

Araştırma Makalesi/Research Article
DOI: 10.53711/balkanistik.1121427
Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi, 2022; 4(1): 109-145
Journal of Balkanistic Language and Literature, 2022; 4(1): 109-145

J. P. SARTRE'İN "ANGAJE EDEBİYAT" I IŞIĞINDA DİMİTİR DİMİOV'UN *TÜTÜN*'ÜNÜN KARAKTER BİÇİMLENDİRMELERİNDEKİ KIRILMALAR

Enis Mutlu ATAK*

ÖZ: Bu makalede, ilk önce, Sartre'ın "angaje edebiyat" ve güdümlülük gibi kavramsallaştırmaları bağlamında okur, yazar ve metin ilişkisinden ana hatlarıyla bahsedilecektir. Bununla birlikte, yazarın metindeki muhtemel çağrısının okur/alımlayıcı tarafından cevaplanma olasılıklarına ve bu cevabın, edebiyattaki potansiyel ya da anlamın üretilmesindeki rolüne değinilecektir. Sonrasında, Balkan coğrafyasının ve Bulgar edebiyatının önemli bir yazarı olan Dimitir Dimov'un *Tütün* adlı romanının, Sartre'ın tartıştığı gibi, dönüştürücü niteliğiyle öne çıkan ve okurlarını hem özgürleşmeye hem de toplumdaki demokratik eğilimleri artırmaya davet eden bir "angaje edebiyat" örneği olup olmadığı tartışılacaktır. Bu soruya bir cevap arayışında ise Sosyalist Gerçekçiliğin Bulgaristan'daki özgül nitelikleri, Dimov'un onun neresinde durduyuyla birlikte sanatını yerleşmiş ya da dayatılmış ilkelerinden ayrıştırma biçimi değerlendirilecektir. Sonuncusu ve en önemlisi, bahsi geçen metnin Sosyalist Gerçekçi ilkelerden tip yerine karaktere yönelmesiyle oldukça ayrışan kişi biçimlendirmeleri, Sartre'ın kuramsal yaklaşımının romanla örtüşen yönlerini açıklığa kavuşturmak için çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Dimitir Dimov, Angaje Edebiyat, Sosyalist Gerçekçilik.

* Arş. Gör., Doğuş Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: eatak@dogus.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3559-4948

Geliş Tarihi (Received): 25.05.2022

Kabul Tarihi (Accepted): 14.06.2022

THE FRACTIONS OF THE CHARACTERIZATION IN DIMITAR
DIMOV'S TOBACCO IN THE LIGHT OF J. P. SARTRE'S
"COMMITTED LITERATURE"

ABSTRACT: In this article, first of all, in the context of Sartre's conceptualizations such as "committed literature" and engagement, the relationship between reader, writer and text will be outlined. In addition to this, the possibilities of the reader/recipient responding of the writer's possible summons in the text and the potential or contributing role of this response in the production of meaning in literature will be mentioned. Subsequently, whether Dimitar Dimov's *Tobacco*, a well-known writer of the Balkans and Bulgarian literature, is an example of "committed literature", as Sartre claimed, which stands out with its transformative quality and invites its readers both to liberate and to improve democratic tendencies in society, will be discussed. Additionally, in search of an answer to this question; the specific characteristics of Socialist Realism in Bulgaria, where does Dimov put himself in this doctrine, and the way he differentiates his poetics from its fixed or imposed principles will be evaluated. The last but not the least, the characterization of the text in question, which highly differentiated from principles of Socialist Realism by choosing the character over type, will be analyzed with the aim of showing the similarities between the novel and Sartre's theoretical approach.

Keywords: Dimitar Dimov, Committed Literature, Socialist Realism.

Giriş

Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?* adlı denemesinde angaje edebiyat¹

¹ Sartre, henüz giriş pasajında "angaje edebiyat" söylemine ilişkin kendisine yöneltilen eleştirileri alaya alarak metnine başlar. Bu alaylar aracılığıyla (ya da üzerinden) bu tezini; yazarın bir partiye, bir devlete, bir ideolojiye ya da sosyalist gerçekçilik gibi çerçevesi son derece kesin biçimde çizilmiş bir modele angaje olmasından ayırarak bunların farklı konseptler olduğunun hemen altını çizmek ister (Sartre, 1988: 23). Tam da burada, bizim kullanmayı tercih edeceğimiz terminoloji üzerine bir açıklama yapmamız gerekiyor. Sartre'ın "*littérature engagée*" kavramı için Türkçe çevirilerde *bağlı*, *bağımlı*, *angaje*, *bağıştlı*, *savğüden edebiyat/yazın* şeklinde alternatif kullanımlar mevcutken İngilizce çevirilerde *engaged literature*, *literature of commitment*, daha yaygın olarak da *committed literature* tercihleriyle karşılaşırız. Hatta Steve Ungar, *Edebiyat Nedir?*'i sunuş yazısında *literature* yerine *writing*'i kullanıyor ve *committed writing* şeklinde bir alternatif daha üretiyor (1988: 4). Biz Sartre'ın çok-anımlı, çok-göndermeli sözcüğünü tüm yönleriyle, mükemmelen karşılayabilecek bir sözcük bulmanın müşküllüğünden hareketle kolaycı bir yol izleyerek "angaje" sözcüğünü kullanacağız. Burada ikinci bir nokta daha var. Sartre'ın angaje edebiyat ile kastettiğinin doğru anlaşılması (daha doğrusu, yanlış anlaşılması) yönündeki hassasiyetine saygı göstererek parti, devlet, kurum, ideoloji, ekol sözcülüğüne soyunan edebiyat için yeri geldiğinde "güdümlü" sıfatını kullanarak iki konsept arasındaki ayrımı belirtmiş olacağız.

kavrayışını çeşitli yönleriyle açıklar.² Yazar, bu kavrayışı ele alırken metninin çeşitli yerlerine dağıttığı birkaç soru sorar ve bunların yanıtını arar. Bu soruları; "Yazı yazmaktaki amacınız nedir? Ne tür bir girişimde bulunuyorsunuz ve bu girişim niçin yazı yazmayı gerektiriyor?" (Sartre, 1988: 36), "Söyleyecek bir şeyiniz var mı? (ki bu, birilerine [onu] tebliğ etme zahmetine degecek bir şey olmalıdır)" (Sartre, 1988: 36), "Dünyanın hangi yönünü ifşa etmek istiyorsunuz? Bu ifşaatla dünyaya ne tür bir değişiklik getirmek istiyorsunuz?" (Sartre, 1988: 38), "Neden şundan ziyade bundan bahsettiniz ve -mademki bir değişiklik getirmek üzere söz söylüyorsunuz- neden şundan ziyade bunu değiştirmek istiyorsunuz?" (Sartre, 1988: 39) ve "Kimin için yazıyorsunuz?" (Sartre, 1988: 69) şeklinde sıralayabiliriz. Sıralamış olduğumuz bu sorular; belli bir tarihsel dönem ve bağlamda metnini üretmiş, ürettiği metinlerle (özellikle politik) tartışmalara neden olmuş, çağının çeşitli problemlerine sınıfsal ya da kültürel arka planının şekillendirdiği ölçüde yanıt aramış, yazarlık durumu bir berraklaştırma gerektiren, yazıları okunduğunda birden çok katman, anlam ve gönderme barındırdığı ya da muhtelif oyunlarla arkadan dolaşma stratejileri geliştirdiği sezilen yazarları ve onların metinlerini "angajman" ölçütüyle değerlendirebilmemizi olanaklı kılar. Bu değerlendirme, ele alacağımız yazarı ve metnini tarih-içi ya da tarih-üstü bir yere koymamızı da sağlayacaktır.

Dimitır Dimov'un Eylül 1946 ile Ocak 1949 tarihleri arasında yazdığı ancak 1951 sonlarında yayımlanan (Metodiev, 2017: 56) romanı *Tütün*, yazarıyla birlikte bu tür bir değerlendirme için oldukça ilginç ve cazip bir metin olarak kabul edilebilir. İkinci Dünya Savaşı'nın kısa bir süre önce

² Yazar, söz konusu kavrayışı ve angaje yazarın durumunu *Les Temps modernes* dergisinin sunuş yazısında kısmen açıklamışsa da bu yazıyı kısa bir değini gibi anlamak gerektiğini ve metnin doğası gereği yer yer sloganizme kaçmasından dolayı temel kaynak olarak kullanmak için yeterli olmayacağını düşünüyorum. Yazar asıl olarak *Edebiyat Nedir?*'deki denemelerinde angaje edebiyatın detaylı bir sunumunu yapar. Bununla birlikte bahsi geçen sunuş yazısının, gerektiğinde, ona başvurmamızı icap ettirecek çarpıcı saptamalar barındırdığını da belirtmemiz gerekiyor.

sonlandığı, birçok işgal, kıyım, sürgün, ölüm, saldırı, toprak kaybı, rejim değişikliği, mahkeme, idam, yasak, ekonomik kriz, politika değişikliği, parti içi hizipleşme, hükûmet değişikliği ve otoriter müdahalenin yaşandığı bir tarihsel bağlamın içindeki yazar ve romanının hangi davaya angaje olduğunu (ya da angaje edebiyat kapsamında kabul edilip edilemeyeceğini) netleştirmek için söz konusu bağlamın bir tasviri, çağının bağlamını oluşturan unsurlarla yüzleşme biçimleri ve bu bağlamın egemen edebiyat anlayışı olan sosyalist gerçekçilikle ilişkisini ele almak bir zorunluluktur. Bu çözümlenmeye geçmeden önce onun teorik dayanağını oluşturan Sartre'ın angaje edebiyat kavrayışına, yazarın durumuna ve tarihin -yukarıda sıraladığımız sorularla- yazardan ve edebiyattan beklediklerine ilişkin kısaca bilgi vermenin yararlı olacağını düşünüyoruz.

Sartre'a Göre Angaje Edebiyat ve Düzyazı

Sartre'ın sanat anlayışında plastik sanatlar ve müzik ile düzyazı arasında temel bir ayrım vardır. Sartre'a göre her ne kadar şiir sözcüklerden oluşuyorsa da yapısı gereği plastik sanatlar ve müziğe daha yakındır (1988: 25-35). Resim, heykel, müzik ve şiirde sanatın unsurları (şiirde sözcük) imgelerle çalışır. Ele aldığı nesneye bir göndermede bulunamaz. Çünkü tasvir ettiği ve nihayetinde ortaya koyduğu sanatsal varlık, sanatçının ya da şairin model aldığı nesneden ayrı ve bağımsız bir nesneye dönüşür. Düzyazıda böyle bir durum söz konusu değildir çünkü yazar burada anlatısını semboller üzerine kurar. Evrendeki bir nesneye göndermede bulunur ve sözcük onun göndermede bulunduğu nesne ya da kavramı sembolize eder. Yazar, sanatla nesneleştirilmemiş olana, yani dış dünyadakine daha yakındır. Yararcıdır, kendini amaca yönelik olarak kurmaktadır. Şairden ya da ressamdan ayrı olarak duyuş biçimi

önemsizleşmiştir.³ O, bir bakıma anlam seçeneklerini ve olanaklarını sınırlar.⁴ Yazar, var olan dünyaya yeni bir nesne katmaz. Şair gibi yeni ve kendine ait bir sözlük de yaratmaz.

Yazar bir *konuşmacı*dır (Sartre, 1988: 34); toplumu değiştirecek olan da konuşmadır. Çünkü Sartre'a göre her konuşma, her dile getiriş bir eylemdir. Konuşmak (yazmak) eylemektir, bir durumu değiştirmektir ve hakikatin üstündeki perdeyi kaldırmaktır.⁵ Yalnızca bir şeyleri değiştirmek istediğimizde söz ve eylemi kullanırız. Bu, alelade bir konuşma değildir. Yazar amaçsızca, hedef gözetmeksizin ve bir tür kaderciliğe teslim olarak sözcükleri haznesinden boşaltamaz. "XIX. yüzyılın burjuvazi asalağı Fransız yazarı ve şairi" gibi maddi ve manevi her türden tüketimi kutsallaştıramaz.⁶ Sözcükleriyle ateş ettiği⁷ bir öfkeye, isyana, başkaldırıya, umuda ve bunlara çıkan yolu kuracak olan nefrete ve bulantıya göndermede

³ Sartre'a göre üslup kaçınılmazdır hatta düzyazıya değerini veren şey odur. O, 'üslupçuluk'a karşıdır. İki tür, birbirinin alanını ihlal etmemelidir. Roman sembollerle çevrenmeli, yazar imgelerle metnini 'zehirememeli'dir. Şiirselik düzyazıyı bozan bir unsurdur. Bununla birlikte her düzyazıda kaçınılmaz olarak biraz şiir vardır. Metindeki bilinçli sessizlikler şiirselidir ve düzyazının sınırlarını çizmektedir (Sartre, 1988: 335). Öte yandan yine de belirtmek gerekir ki yazarın nasıl yazdığı, ne yazdığından daha önemli değildir. Asıl olan her zaman 'öz'dür.

⁴ Bu noktada Sartre'ın verdiği örnekler hatırlanabilir. Bir baraka ya da sefalet içindeki bir çatı penceresi resmi, yalnızca boyandığı o nesnedir. Alımlayıcının bu nesnelere ne anlam çıkaracağı (ya da herhangi bir anlam çıkarmaması) ona bağlıdır. Ressamın -istese de- bu konuda bir yönlendirmesi olamaz çünkü o baraka veya çatı penceresi sembol değil, imgedir. Anlam olanakları sınırsızdır. Yazar ise tasvir ettiği barakadan bir sosyal adaletsizlik ya da çatı penceresinden bir yoksulluk anlatısı üretebilir. Çünkü yazar doğrudan baraka veya çatı penceresi nesne ya da kavramlarının belirli özelliklerine gönderme yapmış, o özelliklerini sembolleştirmiştir. Yazar, anlatım tercihine bağlı olarak birden fazla göndermede de bulunabilir elbette. Fakat bu, yine de her alımlayıcının kendine göre anlam çıkarabileceği bir sonsuz anlam seçeneğinin bulunduğu işaretidir. Örneğin, resimde ise durum tam tersinedir: "Ve o başyapıt, 'Guernica Katliamı'nın, İspanyol davasına bir kişi bile kazandırdığına inanan var mıdır?" (Sartre, 1988: 27-28).

⁵ İnsan ve dünya gerçekliğinin üzerindeki örtüyü hakiki duygularla kaldırabilir yazar. Sartre'ın "aşk, nefret, öfke, neşe, içerleme, hayranlık, umut, umutsuzluk" (1988: 37) şeklinde sıraladığı duygular, dikkat edilirse, politikleştirilmeye son derece müsaittir. Yazar, bu duygular içinde metnini kurar ancak bunu pratik siyasete hizmet için yapmaz; ideoloji tarafından güdülmeye müsait olsa dahi bu gerçekleşmez, çünkü edebiyat bizzat politiktir.

⁶ Romancılardan Gustave Flaubert, şairlerden Charles Baudelaire buna mükemmel iki örnek teşkil eder.

⁷ Sartre, Brice Parain'den iktibasla, sözcükleri "dolu tabanca"ya benzetir (1988: 38).

bulunmalı, yani daha iyi bir edebiyat inşa ederek davasına⁸ angaje olmalıdır. Edebiyat toplumsal değişimin aracı değildir; kendisi, sanatsal olmayan⁹ bir amaç olarak zaten yeterince politiktir.¹⁰ Konuşma (dolayısıyla yazma ve eylem) toplumun kendiyi yüzleşmesini sağlar. Toplumsal değişimin birincil şartı, bu yüzleşmedir. Yazar, toplumu bu yüzleşme vasıtasıyla başkaldırıya teşvik eder.

Sartre'a Göre Angaje Edebiyatta Yazar ve Okur

Sartre'ın angaje edebiyat konseptinde okurun/alımlayıcının rolü son derece kritiktir ve üzerinde detaylı bir şekilde durulmayı hak etmektedir. Edebiyat, her şeyden evvel, en az iki kişiyi gerektiren bir eylemdir: Yazar ve okur. Edebiyat ancak öteki için ve onun aracılığıyla var olur. Yazar, metni kendisi için yazıyor olamaz. O, metnin tasarımcısıdır; okuruna bir çağrıda bulunur; onun başladığı metin inşa etme işini okur tamamlar. Dolayısıyla metnin okur vasıtasıyla var olması, onu edebiyatın kurucu unsuru saymamız için yeterlidir.¹¹

Şu hâlde, edebiyat için bu denli önemli bir rol üstlenen okura karşı yazarın aldığı pozisyon, bu önemin farkında olarak belirlenmelidir.

⁸ Angaje yazar bir davaya bağlanır, ideolojiye değil. İdeolojiden başışık olması onu özgür kılar. Alexander Tristan Riley, "destekle, fakat parçası olma" (*sympathize, but don't join*) sözünün entelektüel siyasete ilişkin Sartreci pozisyonun mükemmel bir özeti olduğunu ifade eder (2010: 77).

⁹ Angaje edebiyat konsepti, "Sanat için sanat" tezinin bir karşı-manifestosu gibidir. Estetik arılık ve üslupçuluk Sartre için dar kafalılıkla eş değerdedir.

¹⁰ Anna Boschetti'nin ifadesiyle: "Edebiyatın zaten özünde politik olduğunu ilan etmek, başkalarının onu bağlamak istediği politikanın dar anlamından kurtarmanın en iyi yoludur." (1988: 110).

¹¹ "Yaratı ancak okumada tamamlandığı, sanatçının başladığı işi bir başkasına havale etmesi gerektiği, sanatçı ancak okurun bilinci vasıtasıyla kendisini eserinin vazgeçilmez unsuru sayabildiği için bütün edebiyat eserleri bir çağrıdır. Yazmak, dil vasıtasıyla üstlendiğim ilhamı nesnel varlığa dönüştürmesi için okura çağrıda bulunmaktır. (...) Böylelikle yazar eserinin üretiminde iş birliği yapması için okurunun özgürlüğüne çağrıda bulunur" (Sartre, 1988: 54). Okur, metni var ettiği gibi, aslında yazarı da var etmektedir. Yazar, yazar olmayı özgür iradesiyle seçer fakat yazarlık doğası icabı bir öteki gerektirdiği için onun yazarlık rolü biraz da ötekinin ona yüklediği görev ve anlamla teşekkül etmektedir. Öte yandan söz konusu okurun mutlaka olumlu bir kişilik olduğu iddia edilemez. Bu yazardan bağımsız olabilir. Unutulmalıdır ki, örneğin, bir sansür komitesi de okur ya da alımlayıcılardan oluşmaktadır.

Öncelikli olarak yazar ile okur arasındaki ilişkiyi "çağrı" ve "güven" kavramlarıyla açıklamak gerekir.

"... yazar, okurların özgürlüğüne çağrıda bulunmak için yazar; eserinin var olması için ona muhtaçtır. Ama burada kalmaz, okurlardan onlara gösterdiği güveni kendisine göstermelerini, kendi yaratıcı özgürlüğünü tanımlarını ve aynı şekilde, simetrik ve tersyüz edilmiş bir çağrıyla bu özgürlüğe seslenmelerini ister. (...) Yazar, yazma zahmetine girmesiyle okurlarının özgürlüğünü ve okur da kitabın kapağını açarak yazarın özgürlüğünü tanıdığına göre, sanat, hangi taraftan bakarsanız bakın, insan özgürlüğüne olan bir güvenme meselesidir" (Sartre, 1988: 58-67).

Yazarın okurundan beklentisi, kişiliğini kuran tüm duygu, inanç ve karakter özelliklerini metni alımlama sürecinde bir filtre ve dayanak olarak kullanmasıdır. Yazar *varsaydığı* okura tavizsiz bir güven duyar. Kendisi de aynı düzeyde bir güvenin kendisine duyulmasını ister. İdeal bir okuma eyleminde yazar ile alımlayıcı arasında mutlak güvene dayalı bir "sessiz sözleşme" yapılıdır.¹² Ancak bu şekilde roman amacına ulaşabilir, dünyayı olduğu gibi göstererek onu yeniden ele geçirir, toplumun kendine bakmasını ve düzeni değiştirmek üzere eyleme geçmesini sağlar. Yazar, alımlayıcının özgürlüğüne seslenirken ona bir sorumluluk yükler. Gerçeğin üzerindeki örtü kalkmış ve alımlayıcı gerçeği görmüş, dünyadan haberdar olmuştur. Bu bilinçle toplumun hiçbir ferdi çürümeden sorumlu olmadığını iddia edemeyecektir (Sartre, 1988: 38). Edebiyatın amacı toplumun fertlerine ulaşmak ve onları politikleştirmektir. Sözün değiştirme iktidarı, kendine ilişkin bilinç kazanan bir toplumun değişimine ancak rehberlik edebileceği kadardır. Yazar, okurun özgürlüğüne çağrıda bulunur fakat onun üzerinde bir iktidarı yoktur. Ne olup bittiğini bilmek isteyen ve kendisine

¹² "İyi [roman] bir mecburiyet ve güven meselesidir." (Sartre, 1988: 67).

gösterilmesini talep eden okur (toplum) da iş birliğine giderek yazarın davasına angaje olmalıdır.¹³

Peki, bu *varsayılan okur* kimdir ve işlevi nedir? Yazar, öncelikli olarak bir okur varsayarak romanını kaleme alır. Bu, ilk aşamada, yazarın âdeta kendi çağında ve gelecekte potansiyel olarak bütün insanlığın metnini okuyacağını varsaydığı bir evrensel okurdur. Bu sınırsız potansiyel daha sonra ideal okuyucuya, son aşamada da gerçek okuyucuya dönüşür. Romanın konusunu belirleyen bu ideal okuyucu seçimiyle metni son tahlilde inşa eden ise gerçek okuyucudur. Her roman, okuyucusuyla birlikte bir tarihsellik oluşturur. Metin, içinde üretildiği tarihsel şartların dile getirilişini ve onlardan kurtuluşunu okuruyla birlikte gerçekleştirir. Yazar ile okur geleneğin, baskının, çatışmanın, arzusunun, beklentinin, hayalin, otoritenin, başkaldırının, umudun, korkunun, cehaletin, alışkanlığın teşekkül ettirdiği bir dünyayı ortak edinirler. Yazar bu dünyanın ortak bilgisiyle bir özgürlük anlatısı kurgular, değişim ve kurtuluşun anahtarını böylelikle alımlayıcının eline tutuşturur. Yazar ile alımlayıcının ortak dünyayı paylaşması ve karşılıklı olarak birbirlerinin özgürlüklerine çağrıda bulunmalarının bir neticesi olarak yazar, okuyucusunu ve buna bağlı olarak

¹³ Ancak angaje olunan davanın "temizliği" tartışmasız olmalıdır. "Bir davanın temizliği" elbette oldukça görelidir. Bu, en azından haksızlık yaratan bir dava olmayacağı güvence altına alınmalıdır, diyebiliriz. Bu, örneğin, ırkçılığı, köleciliği, antisemitizmi ya da totalitarizmi müdafaa eden bir dava olamaz. Sartre, "ister deneme, hiciv, taşlama ya da roman yazarı olsun; isterse yalnızca bireysel tutkuların söz etsin ya da toplum düzenine saldırın, özgür insanlara çağrıda bulunan özgür bir insan olarak yazarın tek bir konusu vardır: Özgürlük," der. (1988: 68). Angaje edebiyat, ancak daha özgür bir dünya istemiyle okurunun özgürlüğüne çağrıda bulunur. 'Mahkûm etmekten kaçınan' realistlerin tarafsız tutumları dahi Sartre için büyük bir eleştiri ve hatta öfke nedeniyken ötekinin özgürlüğünü kısıtlayacak haksızlıklara hizmet eden bir edebiyatın ne denli büyük bir günah sayılacağını tahmin etmek güç değildir. Yazar, okurundan özgürlük karşıtlığını onaylamasını bekleyemez. Romancı haksızlıkları ortadan kaldırmak için yazar, okuru suç ortaklığına zorlar (Sartre, 1988: 66), ona bir istekte bulunur. Bu, sorumluluğu paylaşma çağrısıdır. Bu zorlayış, istek ve çağrı, bizzat sanattır; romancının sanatı burada yatmaktadır. Alımlayıcılık da atıl, tarafsız ve eylemsiz bir izleyicilik pozisyonu değildir. Dünyayı yeniden ele geçirme, yeniden yaratma sürecinde aktif katılımda bulunmalıdır. Yazarın ortaya koyduğu haksızlıkların ifşa edilmesi ve somutlanmasında eş başrolü oynar ve bu olumlu yıkımın ana eyleyicisi olur.

da konusunu seçer. Yani, daha önce ifade edildiği üzere, potansiyel (ve ideal) okur, metnin konusunu belirlemektedir. Gerçekten de yazarın varsaydığı (bazen onun varsaymadığı fakat bizzat metnin arayıp bulduğu) ideal okur imgesi metinde öylece durmaktadır.¹⁴

Okur-yazar-metin ilişkisine dair son olarak da herhangi bir sembolleştirme ya da gönderme taşı(ya)maksızın, salt kendi olarak bir nesneye dönüşen ve imgeleşen desen, nota ya da şiirsel sözcükleri alımlayıcıya teslim edip aradan çekilen dilsiz ressam, müzisyen ya da şairden farklı olarak roman yazarının, alımlayıcısına bir *meyil* verdiği söylenebilir. Bu, onun mutlak otorite olmadığı anlamına gelir. O, sözü tartışma götürmez bir diktatörden ziyade anlatsına geniş anlam olanakları tanıyan fakat güzergâhı alımlayıcıya *belli bir plan dâhilinde* gezdiren bir rehberine benzer. Çoğunlukla sessizdir, onun bir olayı ya da kişiyi tasvir ederken her şeyi dile getirebilme imkânı yoktur. O, metin evrenine, söyledikleri belli bakımlardan çok açık olan işaret tabelalarını diker. Tabelalar arasındaki boşluğu okur doldurur (Sartre, 1988: 53). Okumak, alımlayıcının tamamen başıboş dolaşarak gerçekleştirdiği bir edim değildir.¹⁵ Okurun söz konusu evrende yazarın âdeta omuzuna konarak

¹⁴ "[Sartre'a göre] alımlama, *eserin kendisinin kurucu bir boyutudur. Her edebi metin potansiyel okurlarını dikkate alarak inşa edilir, kimin için yazıldığına dair bir imge içerir: Her eser kendi içinde [Wolfgang] Iser'in 'ima edilen okur' adını verdiği şeyin şifresini taşır, her jestiyle ne tür bir 'muhatap' beklediğini ima eder. Her tür üretimde olduğu gibi edebî üretimde de 'tüketim', bizzatlı üretim sürecinin bir parçasıdır. Bir roman 'Jack pub'dan sendeleyerek, kıpkırmızı bir burunla çıktı' cümlesiyle başlıyorsa, zaten epey iyi İngilizce bilgisine sahip, pub'ın ne olduğunu bilen ve alkol ile yüz kızarıklığı arasındaki bağ hakkında kültürel bir bilgisi olan okuru ima etmektedir. Bu yalnızca yazarın bir 'izleyici kitlesine ihtiyacı olduğu' anlamına gelmez: Kullandığı dil zaten şu değil de bu izleyici kitlesini ima etmektedir ve bu ille de yazarın pek bir seçim şansı olduğu söylenebilecek bir mesele değildir. Yazarın aklında hiç de belirli bir tür okuru olmayabilir, eserini kimlerin okuduğu onu zerre kadar ilgilendirmeyebilir; ama yazma ediminin ta kendisinde, metnin içsel yapısı olarak belirli bir okur türü zaten içerilir. Demek ki Sartre'ın çalışması 'Kimin için yazılır?' sorusunu, 'varoluşsal' bir açıdan değil, tarihsel bir açıdan gündeme getirir."*

¹⁵ Alımlayıcı/okur bu evrende başıboş dolaşmadığı gibi bir sonsuzluk içinde de değildir. Okurun özgür olması, onun okuma eylemiyle tamamen başına buyruk olarak metinden dilediği anlamı çıkarabileceği, sonsuz anlam sınırlarını (ya da sınırsızlığın) olduğu bir evrene giriş yaptığını ima etmez. Okumak,

dolaştığı da doğru değildir. O, işaret tabelalarını takip eder ve hem kendi yolunu bulur hem yolun taşlarını döşer. İzlere ve işaret tabelalarına göre yazar tarafından devredilen sembolü tamamlama ve kurma görevini yerine getirir. Yani anlamı inşa eden, yazar rehberliğindeki okurdur.¹⁶

“Angaje Edebiyat” ve Tarihsel Bağlam

Metnin inşasında ve bir edebiyat eseri olarak amaçlarına ulaşmasında yazarlık durumu ve okurun pozisyonunun bir başka önemli boyutu da metnin konu edildiği, üretildiği, yazarının içinde yaşadığı ve okurunun onu alımladığı tarihsel bağlamdır. Sartre, angaje edebiyat konseptiyle bir sosyolojik açıklama getirmiş değildir. O, yazarlık ve okurluk durumunu tarif ederken edebiyatın içinde kalmış; ancak edebiyat eseri, bizzat bir amaç olduğu için politikleşmiş ve o iki alanı iç içe geçirmiştir. Politik ve edebî olanı çözümlerken tarihsel bağlamı es geçemeyen her çalışma biraz eksik kalacaktır. Dolayısıyla tarihsel bağlam değişiminin bir açıdan bir zorunluluk olduğu söylenebilir.

yaratıcı bir edimi imlese de okur, yazarın çizdiği güvenli çerçevenin içinde kalmaya devam eder; ne kadar uzağa giderse gitsin yine onun belirlediği sınırlarda kalacaktır.

¹⁶ Yazar, politikleşmeye müsait duygu ve durumlara göndermede bulunurken edebiyatın asıl amaç olduğunu unutmamalıdır. Aksi takdirde tutkuyla yazılan eser, alımlayıcının duygularını ve psikolojisini manipüle etmeye çalışır, estetik bakımdan ilkel bir propaganda metnine dönüşecektir. Roman bir propaganda metni ya da bildiri değildir. Yazar, doğruları ve aksaklıkları bir estetik içinde ortaya koyar. Alımlayıcının eylemi ise iki aşamalıdır. Öncelikle gönüllü bir edilgenlikle metni alımlar, ikinci aşamada da önce anlamlandırır, sonra da asıl görevi olan değişim için harekete geçer. Yazar ile alımlayıcı arasında; örgüt lideri ile militan, şeyh ile mürit, otoriter-manipülatör verici ile salt edilgen alıcı ilişkisi yoktur. Yazar, yalnızca okurun özgürlüğüne seslenir. Okur iki boyutlu roman unsurlarının (olay, kişi, zaman, mekân, ideoloji, mesaj, vs.) içini herhangi bir koşullandırmanın etkisi altında olmaksızın kendi doldurur, anlamlandırır: “*Raskolnikov, (...) ona karşı hissettiğim ve onu canlı kılan tiksinti ve muhabbet karışımı olmadan yalnızca bir gölgeden ibaret olabilirdi. Ancak muhayyel nesnenin kendine özgü tersinimiyle benim öfkemi ve hürmetimi tahrik eden onun davranışı değil, onun davranışına tutarlılık ve nesnellik veren benim öfkem ve hürmetimdir. Buradan anlaşılıyor ki nesnelere asla okuyucunun duygularına hükmedemez ve hiçbir dış gerçeklik onları koşullandıramaz.*” (Sartre, 1988: 57-58). Okur, sonunda gözü kendine çevirir. Bu, değişimin başladığı noktayı ifade eder.

Bu değiniyi zorunlu kılan bir başka unsur, yukarıda sözü edilen yazarlık durumu ve okurun pozisyonunun önemidir. Her şeyden önce, yazar da okur da tarihseldir (Sartre, 1988: 72). Ayrıca yazarın kaçınılmaz bir tarihsel ödevi vardır. Yazar, çağının insanıdır. Kendi çağında olan biteni görmezden gelemez. Yazar aktif olmalı, değiştirmek, özgürleşmek ve özgürleştirmek için yazmalıdır. Mesaj vermeli, haklı çıkmaya ve davasını ispat etmeye çalışmalıdır. Dünyaya kayıtsız kalamaz, onu mahkûm etmekten kaçınmaz. Yazar, çağının kavgasına tutkuyla katılan kişidir (Sartre, 1988: 255). Yazarı yazar olmaya hazırlayan, dış etkenlerdir. Çünkü o mücadele etmeyi ya da savaşmayı başka bir yöntemle değil, yazı yazarak gerçekleştirmek suretiyle bir seçimde bulunmuştur. Yazarlık, tesadüfi de doğal da değildir. Onu yazmaya, yazar olmaya iten bir dış dünya vardır ve bu dünyanın -özellikle- politik gelişmelerini, politik ortamını, edebiyat düşüncesinin dalgalanmalarını anlamamıza izin veren toplumsal hareketi (Sartre, 1988: 133-134) tarif etmeden yazarın durumunu ve geliştirdiği metin stratejilerini çözümleyemeyiz.

Sartre, *Parma Manastırı*'nda Fabrizio'nun maceralarının fonunda 1820'nin İtalya, Avusturya ve Fransa'sının görüldüğünü söyler (1988: 62-63). Şu hâlde *Tütün*'ü nasıl bir bağlamda anlamak gerekir? Buradan hareketle incelenen "*Tütün*'ün karakterlerinde 1930'lar, 1940'lar ve hatta Dimov'un metniyle bu denli hemhâl olduğu göz önünde bulundurulursa 1950'ler Bulgaristan'ını görmek mümkündür," denebilir mi? Sartre şöyle der: "*Duyduğum kadarıyla muz yeni toplandığında daha lezzetli oluyormuş. Zihinsel eserler de, keza, oracıkta tüketilmelidir.*" (1988: 75). Bu sözleri doğru kabul edersek, Dimov'un *Tütün* aracılığıyla giriştiği örtülü demokrasi mücadelesinin çözümlemesi için öncelikle içinde 'üretildiği' ve 'toplandığı' tarihsel çerçeveyi netleştirmek, zannederiz en doğru yöntem olacaktır. Bu,

öte taraftan, varsayılan okur ve Dimov'un bu okurla yaptığı özgürlük sözleşmesi üzerine spekülasyon üretmemizi de kolaylaştıracaktır.¹⁷

"Küçük Stalin" Çervenkov, Dimov ve Tütün

1948'de Bulgar Komünist Partisinin Beşinci Kongresinde -daha sonra, 1949'da başbakan olarak göreve gelecek ve 5 sene boyunca ülkeyi demir yumrukla yönetecek olan ve bu özelliğiyle "Küçük Stalin" olarak bilinen (Crampton, 2005: 190)- Vilko Çervenkov, yazarların eski burjuva yazarlarını mahkûm etmelerini ve genç yazar ve eleştirmenlere sosyalist gerçekçiliği benimsemelerinde rehberlik etmelerini salık verir. Daha sonra, 1949'da yazarlarla yaptığı bir konuşmada, sanat ve edebiyata devlet müdahalesini demokratik merkezîyetçilik ilkeleri üzerinden rasyonalize eder. Aksi yönde bir iddianın burjuva görüşünü temsil edeceğini öne sürecek kadar sert ve katidir. Traicho Kostov'un dava sürecinde¹⁸ Yazarlar Birliği üyesi birçok yazarın da sorgulandığı, suçlandığı, suçlarını itirafa ve özeleştiriye zorlandığı ve bir kısmının mahkûmiyet cezaları aldığı bilinmektedir. Bu gerçekler, Çervenkov'un uyarılarının ne denli ciddi olduğunu gösterir niteliktedir (Metodiev, 2017: 51-52).

1950'den sonra sanat ve edebiyat alanında Çervenkov ve onun Sovyetlerden ithal ettiği sosyalist gerçekçi idealleri Bulgaristan'da mutlak egemenlik kurmuş, ideolojik kontrol tam manasıyla kurumsallaşmıştır. Çervenkov döneminde sanata ilişkin -ve onun iktidarını alenileştiren-, kamuoyu önünde yaşanan iki büyük ve meşhur tartışma cereyan etmiştir.

¹⁷ Burada metnin bir bütün olarak (anlam ve eylem bağlamında) inşasında okuyucunun belirleyiciliğini yeniden vurgulamak gerekir. Sadece metin içinde kalmanın, yazarın bilinçli ya da bilinçsiz veyahut da ondan bağımsız gerçekleşen manipülasyonuna maruz kalmak gibi bir riski vardır.

¹⁸ Sovyet ekonomi politikalarını eleştiren ve "yeterince" Stalinist olmayan karizmatik lider Kostov, Bulgar Komünist Partisinin doğal genel sekreter adaylarındandır. Oysa Stalin'in Josip Tito paranoyası sebebiyle Sovyetler Birliği ve hinterlandında Stalinizmden sapmaya uğrayan her düşünce ve şahıs mahkûm edilmektedir (Crampton, 2005: 189-190). Bir bakıma popülerliğinin kurbanı olan Kostov, 1949 yılında idam edilir.

Diktatör, kendisine şahsi olarak yazdığı mektubunda partinin dayatmalarının sanatsal yaratıcılığı ve özgürlüğü kısıtlandığından şikâyet eden ressam Aleksandır Jendov'a kamuoyu önünde şiddetle hücum eder. Süreç Jendov'un Ressamlar Birliği ve Komünist Parti üyeliğinden ihraç edilmesi ve keskin bir sosyal izolasyona tabi tutulması neticesinde depresyona girerek 3 sene içinde ölmesiyle sonuçlanır (Metodiev, 2017: 54-55). Bu, öteki yazar ve sanatçılar için ibretlik bir örnek oluşturmuştur.

İkinci tartışma, Dimov'un *Tütün*'ü yayımlamasından sonra bu roman ekseninde gerçekleşmiştir. Dimov, eser yayımlanmadan önce onay almak üzere Çervenkov'a eserin bir kopyasını gönderir. Metin, sosyalist gerçekçilikten tüm sapmalarına rağmen ondan sıcak bir karşılıkla onay alır.¹⁹ Ancak roman, Yazarlar Birliğinde tartışmalara neden olur ve eleştirmenlerce sert şekilde tenkit edilir.²⁰ Tartışmaların sonucunda eser oy çokluğuyla devlet ödülü aday listesinden çıkarılır. Ancak birliğin başkanı Hristo Radevski'nin lehte oy kullanmasına ve eserin Çervenkov'un iltifatıyla yayımlanmasına müsaade etmesine rağmen eleştirmenlerin *Tütün*'ün sosyalist gerçekçiliğin ilkelerini ihlal ettiği konusunda ısrarcı olması, demokratik merkezîyetçiliğin ilkeleri açısından büyük sorun teşkil edecektir. Bu olayın neticesinde Çervenkov, "*Tütün* Romanı ve Onun Zavallı Eleştirmenleri Üzerine" başlıklı bir makale kaleme alarak, Bulgar edebiyatının gelişmemesinin nedenini söz konusu romanı eleştiren dogmatik eleştirmenlere bağlar. Hatta onların bir kısmını ihanetle suçlar. Öte yandan eleştirilerin bir kısmına hak vererek romanın sosyalist gerçekçi

¹⁹ Çervenkov'un metni onaylamasının nedenine ilişkin farklı görüşler vardır. Bunlardan bir kısmı, onayı, sosyalist gerçekçilik cenderesinde Bulgar edebiyatının kaliteli eserler üretememesi ve Bulgar hükûmetine bu konunun çözümü için Sovyetlerden büyük bir baskı ve eleştiri gelmesine bağlarken, bir kısmı da diktatörün metnin başarısından kendine pay çıkarmak istediği görüşünü ileri sürer (Metodiev, 2017: 57). Buna, kanaatimizce, bir üçüncüyü daha eklemek gerekir: Örtülü bir ulusal onur dürtüsü.

²⁰ Dimov, neden işçi sınıfından değil de ticaret burjuvazisinden şahısları eserinin merkezine aldığına ilişkin eleştirilere oldukça politik bir yanıt vermiştir: "*Yeni bir dünyanın kanlı doğumunu tarif etmeden önce eskinin çöküşünü tarif etme[m] gerekiyordu.*" (Neuburger, 2013: 162).

ilkeler ve parti temsiliyeti daha çok gözetilerek revize edilmesi gerektiğini yazar. (Metodiev, 2017: 57-58). Dimov, bu talimattan sonra birtakım düzenlemeler yapar ancak yeni versiyon için Yazarlar Birliğinin denetiminden geçmemesi için Çervenkov'dan kişisel olarak talepte bulunur. Parti'nin sorgulanamaz -ve kendisinin de sorgulamayacağını bildirdiği-talimatını yerine getirerek ruhsuzca bir görevi ifa etmiş olmak yerine kişisel sorumluluk üstlenerek romanının sanatsal bütünlüğünü muhafaza etmeyi tercih edeceğini başbakana bildirir. Çervenkov'un buna verdiği yanıt bilinmemekle birlikte, roman gerçekten de Yazarlar Birliğinde tartışılmadan yayımlanmıştır (Metodiev, 2017: 88-89).

Andrey Jdanov'un Sosyalist Gerçekçiliği Üzerine

Daha önce değinildiği üzere Sartre edebiyatı toplumsal bir görev olarak görmektedir. Zira edebiyat varoluşsal olarak politiktir, politik işlevi de toplumsal değişimdir. Bu bağlamda edebiyata pratik politikadan daha büyük rol atfetmektedir. *Tütün*'ü hareket noktası kabul ettiğimizde Dimov'un bu işlevi çok yönlü olarak işe koştüğünü görürüz. Bir yandan, bekleneneği üzere, kapitalist burjuvazinin emek sömürsü, siyaset-burjuvazi ilişkisi, politikacıların yozlaşması, kötücül ideolojiler ve iktidarlarla iş birliği gibi sapmaları ifşa ederken, bir yandan sol içi tartışmaları da (parti içi bölünmeler, dar kafalılık suçlamaları, sınıfsal köken problemi, küçük burjuva zihniyeti eleştirisi, aydın eleştirisi, vs.) sorunsallaştırır. Ancak Dimov, *Tütün*'de üçüncü ve konumuz bağlamında, kanaatimizce, daha önemli bir şey daha yapar. Hemen yukarıda söz edildiği gibi, siyasi baskılara ve sosyalist Bulgaristan'ın estetik ideolojisine rağmen sosyalist gerçekçiliğin ilkelerinin dışına çıktığı yönünde tartışmalara sebebiyet vermiştir. Bu noktada birkaç soru belirir. Çervenkov dâhil olmak üzere, Bulgaristan'da iltifat gören bir yazar olarak Dimov, *Tütün*'de, gerçekten de, -ta ki Çervenkov'un övgü ve müdafaasına mazhar olana

kadar- ona hücum eden sosyalist gerçekçilik fanatiklerinin şüphelerini doğrular şekilde pek de masum denemeyecek ve bu doktrinin ilkelerini yadsıyan *kaçakçılıklar* yapmış mıdır? Yaptıysa, bunları hangi ilkelerin dışına, ne şekilde çıkararak gerçekleştirmiştir? O, toplumsal ödevini ifa ederken politbüro'nun güdümlü bir yazarı mı olmuştur, yoksa Sartreci anlamda toplumu değiştirme davasına angaje olmuş bir yazar mıdır? *Tütün* bir - güdümlü değil de- angaje edebiyat örneğiye, Dimov toplumun lehine, resmî ideolojiye karşı geliştirdiği kaçakçılık stratejilerini nasıl kurgulamıştır? Bu sorulara bir cevap verebilmek ve Dimov'un sosyalist gerçekçiliğe başkaldırısının ne şekilde tezahür ettiğini ele alabilmek için öncelikle sosyalist gerçekçiliğin ilkelerini netleştirmek gerekmektedir. Bu noktada Stalinist kültür politikalarının sözcüsü olan Andrey Jdanov'un sosyalist gerçekçi kavrayışını netleştiren ve derinleştiren görüşleri ele alınacaktır. Bu; hem sosyalist gerçekçiliğin daha kapsamlı ve kuşatıcı biçimde anlaşılmasını hem de onun Stalinist kültür politikalarını benimsemiş olan -Bulgaristan'ın da dâhil olduğu- Sovyetler Birliği hinterlandındaki etkilerini, buradaki alımlanmış biçimlerini ve tavizsiz uygulama gayretlerinin daha açık biçimde görülmesini sağlayacaktır. Bu açık görüş, Dimov'u belli bir kolaylıkla sosyalist gerçekçilik etiketine hapseden geleneksel yaklaşımın sorgulanmasında yaratacağı kontrastla işlevsel olacaktır.

1934'te Maksim Gorki, Nikolay Buharin, Karl Radek ve Aleksey Steçki'nin konuşmalarıyla sosyalist gerçekçilik ilkelerini ilan ettikleri Sovyet Yazarları Kongresinde açılışı "Fikirce En Zengin, Edebiyatça En İleri" başlıklı konuşmasıyla Jdanov yapar. Jdanov'un, konuşmanın başlangıcında sosyalist yönetim altında kazanılan başarılarından, gerçekleştirilen ilerlemelerden ve yaşanan problemlerin örgütlenmedeki aksaklıklardan kaynaklandığına ilişkin tespitlerinden bahsetmesi dikkat çekicidir. Jdanov, kapitalizmin artıklarından tamamen kurtulmanın ve ulusal sosyalist ekonominin teknik inşasının önemini vurgular. Bireycilik, özel mülkiyet,

açgözlülük, tembellik, aylıklık ve küçük burjuva disiplinsizliğine eleştiri getirilir ve aslında bir ahlak tarif edilir (Jdanov, 1996: 13-15). Bir yazarlar kongresinin açılış konuşmasının girizgâhında edebî meselelerden önce ekonomi, politika ve ahlaktan söz açılması elbette tesadüf değildir ve konuşma(cı)nın niyetini henüz başından açık etmektedir. Bunun tesadüf olmadığını da onun edebiyata ilişkin ilk değinisinden çıkarabiliriz: “*Sovyet edebiyatının başarısı, sosyalist insanın başarısına bağlıdır. Onun gelişmesi sosyalist rejimimizin yerleşmesinin ve başarı kazanmasının ifadesidir.*” (Jdanov, 1996: 15).

Kapitalizme ve burjuva kültür ve edebiyatına kategorik karşıtlık sosyalist gerçekçiliğin ana temalarındandır. Jdanov, kapitalizmin yükseliş ve çöküşüyle burjuva edebiyatını eşitler ve bunların çöküş ve yozlaşmasının öyküsünü aynı hat üzerine oturtur. Buna göre kapitalist sistem içinde kurulan sömürücü üretim ilişkilerini ifşa etmek yazarların asli görevlerindedir (Jdanov, 1996: 16). Sosyalist gerçekçilik, bir görev edebiyatıdır.

Sosyalist gerçekçi yazar eserlerinin “malzemelerini, konularını, imgelerini, dil ve üsluplarını” Sovyetlerin (konumuz özelinde, Bulgaristan’ın) herhangi bir kent ya da kasabasındaki sıradan bir işçinin hayatından ve sosyalist devletin ve dünyanın inşasındaki faaliyetlerinden alması gerekir. Eserin kahramanları işçiler, köylüler, sosyalist politikacılar, mühendisler, teknisyenler, Parti üyeleri ve örgütlenmiş gençlikten müteşekkildir. Bu karakterler iyimser, coşkulu, cesur, geleceğe umutla bakan, çalışkan, dürüst, tok gözlü, kahraman davranışlı olmalıdır. Sosyalist gerçekçilikte burjuva edebiyatının kalıntısı olan karamsarlığa yer yoktur (Jdanov, 1996: 17).

Sosyalist gerçekçiliğin eğitimsel işlevi ön plandadır. (Jdanov, 1996: 39; 42). Edebiyat, emekçilerin sosyalizm bilinciyle terbiye edilmesinde bir ideolojik telkin vasıtası olarak devrimci hareketin tamamlayıcı

unsurlarından olmalıdır. Sınıf mücadelesini, bilincini ve çatışmasını konu edinmeyen edebiyat değersizdir. Sosyalist gerçekçi edebiyat taraflıdır. (Jdanov, 1996: 18; 36; 90). Bu taraftarlık durumunu da işçi sınıfının selameti belirler.

O, tavizsizce hayatın gerçeklerine bağlanmalı, olaylar ve karakterler en yalın biçimiyle gerçeğe uygun olmalıdır. Sosyalist gerçekçi edebiyatta bir romantizmden söz edilecekse -ki sosyalist gerçekçi edebiyatın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmektedir- bu yalnızca bir devrimci romantizm olabilir. Devrimci bir kahramanlık anlatısı bu edebiyatın mütemmim cüzüdür. Yaşamın zorluklarını aşmak, geçmişin kalıntılarını yok etmek ve mükemmel toplumun inşasında canla başla çalışmak ve dünyayı yeniden kuran kusursuz düzene erişmek kahramanca mücadelenin romantik bir heyecanla aktarılmasıyla mümkün olabilir. Bu kahramanlık anlatısı için gerçeklerden kopuk, ütöpik bir evren yaratmaya da gerek yoktur; o tam da emekçinin, proletaryanın yaşamını yansıtmaktadır. Onun hâlihazırdaki mücadelesi ve yaşamı zaten kahramancadır (Jdanov, 1996: 16-18).

Jdanov konuşmasını, sosyalist gerçekçiliğin ve Stalinizmin yazardan beklediklerini özlü bir bildirimle, şu üç sloganist ifadeyle ortaya koyarak noktalar: "*Yetkin ustalıkta, ideolojik ve sanatsal içeriği yüksek eserler ortaya koyun! Halkın sosyalizm ruhuyla yeniden eğitilmesinin en etkin örgütleyicileri olun! Sınıfsız sosyalist toplumun kurulması mücadelesinin en ön safında yer alın!*" (Jdanov, 1996: 20).

İkinci olarak, Jdanov'un, 1947 tarihinde Leningrad'da çıkan *Zvezda* ve *Leningrad* dergilerinde yayımlanan birtakım yazılara, bu yazıların yazarları ve bu dergilerin yayın politikalarına ilişkin Merkez Komitesinin kararını bildirdiği metin ve burada onun getirdiği eleştiriler, sosyalist gerçekçiliğin ilkelerini anlamamızda yardımcı olacaktır. Jdanov bu yazısında *Zvezda* ve *Leningrad* dergilerinin Mihail Zoşçenko ve Anna Ahmatova'nın eserlerini

yayımlamasını ve bunların bu dergi ve Leningrad edebiyat çevrelerindeki etkinliklerine müsaade edilmesini sert biçimde eleştirir. Zoşçenko'yu "Bir Maymunun Serüvenleri" adlı öyküsünde Sovyet halkını tembel ve aptal göstermekle suçlar ve halkın kahramanlığını ve çalışkanlığını eserinde yansıtmadığı için onu bayağı bir küçük burjuva olmakla itham eder (Jdanov, 1996: 21). Şair Ahmatova'ya getirdiği eleştiri ise onun sembolizmi, imgeciliği, bireyciliği ve bireysel duygulanımları ve güzelliği ön plana çıkararak bir biçimcilik anlayışının bir takipçisi ve temsilcisi olduğu fikrini esas alır. Jdanov ayrıca Ahmatova'yı; ızdırap, özlem, ölüm, mistisizm, yalnızlık, bıkkınlık, fatalizm gibi resmî ideolojinin edebiyattan bütünüyle dışladığı zehirleyici, toplumu yavaşlatıcı ve karamsarlığa sürükleyen duygu ve temaları bireyci, umutsuz ve erotik çerçevede işlediği için eleştirir. (Jdanov, 1996: 26-27). Ona göre eleştiriye konu olan bu anlayış, burjuva-

aristokratik ve dinsel ideolojiyi temsil etmektedir.

Jdanov, Rus edebiyatında Belinski'den bu yana saf sanatı ve sanat için sanat anlayışını reddeden, eğitici, toplumcu içerikli, "kendisini halkın kaderinden uzak tut[mayan]" ilerici bir geleneğin var olduğunu öne sürer. Halk ve devlet için savaştan, militan bir sanat anlayışdır bu. Belinski, Dobrolyubov, Çernişevski, Saltikov-Şçedrin'le başlayan, Plehanov'la süren, Lenin ve Stalin'le doruğa ulaşan bir gelenektir (Jdanov, 1996: 34). Jdanov, Çernişevski'den alıntıyla "sanatın görevinin, hayat hakkında bilgi vermenin yanı sıra, insanlara toplumsal olayları doğru bir şekilde değerlendirmeyi öğretmek" (1996: 35) olduğunu ifade eder. Sanatçı, halkın görüşlerine doğrudan yön verir, onu belirler. Aynı şekilde Dobrolyubov'un "hayat edebiyatın ölçülerine değil, edebiyat hayatın akımlarına uyar" (1996: 35) sözlerini aktararak da edebiyat eserlerinin meselelerini doğrudan hayattan ve onun getirdiklerinden almasını ideal yaklaşım sayan bir çerçeve kurar (Jdanov, 1996: 34-36). Bunlardan da etkili olarak Lenin'in 1905 yılında yazdığı "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" makalesinden şu önemli alıntıyı

yapar: "Kahrolsun kendilerini üstün insanlar sanan yazarlar! Kahrolsun tarafsız yazarlar! Edebiyat, proletaryanın genel davasının ayrılmaz bir parçası olmalıdır..." (Jdanov, 1996: 36).

Toplumunu her yönüyle düzenleyen totaliter bir sosyalizm pratiği olarak Stalinizmin edebiyat modeli olan sosyalist gerçekçiliğin sözcüsü olarak Jdanov, edebiyata, gençlerin ideolojik eğitiminde yüklendiği önemli rol ve işlev sebebiyle, örneğin, sanayi üretimindeki veya tüketim mallarının dağıtımındaki aksamalardan daha kritik bir alan atfeder. Leningrad yöneticilerinin altyapıyı geliştirme ve sanayileşme çalışmalarına yoğunlaşarak ideolojik ve eğitimsel çalışmaları ihmal etmelerini tenkit eder. Ona göre, halkın manevi zenginliği maddi zenginliğinden daha önemsiz değildir (Jdanov, 1996: 37-45).

***Tütün*, Sosyalist Gerçekçi mi ya da Sartre'ın Dile Getirdiği Şekilde "Angaje" mi?**

Edebiyat Nedir?'de Sartre'ın yazara yönelttiği; hangi amaçla yazdığına, neden söz konusu ettiği meselenin yazı yazmayı gerektirdiğine ve neden başkasını değil de o konuyu mesele ettiğine, toplumda hangi değişikliği yaratmak istediğine (ve daha sonra da kimin için yazdığına) ilişkin sorular aracılığıyla Dimov'un bir angaje yazar ve *Tütün*'ün de bir angaje edebiyat örneği olup olmadığının yanıtı aranacaktır. Öncelikle bu soruların yanıtı kısaca verilecek, daha sonra da bu cevaplar gerekçelendirilmeye çalışılacaktır.

Dimov; yönetici/egemen sınıfın -başta ilkesel olarak sosyalist gerçekçilik olmak üzere- dayatmalarına karşı çıkan,²¹ özgürlükçü sosyalist teori ve ideallerin pratikle uyuşmaması gerekçesiyle *Tütün*'de ustaca

²¹ Gerçekten de Çervenkov sonrası de-Stalinizasyon döneminde gerçekleştirilen, Bulgar Komünist Partisi Merkez Komitesi ve Yazarlar Birliğinin bir araya gelerek yazarın rolü üzerine tartıştıkları bir toplantıda "yazarın özerkliği"ni müdafaa etmek suretiyle anlayışını açıkça bildirmiştir. (Metodiev, 2017: 143).

yazarlık manevraları yaparak bu dayatmaların çevresinden dolaşan, özgürlükçü, eşitlikçi, aynı ülküye mutluluk ve barışla hizmet eden demokratik bir toplumun teşekkül etmesi için gayret sarf eden, özgürlüğü her şeyin önünde gören angaje bir yazardır. Dimov'un bir davası vardır ve haklı çıkmak için bir girişim başlatmıştır.²²

Tütün, Metodi Metodiev'in ifadesiyle, 1948-1953 yılları arasındaki ideolojik baskı (Stalinizasyon) dönemindeki anlatı normlarını tersyüz etmiş bir romandır (Metodiev, 2014: 59). O, sosyalist gerçekçiliğe bir başkaldırı, yönetici sınıfların otoritesine ve iktidarına karşı örtülü bir demokrasi mücadelesidir. Sosyalist gerçekçiliğin dayatmaları arasında olabildiğince demokratik hatta özü itibarıyla doğrudan demokratik bir metindir. Çoğulcudur. Hoşgörülüdür. Ötekiyle uzlaşmaya açıktır. Otoriteye karşıdır. Kesin olarak üzerinde uzlaşmaya varılan fikirlerin mutlak doğru olmayabileceği kuşkusunu yerleştirir. İndirgemeciliği ve toptancılığı reddeder. *Tütün*, toplumu ve politikayı kendine döndüren ve baktıran, otoriteyi ve iktidarı sorgulatan, demokrasi davasına angaje olmuş bir romandır.²³

²² Yönetici sınıfların toplumun/ezilenlerin bilinçlenmesine yol açacak böylesine tehlikeli bir işe kalkışan yazarı denetimi altına almak üzere yararlandığı muhtelif yöntemler vardır. Devlet bazen baskıcı ve şiddetli müdahalelerle kimi zaman da yazarı sınıfının asalağı kılmakla bu tehlikenin üstesinden gelir. Dimov, görünürde, yönetici sınıfın asalağıdır. Açık bir muhalif pozisyon tutmamış ya da tutamamıştır. Öte yandan o suç ortaklığı yapmamış, bilakis, toplumsal demokrasi olanağını kaçak yollardan yaratmayı denemiştir. Burada bir noktayı da hatırlamak gerekir. Yazar ile yönetici sınıflar arasında çatışma bazen gizli, bazen açıktan gerçekleşir. Dimov'un rejim değişikliği isteyen, anti-sosyalist bir yazar olduğunu iddia etmek gerçeklerle hiçbir şekilde uyumsuz ve gayet mübalağalı bir yorum olur. Dimov'un muhalefetini de muhtemelen yazarın niyetinin çok ötesine taşımak anlamına gelir. Bununla birlikte, görüldüğü üzere, onun yönetici sınıfla zıtlaşmasını gizli ve örtük olarak yürüttüğü iddiası da bu çalışmanın ana savlarından birini oluşturmaktadır. Zira Sartre'in da belirttiği gibi, "adlandırmak göstermek, göstermekse değiştirmek demektir." (1988: 81).

²³ "Düzyazı sanatı, düzyazının anlam taşıdığı yegâne rejime, yani demokrasiye bağlıdır. Biri tehdit altındaysa, öteki de öyledir. (...) Bu bakımdan (...) hangi görüşe sahip olursanız olun edebiyat sizi muharebenin ortasına fırlatır. Yazmak, özgürlük talep etmenin muayyen bir yoludur; bir kez başladınız mı, çarnaçar, angaje olmuşsunuzdur." (Sartre, 1988: 81). Ancak sözü edilen demokrasinin siyasal demokrasiden ziyade bir toplumsal demokrasi olduğuna dikkat etmek gerekir.

Dimov, *Tütün* aracılığıyla, yönetici sınıfın dayatmalarıyla olan -örtülü- mücadelesini, temel olarak sosyalist gerçekçilik ilkelerine karşı başlattığı -örtülü- başkaldırı üzerinden yürütmüştür. Bu, kendi içinde, sosyalist gerçekçilikle mücadeleden bir demokrasi davasına doğru genişleyecek bir harekettir.

Dimov'un demokrasi mücadelesinin ana stratejisi, belirtildiği üzere, sosyalist gerçekçilik ilkelerinin arkasından dolaşmaktır. O bunu yaparken, bir angaje yazardan bekleneceği üzere, asıl çağrısını okurun özgürlüğüne (ve iradesine) yapar. Onu özgürleştirmek, özgürlüğü için harekete geçmesini tetiklemek, alımlayıcının doğrudan eylemliliğiyle demokratik bir iş birliği tesis etmek istemiştir.²⁴ Zira varsaydığı okur, baskıcı bir bağlamın okurudur: Komünistlerin iktidara geldiği Bulgaristan'da Dimov'un ve genel anlamda yazarın durumu XIX. yüzyıl Fransız yazarının durumuyla bir benzerlik taşır. Aristokrasinin burjuvazi içinde erimesi ve burjuvazinin aristokrasi ve kraliyet karşısında kazandığı zafer sonrasında yazar ile burjuvazinin iş birliği sona ermiştir. Geleneksel kraliyet ve aristokrasi ideolojisi karşısında düşünce, ifade ve inanç özgürlüğü ile siyasal haklar bağlamında ülkü birliğine sahip olan yazar ile burjuvazinin, bu sınıfın en yoğunluklu iktidar merkezine dönüşmesinden sonra ortak hareket etmelerinin bir anlamı

²⁴ Yazarı, potansiyel dâhilinde, bir "öteki" olarak halk ve onun yaşantıları da şekillendirebilir. Burada bir spekülasyonda bulunacak olursak, muhtemelen dönemin Bulgar halkının Dimov'dan sosyalist gerçekçi bir metin yazmasına yönelik belirli bir beklentisi yoktu, diyebiliriz. Sosyalist gerçekçilik, tepeden inme bir yöntemle dayatılan bir model olmuştur. Yönetici sınıfın, özellikle de Çervenkov'un Bulgaristan'da bir türlü nitelikli edebiyat metinlerinin üretilmemesinden şikâyetlenmesi de bunun bir delili sayılabilir. Halk otoriter bir rejim altında yaşadığını bilir; yazardan ve edebiyattan beklentilerini içtenlikle yansıtan yine odur. Halkın, mutlaka, bir edebiyat metninin hangi sanatsal ölçütlere göre yazılıp yazılmadığından daha öncelikli maddi, objektif, sınıfsal problemleri olmalıdır. Halk proletarya diktatörlüğü adı altında, yoksulluk ve egemen sınıfların kırılcılığıyla mücadele ederken Doğu Avrupa'nın ezici politik rejimlerinin baskı ve çatışmaları arasında, problemleri çözülememiş şekilde hayatta kalmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla, Dimov'un *Tütün*'de işçi sınıfının tüm sorunlarının çözüldüğü, hakikate ve mutluluğa erişilmiş bir ütopya ufkuna açmadan öyküsünü bitirmesinde mutlaka bir anlam bulunmalıdır. Kısaca denebilir ki *Tütün*'deki demokrasi kaçaklarının dayandırılabilceği sebeplerden biri olarak halkın durumu gösterilebilir.

kalmamıştır. Burjuvazi yeni iktidar merkezi olarak konumunun devamlılığı için bunu sarsacak ve buna tehdit teşkil edecek unsurlara düşman olacak ve yazarla ittifakını sona erdirecektir. Bundan sonra yazarı denetimi altına almanın çeşitli yollarını arayacaktır. Yazarı aristokrasi ve kraliyete karşı bir müttefik olarak görmek, mevcut koşullara yanıt vermeyen bir önlemdir. Artık onu himayesine alarak kontrol altına alma yolunu izleyecek, onu asalaklaştıracaktır. Bulgaristan'da komünist iktidar öncesinde bazı kesimlerce faşizme, kapitalizme ve iş birlikçi burjuvaziye karşı silah olarak görülen edebiyat, iktidarın yeni merkezi için denetlenmesi ve güdümlenmesi gereken bir unsur olarak belirir. Oysa asıl demokrasi sınavı, geçmişte özgürlük mücadelesi verenlerin muktedir olduğu andan itibaren başlar. Sosyalist Bulgaristan, bu sınavı veremeyerek Stalinizm etkisi altında giderek otoriterleşir. XIX. yüzyıl sonu burjuvazisi de kapitalist düzenin ölümsüzlüğüne inanırken Stalinist Sovyetler Birliği ve Bulgaristan'ın da dâhil olduğu hinterlandı da savaş sonrası toplumunu kapitalizmin yenilgisi ve sosyalizmin mutlak galibiyetinin bir tezahürü olarak görmekteydi. Bu inanç, statik bir toplum yaratmıştır. Bu toplumun edebiyatı da, -en azından teoride- statik ve planlıdır. Güdümlü edebiyat ve güdümlü yazarlar üretmiştir.²⁵ Öte yandan iktidarın bu kendinden eminliğinin altında derin bir güvensizlik ve huzursuzluk hâli bulunmakta, Jendov örneğinde görüldüğü üzere, değişime karşı en ufak kıpırtı ve sorgulama dahi iktidarı rahatsız etmekte ve kuşkulandırmaktadır. Angaje yazar böyle bir toplumda bir devrimci değilse de bir asidir. Toplumsal ve politik durum farklı bir edebiyatı, yeni deneyimleri davet etmektedir. Dimov da burada asalaklığa

²⁵ Güdümlü sosyalist gerçekçi yazar, burjuvazi asalağı XIX. yüzyıl Fransız realistlerinin iktidar imgesiyle kendini özdeşleştirmesine benzer şekilde yönetici sınıfın temsilciliğine soyunur. Muktedir ise asalağın ciddiye almaz. Ondandır yegâne beklentisi, halkı kendi istekleri ve ideolojisi doğrultusunda eğitmesi ve manipüle etmesidir. Halkı, daha doğrusu, ezilen sınıfları bilinçlendirecek herhangi bir demokratik girişim yazarın şimşekleri üstüne çekmesine yetecektir. Kuşkusuz, otoriter ve totaliter rejimlerde iktidarın şimşeklerini üstüne çekmenin bedelinin ağırlığı tartışmaya pek açık bir konu değildir.

ve otoriteye kendi yöntemleriyle direnerek, demokrasi lehine gizli bir denge unsuru oluşturmak istemiş olabilir.

Dimov'un sosyalist gerçekçiliğe karşı bu demokratik direnişinin *Tütün*'deki tezahürlerini detaylı olarak ele almadan önce, Sartre'ın yazara yönelttiği bir soru daha hatırlanabilir: "Kimin için yazıyorsunuz?" Bu soru, Dimov özelinde biraz değiştirilerek sorulabilir: Dimov, evrensel insanın mı özgürlüğüne çağrıda bulunmuştur? Buna hem evet, hem hayır, şeklinde cevap verilebilir. O, uluslararası sınıfları, yani burjuvazi ve işçi sınıfını sorunsallaştırmış ancak bunların özgün ulusal ve ulusal-tarihsel durumlarını eserin merkezine koymuştur. Birden fazla sayıda ve farklı odaklar tarafından gerçekleştirilen işgallerin acısı ve utancı,²⁶ irredantist hayallerle topraklarını genişletme hırsı ve kazanılan toprakların çoğunu yeniden yitirmenin yarattığı hayal kırıklığı, rejim değişikliğinin beklenti ve umutları karşılayamaması ancak aynı rejimin baskısıyla inkâra zorlanma, ulusal onur ile milliyetçiliğin reddi arasındaki gerilim, sürgünler, sürgüne direnişler gibi Bulgar halkının ve dolayısıyla Bulgar okurunun yürekten hissedebileceği unsurlar da mevcuttur ve eserde kapladığı yer hiç de yabana atılacak türden değildir. Ancak bir de bunlar aracılığıyla, genelleştirilebilecek, insan soyunun ortak tecrübeleri vesilesiyle evrensel insana yöneldiği de rahatlıkla söylenebilir. Dimov'un iki okur türünü de varsayması, metne bir varoluş nedeni kazandırmıştır: Hakikatin üzerindeki örtüyü kaldırmak.

²⁶ Bulgar halkının tüm Rus sempatisine rağmen -ki Thanos Veremis bunu "Bulgaristan'daki Rusofili *geleneği*" (virgu bana ait) şeklinde tanımlar (2017: 47)- Sovyetler Birliği işgali de buna dâhildir.

***Tütün*'ün Kişi Biçimlendirmeleri ve Sosyalist Gerçekçi İlkelerden Ayrışma Noktaları**

Dimov *Tütün*'ü yazarken doğrudan hayattan devşirdiği olgu ve olaylardan istifade etmiştir.²⁷ Çocukluğu Bulgaristan'ın tütün üretim merkezlerinden biri olan Dupniça'da, tütün bolluğuna rağmen yoksulluk içinde geçmiştir. Üvey babası Rusi Genev de yerel bir tütün tüccarıdır. Genev'in tütün endüstrisine ilişkin tuttuğu notlar Dimov'un romanına da temel teşkil etmiştir.²⁸ Buranın romanda adı zikredilmeyen tütün kasabasına model teşkil ettiği çok açıktır. Yazarın eşi Neli Dospevksa'nın anılarında aktardığına göre yazarın vahşi kapitalist tüccarlara duyduğu öfke, emekçi sınıfa duyduğu saygı ve solculuk eğilimi bu kasabada başlamıştır (Neuburger, 2013: 138). Halkın ve okurunun özgürlüğüne çağrısının nüvesi burada oluşmuştur, denilebilir.

Tütün, iki ana öykü ve buna bağlı ara öykülerle kurgulanmış bir romandır. Birincisi, kapitalist ve faşist iş birliğine karşı işçilerin, köylülerin ve partizanların mücadelesini ele alır. İkincisi, romanın iki ana karakteri Boris ile İrina'nın gerilimli ilişkisi üzerine inşa edilmiştir. Boris, yoksul bir

²⁷ *Tütün* ne bir realist roman gibi tarafsız kalarak "mahkûm etmekten kaçınır" (Sartre, 1988: 67), ne de anlaşılabilir göndermeler ve şiirsel imgelerle düzyazıyı bozar; böylelikle nesneleşme tehlikesinden korunmuş olur. Metnindeki bilinçli ya da bilinçsiz sessizlikleriyle bu şiirsellikten uzaklığı tazmin eder. O, tercih ettiği yöntem gereği (roman, yani düzyazı) sembollerden faydalanır. Gerçekçiliği, kapitalizm karşıtlığı, emekçi sınıfa duyduğu sempati, sınırlı düzeyde de olsa romantik kahramanlık anlatısına yer vermiş olması, genel planda vermiş olduğu ahlak tarifi ve doğal olarak sosyalizmden ve partizan mücadelesinden yana olmasıyla yüzey yapıda *Tütün*'ün bir sosyalist gerçekçi roman olduğu iddiasında bulunulabilir. Zaten mesele de tam olarak budur. Bu ambalaj, Dimov'un stratejisinin ve yazarlık oyununun kaçınılmaz bir parçasıdır.

²⁸ Örneğin, Mary C. Neuburger'in ifadesiyle romandaki, muhtemelen, en sempatik tüccar olan Cohen, Bulgaristan'daki dönemin en güçlü tütün tüccarı olan Jacques Asseoff'tan esinlenilerek kurgulanmış bir kişidir. Gerçekten de Asseoff, Paris'teki bir görüşmede Dimov'un eşinin bir arkadaşına romanda resmedilmiş olmanın gururunu ifade etmiştir (Neuburger, 2013: 265). Aynı şekilde romandaki Alman tröstünün Bulgaristan'daki temsilcisi von Geier de Alman iş adamı Kurt Wenkel'den esinlenilerek yaratılmıştır. Wenkel, Genev'in notlarında Hitlerci olmayan Alman bir iş adamı olarak geçer (Neuburger, 2013: 140). Yıllar sonra Wenkel büyükelçi olarak görev yaptığı Sofya'da Dimov'la tanışmalarında ona yaklaşarak "Ben sizin von Geier'inizim," der (Neuburger, 2013: 266).

öğretmenin oğludur. Çok zengin olmak ve tütün endüstrisinde çok yüksek mevkilere tırmanmak isteyen (ve daha sonra tütün şirketi Nikotiana'nın başına geçerek bunları hayal ettiğinin de ötesinde başaracak olan) zeki, kurnaz, muhteris ve karizmatik bir kişiliktir. İrina ise bir polis memurunun kızıdır. Liseyi henüz bitirmiştir ve başkentte tıp fakültesinde okumaya hazırlanmaktadır. Genellikle olaylara karşı kayıtsız kalan, merhametli ve kadınsılığıyla ön plana çıkan bir karakterdir.

Dimov, ana karakter seçimleriyle sosyalist gerçekçiliğin dayatmacı ilkelerine başkaldırısının ilk büyük adımını atmış olur. Bu akımın "büyük adam"ları işçiler ve köylülerdir. Bu sanat anlayışı, hiç değilse, ana karakter olarak bunların ya da bir mühendisin, bir teknisyenin, bir Parti görevlisinin, aktivistin ya da sosyalist bir politikacının sosyalizmi ve sosyalist devleti inşa sürecindeki rolünün ve yapıp ettiklerinin hikâyeleştirilmesini bekler. Oysa yazar bir burjuvayı (Boris) ve bir küçük burjuvayı (İrina) ana karakter olarak belirlemiştir.

Jdanov'un sosyalist gerçekçiliğin dayanağı olarak ifade ettiği, diyalektik gelişme sürecini, yani "eski ile yeni, ölenle doğan, çürüyen ile gelişen arasındaki mücadele"ye (1996: 91) örtük olarak yönetici sınıflar ile halk, ezen ile ezilen, otoriterlik ile demokrasi çelişkisini eklerken, başkaldırı stratejisinin en kritik hamlesini yapar: Karakterleri kategorik iyi ve kategorik kötü düalizmine sıkıştırmaz.²⁹ Bu, ana karakter seçimiyle hem bağlantılı hem ondan daha önemlidir.

Dimov, romanında, Sartre'ın insana ne iyi ne kötü denebileceği, onun yaşamının acılarla dolu olduğu şeklindeki düşüncesine farklı vesilelerle yaklaşarak sosyalist gerçekçilik ilkelerinden uzaklaşır. Yüzeysel bir

²⁹ Sartre'a göre de alımlayıcıya kör kör parmağın gözüne mesaj verilmemelidir. Bu metnin niteliğini zedeler. Yazar, okura tanıdığı yorum cömertliğini "eğitici söylemler ya da erdemli karakterler" ile daraltmamalıdır: "İyi duygularla iyi kitap yazılmadığı su katılmadık hakikattir." (Sartre, 1988: 66).

okumayla romanın iyi ve kötü karakterlerini sıralamak mümkün ve kolaydır. Ancak o, karakterlerin psikolojik derinliklerine ölçülü olarak inmesiyle kötülüğün ve iyiliğin dışsallığına değinecektir. Bu değiniyi, ancak bu metne analitik bakanlar veya *-Tütün'*ün ele alındığı Yazarlar Birliği toplantısında Dimov'un neredeyse aforoz edildiği hatırlanacak olursa- onu "sosyalist gerçekçilik pelvimetrisi"yle ölçenlerin fark edebileceği kadar ince bir ustalıkla eserine almıştır.

Metodi Metodiev'in "'The good', 'the bad,' and 'the evil' in the socialist novel: A case study of two Bulgarian novels" başlıklı makalesi söz konusu analitik bakışın bu bağlamdaki yetkin örneklerinden birini oluşturur.³⁰ Metodiev, Dimov'un karakterlerini iki düzeyde yaratarak baskıyı aşabildiğini öne sürer. Bunlar bir yandan Marksist-Leninist ilkelerle, siyasi iktidarla ve sosyalist gerçekçilikle uyumluyken, diğer yandan onları siyasi gerçekliğin normlarından ayırır. Yazara göre Dimov; iyi, kötü ve habis³¹ arasındaki farkı silikleştirerek politik alanda bireyin rolüne ilişkin komünist ilkeleri yeniden tarif eder (Metodiev, 2014: 59).

Metodiev'in ifadesiyle, romanın habis karakteri Boris'tir. İşçi ve köylülerin sefaletine karşı kayıtsız ve acımasızdır, para hırsıyla her türlü kötülüğü yapacak potansiyele sahiptir, Nazilerle iş birliği içindedir, baskıcıdır, muhteristir, ahlaken düşüktür. Ancak Dimov, Boris'in tüm bu habisliğine rağmen onu yargılamaz, bir nedene dayandırmak istercesine kötülüğünün altını oyar. Yalnızca objektif durumu ortaya koyar. Onunla empati kurduğunu iddia etmek oldukça ileri gitmek olur ancak onu bir kategorik kötü indirgemeciliğiyle de değerlendirmez. Boris'in habisliğini

³⁰ Biz de karakterlerin iyiliği-kötülüğü bağlamında Metodiev'in kategorizasyonu ve bazı tespitlerinden kısmen faydalanacak, bunları daha da detaylandırarak ve yazarın makalesinde dikkat çekmediği başkaca saptamaları ana savımızı gerekçelendirmek üzere kullanacağız.

³¹ *Evil* sözcüğünü, uğursuzluk, alçaklık gibi daha yoğun bir kötücüllüğe işaret ettiği için habis şeklinde çevirmeyi uygun bulduk.

yoksulluk, sefalet, sömürü, eşitsizlik, ilgisizlik, cehalet ve onun maruz kaldığı kötülükler gibi birçok dış nedene bağlar. Ayrıca yaptığı bunca kötülüğe rağmen kötülüğünün bilincinde olması (yani dönüp kendine bakması), yaşadığı iç çelişkiler, yabancılaşma duygusu ve huzursuzluğu, belli belirsiz bir pişmanlık hissi ancak son nefesine kadar kötülüğü sürdürme mecburiyeti, ruhsal ve fiziksel sağlığının kötücül bir yaşamı kaldıramaması gibi özellikleriyle, Metodiev'in saptamasıyla, daha çok bir Raskolnikov gibidir (2014: 64). Boris'in iş birliği içinde olduğu Nazilerin ideolojisini hor görmesi ve küçümsemesi de önemli bir veridir çünkü sosyalist gerçekçi bir modelden beklenen, romanın "habis" karakterinin her yönüyle kötü ve Nazi iş birlikçiliğine yalnızca ekonomik sebeplerle değil, ideolojik yozlaşmışlıkla da gönüllü ve hevesli olmasıdır (Metodiev, 2017: 65). Dimov, dost-düşmanın ve iyi-kötünün politik bağlamı düalizminin dışına çıkarak yarattığı karakterin psikolojisine iner ve çıkarımını insanoğlunun ezici dış dünya karşısındaki çaresizliğine doğru genişletir.

Romanın "kötü" karakteri İrina, değinildiği üzere, küçük burjuva arka planından gelen bir karakterdir. Apolitiktir. Yararsız felsefi okumalar yapmaktadır. Bireycidir. Bencildir. Toplumsal olaylara karşı çarpıcı bir kayıtsızlık içindedir. O, Gorki'nin tarif ettiği; en az kapitalistler kadar mücadele edilmesi gereken disiplinsiz, bireyci ve kayıtsız küçük burjuvazinin temsilcisi gibidir (2014: sayfa sayısı yok).

Sofya'da tıp fakültesinde okurken düşük profilli bir hayat sürmeye devam edecek, ancak gelişen hadiseler onun ahlaken çözülmesine sebebiyet verecek, ilk gençlik aşkı olan Boris'in metresi olacaktır.³² İleride, Bulgaristan'ın Nazi Almanya'sıyla yakın ilişkiler kurduğu dönemde ise Alman sigara tröstünün temsilcisi von Geier'le gönül ilişkisi kuracaktır. Tüm

³² Burada konumuz bağlamında dikkat çekici olan şudur ki Dimov, İrina'nın *sınıfatlamasını* bir kötülükten ziyade, bir trajedi gibi resmetmiştir. Boris'in akıl sağlığı yerinde olmayan eşi Maria'yla ilk karşılaşması, bu trajedinin gerçekten de teatral bir aktarımına sahne olmuştur (Dimov, 1998a: 248-254).

politik gelişmelere (savaş ve savaş sonrası kurulan yeni düzen) karşı bilindik kayıtsızlığını sürdürse de kategorik kötü olamamış, kendine yabancılaşma, kayıtsızlığından tiksinti, ahlaken düşüklüğünden pişmanlık ve derin bir değersizlik duygusuna kapılmıştır. Yazar, ayrıca İrina'nın merhametli yönünü farklı vesilelerle resmetmekten çekince duymaz. Önce grevlerde işçilerin, sonra faşistlerle mücadelede partizanların önderliğini yapan Şişko'nun yine partizan olan kızı Lila'nın bir polis tarafından vurulmasının ardından gizlendiği yere giderek onu tedavi etmesi (Dimov, 1998a: 365-366) ya da vaktiyle partizanlardan Mişkin'in torununu ölümcül bir durumdan çıkararak hayatını kurtarmış olması (Dimov, 1998b: 314), buna örnek teşkil eder. Romanın ve roman zamanında savaşın sonlarına doğru, yazar partizanlarla faşist askerler arasında bir çatışma sahnesi kurgular. İrina Nikotiana Genel Müdürü Kostov'la³³ birlikte Boris'in cesedini Kavala'ya taşırken tesadüfen çatışma bölgesinden geçerler ve partizanlar tarafından yakalanarak rehin tutulurlar. Burada partizan komutanlarından olan kuzeni Dinko faşistlerle girdiği çatışmada ağır yaralanmıştır. İrina'nın Dinko'yu kurtarmaya çalışması ve ölüm sekansındaki duygusal yoğunluk, hem İrina'nın merhametli hâlinin bir başka örneğini teşkil ederken hem de sosyalist gerçekçilik ilkelerine göre birbirlerine düşman olması ve çatışması gereken iki sınıf temsilcisinin³⁴ yakınlaşmasını resmeder. (Dimov, 1998b: 256-259).

Dimov, İrina'ya açıkça sempati duyar. Yüzey yapıda bir kötü karakter olmasına karşın onun öldürülmemiş olması ya da belirgin, örneğin hastalık

³³ Yazar, eski bir sosyalist olan Nikotiana Genel Müdürü Kostov'un tüm yaşam serüvenini, Selanik'teki küçük ve hasta bir Yunan kızı evlat edinip temize çekmeye çalışmasını (Dimov, 1998b: 156) tasvir ederek onu kategorik kötülükten azat edecektir. Küçük kızın ölmesiyle Kostov'un günahlarından arınmaması bir sosyalist gerçekçilik fanatiğini memnun edebilecekse de Kostov'un merhameti, bir burjuvaya sempati duyurmanın riskini taşımaktadır.

³⁴ İrina, eserin başından neredeyse sonuna kadar her vesilede Dinko'yu bir köylü olduğu için küçümser ve kuzeni olduğu için ondan utanır.

ya da çıldırma gibi trajik bir yıkıma uğramamış olması da sosyalist gerçekçiliğin beklentilerini karşılamaz. Yazar, karakterine duyduğu tüm sempatisine rağmen onun en fazla kalan hayatına kayıtsız kalır. Kendini riske ederek ona mutlu bir son bahşetmez.

Tütün'ün ana karakterleri kadar yan karakterleri de Dimov'un sosyalist gerçekçilikten kaçarak verdiği toplumsal uzlaşma ve demokrasi mücadelesinin dikkat çekici unsurları olurlar. Bunlardan ilk olarak Boris'in ilk eşi ve Nikotiana'nın ilk sahibi Spiridinov'un kızı Maria ele alınabilir. Maria, Boris'i babasıyla tanıştıran ve onun Nikotiana'da işe başlamasını sağlayan kişidir (Dimov, 1998a: 79). Daha sonra Boris şirkette yükselme ve hatta onu ele geçirme planları dâhilinde, zaten ondan hayli etkilenmiş olan Maria'yı evliliğe ikna eder. Burjuvaziden bir kadının iyi kalpli, iyi niyetli ancak bir "kullanışlı aptal" olarak betimlenmesi sosyalist gerçekçiliğin bünyesiyle uzlaşmaz. Bir kütle-sınıf olarak şeytanlaştırılan burjuvaziye olası bir sempati duyuracak kadar iyi ve zavallı (ancak resmî ideoloji için tehlikeli) bir karakterdir Maria.³⁵ Etrafındaki ve toplumdaki olaylara ilişkin yüksek farkındalık düzeyine karşın kayıtsızlığı ve eylemsizliği eleştirilebilirse de sonunda trajik biçimde çıldırmasının sembolik bir tarafı vardır. Yazar, -en azından Maria üzerinden- burjuvaziyi nefretle yargılamaz; eyleme çağırır.

Bir yan karakter olarak İrina'nın babası polis şefi Çakır'a da değinmek gerekir. Çakır da kapitalistlerin ve iş birlikçilerinin halk düşmanı olduklarının bilincindedir fakat o da eylemsizdir. Hatta Dimov, onun küçük burjuvaziye mensubiyetini, grevcilerin "az sayıda iyi ve doğru polislerden" (Dimov, 1998a: 344) olduğunu bildiklerini belirtecek kadar

³⁵ Dimov'un Maria ve İrina gibi burjuva ve küçük burjuva kadınlarına örtük bir sempatiyle yaklaşması ve onları bazı yönleriyle olumlu biçimde tasvir etmesi sosyalist gerçekçilik perspektifinden bakıldığında büyük bir günahdır, denebilir. Oysa komünist kavrayış, sosyalizm öncesi kapitalist veya geleneksel toplum yapısında kadının durumunu baskı altındaki bir siyasal sınıf addederken, burjuva kadını mahkûm etmekten geri durmaz. Hatta tipik sosyalist gerçekçi Bulgar romanının sık başvurulan kötü karakterlerinden biri de burjuva ve küçük burjuva ev kadınıdır (Metodieiev, 2014: 61).

önemsizleştirecektir. Çakır'ın ölümüyle sonuçlanan bir olay ise özellikle dikkat çekicidir. İşçilerin Nikotiana'da başlattıkları büyük grev, diğer işçilerle buluşmak üzere kent merkezine doğru genişleyen bir yürüyüşe dönüşür. İşçilerin uzun zamandır hazırlandıkları bu yürüyüş önüne geçilemez bir hâl almaya başlayınca kasabanın kaymakamı Çakır'ı yürüyüşü durdurması için görevlendirir. Grevcilerle yaşadığı münakaşa sırasında kalabalıktan bazıları İrina'yla Boris'in ilişkisini diline dolar ve Çakır'a hakaret eder. Bunun üzerine başlayan kavgada Çakır bir grevci kadını (Spassuana) öldürür, kendisi de grevciler tarafından linç edilir (Dimov, 1998a: 341-345). Burada asıl dikkat çekici olan, Çakır'ın işlediği cinayetin ideolojik, toplumsal ya da sınıfsal değil de ahlak anlayışına dayalı (Metodiev, 2017: 71-72) ve kişisel bir nedenle gerçekleşmiş olmasıdır. Yazar, Spassuana'nın grev sabahına uyanışını ve çocuklarını son kez görüşünü, mücadelecisi, tavizsiz ve kahramanca tavrını detaylı ve dramatik bir şekilde betimlemesiyle açıkça hedef şaşırtmıştır. Aslında Spassuana'nın ölümü ideolojik ve sınıfsal bir nedene dayandırılmaz.

Tütün'ün iyi karakteri, Boris'in ağabeyi Pavel'dir. Pavel, romanın "iyi"si olmasına rağmen, bir yan karakterdir. Hiçbir karakterin mükemmel çizilmediği, bir sosyalist gerçekçi romana yakışmayacak ölçüde nesnel(cil) bir tutumla, bütün karakterlerde mutlak surette birtakım zaafaların ve kuvvetli tarafların bulunduğu bu romanda Pavel de bir erdem abidesi olarak karşımıza çıkmaz. Yine de o daima ideolojik bilinç sınırlarında kalır. Kardeşinin eşi İrina'nın devrim öncesindeki ve sonrasındaki çeşitli zamanlardaki erotik kışkırtmalarına da itibar etmez, babası ya da kardeş(ler)indeki sapmalara karşılık dava insanı profilini sürdürmeye devam eder. Ulusallığından ziyade enternasyonalist yönü ön plana çıkan bir karakterdir. Arjantin'de, Sovyetler Birliği'nde ve İspanya'da silahlı sol hareketlere katılmış ve savaşmıştır. Bununla birlikte Pavel'in -her ne kadar devrim sonrasında ona general payesi verilecek olsa da- romanda devrim

öncesindeki kritik bir rolünden bahsedilmez. Yalnızca partizan hareketi içinde olduğu bilinir. Görünür, kaybolur, tekrar görünür. Son görünüşünde yeni düzenin önderlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır (Dimov, 1998b: 321). Neticede Pavel, Bulgaristan'daki edebiyat çevrelerinin iyi karakter beklentilerini karşılayamamış ve eleştiri konusu olmuştur. O, her şeyden evvel yeterince acımasız değildir. Duygusal olarak gelgitler yaşamaktadır. Gözü pek komünist kahramandan beklenen duygu ve davranış netliğini göstermez. Muhatabı kardeşi ya da ilkel duygularına hitap eden bir kadın da olsa halk düşmanlarına karşı çok daha tavizsiz olması beklenir. Dimov'un, sosyalist gerçekçiliğin romantik, coşkun, cesur, kahraman davranışlı ana karakteri olmaya pek müsait Pavel'i böylesine silik bir betimlemeyle romanına dâhil etmesinin altında, bilinçli bir tercih yatıyor olmalıdır.

Yan karakterlerden Boris ve Pavel'in annesi, romanda önemli bir yer tutmasa da, Dimov'un kurguladığı demokrasi oyununun mimarisinde önemli bir kolon görevi görür. Anne, ev ve aile içinde üstlendiği rol ve genel planda kadınların sınıfsal durumu itibarıyla sosyalizm öncesi aile yapısının bir temsilcisi gibidir. Evde söz hakkı yoktur. O, yalnızca ev işleriyle ilgilenmektedir, kendisine ve kadına biçilen toplumsal role dirençsizce boyun eğmiştir. Geleneksel bir kültürün taşıyıcısıdır. Sosyalist devletin inşasında en ufak katkısı bulunmadığı gibi yerli iş birlikçi kapitalist modelinin metindeki temsilcisi olan Boris'in serveti ve ona sağladıklarıyla müreffeh bir hayat da yaşamaktadır. Dahası, Boris ve Pavel özelinde, farklı sınıfları sevgisinde birleştirmektedir. Hatta küçük bir oyun oynayarak iki kardeşi birbirlerinden haberleri olmaksızın bir araya getirir. Burada iki düşman sınıfın temsilcileri, dostane denebilecek bir havada zaman geçirirler (Dimov, 1998b: 44-53). Anne, düşman sınıfları en azından belli bir süre için ve belli bakımlardan uzlaştırmıştır. O, sınıflar arası çatışmanın önünde sembolik bir engel gibidir. İlk bakışta önemsiz gibi görünse de analitik bir

yaklaşım; teorisini sınıf çatışması üzerine kurmuş bir düşünce ve pratik politika için yıkıcı potansiyelin ayırdına varacaktır. Tüm bu “olumsuz” özelliklerine rağmen romanın “kategorik iyi”si olmaya en yakın karakter annedir. Bu bakımdan anne, belki Çervenkov’un sosyalist gerçekçiliğine hizmet etmez ancak Dimov’un toplumsal demokrasi mücadelesinde bir görünmez kahraman mahiyetindedir.

Dimov, sosyalistlerin henüz kısa bir süre önce fiilen savaştığı Almanların dahi bir kısmını şeytanlaştırmayacak kadar toleranslı ve soğukkanlı bir metin kaleme almıştır. Onları bir Nazi çuvalına atarak yargılamaktan kaçınır. Alman sigara tröstünün Bulgaristan’daki en yetkili kişisi olan von Geier’i bir Hitler hayranı ya da onun bir maşası olarak değil, bir Alman romantigi olarak resmeder. Nazilerin ideolojisini hiçbir zaman tam manasıyla benimsememiş ve hatta aptalca bulmuş olmakla birlikte, bunlardan bağımsız olarak bir romantik Almanlık gururu taşımaktadır. Onunki ideolojik olmaktan çok tarihsel ve kültürel bir durumu yansıtmaktadır. Bu bakımdan, romandaki Almanlar arasında en ön planda olan bu karakteri neredeyse ideolojik bir değerlendirmeye tabi tutmaksızın onu tarihin ve kültürün bir çıktısı olarak ele alması ve aynı şekilde onun da psikolojisine inmesi önemli ve ilginçtir. Romanda çok kritik bir yer tutmayan bir diğer Alman, Baron Lichtenfeld de bir şeytan olmaktan çok, kişilik zafiyetleri ve birtakım düşkünlükleri olan, eski aristokratik alışkanlıklarının özlemi içinde yaşayan, tembel, korkak bir budala olarak çizilir. Romandaki bir başka Alman, sigara tröstünün memuru olarak von Geier’in yanında çalışan Preibisch’tir. O da tam bir edilgenlik içinde, koşulların sürüklemesine göre ve iktidar sahiplerince hayatı belirlenmekte olan bir kişiliktir. Gerektiğinde Bulgaristan’a tröst memuru olarak gönderilir, gerektiğinde geçkin yaşı ve fiziksel yetersizliğine rağmen cepheye çağrılır. Öylesine silik ve öylesine işiyle programlanmıştır ki Naziliğine ilişkin en ufak detay dahi verilmez, okurda tiksinti ve nefret uyandırmaz.

Dimov'un *Tütün*'de bir yan karakter olarak Yahudi bir devrimci olan Maks'a yer vermesi ve yer verme biçimi ise birkaç bakımdan anlamlıdır. Birincisi, bir Yahudi karakteri metne sokması, toplumsal sınıfların her katmanında bulunan bir azınlık grubunu tek bir sınıfa indirgemeyerek onu devrimci direnişin bir parçası olarak kabul ettiği anlamına gelir (Metodiev, 2017: 69). İkincisi, bunu, Nazi Almanya'sıyla müttefik olduğu sırada Bulgaristan topraklarındaki Yahudilerin sürülmesine ilişkin dış baskıya hem dönem hükûmetinin hem de halkın neredeyse tamamının değişen ölçülerde direnmesini resmî ideolojinin görmezden gelmesine, topyekûn şeytanlaştırdığı sosyalizm öncesi dönemi ahlaklı gösterecek bir direnci yaşanmamış saymasına karşı yapılmış bir başka *kaçakçılık* olarak değerlendirmek mümkündür. Son olarak da Maks, Bulgar-Yahudi toplumunun alt basamaklarında yer alan, küçük burjuva kökenli, ancak alta doğru sınıfsızlaşmayı denemiş, devrimci bir işçidir. Ancak o küçük burjuva kökenli oluşunun sancısından bir türlü kurtulamaz. Dahası, işçi kökenli yoldaşları da ona ve onun gibi küçük burjuva kökenli olan Pavel'e sınıfsal kökenlerini daima hatırlatır şekilde kuşkuyla yaklaşırlar. Bu kuşku ve itibar etmeme tutumu, Maks ve Pavel'in romanın ilk bölümlerinde partizan hareketinden uzaklaştırılmalarına kadar uzanacak bir reddedişe dönüşür. Onların uzaklaştırılmalarının sebebi ise dogmatizme karşı çıkmak, devrimci romantizm eleştirisi ve partizanların Çiftçiler ve Sosyal Demokratlarla iş birliğine yanaşmamalarını eleştirmeleridir. Bu tartışmalar sırasında Maks'ı (ve Pavel'i) dar kafalılıkla itham edenler, işçi sınıfının bütün bireyleriyle mücadeleye katılmamasının direnişi kırması neticesinde³⁶ onun haklılığını teslim ederler (Dimov, 1998a: 326). Ve nihayetinde, yukarıda belirtildiği gibi küçük burjuva kökenli Pavel romanın sonlarında devrimin önde gelen

³⁶ Sosyalist gerçekçilik, ilkesel olarak yazardan halkını yiğit, çalışkan, cesur ve atılgan olarak betimlemesini ister. Oysa *Tütün*'de köylü ve işçiler arasında zavallı, ezilmiş, atıl, eylemsiz ve yer yer aptal olanların sayısı az değildir. Üstelik onların bir kısmı da hainliğe eğilimlidir.

şahsiyetlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır. Ancak Maks, haklı çıktığı günleri göremeyecektir. İfşa edildikten sonra, polis tarafından kısıtıldığı odasında onların eline düşmemek için intihar etmiştir. Ölmeden hemen önce ise küçük burjuva kökenli olmanın ızdırabından kurtulamamış biri olarak, - hatalı biçimde- hakiki devrimcilerin yalnızca işçi kökenlilerden çıkabileceği düşüncesine mağlup olduğunu kendine itiraf eder. Bu da sınıfsal uzlaşım dair Dimov'un ustaca kurguladığı, tesadüfi olduğuna pek ihtimal verilemeyecek bir yazarlık oyunu olsa gerektir.

Sonuç

Jean-Paul Sartre, yazara tarihsel bir ödev yüklemiştir: Yazarak toplumun kendine dönmesini, onu eyleme geçirerek dünyayı değiştirmesini ve nihayet hem kendisinin hem okurunun özgürleşmesini sağlamak. Yazmak bir seçimdir ve tesadüflere bağlı değildir. O, bu seçim vasıtasıyla, bir amaç uğruna eserini kaleme alır. Kendiliğinden politik bir nesne olan edebiyatı amaç hâline getirir ve eseri üzerinden bir davaya angaje olur. Bu davanın tek hedefi, özgürlük ve özgürleşmedir.

Yazar, eserini yazmakla metnini tamamlamış ve amacını gerçekleştirmiş olmaz. Metnin inşasında okur onunla eş başrolü paylaşmaktadır. O, metin evrenine işaret tabelalarını diker, okur da bu tabelaları takip ederek boşlukları doldurur ve yazarın davasına bağlanır. Yazar bir rehberdir ancak toplumsal dönüşüm ve özgürleşmenin asıl eyleyici öznesi okurdur. Yazar da okur da tarihseldir ve bir tarihsel bağlam içinde özgürlük mücadelesini sürdürürler.

Dimıtır Dimov, *Tütün* adlı romanını son derece baskıcı ve dayatmacı bir siyasal iktidarın yönetimi altında yazmıştır. Sovyetler Birliği'nin etkisi altında toplumsal yaşamı bütün yönleriyle, Stalinist ilkelere göre düzenleyen Çervenkov yönetimi, edebiyatta da sosyalist gerçekçilik modelini dayatmıştır. Bunun dışındaki hiçbir yöntemi kabul etmeyen rejim,

sosyalist gerçekçilik ilkelerinin dışındaki herhangi bir sanatsal yaratıyı dolaşıma sokmaz, yaratıcılarını da ağır şekilde cezalandırır.

Dimov, *Tütün*'de okurunun özgürlüğüne çağrıda bulunmak isteyen bir angaje yazar olarak, hem rejimin şimşeklerini üzerine çekmeyecek hem de özgürlükçü-demokrat ufkunu okuruna duyurabilecek bir yöntemle, usta yazarlık stratejileri geliştirmiştir. Yüzey yapıda sosyalist gerçekçiliğin yazardan talep ettiği birçok unsuru eserinde barındırırken, detaylı bir incelemeyle fark edileceği gibi, aslında bu yöntemin arkasından dolaşarak, eseriyle onu yıkıma uğratmıştır. Bunu, temel olarak, karakter biçimlendirmelerinde yarattığı kırılmalarla başarmıştır. Karakterlerini kategorik iyi-kötü düalizmine sıkıştırmadan, kötülük problemini nedensellik eksenli tartışarak toplumsal kamplaşmanın kırılmaz direncini en azından çatlatmayı denemiştir. Kapitalizmi ve yozlaşmış burjuva kültürünü eleştirirken aynı zamanda toplumun geneline yayılabilecek bir demokrasi ve hoşgörü anlatisıyla sınıflar arası uzlaşmanın örtülü olanaklarını aramıştır. Sosyalist gerçekçiliğin, doğasına aykırı şekilde, ezilenlerden ziyade ezen/yönetici sınıfların temsilcisi olmasından hareketle okuruna bir özgürlük ve eşitlik çağrısında bulunmuştur.

Kaynakça

- BOSCHETTI, Anna (1988), *The Intellectual Enterprise: Sartre and Les Temps Modernes*, Richard C. McCleary (Çev.), Evanston: Northwestern University Press.
- CRAMPTON, Richard J. (2005), *A Concise History of Bulgaria*, Cambridge: Cambridge University Press.
- DİMOV, Dimitir (1998a), *Tütün-1*, Burhan Apad (Çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- DİMOV, Dimitir (1998b), *Tütün-2*, Burhan Apad (Çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

- EAGLETON, Terry (2014), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, Tuncay Birkan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GORKİ, Maksim (2014), "Küçük-Burjuva İdeolojisinin Eleştirisi", Şerif Hulusi (Çev.), <https://www.marxists.org/turkce/gorky/0001.htm>, (Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2022).
- JDANOV, Andrey (1996), *Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine*, Fatmagül Berktaş (Çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- METODIEV, Metodi (2014), "'The Good,' 'the Bad,' and 'the Evil' in the Socialist Novel: A Case Study of Two Bulgarian Novels", *Tropos*, 1 (1), 59-68.
- METODIEV, Metodi (2017), *The Writers, the Conflicts and Power in Bulgaria and Czechoslovakia 1948-1968*, University of Glasgow, School of Modern Languages and Cultures, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Glasgow.
- NEUBURGER, Mary C. (2013), *Balkan Smoke: Tobacco and the Making of Modern Bulgaria*, New York: Cornell University Press.
- RILEY, Alexander Tristan (2010), *Godless Intellectuals?: The Intellectual Pursuit of the Sacred Reinvented*, New York: Berghahn Books.
- SARTRE, Jean-Paul (1988), "For Whom Does One Write?", "What is Literature?" and Other Essays, Bernard Frechtman (Çev.), Massachusetts: Harvard University Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1988), "Introducing *Les Temps modernes*", "What is Literature?" and Other Essays, Jeffrey Mehlman (Çev.), Massachusetts: Harvard University Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1988), "What is Writing?", "What is Literature?" and Other Essays, Bernard Frechtman (Çev.), Massachusetts: Harvard University Press.
- SARTRE, Jean-Paul (1988), "Why Write?", "What is Literature?" and Other Essays, Bernard Frechtman (Çev.), Massachusetts: Harvard University Press.
- UNGAR, Steve (1988), "Introduction", "What is Literature?" and Other Essays, Massachusetts: Harvard University Press.

J. P. SARTRE'İN "ANGAJE EDEBİYAT" I IŒIĖİNDA DİMİTİR DİMOV'UN *TÜTÜN*'ÜNÜN
KARAKTER BİÇİMLENDİRMELERİNDEKİ KIRILMALAR

VEREMIS, Thanos (2017), *A Modern History of the Balkans: Nationalism and Identity in Southeast Europe*, Londra: I.B. Tauris.