



Irving Howe Modernizm Kültürü^{1,2}

Irving Howe and Modernist Culture

F. Gül KOÇSOY

Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal
Bilimler Fakültesi İngiliz Dili ve
Edebiyatı Bölümü
nurgul25@yahoo.com

Banu ALDIM

Fırat Üniversitesi Yabancı Diller
Bölümü
rapunzelx25@yahoo.com

ÖZET

Irving Howe bu makalesinde farklı edebi tür, yapıt ve yazarlara göndermelerde bulunarak Modernizm'in çıkışı, gelişmesi ve geleceğiyle ilgili düşüncelerini anlatır. Geleneksel ve modernist edebiyat arasında karakter ve olay örgüsü gibi farklara değinen Howe, modernist kültürün ve dolayısıyla modernist edebiyatın her şeyden şüphe etme, sürekli yenilenme ve öznellik nitelikleriyle göze çarptığına dikkat çeker. Hiççilik ve Varoluşçuluk ile paylaştığı ortak noktaları irdeler.

Anahtar Kelimeler: Irving Howe, Modernizm, Hiççilik, Existentialism

ABSTRACT

In his essay, Irving Howe relates his thoughts about the emergence, development and future of Modernism referring to various literary genres, works and writers. Telling about the differences like character and plot between the traditional and modernist literature, Howe draws attention to the fact that modernist culture and linked to this, modernist literature are significant by the features of doubt about everything, constant renewal and subjectivity. He examines the common points it shares with Nihilism and Existentialism.

Keywords: Irving Howe, Modernism, Nihilism, Existentialism

Amerika'daki en seçkin entelektüellerden biri olan Irving Howe, 1920'de New York City'de doğdu. Hunter Üniversitesi'nde İngilizce profesörü olan Howe, Washington, Stanford, Indiana, Minnesota ve Brandeis Üniversiteleri'nde ders verdi. *Dissent* dergisinin editörüdür ve sayısız makale ile aralarında *Politika ve Roman (Politics and the Novel)* (Meridian) ve *William Faulkner: Eleştirel Bir Çalışma (William Faulkner: A Critical Study)* (Vintage)'nın da bulunduğu kitapların yazarıdır.

Geçen yüzyıldan beri özel bir edebiyat türümüz var. Buna modern diyoruz ve onu yalnızca çağdaş olmaktan ayırıyoruz çünkü çağdaş, zamanla ilişkilendirilirken modern, duyarlılık ve biçemle ilişkilendirilir ve çağdaşın tarafsız bir gönderme terimi olduğu yerde modern, eleştirel bir yerleştirme ve yargı terimidir. Modernist edebiyat şimdilerde sona

yaklaşıyor gibi görünüyor, bundan hiçbir biçimde emin olamamamıza ve toplumumuzun doğasını göz önüne aldıklarında, bunun son bulamayacağını savunan eleştirmenlerin de bulunmasına karşın.

Modern olarak adlandırılan edebiyat türü neredeyse her zaman zordur: bu onun modernliğinin bir göstergesidir. Kültürün saygın koruyucularına göre, modern yazar kendi isteğiyle ulaşamaz görünmektedir. Alışılmadık biçimlerle çalışır, okuyucuyu rahatsız eden konular seçip en değer verilen düşünceleri tehdit eder, geleneksel eleştirmenleri “hastalıklı”, “seçkinler topluluğu” ve “çökmüş” gibi sıfatlarla kızdırır.

Modern, olmadığıyla yâni sözsüz bir polemik simgesi, kapsayıcı bir olumsuzluk olmaması açısından tanımlanmalıdır. Modern yazarlar, kültürün yaygın bir algı ve duygu biçimiyle belirlendiği bir anda çalışmaya başladıklarını görürler; onların modernliğinin içinde bu yaygın biçime bir başkaldırı, resmi düzene karşı boyun eğmez bir öfke vardır. Ama modernizm kendine ait yaygın bir biçem oluşturmaz; ya da oluşturursa, modernlikten sıyrılarak kendini inkâr eder. Bu onu, prensip olarak çözümsüz olabilen ama uygulamada biçimsel yaratıcılığa ve yetkin bir diyalektiğe götüren bir ikilem içinde sunar. *Bu, modernizmin her zaman mücadele etmesi gerektiği ama asla tam anlamıyla galip gelmediği, ve ardından, galip gelmemek için mücadele ettiği bir ikilemdir.* Modernizmin hiçbir zaman sona ermesine gerek yoktur, ya da en azından henüz nasıl sona erebileceğini veya erip ermeyeceğini gerçekten bilmiyoruz. Önceki edebi dönemlerin tarihi bu konuyla ilgili ama muhtemelen burada belirleyici değildir, çünkü modernizm, geçmişteki belirtilerine karşın, sanırım Batı kültürünün gelişiminde bir yeniliktir. Yine de biliyoruz ki, modernizm zamanı anlatır gözüktüğünde ve yeni çıkış yerleri aradığında tükeniş günlerine gelebilir.

Bir kültürün gelişiminin genellikle bunalım ve huzursuzluk zamanlarına denk gelen belirli noktalarında, yazarlar kendilerini kasıtlı olarak veya kaprislerinden değil, bazı derin ahlaki ve psikolojik gerekliliklerden dolayı okuyucularının karşısında bulurlar. Bu yazarlar, yaşadıkları dönemin önemli değerlerine meydan okuduklarının farkında bile olmayabilirler, ama bıraktıkları etki devrimsel niteliktedir ve bu bir kere sempatik eleştirmenler ve seçkin okuyucular tarafından anlaşıldığında, yenilikçiler ben merkezli ve hırçın bir grup olarak ortaya çıkmaya başlamış olurlar. Paul Goodman şöyle yazar:

...öfkeyle reddedilen ve gerçek sanat değil de aşağılama, hakaret, *sıradan*, *alay*, kasten anlaşılmasız yapılmış diye adlandırılan yapıtlar bulunmaktadır... Ve şaşırtıcı olan bunların soyutlanmış yapıtlar olması değildir, ama bazı sanatçılar bu tür yapıtları ısrarla üretmektedirler ve bu “gerçek olmayan” sanatçıların mensup olduğu okullar bulunmaktadır. Ne yapıyorlar? Bu durumda, okuyucunun her zaman olduğu gibi duyguları sağlıklıdır; aşağılama, kasti anlaşılmasızlık ve deney *vardır*; ama yine de okuyucunun yargısı çoğu zaman olduğu gibi yanlıştır çünkü bu gerçek sanattır.

Bu çelişki neden ortaya çıkmaktadır? Çünkü modern yazar artık dünyanın isteklerini kabul edememektedir. Yazar, okuyucunun normlarına razı olmaya çalışırsa, kendini mutsuz ve hakarete uğramış bulur. Genel ahlak sahte, zevk soylu bir anlayış, gelenek yorucu bir engel olarak görünür. Yazar olmanın koşulu, yalnızca ve ara sıra tüm kabul görmüş fikirlere değil, işini yaparken kullandığı kabul görmüş yöntemlere de baş kaldırma olmaktadır.

Modernist bir kültür, çok geçmeden bölünüşünün göstergelerine saygı göstermeyi ve hatta onlara değer vermeyi öğrenir. Şüpheli bir sağlık biçimi olarak görür. Yeraltı seyahatleri, duygu deneyleri ve kabul görmeyen değerlerin alaycı belirsizliği yoluyla ahlaki normlar arar. Çağların Bilgeliği pasaportu üzerine kalın kırmızı harflerle şu damga vurulur: *Geçişine İzin Verilemez*. Thomas Mann'ın ifadesiyle “sonsuz derinliğe sempati” geliştirir. İnsanı, inanç sistemlerinden ve ideal iddialarından çıkarıp yalnızca tek bir modern kurtuluş biçimi önerir: kendiyle, kendinin ve kendi için kurtuluş. Modernist kültürde, algılanan nesne daima algılayan özne tarafından tüketilmenin eşiğindedir ve algı eylemi gerçeğin özüne yüceltilme tehlikesindedir. *Görüyorum, öyleyse varım*.

Öznellik, modernist bakış açısının simgesel koşulu haline gelir. Romantik şairlerle olan organik bağını gizlemediği ilk aşamalarında, modernizm kendini benliğin bir kabarıışı, kişisel varlık adına meselelerin ve olayların aşkın ve uçarı bir biçimde büyütülmesi olarak ilan eder. Orta aşamalarda, benlik dış dünyadan sıyrılmaya başlayıp neredeyse dünyanın vücuduymuş gibi, kendi iç dinamiklerini ayrıntılı biçimde incelemeye adanır: özgürlük, tutku ve kapris. Son dönemlerde ise benliğin boşaltılması, hem bireyselliğin hem de psikolojik kazancın yoruculuğundan uzaklaşma söz konusu olur. (Bu aşamaların örneği

olarak üç yazar Whitman, Virginia Woolf ve Beckett'tır.) Modernizm böylelikle Alman şair Gottfried Benn'in "dış gerçeklik asla yoktur, yalnızca kendi yaratıcılığınan yararlanarak sürekli yeni dünyalar kuran, değiştiren, yeniden kuran insan bilinci vardır" diye yazdığı ifade ettiği görüş olan tekbencilikğin sınırlarına yaklaşılmaya hatta bazen içine girmeye devam eder.

Bu uç öznelliğin arkasında, buna eşdeğerde uç bir tarihsel çıkmaz duygusu ve çağımızda olup bitenin emsalsiz ve örneği daha önce hiç görülmemiş bir şey, bir felaket olduğu fikri yatar. Alman romancı Herman Hesse "sonuç olarak kendini anlayacak gücü tümüyle kaybetmiş ve hiçbir standart, güvenlik veya en basit bir kabul duygusu olmayarak iki çağ, iki yaşam tarzı arasında ... sıkışıp kalmış bütün bir nesil" hakkında konuşur. Hepsinden önemlisi, en basit bir kabul duygusu olmayarak.

Bunun doğru olup olmadığı Joyce, Kafka, Picasso ve Schoenberg gibi modernist yazar, sanatçı ve bestecilerin, doğru olduğuna dair sözsüz onay üzerinde görünüşte çalıştıkları gerçeği kadar önemli değildir. Modernist duyarlılık tarihe son vermese de bir engel oluşturur: hem erekbilimsel amaçların hem de laik gelişmelerin sorgulandığı, belki de geçersiz kaldığı ilahi bir çıkmaz. Hangisini seçerseniz seçin; topluluk, makine, şehir, inanç kaybı ve en baştaki niyeti ya da en sonki değeri olmayan bir yaşamın umutsuzluğuyla ilintili olarak düşünüldüğünde insanın yeri ayaklar altındadır. Bugün bile bu felaketler zihnimizde birleşmiş görünmektedir.

"Aralık 1910 veya o civarlarda insan doğası değişti." Bu canlı abartıyla, Virginia Woolf geleneksel geçmiş ile alt üst edilmiş bugün arasında ürkütücü bir kesiklik olduğunu, tarih çizgisinin büküldüğünü belki de kırıldığını göstermeye çalışmıştır. Modernist edebiyat insan doğasının aslında belki de Bayan Woolf'un verdiği tarihten yirmi-otuz yıl önce değiştiğini sözsüz olarak onaylar veya Stephen Spender'in belirttiği gibi, doğa tarafından sürekli dönüştürülen yaşadığımız koşullar o kadar temelden değişmiştir ki insanlar, insan doğasının değiştiğini hissedip gerçekten değişmiş gibi davranmaktadırlar. Bu görüş üzerine yorumda bulunan Spender, önceki yazarların "Voltaire'i anımsatan Ben"i ile modernlerin "Ben"i arasında kesin bir ayırım yapmaktadır:

Shaw, Wells ve diğerlerinin "Voltaire-vâri Ben"i olaylara etki eder. Rimbaud, Joyce, Proust ve Eliot'ın *Prufrock*'undaki modern "Ben" ise olaylardan

etkilenir....Voltaire-vâri egoistlerin inancı, çevrelerindeki dünyanın güçlerini, yazar ve peygamber olan yaratıcı dehanın üstün toplumsal ve kültürel zekâsıyla, kötünden daha iyi süreçlere yönlendirecekleridir. Modernlerin inancı ise, çile çekme olarak düşündükleri modern deneyimin, kısmen bilinçaltı süreçlerinin sonucu olarak kısmen de eleştirel bilincin uygulanmasıyla duyarlılıklarını etkilemesine izin vererek yeni sanatın deyimlerini ve biçimlerini üretecekleridir.

Sonuçlar devasadır: geleneksel birliğin ve Batı kültürünün sürekliliğinin bozulması; öyle ki geçmişin toplumsal normları artık bugünün belirlenmesine yardımcı olamamakta ve Batı kültürünü yüzyıllarca toplumun kurumlarına bağlayan bağlarda o veya bu biçimde gevşeme olmaktadır. Düşmanları değil ama sanat ve edebiyatın kendisi özerkliğin *Gemütlichkeit*'ine, geçmişin klasik denge ve çözümlenmelerine saldırıda bulunmaktadır. Bu durumda kültür kısmen amacını kurtarmak için kendiyi savaşır ve sonuç bir daha kendini Goethe huzuru ve bütünlüğü içinde sunamayacak olmasıdır. Bir uçta kültürün şiddetle kötülenmesi (Rimbaud'nun son yapıtları) ve diğer uçta kültürün sözde din biçimi (Joyce'un son yapıtları) bulunmaktadır.

Modernist edebiyatın büyük bölümünde idrakin tüm araçlarına karşı keskin bir sabırsızlık ve mantıklılığın sınırlayıcı algılanışı bulunur. Akıl, yaşamsal insan güçlerinin bir düşmanı olarak görülmeye başlanır. Kültür kendine olan ilgisini kaybeder, sonsuz inceliklerinden bıkar. Törenlerinden mahrum kalmış ve açıklama uğruna soyulup soğana çevrilmiş bir edebiyata yâni mutlak bireysel konuşma biçimine yönelmiş olarak, kültürün burjuva özellikleri ve kendine yeterliliğini kırma arzusu vardır. Thomas Mann'ın yapıtlarında hem reddedilen hem de arzu edilenler yüksek, ironik bir bilinçle ortaya konur: vazgeçilen törenler ve yıpratıcı açıklama.

Modernist edebiyatta büyük motivasyonlardan biri kültür düşüncesi karşısında boğucu bir bulantı ise, yazarın dünyayı yeniden yapmamak (şu ana dek tümüyle inatçı ve yabancı görülen) ama gerçeklik terimlerini yeniden oluşturmak için büyük görevi üstlendiği başka bir motivasyon daha vardır. Benn'in "sadece insan bilinci vardır... kendi yaratıcılığını kullanarak yeni dünyaları yeniden kuran" ifadesini zaten belirtmişim. Aynı doğrultuda, ressam Klee isteğinin "görüneni yansıtmak değil, görünür kılmak" olduğunu söyler. Ve Baudelaire

“Görünen tüm evren, düş gücünün yer ve göreceli değer verdiği bir imgeler ve işaretler dizisidir....” der. İlk bakışta bu cümle kulağa bir İngiliz şairin hatta iyi bir Aşkınıc Amerikalı'nın söylemiş olabileceği bir söz gibi gelmektedir; ama Baudelaire'in şairlik deneyimleri, yâni onun “yaşam koşullarını kabul etmeyi reddeden herkes ruhunu satar” demesine neden olan deneyimler bağlamında bu cümle kalıcı bir duyarlılık ve biçem devrimi yoluyla, varlığın asıl temellerini yaratma ya da belki yeniden yaratma isteğinin ifadesi gibi görünür; bu yolla sanat kendini beyaz ya da (daha olası olarak) kara büyü düzeyine yükseltebilir. Akılcı psikanalistler bu tutkuyu en umutsuz türünden olası bir tatmin aracı ya da içsel zayıflık için göz alıcı bir maske olarak ele alabilirler ama edebi modernizmin büyük ustalarına göre bu, görevlerinin esasını oluşturur.

Burada modernizmin, aslında çözümsüz de olabilen ama pratikte büyük yaratıcılıklara yol veren başka bir ikilemine yaklaşıyoruz. Marksist eleştirmen Georg Lukacs'ın suçladığı gibi, *modernizm insanlık tarihi hakkında ümitsizdir, doğrusal tarih gelişimi düşüncesini terk eder, insanın evrensel durumu ya da sonsuz tekrar ritmiyle ilgili kavramlara başvurur, ama kendi dünyası içinde aralıksız değişime, kargaşaya ve yeniden yaratıma kendini adar*. Tarih durağan görüldükçe (Marksist söylemde kaçılmayan bugüne saplanıp kalmış bir lokomotif) sanat acımasız dinamizmini o kadar üstlenmelidir.

Bu, uzun zamandır tarihte ilerlemenin motor gücü sayılan, Hegel'in “mantığın marifeti”nin yüksek yerinden indirilmesi ve kültür sürgününe hapsedilmesi gibidir. E. H. Gombrich “gelişmeye, tahmin edilebilir bir rota izlemesi ve tahmin edilebilir bir zirveye ulaşması gereken içteki gizil güçlerin bir evrimi olarak baktıkları sürece güçlü bir Aristo etkisi” içeren tarihsel ilerleme felsefelerinden bahseder. Modernist edebiyat uyarlamaları kendilerini “içteki gizil güçlerin evrimi” ile görevlendirirler: her zaman gerekli ve hazırlanmış olan bir başka atılım için, yine bir başka yeniliğe, bir biçimin yaşamında aşamalı olmasa da her zaman her yerde hazır ve nâzır bir gelişmeye doğru diyalektik sıçrama adına her zaman ümit vardır. Ama bunlar “tahmin edilebilir bir yol” izlemezler, tahmin edilebilir bir sonuca da ulaşamazlar çünkü “tahmin edilebilir” düşüncesi veya “sonuç” hedefi, modernist güveni şaşkınlık içine, modernist inancı ise duyarlılık ve biçemdeki sonsuz devrim sarmalının içine atarak sarsar. Ve eğer tarih gerçekten kitlelerin uyusukluluğuna ve makinenin zulmüne saplanıp kalmışsa o zaman kültür, yaşamı geliştiren telaşın aracı olarak daha çok hizmet etmelidir.

Gombrich'e göre, bu telaşı üstlenip ilerletmek için seçilen, yenilik getiren yaratıcı kahramanların ilki olan bireyci Dâhi'dir. Hegel'in binlerce eleştirmen, yazar ve siyaset yazarının yıllarca anımsayacağı cümlesinde söylediği gibi, "bir dâhi ile halkı arasında çatışma" varsa, "suçlanacak olan halktır... sanatçının tek zorunluluğu gerçeği ve dehasını izlemektir." Bu noktada romantik kurama yakın olan modernizm, kısa sürede "gerçeğin" geçerliliğine veya "dâhi"nin açıklamalarına inanmaktan vazgeçer. Önceden kendini adadığı ve bu noktada romantiklerden kesinkes ayrıldığı konumdaki dinamizm yalnızca amaçsız bir mutlak olmaz, aynı zamanda bazen somut amaçları olmayan bir mutlak olur.

Bu, soru sorma ve cevap vermemeyi öğrenme dinamizmidir. Geçmiş cevaplara adanmıştı, modern dönem ise kendini sorulara adar. Bir yerden sonra modernizm, sorulmaya değer tek soru olan gerçek sorunun cevaplanamaz ve cevaplanmasına gerek olmadığı inancıyla kendini belli eder; yalnızca defalarca sonsuza kadar yeni biçimlerde sorulması gerekir. Bu, sanki soru kavramının yeniden tanımlanması gibidir: artık bir soru değil, kendiliğinden belli bir tanımlama biçimidir. Bizi rahatsız etmesine izin verdiğimiz sorularla kendimizi sunar, gerçekliğimizi kurarız. Albert Camus "Dostoyevski"nin tüm kahramanları kendilerine yaşamın anlamını sorarlar" der. "Bu açıdan modernlerdir: alay edilmekten korkmazlar. Modern duyarlılığı klasik olandan ayıran, klasiğin ahlaki problemleri modernin ise metafizik problemleri işlemesidir."

Modernist bir kültür, insan topluluğunun kaçınılmaz biçimde sorunsal olduğu görüşüne kendini adar. Sorunlar, kesinlikle, tüm zamanlarda fark edilmiştir ama modernist bir kültürde varlık ve sorgulama biçimi olarak sorunsal, zorunlu bir hal alır: insanlar yaralarında huzur bulmayı öğrenirler. Nietzsche "Gerçek henüz bir mutlağın koluna asılmamıştır." der. Sorunsala, yalnızca geleneksel inançlar ve mutlak ölçülerin çoktan dağılmış olduğu ve göreceliğin geçici önlemlerine yol verdiği belirsizlik zamanında yaşadığımızdan, yani eski, çok eski bir öyküden dolayı bağlı kalınmaz. Sorunsala bağlı kalınır çünkü insanların huzursuzluk içinde yaşamaları gerekliliği iyi, uygun, hatta güzel olarak düşünölmeye başlanmıştır. Yine Nietzsche şöyle der:

İtiraz, sakınma, keyifli güvensizlik ve ironi sevgisi sağlığın göstergeleridir; mutlak olan her şey patolojiktir.

Sorunsala bağıllığın her zaman iyi olmayan sonuçlarından biri, modernist edebiyatta gerçekten samimiyete, nesnel kanun arayışından güvenilir tepki isteğine doğru bir değişiklik olmasıdır. İlki evrenin doğasını anlama çabası içerir ve metafiziğe, intihara, devrime ve Tanrı'ya yönlendirebilir; ikincisi ise içimizdeki şeytanları ortaya çıkarma çabası içindedir ve dünya hakkında samimiyet patlamalarını ilân etme hakkından başka yorum yapmaz. Samimiyet, inançsız insan için son çare olur ve bunun adına mutlaklar bir yana atılabilir, ahlak dağıtılabilir ve entelektüel sistemler yok edilebilir. Ama özel bir tür samimiyet: romantikler için zihnin hantallığını aşarak çoğu zaman gerçeğe doğru hızlı bir hareket olarak algılanırken, modernistler için gerçeğe yönlendirip yönlendirmeyeceğine ya da gerçeğin bulunup bulunamayacağına bakılmaksızın, kendi içinde bir erdem olur. Duygu samimiyeti ve çoğu zaman parçaların, şiddet ve öfkenin ifadesi anlamına gelen dilin tam doğruluğu, egemen bir tutku halini alır. Modernist yazara tanıdığı müthiş özgürlük içinde samimiyet, burjuva düzeninin ikiyüzlülüklerini dağıtır; vazgeçişinin kuralsızlığında karanlığın ve vahşiliğin gücü haline gelebilir.

Kesinlikten gurur duyan, ebedi veya onun yerine geçen herhangi bir şeyle bağını kesen, öznel deneyimin ince ayrıntılarına odaklanan modernist yazar, sabit varsayımları ölüm maskesi ve edebiyatı metafizik başkaldırı aracı olarak görür. Huzursuzluk duyarlılığın, endişe sorumluluk öncülünün, barış teslim bayrağının ve daktilo, Prometheus'u anımsatan kayanın simgesi haline gelir.

Biçimsel deney sıklıkla modernizmin bir sonucu ya da doğal akışı olabilir, ama onun varlığı bir yazarı ya da yapıtı modernist olarak görmek için yeterli bir koşul değildir. Meselenin bu yönü, edebi bir akım veya dönemin biçimindeki temel faktörün, canlandırıcı bir tür "görüş", dünyaya ve insan varlığına yeni bir bakış biçimi olduğunu gösterir. Ancak, böyle bir "görüş" şüphesiz biçim ve dilde kökten yeniliklere yol açar ama hiçbir biçimde doğrudan ya da sabit karşılıklı bir ilişki yoktur. Thomas Mann'ın öykülerindeki gibi belirli edebi yapıtlarda biçimsel deney aslında yoktur, ama modernizm ruhu özgürlük ve sapma kuvveti olarak son derece güçlüdür. Buna karşılık, modernin dış gösterimleri ve özelliklerinin sadakatle yansıtıldığı veya taklit edildiği yapıtlar vardır ama canlandırıcı ruh yok olmuştur. Bu, İkinci Dünya Savaşı sonrası yılların "ileri düzeydeki" yazılarının çoğunu anlatmak için kısa bir yol değil midir? Yalnızca, gelenekten kopuşunu görünür biçimde dramatik kılma gereksiniminden dolayı modernizm ruhuyla dolu bir yazar deneye

önceden hazırlıklı olacaktır. Öte yandan bu, modernizmin kendini tarihsel sorgulamadan muaf tutma isteğini hoş gören, deney işaretlerinin görüldüğü yerde modern görüşün de olması gerektiğini kabul eden bir hatadır.

II

Makalemin bu noktada Henry James'in "yersiz bir orta" dediği şeyle sıkıntısı olacaktır çünkü biraz modernizmin entelektüel kaynaklarından, özellikle, gerçeği anlamak için görüntüyü aşındıran ve eski kesinliklerin yerinden edildiği, yeni olanların ise terslendiği "keşif psikolojisi"ni başlatan 19. yüzyıldaki önemli kişilerden bahsetmem gerekiyor. Frazer ve insan yaşamındaki ilkörneksel düzeni ilan edişinden, hepsinden öte, tanrıların doğuş ve yeniden doğuş düzeninden ve "işlevsel mantık" ın susturduğu bir dünyada temel deneyim kaynaklarıyla bağını yeniden kurmak için bir araç olarak mitin rolünden söz etmeliyim. Marx'tan, içinde "kişisel değeri mübadele değerine dönüştüren", işçiyi "üretim için istekler dünyası pahasına bazı özel beceriler geliştirmeye zorlayan..." ve işinin "yabancı bir güce dönüştüğü" mal üreten toplumun fetişizm maskesini indiren Marx'tan (19. yüzyıldaki büyük adamların hepsi maske indiricilerdi) söz etmeliyim. Ünlü "uygarlık hoşnutsuzluklarının" yâni içgüdü dünyasına yapılan zararın çıkış noktası olan, doğa ve kültür arasındaki telâfi edilmez çatışmaya odaklanan Freud'dan söz etmeliyim. Hepsinden çok, veciz ve paradoksal biçemi, modernist duyarlılığın en temel özelliklerini barındıran Nietzsche'den bahsetmek istiyorum. Ama hiç yer yok ve belki şu an itibarıyla bunlar bilinen meselelerdir. Bu nedenle, modernizmin biçimsel ya da açıkça edebi olan özellikleri ile ilgili birkaç başlığa değineyim.

Bir edebiyatın tarihsel gelişimi hiçbir zaman kapalı olamaz. Biçim, biçem ve duyarlılık çeşitlerinin sürekli değişiminin yer aldığı kendi tarihine sahiptir. Belli zamanlarda yazarlar kendilerine yaklaşmak ya da uzaklaşmak için kullandıkları modeller olarak hizmet eder görünen bu geçmiş başarıların farkındalığını istedikleri gibi değerlendirirler. Bu, elbette gelenekle kastettiğimiz şeyin bir kısmıdır: çağdaşlar arasında edebi geçmişin kendileri için hangi biçimsel ve izleksel olasılıklarının "geçerli" olduğuna dair paylaşılan varsayımlar. Gelenek kendini hissettirir ve sürekli yeniden yapılandırılır. Yazarlar kendi görüşlerinin bireysel çizgisini bilerek ya da bilmeyerek önceki ustaları sözsüz olarak kabul ya da ret biçiminde oluştururlar. Bu anlamda, o halde kendi alışkanlık sürekliliği, çekişme diyalektiği ve gelenek örgüleri ile özerk

olan edebi bir tarihten bahsedilebilir.

Yine de, uzun bir dönem boyunca, bu edebi tarih, parçası olduğu daha büyük bir tarihten, insanlık tarihinden etkilenmelidir. Örneğin 18. yüzyıl İngiliz şiirinde olduğu gibi bir edebiyatın yaşamındaki belirli noktalar hakkında şu söylenebilir: iç geleneğin gücü o kadar büyüktür ki tarihçinin vurgusu haliyle biçim ve biçimin iç mantığı üzerinde bulunur: Pope'dan Dryden'a kadar yenilikleri gelenek haline gelmiş bir dizi usta. Bunun aksine, 18. yüzyıl romanı hakkında o zamanki toplumun uyguladığı baskıyı fark etmeden akıllıca konuşmak olası değildir.

Kültürel biçimde belli başlı bir devrimi düşünürken, edebi bir biçimin yaşamında biriken değişimlere ve bu biçimi kullanan yazarlar üzerinde dış dünyadaki tarihi olayların gücüne ne kadar nedensel ağırlık verileceğini tam olarak bilmek çok zordur. Çok yeni olmayan bir varsayımı ele almak istiyorum; bir biçimin içsel evrimi doğasını ve görüntüsünü göze gelir biçimde etkileyebilirken, belli başlı yeni bir kültürel biçimin gelişmesi için bazı güçlü tarihsel değişikliklerin de olması gerekir. Geçmişe bakarsak, Neo-Klasizm'den Romantizm'e geçişi 18. yüzyıl sonunda bazı şairlerin tahmin ettiğini görürüz, ama ciddi edebiyat tarihçisinin bu geçişi yalnızca edebi biçimlerdeki içkin bir gelişmenin sonucu olarak görmesinden kaygılıyım.

Her durumda, ancak bir edebiyatın iç dinamikleri ve tarihin büyük ölçekli baskıları karşılaştığı zaman yeni bir kültürel biçim, bu durumda modernizm ortaya çıkar. Sonuçlar en azından üç alanda gözlemlenmelidir: modernist yazarlar Romantik öncellerinin biçimsel yöntemleri ve kurallarına sırt çevirirler; edebi gelenek fikrinin bir sıkıntı, hatta kurtulması gereken bir zulüm olduğunu hissetmeye başlarlar; ve bireysel benlik veya bunun tanrı dolu bir evrenle panteistik birleşmesi yoluyla aşkınlığa ulaşmayı öngören Romantik inancı, ayrıca bazı Romantiklerin inandığı gibi şairin etkin biçimde militan bir liberalizm adına çalışması gerektiği inancını sorgularlar. Ve çok geçmeden yeni yazım üst düzey yazarların toplumsal konum ve duruşlarındaki çarpıcı değişimle belirginlik kazanır.

Onay görmemiş ve dağınık olsa da kalıcı bir karşıtlık oluştururken modernist yazar ve sanatçılar toplumun içi veya kıyısında, saldırgan savunmacılık, aşırı benmerkezcilik, peygambere özgü eğilimler ve yabancılaşma işaretleri taşıyan yenilikçi özel bir sınıf kurarlar. Flaubert "Bohemya benim baba ocağımdır" derken orayı, hem düşman bir toplumda korunma hem de güvenliğini sık sık rahatsız ederek ama asla

tam olarak tehdit etmeyerek burjuva kurumu üzerine gerilla saldırıları başlatma yeri olarak ifade eder. Yenilik getiren sınıf “sıradan okuyucu”nun yararlı yapıtlarını bir kenara bırakır; bunun yerine bir topluluğun adayışlarını ister. Bu sınıf kabul görmüş estetik kavramlara olan alışılmış bağlılığı terk eder; Ezra Pound modernist dogmanın neredeyse bir karikatürü olan “yirmi yıllık bir tarzla hiçbir zaman iyi şiir yazılamaz” cümlesini sarf eder. Bu sınıf okuyucuya karşı “sorumluluk” fikirlerini küçümser; okuyucunun var olup olmadığı veya var olup olmaması gerektiği sorunsalını ortaya atar. Bu sınıf kendine yeterlilik, gerekli sorumsuzluk ve böylelikle sanatın nihai kurtuluşuna olan inancını ilân eder.

Giriş yöntemi olarak geniş zamanda yazıyorum; ama şu ana dek, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yirmi otuz yıldan bu yana, Batı’da hâla tutarlı ve kendinden emin bir yenilikçi sınıfın bulunup bulunmadığı büyük ölçüde şüpheyeye açık gözükmemektedir. Belki bazı sanatlarda, ama muhtemelen edebiyatta değil. (Yalnızca Komünist ülkelerde kavgacı ve kuşatma altında yenilikçi bir sınıfın olduğu su götürmez bir gerçektir çünkü kural olarak, devlet modern yazar ve sanatçılara sıkıntı verir veya onları ciddi anlamda rahatsız eder, öyle ki onları kendini koruyan bir iç çekilmeye, bazen de “iç göç”e zorlar).

Modernist kültür ve burjuva toplumu arasındaki savaşta, son zamanlarda yenilikçi sınıfın hiçbir sözcüsünün beklemediği bir şeyler oldu. Düşmanlığı desteklemek isteksiz kucaklaşmalara yol açtı; orta sınıf kendi değerlerine olan en şiddetli saldırıların hoş giden eğlencelere dönüştürülebileceğini gördü ve yenilikçi yazar ya da sanatçı hazırlıklı olmadığı bir tehdit ile karşılaşmalıydı: başarının tehdidi. Çağdaş toplum, öğrendiğini bazen aptalca da olsa övmek için değerini düşürse bile sürekli benzetendir. Bu nedenle, yenilikçi sınıf artık muhalefetin bütünlüğü ya da bir gruba üye olmanın rahatlığından mahrumdur; ya çevresindeki kültürün onu yavaş yavaş içine çekmesini çaresizce izleyecek ya da heyecan ve şoku sürekli önde tutarak farklılığını korumaya çalışacaktır; bu süreç ise aksine burjuva okur kitlesinin artan beğenisine yol açar. Elbette ki kendi yolunda ilerleyen ciddi yazar için moda ya da kültürü göz ardı edecek seçenekler vardır.

Yenilikçi sınıfın son zamanlarda parçalanması ile ilgili başka bir neden de dikkate alınmalıdır. Yerleşik değerlere ve düzenleme biçimlerine karşı olan prensip sahibi küçük bir azınlığın duruşunu devam ettirmek çok zordur çünkü bu, kahramanlığın en dikkat çekici türü olan sabır kahramanlığını gerektirir. Edebiyatın modernist

kahramanları arasında sadece James Joyce'un bu kahramanlığı sonuna dek götürdüğünü söyleyebilirim. Mizaç olarak daha eylemci veya kurallara daha az bağlı diğer yazarlar için şöyle ya da böyle peygambere özgü duruşa doğru çoğunlukla otoriter politikayla ilişkili olarak her zaman bir yönelim vardı; kendi iç yıkımlarından başka, bu yönelim yazarın eninde sonunda yenilikçi sınıfın kısıtlamalarını terk etmesi ve çılgınca da olsa tarih sahnesine yeniden girmeye çalışması anlamına geliyordu. Sağ görüşte Yeats ve Pound, Sol görüşte Brecht, Malraux ve Gide: değişmez biçimde acıklı sonuçlarla, hiçbiri ideolojinin ya da parti mekanizmalarının büyüsüne karşı koyamamıştır. Yenilikçi sınıfın uyuşmazlığı edebiyat açısından verimli olmasına ve tarih açısından kaçınılmaz olabilmesine karşın, insancıl duyguların zengin gösterimini teşvik etmemiştir. Aksine, Yahudi edebiyatı dışında her önemli edebiyatta, modernist güce 19. yüzyıl liberalizminin geleneksel biçimlerine karşı bir tepki ve sıradan yaşamın olağan malzemelerine karşı bir tikslenme (Joyce yine bir istisnadır) eşlik etmiştir. Zihnin gücüne inanma ve bedene olan sabırsızlık Yeats ve Malraux ile Eliot ve Brecht'in paylaştığı tutumlardı. Şehirle ilgili önemsiz şeylerden nefret ve *hassas orta sınıf insanını* küçümseme birçok modernist şiir ve romanda göze carpmaktadır.

Modernist edebiyatın eşsiz bir güç ile geleneksel liberalizmin çöküşünü ve bunun hem insan şerefi ile ilgili olasılıkları hem de insanın ayakta kalması için gerekenleri göz ardı eden bir şekilciliğe kayışını algılaması sorgulanmamalıdır. Ama özellikle, demokrasinin asla Amerika'daki kadar politik yaşamın yaygın bir ön koşulu olmadığı Avrupa'da, liberal çöküşle ilgili bu farkındalık çoğunlukla otoriter maceralara yol açmıştır: gururlu köylü fantezileriyle Yeats'in, kahraman ihtilalci görüşleriyle Malraux'nun mağrur otorite yanlılıkları. Edebi sonuçlar üzerinde belirli bir yargıya ulaşmak hiçbir biçimde olası değildir, çünkü belli başlı yapıtlar hoş gitmeyen doktrinlerin baskısıyla ortaya çıkabilir. Ama böyle yazarlar, günlük politikaya dönüp kendilerini baş kaldıran hareketlere bağlamaya çalıştıklarında, yenilikçi duruşlarını bırakma yoluna girmişler demektir. Geçmişte "bağlılık" gereksinimine bağlananlarımız bile, ne kadar zoraki olsa da, modernist yazarlar kendilerini politikadan uzak tutarlarsa hem edebiyat hem de toplum için daha iyi olacağını kabul etmek zorunda kalacaklardır. Bunların arasında yalnızca en büyük ve en insancıl olan Joyce, edebi türden kuralcılığa sıkı sıkıya kendini adayışında saf kalmıştır; ve öğrencileri içinde en yetenekli ve en sadık olan Beckett bugüne kadar bu adayışta saf kalmıştır.

Yenilikçi sınıf kısa süren gruplar ve topluluklar haline geldi: 20'li yılların başında Paris, Moskova ve Roma. Yine de çoğu kez bu gruplar kuruldukları kadar hızlı dağıldılar, polemik, bölünme, kibir ve mizaç kurbanları. "Yenilikçi sınıf" terimindeki mecaz, sıkı bir yapıyı gösterir ya da modernist yazarların toplumdan geçici olarak bütünüyle uzak dururken çok sayıda insanı yeni bir estetik ya da toplumsal dağılıma yönlendirmeye çalıştığını ima ederse, ciddi anlamda yanlış yönlendirici olabilir. Hiç de değil. Yenilikçi sınıf derken, gerçekten uyuşmazlık, yabancılaşma ve yersizliğin yükünü paylaşan toplumdan uzak kişilerden söz etmekteyiz: seçimlerinin bedelini ödemeye hazır yazar ve sanatçılar. Bu uç durumlarının hem nedeni hem de sonucu olarak, edebiyat *etkinliğini* kendine yeten, olasılıkların ve sıradan halkın yaşamının aksine gerçek ve yüce bir yaşam olarak görmeye meyillidirler. (Ara sıra politik yaşama girmeleri, esas olarak, toplumun yüksek kültür olasılığını yok ettiğini ve böyle bir kültüre ulaşmak için onu temizlemek ya da yaralamak gerektiğini hissetmelerinden kaynaklanmaktadır.) Joyce bütün yaşamını yapıtlarına adayacak bir okuyucu peşindedir; Wallace Stevens şiir yazımı hakkında durmadan şiir yazar. Bunlar yalnızca aşırılık ya da bağlılık değildir; bir uçta, estetiğin sözde dini hüküm veya inanç bütünlüğünü oluşturmak için programlardır, diğer uçta yaşamın yenilenmesi ve yeniden keşfi için törenlerdir ve ardından en cesur atılımla, "yaşam"ın dev bütünlüğünün kolayca dağıtacağı varlık dünyasına doğaçlama olarak çare bulmak içindir.

Edebi yapıtı kendine yeter yapma çabasının önemli örneği Sembolizm'dir. Sembolizm, sıradan yaşam ve deneyimden ayrı bir sanata yönelir; bu, belki gerçekleştirilemez ama uğraş ve hareket için "sınır" olarak değerli olan bir hedeftir. Marcel Raymond'ın belirttiği gibi Sembolizmci, "Romantiklerle yoğun açılım anı olan epifana dayanma ve güveni paylaşırlar; ama onun doğadaki durumu ve sanatla ilişkisi hakkında kesinlikle farklıdır. Wordsworth'ün tinsel yaşamı yoğun aydınlanma anları üzerine kuruludur; şiiri onları anlatır ve düzenli yaşamın tüm deneyimi ile ilişkilendirir." Modernizm'in ilkörneksel simalarından Sembolizmci şaire göre, yine de böyle bir deneyimi *tanımlama* sorunu yoktur; ona göre, aydınlanma anı sadece şiir eylemi sırasında, sadece özel bir biçim olarak ilk hamlesi ve gerçekleşmesinde ortaya çıkar. Benzersiz, geçici, yalnızca özde, belki daha önemlisi yalnızca şiir anında var olduğu için onu yaşam deneyimiyle ilişkilendirme sorunu da yoktur. Şairin görevi aktarma değil açıklamadır. Bu nedenle Sembolizmci şair, kendi gerçekliğini var olmaya

çağırarak ve şiiri Baudelaire'in "imalı büyü" dediği şeye dönüştürerek bir *büyücü* olmaya meyillidir.

Sembolizm usta Mallarmé ve görsel gerçeklik uzmanı Defoe, estetik yelpazenin zıt kutuplarında bulunurlar ama her ikisi de geleneksel sanatın öncül ve stratejilerini bozma arzusunu paylaşırlar. İkisi de yazınsal yapıtın dış dünyadan farklı ama ona bağımlı bir şey olduğu düşüncesine katlanamaz. Defoe, okuyucu Moll Flanders'ın öyküsünün gerçek *olduğunu* hissetsin diye gösterimini dünya ile sınırlandırmak ister; Mallarmé ise şiiriyle bir olma anı dünya olsun diye gösterimini rastgelelikten arındırma peşindedir. Her ikisi de Aristo'nun düşmanıdır.

Kuramsal sınırına kadar yayılarak sembolizm dünya ve onun gösterimi arasındaki geleneksel ikiliği yıkmayı önerir. Sanat ve deneyimin hataları arasındaki bağı, konu ve gösterim eylemi arasındaki ortak olarak kabul gören mesafeyi katlanılmaz bulur; ister nesnel benzetme ister öznel haykırış olsun, gösterim programını yıkmak ister. Dışsallık boyutlarına bağlılık olan gerçekçilikten ve gözün çarpıtmalarına bağlılık olan dışavurumculuktan eşit derecede uzaktır. Sembolizm, şiiri yalnızca özerk değil aynı zamanda kapalı ve yalnızca kapalı değil, bazen anlaşılmaz hale getirmeyi önerir. Madde ve zamanın yükünden kurtulmuş olarak, şiir daha sonra gizemin havasını ve gücünü yeniden kazanabilir. Tutkuyla monist olan Sembolizm son olarak *sembolün sembol olmaktan çıkıp* kendi içinde yeterli, "gönderme"siz bir eylem ya da nesne olmasını ister. Modernizmin diğer uç biçimleri gibi, "sanat ... hakkındadır" diye başlayan ifadelerdeki "hakkında" edatına karşı çıkar. Anlam yükünü, fikir karışımını, farklı görüşlerin acımasızlık ve kabalığını sarsmayı ister; inanç olmadan sembol peşindedir. Sıkıntı boşluklarını doldurmak için kendini en saf haliyle bedelsiz bir din olan büyü'nün saflığına dönüştürecektir.

Dili, mantıklı düşünceyi taşıma aracı olarak gören dil kavramından ayrılan ve büyülü, sihirli ve istemsiz duygular uyandırma aracı olarak dilin en ilkel niteliğine dönen Rimbaud burada önemli bir örnektir. Rimbaud, Baudelaire'i kendi sanatsal hedefleri açısından övmüştür: "Görünmeyeni araştırmak ve duyulmayı işitmek, ölü şeylerin ruhunu devşirmekten tamamen farklı[dır]..."

Bu çaba cesurca olmasına karşın, edebiyatın ciddi biçimde alanını ve geleneksel iddialarını daraltan ve uygulamada birkaç andan fazlasını taşıyamayan Sembolizm estetik, prensip olarak yetersizdir. Gün ışığında ya da zamanın tek düzeliğinde varlığını sürdürülemez. Önerdiği ciddi ikilik

uzun süre devam edemez; çok geçmeden dünya, şiiri kirletir ve şiir dünyaya geri döner. Sembolizm modernist bilinçte önemli bir unsurdur, ama izlenecek verimli bir disiplinden çok bir şeyler uyandırmaya dayalı görkemli bir drama olduğu için fazlasından şüpheliyim.

Avrupa uygarlığı, edebi modernizmin yaşamına paralel bir toplumsal düzensizlik ve isyan dönemine girdiğinde, anlaşılması zor bir estetiği sürdürmenin hiçbir olanağı yoktur. Modernist edebiyat üzerinde toplumsal krizin etkisini izleyen şey, Sembolizmin arzuladığı bu düzen ve saflıktan oldukça yoksundur; bunu izleyen şey şaşkıncı, çoğul ve gürültüdür. Romantizmin çöküşünden arta kalan inanç boşluğuna doğru, rekabet içindeki birçok dünya görüşü akın eder ve bunlar uzlaşmaz, hatta düzenlenemezler. Bu da, Romantizm'de olduğu gibi, modernizmin temel varsayımlarını bir dizi inanç ve görüşü listelerek özetlemenin neredeyse olanaksız olmasının nedenlerinden biridir. Edebi modernizm, tutarlı birtakım kuram ve değerden çok içsel çatışmaların bir savaşıdır. Zamanın en güçlü düş güçlerinin şüpheye dayalı drama sergileyebilecekleri bir sözcük dağarcığı sağlar. Ama sorunsala olan bu bağlılığın sürdürülmesi çok zordur, demirden sinir gerektirir; büyük modernist şahsiyetlerin, kendileri için her şeyin sorunsal düşüncesine sıkıca tutunmaya bağlı olduğunu hissetmelerine karşın, birçoğu ideoloji ve sistemin üstün güçlerine tamamıyla karşı koyamazlar. Bu noktada, son elli yılın edebi eleştirisinde ünlü olan ama son zamanlarda ünlenen ve belki en çok tartışılan konusu olan inanç sorunu ortaya çıkar.

Çekişme içinde ve temelde birbiriyle çatışan birçok dünya görüşünün edebiyatı etkilediği bir dönemde, yazarın sözsüz varsayımları ile okuyucununukiler arasında ilişki kurmaya çalışmada ciddi zorluklar kendini gösterir. İkisi arasındaki öncülün bağları kopmuştur ve bunlar şimdi bir sorgu, çaba ve çatışma meselesi olmalıdır. D.H. Lawrence'ın son romanları ya da Ezra Pound'un uzun şiirlerinden bölümleri okurken, bunların çok yetenekli ama sürekli otoriter ve Faşist düşüncelerin yükselmesinden rahatsız olan yazarların yapıtları olduğunu biliriz. Örneğin, Bertolt Brecht'in, "ülkemizi ayakkabılarımızdan çok değiştirdik" diyerek iki dünya savaşı arasındaki dönemde Avrupa'nın çektiği sancılıların eşsiz gösterimlerini sunduğu, ama aynı zamanda Stalin diktatörlüğünün haklılığını da kattığı "Gelecek Nesle"yi okuruz. Tüm bunlara tepkimiz ne olmalıdır? Bu soru modernist edebiyat deneyimimizde çok önemlidir. Birçok eleştirmenin dediği gibi, öğretinin konu dışı olduğunu söyleyebiliriz ve bu bizi bir şiirin değeri hakkında yargı oluştururken, hâkim düşüncesinin ciddi biçimde

düşünülmesine gerek olmadığını söylemek gibi zor bir duruma sürükler. Ya da bazı eleştirmenlerin dediği gibi çirkin olan öğretinin şiirden aldığımız zevki yok ettiğini söyleyebiliriz ve bu da bizi, yapıt hakkındaki yargımızı yazarın ideolojisiyle ilgili düşüncelerimizin belirlediğini söylemek gibi zor bir duruma sürükler. Sanırım, soyut açıdan tatmin edici bir çözüm yoktur ve modernist edebiyatın sıklıkla (yalnızca bu biçimde değil!) “kabul edilemez” olduğu gerçeğini öğrenmeliyiz. Bu bizi uzaklık ve şaşkınlığa zorlar; bizden tepki bütünlüğümüzü esirger; düşsel olarak yabancılaşma hastalığını atlattığını hissettiğimizde bile bizi kendi ifade güçlerinden uzaklaştırır.

İnanç sorunu modernizmin ilk aşamalarında büyük güçle ortaya çıkar ve izleyen yirmi otuz yıl boyunca özellikle Eliot ve Richards’ın eleştirilerinde yoğun biçimde tartışılır. Daha sonra tüm sorunu ortadan kaldırmak ve edebiyatı düşünce veya inancın ötesinde, gösteri ya da yüzey oyunu olarak görme dürtüsü gelişir. Yalnızca bu veya bir başka inançta değil, tüm inanç düşüncesinde yorgunluk baş gösterir. Gelişimindeki parlaklık ve coşkunluk ile modernizm kendini tüketmeye başlar.

Ama dış dünya ile çatışmalarında hangi çıkmazla karşılaşır karşılaşırsa karşılaşırsın, modernizm kendi gerçekliğinde sürekli etkin, yıkma ve doğaçlamada sürekli yaratıcıdır. Geçmişin kültürünün tüm izlerini mükemmel biçimde taşısa da, asıl düşmanı bir anlamda bu kültürdür. Edebiyat artık kendi içindeki geleneksel kurallara, tarz ve sınırlamalara saldırarak gelişir; estetik düzen düşüncesi ya terk edilir ya da temelden değiştirilir.

Modernist edebiyatı geleneksel anlamdaki bütünlük, düzen ve tutarlılık ölçütlerine uymadaki başarısızlığından dolayı kınamak yine de asıl noktayı biraz da olsa kaçırmaktır, çünkü en başta ya bu ölçütleri reddeder ya da onları somutlaştıracak kökten yeni yöntemler önerir. Eleştirmen Yvor Winters “taklitçi biçimin yanıltmacası”nı (örneğin, modern yaşamın karmaşasını ele alan edebi yapıtların kendileri karmaşanın görünüşü ve bazen özünü üstlenirler) eleştirdiğinde, aslında modernist yazımı bunun için eleştirir çünkü modernist yazımın çoğu bu “yanıltmaca”dan kurtulamaz. Geleneksel gerçekçilikte gerçek anlayışının kayıp olduğunu varsayışında modern yazım bir çarpıtma zorunluluğuna boyun eğer. Burada bir “kanun” geliştirilebilir: *modernist edebiyat, estetik bütünlüğün geleneksel ölçütleri ile estetik dışavurumun yeni ölçütünün yerini değiştirir veya belki daha doğrusu, estetik bütünlüğün değerini dolambaçlı ve bölünmüş bir dışavurum lehine düşürür.*

Biçimsel bütünlük beklentisi entelektüel ve duygusal, aslında felsefi bir dinginliği ima eder; sanatçının, malzemesinin üzerinde durduğunu, onu kontrol ettiğini ve bekleyen sonuçtan haberdar olduğunu, kendi sorularına cevapları olduğunu ya da cevapların bulunabileceğini varsayar. Ama modern yazar için bu varsayımlardan hiçbiri geçerli değildir, ya da en azından hiçbiri basitçe olduğu gibi kabul edilemez. Sanatçı ikilemler sunar; bu ikilemleri çözemez ve kısa sürede çözmek istemez; bunlarla *savaşımını* kanıtının özü olarak gösterir ve yapıtının sahip olduğu bütünlük, çoğunlukla fazla olmasa da her ne ise, bu savaşımın duygusal uyumundan, tamamlama hamlesinden kaynaklanır. Kafka'dan sonra yalnızca cevaplara değil sonuçlara bile inanmak zorlaşır.

Modernist edebiyatta doğa, asıl konu ve sembol olmaktan çıkar. Kısmen Wordsworth ile başlayarak, doğa organik bir yer olmaktan çok davet edilen ya da anımsanan bir *düşünceye*, bazen de yalnızca bir zıtlık terimine dönüşür. Liffey nehri, Mississippi ormanı, Twohearted nehri ya da Abruzzi kırsalına çoğunlukla yoksunluk simgeleri ve bazen de geçmişe özlemle ilgili yalnızca bilerek yapılan göndermeler olarak bakarız. Bu yerler başka yerlerdir, evimiz değildir; doğa doğal olmaktan çıkmıştır.

Şaşkınlık, heyecan, şok, korku, hakaret demek olan sapkınlık egemen bir motife dönüşür. G.S.Fraser'dan geleneksel ile modern bir şair arasındaki dikkat çekici zıtlığı anlatan iki parça alıyorum, ilki geleneksel olmak üzere.

*Aşk aşkı çağırdı,
Aşk aşka cevap verdi-
Yerin dibinden, görünmez kimselerden,
Güneşin doğduğu ve battığı yerlerden
Aşk Aşka geldi.
Cesaret ve güçle kalbe
Cehennemden kaçarak,
Kuduran alevlerin işkencesinden,
Boğucu denizlerin izlerinden,
Korku ve acı gemisinin enkazından
Gecenin dehşetinden.*

Nefret eder ve severim

Sorabilirsiniz, bu nasıl olur?

Bilmiyorum, ama bana ıstırap verdiğini biliyorum.

Geleneksel şair 20. yüzyılın başı kadar eskide yaşamış olan Robert Bridges, modern şair ise ikizimiz Catullus'tur.

Modernist yazar terimin ciddi, taklitçileri ise yüzeysel anlamında duygular için çaba gösterir. Modernist yazar konuyu prova edilecek ya da yeniden yaşanacak değil, ele geçirilecek ve genişletilecek bir şey olarak düşünür. Aklı çok az kullanır; ya da kullanırsa onu geleneğin madenlerinden çıkarılacak bir şey olarak değil, özüne sızma bazen de özünü parçalama alıştırmaları yoluyla kazanabileceği bir şey olarak düşünür. Hangisini seçerseniz seçin, derinliklerden büyülenir: şehrin, benliğin, yeraltının ya da varoşların derinliği, ya da cinsellik, içki ve uyuşturucunun neden olduğu duygu aşırılığı; ya da şehrin ara sokaklarında sürünen gölge biçimli yarı insanlar: *Toplum dışı kalanlar*, suçlular, çökmüş kişiler ya da bilincin temelinde yatan güdüler. Modernist yazarlar arasında yalnızca Joyce, şehrin sıradan sokakları ve oralarda sürüp giden sıradan yaşamı anlatırken bu derinliklere yolculuğu başarabilir: sanırım, bu onun modernist yazarların en büyüğü olmasının ve ayrıca belki modernizmin özgürlüğünün ötesinde bir yol gösteren kişi olmasının nedenlerinden biridir.

Hem genel ahlak, hem de kuralcı edebi anlamda, bilindik düzenin geleneksel değerleri alt üst edilir. Her şey iç ve dış sınırlarına kadar keşfedilmelidir; dahası, hiç sınır olmamalıdır. Ve sonra, öğrenme çoğu zaman cahillikten sonra gelir gözüktüğü için, düşünce sınırlarını küçük gören yarı peygamberler ortaya çıkar; öyle ki, ötesine gidilecek bir sınırı kabullenmeyi reddederek daima öteye gitmeyi isteme noktasına kendilerini sürüklerler.

Yüksek kültür düzeyinin çürümeye yüz tutması: bu, ilkelin çok geçmeden geleceği anlamına gelir. Anlamı varlığın uç noktalarından yola çıkarak aramak ilkel öz için yanıp tutuşmayı ortaya çıkarır: çünkü insan kendi yaratılış anında bile asla sıkılmış olamaz! Modernizmin önemli bir parçası olan kültürden iğrenmeden ve eğitime karşı öfkeden zaten söz etmişim: Rimbaud, Dostoyevski ve Hart Crane gibi farklı yazarların yapıtlarında rastlanan, insanın özündeki niteliklere dönmesi, yeteneklerinden nefret etmesi ve zekâyı küçük görmesi. Çünkü modern duyarlılık daima ardışıklık sorununa takılmaktadır: duyarlılığın bu tür dönüş ve gerilmelerinden sonra sırada ne vardır? Görünüşte umut verici

olasılıklardan biri yeni bir cesareti, sağlığı, öz bilincine dayalı bir görüşü ve kısıtlayıcı mantıktan kurtuluşu getiren ilkeliktir. Bu noktada, Lawrence'ın beyaz bir kadının "titreyen sinir bilinci"ni bir Kızılderili kabilesinin hasta güneş tanrısına teslim ederek "kurbanı gerçekleştirip güç kazanma" arayışını anlatan, aynı anda etkileyici ve gülünç olan "Uzaklara Giden Kadın" adlı gerçekçi öyküsü ana bir metindir. Ama modernizm çevresinde daha belirsiz ve belki de tekin olmayan başka bir tür ilkelik vardır: bizi sağlık değil çürümüşlük, atacılık olarak ilkelik, uygarlığın terki ve böylelikle belki de uygarlık hoşnutsuzlarının ümit ettiklerine sürükleyen bir tür. Anlatıcısı ve *düşünürü* olan Marlow'un, Kurtz ve daha belirsiz bir biçimde de kendisi için, ormanın çekiminin ona görüldüğü gibi (Lionel Trilling'den alıyorum) "soylu ya da büyüleyici, hatta özgür değil... adi ve aşağılık ve *bu* nedenle zorlayıcı olduğunu, kendisinin de oldukça açık bir biçimde müthiş cazibesini hissettiği"ni kabullenmede tereddüt etmediği, Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı yapıtı bu konuyu dile getiren temel bir kurgudur. Belki de çürümüşlük sorunundan ayrı düşünölemeyen, ilkeliliğin bu yorumunda toplumsal baskının yükünden, uygar kısıtlamaların etkisizleştirici ve yıpratıcı ahlak değerlerinden kurtulmak karşı konulamaz bir arzudur. Yunan şair Cavafy, modern bir şehirde yaşayanların barbarlarca istila tehdidini beklemelerini ve en sonunda barbarların gelmeyebileceğinden duydukları yorucu düş kırıklığını anlattığı mükemmel bir şiir yazmıştır. Şehrin insanları geçmişteki gibi yaşamaya devam etmek zorunda kalacaktır ve buna kim dayanabilir?

*Bu rahatsızlık niye birden başlasın,
Ve şaşkınlık? Ciddi insanların yüzleri nasıl da değişti.
Niye bu kadar çabuk boşalan cadde ve meydanlar,
Ve eve dönen herkes yine bu denli düşünceli?
Çünkü gece oldu ve Barbarlar gelmediler,
Ve bazıları sınırdan dönüp,
Artık hiç Barbar olmadığını söylediler.
Şimdi Barbarsız ne olacağız?
Bu insanlar bir tür çözümdü.*

Modernist şiiri teknik deney ve izleksel şaşkınlık niteliyorsa, romanda da eşdeğer değişiklikler bulunmaktadır: tümüyle yeni karakter, yapı ve başkarakter ya da kahramanın rolüyle ilgili bir anlayış.

Deneyimin sorunsal doğası modern romanın hâkim konusu olarak insan doğasının deneyiminin yerini almaya çalışır. Bilinebilir bir yaşam varsayımını bir kenara bırakarak, roman yazarı herhangi bir yaşamı anlatmak için bir ön koşul olarak bilinebilirliğe bir köprü kurma sorununa yönelir. Görevi malzemesine geçici bir geçerlilik sağlayabileceği bir dizi *miş gibi* terimini varsayma kadar çok betimleme içermez.

Bir romandaki karakterlerin artık geçmişte olduğu gibi, davranış kalıpları ve psikik durumların bildirim yoluyla var olan bir dizi özelliğe sahip sabit ve yapay varlıklar olduğu düşünülemez. D.H. Lawrence ünlü ifadesinde “karakterin eski, dengeli benliği”ni yaratma isteğini kaybettiğini, “eylemlerine göre bireyin tanınmaz olduğu ve sanki önceden işlemeye ve keşfetmeye alışkın olduğumuzun tersine, daha derin bir anlama gereksinim duyan, temelde aynı unsura ait değişik durumları deneyimleyen başka bir benlik” önermek istediğini söyler; bu yalnızca onun *Gökkuşağı* ve *Âşık Kadınlar*’da yapmaya çalıştığı bir ifade değildir, aynı zamanda modern romancılar arasında genel bir niyeti de yansıtır. Joyce, Virginia Woolf ve Faulkner gibi modernistler için karakter tutarlı, açıklanabilir ve sağlam yapı bir varlık olarak değil psikik bir savaş alanı, ya da çözülemeyen bir bulmaca veya algı ve duyguların akışı için bir ortam olarak görülür. Bu, karakteri romanda noktalarla resim oluşturmaya benzeyen bir dizi atomlarına ayrılmış deneyimlere ayırıştırma eğilimi, belki uç bir tepkiyle karakterin psikolojiden sıyrıldığı ve bir dizi ciddi nesnel olayların içine hapsediği zıt bir eğilime neden olur (ama roman karakteri ile ilgili geleneksel kavramlara da eş değerde zıt bir eğilim).

Benzer temel değişiklikler olay örgüsünün modernist bakış açısıyla ele alınışında da ortaya çıkar. Geleneksel 18. ve 19. yüzyıl romanı *Bir Hayatın Sırrı*’nda Henchard’ınki gibi belli bir sonu ortaya çıkaran olay örgüsüne bağlıdır. Buradaki olay örgüsünde, bütünlük izlenimi vermek için kasıtlı olarak zamana dayandırılan, yani giriş, gelişme süreci ve dönüm noktasına sahip bir olay vardır. Bu izlenim çoğunlukla olay örgüsünün biçimlendirdiği roman eyleminin belirli genişleme olasılıklarını tüketmiş olduğu duygusundan kaynaklanır; birlikte başladığı problem ve öncüller uygun bir sona ulaşmıştır. Böylelikle, geleneksel bir romanda, anlam bütünlüğünü taşıyan ya da bırakan şeyin genellikle olay örgüsü olduğunu söyleyebiliriz: bunlar derin ya da yüzeysel, komik ya da trajik olabilir. *Bir Hayatın Sırrı*’nda Henchard karakterinde kendini yok etme potansiyelini tanımlayan bir olay örgüsü

vardır ama *bu* tür bir romanda eylem yoluyla etkilerini gözlemleyebildiğimiz sürece bu potansiyel hakkında bilgi sahibi olacağımızı fark etmek önemlidir. Burada olay örgüsünün anlamdan ayrı olmayışı ve anlamın olay örgüsünde yattığı gibi bir sonuç çıkmaktadır.

Bir yazar olay örgüsünü tasarladığında, insan davranışında mantıksal bir yapı olduğunu, bu yapının anlaşılabilirliğini ve böyle yaparak yapıtına bir dizi düzen sağlayabileceğini sözsüz olarak varsayar. Ama modernist edebiyatta bu varsayımlar sorgulanır. Tanımlanan eylemde hiçbir güvenilir anlamın olmadığı veya eylem dikkatimizi çekebilir ve duygularımızı uyandırabilir olmasına karşın, anlam olasılıkları konusunda aslında olmamız gerektiği ve emin olamayacağımız öncülüne dayalı bu tür niteliksel anlamda modern bir yapıtta asıl sorun olay örgüsünden çok bazılarının tablo, basma kalıp ifadeler ve derinlik psikolojisi yoluyla durağan biçimde, bazılarının ise bağlantılı bölümler ve bilinç akımı vb. yoluyla dinamik olarak anlatılabildiği bir dizi *durumlardır*. Kafka ve Joyce'un, Faulkner'ın ise bazı yapıtlarında olay örgüsünden çok durumlar vardır.

Daha dikkat çekici olan, modern romanın kurgusal kahramanın ele alınışında beraberinde getirdiği büyük değişikliklerdir.

Modern dünya ortak kadere olan inancını yitirmiştir. Bu nedenle, kahraman, insan varlığını değiştirebilecek olan türde güçlere kendisinin sahip olduğundan, ya da herhangi birinin sahip olabileceğinden emin olmakta zorlanır. İnsanlar artık kendilerini kutsal ya da hatta çoğunlukla yeterince süren bir yakınlığa bile bağlı hissetmezler. Bu nedenle, kahraman ilâhi bir emir ya da ulusal irade yararına hareket eden seçilmiş biri olduğuna inanmakta zorlanır.

Burjuva devrinin başlangıcından beri, bireyin toplumla olan ilişkisi düşünen insan için önemli bir sorun olmuştur. Modern romanda, bu sorun çoğu zaman insan potansiyelini temsil eden bilinçli bir karakter ve bu potansiyele düşman ya da belki daha kötüsü kayıtsız kalan ve insani olmayan bir düzende hareket eden toplum arasındaki çatışma olarak ortaya çıkar. Buna karşın, eski ya da geleneksel bazı kahramanlarda, değer ile güç, iyilik anlayışıyla bunu eylemleştirme gücü arasında birlik olduğunu hissetmekten hoşlanırlar. Ama modern edebiyatta, değer ve güç temelden ayrı olarak düşünülür. Hemingway'in romanlarında, onurun bedeli çoğunlukla dünyanın reddidir. Malraux'nun romanlarında, eylemin saçmalığına olan inanç, gerekliliğinden ağır basar. Silone'un romanlarında ise insanlık durumu,

beklemeye gönüllü olmaktır. Anlama ve davranma arasına bir belirsizlik gölgesi düşer.

Yalnızca büyük bir romancı değil, modern edebiyatın büyük bir kahramanı olan D. H. Lawrence bu ikiliği temsil eder. Bir ifadesinde “ Ben olarak ben ve yalnızca ben olarak ben ve ben olarak yalnızca ben olduğum sürece ve kaçınılmaz ve sonsuza dek yalnız olduğum sürece bunu bilip kabullenmek ve kendimi bilmemin özü olarak bununla yaşamak benim son kutsanmışlığımdır.” der. Bu, gurur yönünden güçlü ve kuvvet yönünden zayıf olan Lawrence kahramanının kendini bilmesidir. Ama şöyle diyen başka bir D.H. Lawrence daha vardır: “Beni rahatsız eden, ilkel toplumsal içgüdümlerle ilgili mutlak düş kırıklığıdır....Sanırım toplumsal içgüdü cinsel içgüdüden daha derin ve toplumsal baskı çok daha yıkıcıdır.... Kendi bireyselliğimden bile bıkmış durumdayım ve basitçe söylemek gerekirse diğer insanlarınkinden öğreniyorum.” Bu, takipçileri için hevesli ama kendisine yaklaşanlardan öğrenen Lawrence kahramanının üzüntüsüdür. Bu, zamanımızda çözülemeyen bir çelişkidir. Lawrence kahramanı bireyselliğinin mutlaklığı ve toplumsal içgüdü ile ilgili düş kırıklığı arasında bölünmüş biridir.

Biraz daha ileri giderek, herhangi bir roman karakterinin hepsini veya birçoğunu yerine getirdiği yanılgısına düşmeden “modern kahraman”ın birkaç özelliğini sıralayayım:

- Modern kahraman eylemin gerekliliğine inanan biridir; Malraux'nun sözleriyle, “haritada bir iz” bırakmak ister. Eyleme inanmasına neden olan ahlaki dürtüleri aynı zamanda onu eylem için uygun olmayan duruma getirir. İz bırakmanın değerinden şüphe duymaya başlar ve haritanın yerini belirleyeceğinden bile emin değildir.
- Geleneksel olarak kahramanın kahramanlık yönünü dışa vurması gerektiğini bilir ama kendi çıkmazının cesaret gerektirdiğini keşfeder. Kahramanlık bir eylem, cesaret ise bir var oluş biçimini simgeler. Ve eylemin gerektirdikleri ile var oluşunkileri uzlaştırmayı zor gördüğü için, cesaret toplamak amacıyla kahramanlıktan vazgeçmek zorunda olacağını öğrenmelidir. Taşınması gereken yük duygusu onu William James'in tanımladığı duruma yaklaştırır: “Kahramanlık daima sarp bir uçtadır ve sadece koşarak canlı kalır. Her dakika bir kaçıştır.”

- İnsan davranışının anlamlılığına olan belli belirsiz bir inanç olarak, takipçileri ve kendisi için kahramanın yalnızca o emrettiğinde tam güç ile davranabileceğini bilir. Ama kendini kahramanlık göstergelerine ne kadar verirse, var oluşun saçmalığına o kadar inanır. Ne tanrılar onunla konuşur, ne peygamberler onu destekler, ne de öğretiler onu yatıştırır.
- Klasik kahraman bir amaç duygusu ile yüklü bir dünyaya taşındı. Burjuvanın ilk dönemlerinde, ilerlemeye olan inanç, amaca olan inancın yerini aldı. Bu kahramanın ayakta kalmayı başarmasının nedeni yaşamı çoğunlukla bir ilerleme şakası olarak görmesidir. Ama şimdiki sorunu artık ilerleme düşüncesinin ötesine geçmiş olan bir dünyada yaşamaktır ve bu zordur.
- Modern kahraman çoğunlukla dünyayı değiştirme umuduyla harekete geçer. Ama bir süre sonra onun temel sorusu şu olur: kendimi değiştirebilir miyim? Herman Hesse'nin Demian'ının sözleriyle sorar: "Yalnızca, gerçek benliğimden gelen isteklere uyararak yaşamaya çalıştım. Bu neden bu kadar zor oldu?"
- Modern kahraman dünyanın değişmeyeceğini anlarsa, Hemingway'in romanlarında olduğu gibi, kendine ait kapalı bir dünya oluşturmaya çalışabilir; bu dünyada mutsuz bir azınlık, kendilerine söyledikleri gibi savaşım, yenilenme ve onurlu yenilgiyi olası kılan inatçı bir ilkeyle yaşarlar.
- Yine de, modern kahraman çoğunlukla arayışa bazen de kutsal kâseye de inanmaya devam eder; yalnızca artık arayışın ancak halk eylemi ile gerçekleştiğinden ve kutsal kâsenin nerede bulunabileceğinden emin değildir. Jay Gatsby adında bir Amerikalı olursa, bunu Long Adası'nın kıyılarında bile arayabilir. Bunun bir hata olduğuna inanmak mantıklıdır.
- Modern kahraman, kahramanca davranıştan, çoğu zaman yalnızca yenilgide bulunan bir kahramanlık olan bilinç kahramanlığına doğru yol alır. Bir fatih olarak ortaya çıkar ve kutsal bir yolcu olarak kalır. Ve bilincinde, kahramanın geleneksel olarak davranış yoluyla bulduğu söylenen o ahlâki hedefleri arar. Malraux'nun *İnsanlık*

Durumu adlı yapıtındaki Kyo Gisors'un sözlerinde olduğu gibi şunu öğrenir: "insan çektiği acıya benzer."

- Modern kahraman, kahraman olamayacağını keşfeder. Ama yalnızca, bu keşfin sonuçları ile yüzleşme gönüllülüğü yoluyla kahramansılığın bir bölümünü kurtarabilir.

Modernizm, çeşitliliği ve görkemli kargaşası, sonsuz bir yenilenme estetiğine olan bağlılığı ve *sınırsızlığın* sınırını önceden görme paradoksu olan "yeniye ait olan geleneğin" doğaçlamasında, betimleme ve çözümlenmeye sonsuza kadar açıktır. Büyük yapıtların bazılarının başlangıç ya da sondan bağımsız bir biçim için çabaladıkları gibi, modernizm de sabitlik veya sonucu bulunmayan bir yaşam için çabalar. Bununla birlikte, edebi modernizmde yazarın ya bastırması gereken ya da ondan kesinlikle zarar göreceği egemen bir kaygı varsa, bu hiççiliğin hayaletidir.

Hiççilik, gönderme açısından yalnızca geniş kapsamlı değil, aynı zamanda tarihsel duyguyla da oldukça yüklü bir terimdir. En azından aşağıdakilerden bazılarını gösterir:

19. yüzyıl ortalarında Rusya'da ortaya çıkan, geleneksel otoriteye karşı her şeyi kapsar bir isyana dayalı, vurgu olarak pozitivist olan özel bir öğretisi;

İnsan varlığında bulunan ya da en azından ayrı olarak bulunan hiçbir anlam olmadığı duygusuyla birlikte, ahlaki davranış rehberleri olarak aşkın zorunluluklar ve dünyevi değerlere olan inancın bilinçli biçimde onaylanmış ve kabul edilmiş kaybı.

Azaldıklarının farkına varana kadar bilincimizde işlediklerini bile bilmediğimiz etkin ve çabalayan bir var oluşa yönelik sözsüz dürtülerin kaybı.

Batı edebiyatında, hiççiliği ilk ve en güçlü biçimde öngören Dostoyevski'dir: algılardan başka inanılacak hiçbir şey yoktur ve algılar çok geçmeden kendilerini tüketir. Tanrı olanaksızdır ama o olmadan her şey olanaksızdır. Dostoyevski hiççiliğin yönlerini algılamada son derece nükteli, son derece yaratıcıdır. İlk olarak hiççiliği sınırı veya utancı olmayan toplumsal bir düzensizlik olarak görür: Mahvolmasına neden olan çılgınca bir eğlence sırasında Pyotr Verhovensky amaç düşüncesiyle alay eder, modernist uygulama etiğini toplu intihar çağrısına dönüştürür, gülünç taklit yoluyla içlerini boşaltmak için en

yüce kelimelere takılır. *Ecinniler*'de yaşlı bir subay "Eğer Tanrı yoksa ben nasıl kaptan olabilirim" diye sorar ve ardından gelen alayda Dostoyevski'nin yarı küçümseyerek, yarı büyülenerek buna katıldığını düşünürüz. Hiççilik, saf birisi olan Kirillov ve ciddi birisi olan Ivan Karamazov yoluyla ahlâki bir görüntüye bürünür; ikisinin de iyi olması onları kurtarmaz çünkü Dostoyevski boşluk şeytanının en rahat biçimde tarafsızların kalplerine yerleştiğini söyler. Ve metafizik bir ümitsizlik içinde ve "ironi şeytani"nin elindeki o "kurnaz yılan" Stavrogin'de, hiççiliğin gösterimi sona ulaşır: hiç olacak olan somutta hiçlik. Dostoyevski kendini başka bir şeye dönüştürme çabası sırasında "Hepimiz hiççiyiz." der. Nietzsche'nin de ifade edeceği gibi, onun büyük başarısı, öğretisi olarak hiççilik ve kaybolmuşluk deneyimi olarak hiççilik arasındaki içsel bağı algılamaktır. Jane Austen'ın davranıştaki önemsenmeyen yanlışların ahlâki felakete nasıl yol açtığını görmesi gibi, Dostoyevski de can sıkıntısına dikkatsizce teslim olmanın insanı doğruca boşluğa itebileceğini vurgulamıştır.

Sorunla soyut açıdan ilgilenmese de, Flaubert şöyle der: "Yaşam o kadar kötüdür ki ancak ondan uzak durarak ona katlanabiliriz. Ve bu, Sanat dünyasında yaşayarak olur." Yaşamı boşaltma olgusundan kaçıp Sanat düşüncesine sığınmak modernizmde esastır: Tanrı'nın ölümünün ne yenilik ne de skandal olmayıp yalnızca hazır bir gerçek olduğuna inanan Nietzsche'de bu, güçlü bir düşüncedir. Sonuçta, değerlerin değersizleştirilmesi ve ardından gelen sevimsizlik duygusuna Nietzsche hiççilik der ve bunu, dünyayı esas önemden yoksun bırakan, Tanrı'nın var olduğu iddiası ve her şeyi önemsiz kılan Tanrı yoktur iddiası ile bağlantılı olarak görür.

Biraz daha ileri gitmeye çalışıldıktan sonra artık hiçbir yaptırımı olmayan ve dünyayı ahlâki zemin üzerinden yorumlamaya son verilmesi hiççilikle sonuçlanır. "Her şey anlamsızdır...." "Kopernik'e inananlar merkezden "X"e yöneldiğinden beri Hiççilik ne anlama gelir? En yüce değerlerin kendilerini değersizleştirilmesi. Hedef belirsizdir; cevap ise "Neden?" sorumuza yetersiz kalır.

O halde, temelde hiççilik yaşam kaynaklarına olan bir bağlantı kaybını ima eder, böylece hem deneyim hem de edebiyatta çözümsel olarak ayrılabilir de, sıkıntı hastalığıyla daima ilişkilidir.

Bütün bunların farkına varan Dostoyevski, Tanrı inkâr edildiğinde her şeyin, korkunç olan her şeyin olası olduğunu söyleyerek hem kendi, hem de çağdaşlarının içindeki ateisti korkutmaya çalışır. Nietzsche, insanın ne Tanrı'ya ne de ölümsüzlüğe inanmadığı andan itibaren, "yaşayan her şey için sorumluluk hissedeceğini çünkü acıdan doğan her şeyin yaşamın getirdiklerinden acı çekmeye mahkûm olduğunu" ifade ederek buna karşıt bir yanıt verir. Ve böylelikle Nietzsche'ye göre, daha sonra da var oluşçulara göre, hiççi boşlukla yüzleşmek insanın iyiye gitmesi için en büyük öncül haline gelir.

Yaratım ve değişimin dikkat çekici güçleriyle birlikte, bu konu tüm modernist edebiyatta yer alır. Kafka'nın yapıtlarında inkâr ve inanç bir soru işaretinin ucunda daima dengededir; hiç cevap yoktur, hiç sonuç yoktur ve mahkemede adaletin ya da şatoda gerçeğin bulunup bulunmayacağını kesin olarak asla bilmeyiz. Kafka'nın kahramanca ve gücü azalmadan savaştığı melek hiçlik meleğidir. Proust, okuyucuyu hayran bırakacak kadar sağlam ve zengin bir dokuya sahip ama aynı zamanda hafif bir rüzgârın bile savurabildiği bir gölge dünya oluşturur; bir kaç anlamın kurtarılabilmesine dair tek ümidimiz ise yine de "gerçek son yargı"yı taşıyan, insan ile ötesi arasındaki o ince perde olan sanatın gücüdür. Mann, sanatın bu gücünü, hem kendini hem de kendinin yerine geçen karakterleri romandan romana izleyen, örneğin "Venedik'te Ölüm"de bir hastalık belirtisi olarak, *Doktor Faustus*'ta ise yaratıcı-yok edici biçiminde, parodi yoluyla her şeyi parçalayan bir hiççilik şeytanı olarak görür. Brecht şehir hiççiliğinin tanınmış kötü kadınına yan bakar, kendisine çok yaklaştığında ise tiksiner ve daha sonra otoriter bir düşünceyle evlilik için onu kaçıtır: sonuç çağdaş dünyaya sevgi duymadır. Ama nihilizmin en derin anlamda modern keşfiyle uğraşan Joyce'dur, çünkü onu yüceltilmişlik ve alışılmışlık yoluyla gazete bürosunda ve kilisede, sokakta ve yatakta, her yerde görür. Karakterlerini tiksine ve kendinden iğrenmenin her çeşidine maruz bırakarak, Stephen Dedalus'u genelevde "*Nothung*"⁴ diye bağırarak, William Troy'un dediği gibi Joyce, "yazdıklarının bütününde belirsiz de olsa, enerji dolu ve hâla bozulmamış bir yaşamı onaylama" ile ortaya çıkar. Bu ustaların izinden gidenlere gelince, onlar ele avuca gelmez şeytanla olan ölüm kalım savaşından vazgeçmiş görünürler ve bunların arasında zamanın en gözde olanları onunla ateşkese bile razı olurlar. Ama örneğin gücü büyüklüğünü korur ve Norman Mailer gibi bir yazar Kafka'nın karşılaştığı melekle dövüşmeyi seçmezse bazen bunu biraz daha sevecen bir bilek güreşine dönüştürmeye hazırdır.

Hiççilik, hem konu hem belirti olarak, yenilgiye uğramış veya galip bir şeytan olarak modernist edebiyat dediğimiz şeylerin merkezinde bulunur, çünkü modern zihni büyüü altında tutan korku anlamsız ve sonsuz bir ölümdür. Tanrıların ölümü, öldüklerini fark edip onlarla birlikte ölmek zorunda değilssek bize sıkıntı oluşturmaz. Modern duyarlılık, kendi sonunu hazırlayacak yollar aramaya devam etme biçiminde bile olsa, sonsuz yenilenme tutkusunu yanına alarak kahramanca savaşıır.

Ama hayır, ne kahramanca ne sessizce, ne savaşım ne de zaferle sonu gelecektir. Çağlar boyunca, sıradan biçimde tekrar tekrar kullanılma ve taklit yoluyla yaşayacaktır. Zayıf delikanlı güçlenmiştir; bir zamanlar reddettiği dünyanın onayıyla boğulur; ihmalin getirdiği saf havayı bulamaz. Öncellerinin düşmanlığı değil, sonrakilerin büyüklük taslamasıdır modernizmin çilesi.

Düşünelim bir kere, nasıl olur da büyük kültürel hareketler sonlanır? Bu, edebiyat tarihçilerimizin belki de başlangıçları daha görkemli bulduklarından yeterince incelemedikleri ve sanırım Batı tarihinde modern olarak adlandırdığımızı benzer kültürel bir dönem olmadığından şu anda özellikle zor olan bir sorundur. Ama sonun göstergeleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Ayakta kalabilen bir tek yetenekli Beckett modernizmin getirdiği görkemi bize anımsatabilir. Bu arada, geçmişin dekoru düzeltilip süslenir; boşluk karnavalında isyanın gürültüsü büyür ve modernizmden geriye kalanlar karşıtlığın ağır başlılığıyla bile karşılaşmaz.

Yaşamak için artık nedeni olmayan ama ölemeyenler için ölüm ne kadar da imrenilecek bir şeydir! Modernizm sona ermeyecek, onun savaş şarkıları onlarca yıl tekrar edilecektir. Çünkü onu bekler görünen şey, önceki kültürel hareketlerinkinden daha acı verici ve kesinlikle daha asaletsiz bir sonuçtur: onu bekleyen şey, sıradanlık ve sansasyon, aslında ölümden daha kötü bir kader olabilen bir tür vahşi taklittir.

Kaynakça

- ¹ Telif hakkı American Jewish Committee'ye ait olarak Commentary'den alınıp 1967'de yeniden basıldı.
- ² 24.06.2010 tarihinde American Jewish Committee'den aslına sadık kalınma şartı ile çevirisinin yayınlanması için izin alınmıştır.
- ³ Almanca olan kelime rahatlık ve özgüven anlamlarına gelir (ç.n).

⁴ James Joyce'un *Ulysses* adlı romanının 15. bölümünde geçen bu kelime Eski Almanca'da "Muhtaç" anlamına gelir. Richard Wagner İskandinav mitolojisinden esinlenerek, *Nibelungen'in Yüzüğü* adlı operasındaki sihirli kılıca Nothung ismini verir (ç.n.).