. Lenin, *Toplu Eserler*, Cilt 29, s. 69
- 20 Vasco Pratolini, *Cronache di Poveri Amanti*, Vallecchi Editore, 1955, s. 324
- 21 K. Marx - F. Engels, *Alman İdeolojisi*, s. 91
- 22 K. Marx, 1844 *Ekonomi ve eFelsefe Elyazmaları*, s. 106

Boris Suçkov

Gerçekçiliğin Tarihi



Dünya edebiyat ve sanat kültüründe gerçekçiliğin yeri, gelişmesi ve katkısının toplumcu düşüncenin ışığında ele alındığı bu kitapta, gerçekçiliğin temel özellikleri ortaya konmakta; tarihsel gelişimi, toplumsal gelişime bağlı olarak felsefi ve estetik düşünceyle karşılıklı ilişkisi ve etkileşmesi içinde açıklığa kavuşturulmaktadır.

I. Bölüm'de "İlk Gerçekçiliğin" (Rönesans ve Aydınlanma Dönemi Gerçekçiliği'nin), II. Bölüm'de Eleştirel Gerçekçiliğin, III. Bölüm'de Toplumcu Gerçekçilik ile günümüzdeki eğilimlerin anaconu edildiği kitapta, gerçekçiliğin öbür sanatsal akım ve doğrultular karşısında ayırıcı niteliği belirlenmektedir.

Bu arada, özellikle, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Schiller, Puşkin, Balzac, Stendhal, Dickens, Flaubert, Zola, Proust, Dostoyevski, Tolstoy, Thomas Mann, Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Sartre, Böll ve Gorki, Şolokhov, Fadeyev, Serafimoviç, Leonov gibi yazarların yapıtları irdelenirken, klasik ve çağdaş edebiyat akımları da gözden geçirilmekte; dünya edebiyat ve sanat kültürü tarihi süreci, bütünsellik içinde açığa konmaktadır. "Dünya Edebiyatları Enstitüsü" Başkanı ve "Bilimler Akademisi" üyesi Boris Suçkov'un (ölümü, 1979) ülkemizde geniş yankılar uyandıran bu yapıtının yeni basımını yayınevimiz okurlara kivançla sunmaktadır.

