ANATOLİ LUNAÇARSKİ

DEVRİM ve SANAT



inter
yayınları

Bu kitap; **Anatoli Lunaçarski — Die Revolution und die Kunst** özgün adıyla 1962 yılında **VEB Verlag der Kunst Dresden** tarafından yapılan baskısından Türkçeye çevrilmiştir.

Kapak Resmi : Vladimir Mayakovski (ayakta),
Dimitri Soştakoviç ve
Vsevolod Meyerhold.

Birinci Basım : Nisan 2000

Dizgi : Dönüşüm (0212) 244 29 97
Baskı : Özal Matbaası
Kapak : İnter Grafik-Tasarım

ISBN 975 - 7349 - 77 - 1

İNTER YAYINLARI
Ankara Cd. 31
Fahrettin Kerim Gökay Vakfı İşhanı
No: 31 Kat: 4 Daire: 51
Cağaloğlu - İSTANBUL
Tel: (0212) 519 16 16

ANATOLİ LUNAÇARSKİ

DEVRİM VE SANAT

DENEMELER – KONUŞMALAR – NOTLAR

Çeviren: **Süheyla KAYA**
Saliha KAYA

İÇİNDEKİLER

Yazar 7

Estetiğin Temel Sorunları

Marksist Eleştirinin Görevleri Üzerine Tezler (1928) 13
Eleştiri Üzerine Düşünceler (1933) 29
Devrim ve Sanat (1920/1922) 39

Müzik

Müzik Teorisi ve Müzik Tarihide Sosyolojik Yöntem Üzerine (1925) 49
Max Weber'in Müzik Kitabı 49
Müziğin Toplumsal Kaynakları 77

Güzel Sanatlar

Paris Mektupları (1913) 95
Genç Fransız Resmi 95
Empresyonizm 97
Resimde Subjektivizmin gelişmesi 99
Sanatta Öznelciliğe Karşı Tepki 108
Kübizm 116
Fütürizm 122
Alman Sanat Sergisi (1924) 125
Batı'nın Devrimci Sanat Sergisi 138

Edebiyat

Bernard Shaw (1931)
Onun 75. Doğum Günü Konuşması 147
İroninin ve Umudun Yazarı (1929)
Anatole France'ın Beşinci Ölüm Yıldönümü Nedeniyle 152
Romain Rolland İle (1932) 154
Henri Barbusse'ün Gelişine İlişkin (1927) 159
Marcel Proust (1934) 163
Gündoğuşu ve Batışından Önce (1932)
Gerhard Hauptmann'ın 70. Doğum Günü Dolayısıyla 172
Georg Kaiser (1923) 183
Daha İyi Madrabazlar (1928)
Walter Hasanclever'in "Daha İyi Bir Efendi" Adlı Komedisine İlişkin 209
Samgin (1932) 215
Block ve Devrim (1932) 265
Yenilikçi Vladimir Mayakovski (1931)
Bir Anma Gecesinde Yapılan Konuşma 291
Bir Kaşık Panzehir 313
Kişi Dizini 315

Yazar

Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski, 1875'te, Poltava'da, bir memurun oğlu olarak dünyaya geldi. Daha ondört yaşında, Kiev Lisesi öğrencisi olarak Rus sosyal-demokrasisinin etkisi altında bulunan illegal bir özeğitim çevresine üyeydi. İki yıl sonra Kiev'in işçi mahallelerinden birinde ajitasyon çalışması yapmaya başladı ve on yedi yaşında Rus Sosyal-Demokrat İşçi Partisi'ne katıldı. "Politik olarak güvenilmez" bir yurttaş olarak hiç bir Rus Üniversitesine girememişti; o nedenle liseyi bitirdikten sonra İsviçreye iltica etmiş ve Zürih Üniversitesi'nin Biyoloji ve Felsefe fakültelerine devam etmiş ve aynı zamanda o zamanlarda kendisi de İsviçre'de bulunan mülteci G. V. Plehanov ve P. B. Akselrod'un yol göstericiliğiyle felsefe tarihi öğrenimi görmüştü. Bu dönemde Lunaçarski, Zürih Üniversitesi'nde profesör olan Mach'çı R. Avenarius'un felsefe sistemiyle tanıştı; bu burjuva profesörün, daha sonra Mach'çı Rus sosyal-demokrat A. A. Bogdanov'un dostluğuyla pekişen etkisi Lunaçarski'nin görüşleri üzerinde uzun süre zararlı etkide bulunmuştur.

İsviçre'de geçirdiği iki yıllık mülteci hayatı sonrasında Rusya'ya geri döndü ve propagandacı, ajitatör ve örgütçü olarak illegal devrimci çalışmaya yeniden başladı; 1899'da Lenin'in kız kardeşlerinden biri olan A. İ. Yelizarova ile birlikte, Çarlık gizli

polisi tarafından yok edilen Moskova Parti Komitesi'ni yeniden kurdu. Lunaçarski'nin bundan sonraki faliyetleri tutuklanma, hapis ve sürgünle bir çok kesintiye uğradı. Fakat sürgünde, polis gözetimi altında, ayrıca basında, yeni-Kantçılığı vaaz eden eskinin "legal Marksistler"ine (Berdyayev, Bulgakov, Frank), sosyal-devrimcilik yapan Kantçı İvanov-Rasumnik ve diğer gericilere karşı çıkıyordu.

II. Parti Kongresi'nden sonra Lunaçarski Bolşevik fraksiyona katıldı. 1905 devrimi sırasında Bolşevik kitle ajitatörü, kitle propagandacısı ve grev örgütleyicisi olarak aktif biçimde Petersburg olaylarına katıldı ve Menşeviklerin oportünist çizgisine karşı mücadelede Leninci taktiği izledi. 1905 sonunda yeniden tutuklandı ve hapse atıldı; ona karşı açılan davadan 1917 Şubat Devrimi'ne kadar çeşitli defalar iltica ederek kurtuldu.

Bu genç Bolşevik devrimci, Lenin'in dikkatini çekmiş ve Lenin onunla daha 1904'te şahsen tanıştıktan sonra onu Parti'nin merkez yayın organları "Vperyod" (İleri), "Proletari" (Proleter) ve "Novaya Jizny"nin (Yeni Yaşam) sürekli çalışanı, daha sonra da yazı kurulu üyesi olarak görevlendirmişti. Lenin, Lunaçarski'yi İsviçre'de, Fransa'da ve Belçika'da Rus mültecilerin önünde menşeviklerle ustaca tartışmasını bilen yazar ve konuşmacı olarak takdir etmekteydi. Lenin'in verdiği görevle Lunaçarski, parti kongreleri ve konferanslarında silahlı ayaklanma, partinin sendikalara karşı tutumu gibi konularda konuşuyordu. Lunaçarski, bu parti çalışmasıyla birlikte, sanat eleştirmeni, dramaturg ve felsefe araştırmaları yazarı olarak bilgi kuramı, estetik, dinler tarihine ilişkin yazınsal faaliyetlerini yabancı ve Rus basınında yayınlarla yürütüyordu.

Birinci Rus Devrimi'nin başarısızlıkla sonuçlanması üzerine Lunaçarski, geçici olarak Marksizmin revizyonuyla buluştu, Mach'çılara katıldı, onların "tanrı arayıcılığı"na hayranlık duymaya başladı. Lenin, "Materyalizm ve Ampiriokritisizm" adlı

eserinde revizyonistleri derinlikli keskin bir eleştiriye tabi tuttu, bazı Marksistlerin felsefi yalpalamalarının açığa çıkardı ve yanılgılarının, böylece, Lunaçarski'nin de hatalarının özünü açıkladı. 1909 yılında "Proletariy"in genişletilmiş yazı kurulu toplantısında, Anatoli Lunaçarski'nin, Maksim Gorki'nin ve Bogdanov'un diğer sosyal-demokrat taraftarlarının felsefi konumları açıkça mahkûm edildi ve partinin bütün programı ve faaliyetlerinin dayandığı dünya görüşüyle bağdaşmadığı açıklandı. Aynı zamanda Lenin, Lunaçarski'yi yeniden Bolşevizme getirmeyi umut etmekteydi ve bunu da başardı. Bu adım adım olmuştu. Lunaçarski 1912'de Bolşevik basındaki görevine yeniden başladı. Birinci Dünya Savaşı sırasında Leninist, devrimci-proleter, tutarlı enternasyonalizm pozisyonundaydı. Sosyalist devrimin hazırlanması sürecinde Lunaçarski Petersburg'taki kitle toplantılarında en popüler konuşmacılardan biriydi. 1917 Haziran olaylarından sonra Kerenski hükümeti onu hapse attı. O güne kadar bir ara gruba dahil olan Lunaçarski VI. Kongre'de Bolşevik kabul edildi.

Büyük Sosyalist Ekim Devrimi'nin zaferinden sonra, Parti, Lunaçarski'ye Sovyet Hükümeti'nde Eğitim İşleri Halk Komiseri görevini verdi. Lenin'in hayat arkadaşı Nadejda Krupskaya ile birlikte ve siyasal aydınlanma çalışmasının bütününün ve genç Sovyet Cumhuriyeti'nin bütün bilim ve sanat hayatının yöneticisi olarak kültür alanında, Sovyet eğitim sisteminin ilkokuldan yüksek okula kadar inşasında parti politikasını yönlendirdi.

Bu görevde oniki yıl kaldı. 1929 yılında SSCB Merkez Yürütme Komitesi Araştırma ve Eğitim Kurumları Komitesi'nin başına geçti. 1933 yılında, ağır kalp hastası olarak, SSCB'nin İspanya'da yetkili temsilcisi oldu, fakat bu göreve başlayamadı: 26 Aralık 1933'te Fransa'nın güneyinde bulunan Mentone'de öldü. Moskova'ya gömüldü; onda ölümlü olan her şey Kremlin'de yatıyor.

SBKP'nin anma yazısında söylendiği gibi bu "eski haketmiş Bolşevik devrimcinin, Sosyalist Sovyet kültürünün bu ünlü yapı ustasının" düşünsel mirası ölümsüzdür. O, sadece parlak bir yazar, sadece önemli bir dramaturg ve çevirmen olarak, sadece ilk sosyalist devletin eğitim işleri halk komiseri olarak yaşamaya devam etmiyor. Kristal saflığındaki karakteri nedeniyle, Lenin tarafından eğitilen ve Lenin'den edinilen ansiklopedik bilgi sayesinde Anatoli Lunaçarski, kültür devriminin hizmetinde, radikal yenilikçilik ve yaratıcı geleneksel anlayışın Marksist kaynaştırılmasında, pedagoji, müzik, edebiyat, güzel sanatlar ve plastik sanatların teori ve pratiğini kesinlikle zenginleştirmiştir.

Bu değerlerin anısına, Lunaçarski'nin denemeleri, konuşmaları, notlarından oluşan bu ilk Almanca seçki olan "Devrim ve Sanat"tan sonra en kısa zamanda ikinci bir baskımn, "Miras"ın yayınlanmasını sağlayacağız.

ESTETİĞİN TEMEL SORUNLARI

Marksist Eleştirinin Görevleri Üzerine Tezler (1928)

I– Edebiyatımız en belirleyici gelişme anlarından birini yaşıyor. Ülkede yeni bir yaşam kuruluyor. Edebiyat bu yaşamı henüz netleşmemiş çizgiler, henüz kararsız karakter özellikleriyle yansıtmaya alışıyor; o nedenle edebiyat, açıktır ki daha üst bir göreve, yani inşa sürecini politik ve özellikle ahlaki-toplumsal bakımdan etkileme görevine geçebilir.

Her ne kadar bizim ülkemizde tek tek sınıfların karşıtlığı başka herhangi bir ülkede olduğundan daha az görülüyor olsa da, bileşimi yine de homojen olarak değerlendirilemez. Köylü edebiyatının ve proleter edebiyatın eğilimlerinde belli bir farklılığın kaçınılmazlığı bir yana, ülkede eski alışkanlıklarını sürdüren unsurlar mevcuttur; bunlar ya proletarya diktatörlüğüyle hiç uzlaşmamış ya da proletaryanın sosyalist inşasının en temel eğilimlerine bile uyma yeteneğinden kesinlikle yoksun unsurlardır.

Eskiyle yeni arasındaki mücadele sürüyor. Avrupa'nın etkisi, geçmişin etkisi, eski egemen sınıf artıklarının etkisi, Yeni Ekonomik Politika zemininde belli ölçüde genişleyen yeni burjuva-

zinin etkisi hissedilmektedir. Ve bu durum, sadece tek tek grupların ve kişilerin ağır basan ruh hallerinde değil, aynı zamanda her türlü katkıda da kendisini ifade etmektedir. Doğrudan burjuva nitelikle, deyim yerindeyse kasıtlı düşmanca akımların dışında, çok daha tehlikeli ve muhakkak ki direnişleri daha az kırılmış unsurun, yani darkafalı yaşam biçiminin tezahürlerinin bulunduğu düşünülmeli. Bu küçük-burjuva unsur, bizzat proletaryanın yaşam ilişkilerine, hatta komünistlerin doğasına bile oldukça derin nüfuz etmiş durumdadır. İşte tam da bu nedenle, proletaryanın sosyalist çabalarının damgasını taşıyan yeni bir yaşam biçiminin inşası için mücadele biçimini almış sınıf mücadelesi, sadece yavaşlamamakla kalmıyor, tam tersine, eski şiddetini sürdürerek her geçen gün daha çetin ve daha derin biçimlere kavuşuyor. Bu koşullar, bugün sanat silahını, özellikle de edebiyatı son derece önemli kılmaktadır. Bu koşullar, yeni bir proleter edebiyat ya da ona yakın bir edebiyat yaratırken, öte yandan bize düşman unsurların edebiyatta yansımaları ortaya çıkıyor; ben, bize düşman unsurlardan sadece bilinçli ve açık düşmanları değil, aynı zamanda, örneğin pasiflikleri, kötümserlikleri, bireycilikleri, önyargıları, çarpık fikirleri vs. ile bilinçsizce düşmanlık yapanları da anlıyorum.

II– Bu durumda edebiyatın oynamak zorunda olduğu önemli rol gözönüne alındığında, Marksist eleştiri de, sorumluluk anlamında son derece yüksek bir yer elde eder. Hiç kuşku yok ki Marksist eleştiri, bugün, edebiyatın yanısıra yeni insanın ve yeni yaşam biçiminin gelişim sürecine yoğun ve etkin olarak katılmakla yükümlüdür.

III– Marksist eleştiri, diğer eleştirilerden, kendisinin mutlak itibariyle her şeyden önce sosyolojik nitelikte, hem de elbette

Marx ve Lenin'in bilimsel sosyolojileri anlamında sosyolojik nitelikte olmasıyla ayrılır.

Zaman zaman edebiyat eleştirmeniyle edebiyat tarihçisinin görevleri arasında ayrım yapılması alışkanlık olmuştur; farklılaştırma ilk planda geçmişin ve günün araştırılmasından çok —edebiyat tarihçisi için— sözkonusu eserin köklerinin toplumsal dokudaki yerinin, toplumsal yaşam üzerindeki etkisinin nesnel incelenmesi, buna karşılık eleştirmen için sözkonusu eserin biçimsel ya da toplumsal yararları ve olumsuzlukları bakımından değerlendirilmesi çizgisinde olur.

Marksist eleştirmen için böyle bir ayrımın neredeyse hiç bir geçerliliği yoktur. Eleştiri, sözcüğün gerçek anlamında Marksistin tamamlanmış eserine vazgeçilemez bir unsur olarak girmiş olsa da bundan daha gerekli bir temel unsur da sosyolojik analizdir.

IV– Marksist eleştirmen, bu sosyolojik analizi hangi düşünceyle gerçekleştirir? Marksizm, toplumsal yaşamı tek tek parçaların birbirine bağlı olduğu ve en maddi, en yasal ekonomik ilişkilerin, ilk planda da emeğin biçimlerinin belirleyici rol oynadığı organik bir bütün olarak değerlendirir. Öneğin, herhangi bir çağı kapsamlı biçimde incelerken Marksist eleştirmenin, toplumsal toplam gelişmenin bütünlüklü tablosunu sunma çabası içinde olması gerekir. Tek bir yazar ya da tek bir eser sözkonusu oldukça, temel ekonomik koşulların mutlaka incelenmesi zorunluluğu yoktur, zira burada özel bir ağırlıkla, Plehanov ilkesi olarak adlandırılabilecek eylemci ilke ön plana çıkma eğilimi gösterir. Bu ilke, sanat eserlerinin yok denecek kadar az kertede ilgili toplumun üretim biçimine doğrudan bağlı olduğunu söyler. Bu eserler, üretim biçimlerine zincirin başka halkalarıyla özellikle toplumun sınıfsal yapısı ve sınıf çıkarlarından kaynaklanan

sınıfsal zihniyetle bağlıdır. Bir edebiyat eseri her zaman bilerek ya da bilmeyerek, sözkonusu yazarın iradesini temsil ettiği sınıfın ya da sıkça rastlandığı gibi çeşitli sınıfların etkilerinin yazarda ifadesini bulduğu bir karışımın zihniyetini yansıtır; bu etkiler de dikkatle analiz edilmek zorundadır.

V– Şu ya da bu sınıfın ya da kapsamlı toplumsal karaktere sahip büyük bir grubun zihniyetiyle bağıntı her sanat eserinde esas olarak içerik tarafından belirlenir. Edebiyat —düşünceye en yakın sanat olan söz sanatı—, biçim karşısında içeriğin diğer sanatlardan çok daha büyük öneme sahip olmasıyla öne çıkar. Sanat içeriğinin, yani metaforlar biçimde soyutlanmış ya da metaforlarla bağıntılı düşünce ve duygu akımlarının bütün eser için belirleyici olması, edebiyatta özellikle belirgindir. İçeriğin kendisi belli bir biçime ulaşmak için çabalar. Her içeriğin, âdeta sadece tek bir optimal biçime uygun olduğu söylenebilir. Yazar, az ya da çok kendisini harekete geçiren düşünceler, olaylar ve duygular için en özlü ve eserin hedeflediği okur çevresini en güçlü biçimde etkileyen ifade biçimlerini bulabilir.

Böylece Marksist eleştirmen, incelemesinin nesnesi olarak öncelikle eserin *içeriğini,* bu içerikte ifadesini bulan *toplumsal özü* seçecektir. Eleştirmen, eserin şu ya da bu grupla bağıntısını, eserde içkin telkin gücünün toplumsal yaşama hangi etkileri yapabileceğini belirler ve sonra biçime geçer; özellikle eserin temel hedefleri olan anlatım gücü ve okura sözkonusu içeriğin azami ölçüde telkin edilmesi ile eserin ahenginin aydınlatılması bakımından.

VI– Bununla birlikte edebi biçimlerin incelenmesinin, bir Marksistin görmezden gelemeyeceği özel görevini de yadsımak olanaksız. Gerçekten de sözkonusu eserin biçimi sadece içeriği-

ne göre değil, aynı zamanda bazı başka momentlere göre de ölçülür. Düşüncenin psikolojik sınıf alışkanlıkları, konuşma üslubu, ilgili sınıfın (ya da esere etkide bulunmuş sınıf gruplarının) yaşam tarzı denebilecek şey, ilgili toplumun maddi kültürünün toplam seviyesi, komşularının etkisi, kendisini bütün yaşam alanlarında ifade edebilen atalet gücü ya da yenileme hırsı; bütün bunlar belirleyici momentler olarak biçime etkide bulunabilirler. Biçim, çoğu kez tek bir eserle değil, bütün bir çağla ve bütün bir okulla bağıntılıdır. Hatta onunla çelişkiye düşen içeriğe zarar verebilecek bir güç olarak ortaya çıkabilir. Bazen içerikten bağımsızlaşabilir ve kendine özgü ve hayali bir karakter alabilir. Bu, edebiyat eserlerinin, yaşam içeriğinden yoksun, hareketli yaşamdan ürken, bunu bol laf ve gösterişle ya da havai ve gülünç biçimlerle örten sınıfların eğilimlerini ifade ettiklerinde sözkonusu olur. Bütün bu momentler, bir Marksistin analizinde mutlaka yer almalıdır. Okurun gördüğü gibi, doğrudan bir formül olan "her başyapıtta biçim tamamen içerik tarafından belirlenir ve her sanat eseri bu türden bir şaheser olmayı hedefler" formülünden çıkan bu biçimsel momentler, aslında kesinlikle toplumsal yaşamdan kopuk değillerdir. Kendileri de toplumsal bir yorum bulmak zorundadırlar.

VII– Şimdiye kadar, esasen edebiyat incelemesi olarak Marksist eleştiri alanında dolaştık. Burada Marksist eleştirmen, Marksist analiz metodunu esas olarak özel bir alana, yani edebiyata uygulayan bilge sosyolog olarak ortaya çıkar. Marksist eleştirinin kurucusu Plehanov, Marksistin asıl rolünün de bu olduğunun altını ısrarla çizmektedir. Plehanov'un iddiasına göre Marksistin "Aydınlanmacı"dan farkı, "Aydınlanmacı" edebiyatın önüne belirli hedefler koyarken, ondan belli taleplerde bulunurken, belli ideallerden hareketle onun hakkında hüküm verirken, Marksistin bir eserin ortaya çıkmasının yasal nedenlerini açıklamasıdır.

Plehanov, nesnel, bilimsel Marksist eleştiri metodunu eski öznelliğin ya da estetikçilik oynama hevesinde olanların ve keyif düşkünlerinin karşısına çıkarırken sadece haklı değildi, aynı zamanda geleceğin Marksist eleştirisi için gerçek yolların saptanmasına yönelik dev bir çalışma da yürüttü.

Bununla birlikte, proletaryaya özgü olanın, sadece dış olguları saptama ve bunların içinde yolunu bulma olduğu kesinlikle sanılmamalıdır. Marksizm, sadece sosyolojik bir doktrin değildir. Marksizm, bunun ötesinde aktif bir inşa programıdır. Bu ise olgular üzerinden yönünü tayin etme olmaksızın düşünülemez. Eğer Marksist, kendisini çevreleyen olgular arasındaki nesnel bağlantıyı duyumsamıyorsa, ona olan olmuştur. Gerçek ve mükemmel bir Marksisten beklenen, bir de bu çevre üzerinde belli bir etkide bulunmasıdır. Marksist eleştirmen, en büyüğünden en küçüğüne kadar edebiyat yıldızlarının itiraz götürmez hareket yasalarını aydınlatan edebiyat astronomu değildir elbette. Fakat o bir savaşçı, bir inşa ustasıdır. Bu anlamda şimdiki zamanın Marksist eleştirisinde *değerlendirme momenti* çok yükseltilmelidir.

VIII– Bir edebiyat eserinin değerlendirilmesinin temelinde hangi türden *kriterler* yatmak zorundadır? Burada öncelikle içerikten hareket ediyoruz. Mesele, burada genel olarak açıktır. Temel kriter son derece net biçimde proleter etiğin kriterinin aynısıdır: Proleter sınıfın gelişmesine ve zaferine hizmet eden her şey iyidir; ona zarar veren herşey kötüdür.

Marksist eleştirmen, ilgili eserin temel eğilimini ortaya çıkarma çabası içinde olmalıdır: eser, iradi olarak ya da irade dışında neyi hedefelemekte ya da nereye yönelmektedir. Marksist eleştirmen de, bu toplumsal, enerjik başata uygun olarak genel değerlendirme yapmalıdır.

Ne var ki herhangi bir eserin toplumsal *içeriğinin* değerlendirme alanında bile bu kesinlikle kolay değildir. Marksist'ten büyük bir beceri ve hassasiyet talep edilir. Burada sözkonusu olan belli bir eğitim değil, onsuz eleştirinin olamayacağı belli bir yetenektir. Gerçekten önemli bir sanat eseri sözkonusuysa, çok farklı yönlerin ölçülüp biçilmesi zorunludur. Burada herhangi bir termometre ve hassas teraziyle hareket etmek zordur; gerekli olan toplumsal duyarlılık denen şeydir; aksi halde hata kaçınılmaz olur. Böylece Marksist eleştirmen, örneğin, sadece tümüyle güncel sorunları ortaya koyan eserleri önemli eserler olarak değerlendiremez. Son derece önemli acil güncel sorunların ortaya konmasını görmezden gelmeden, ilk bakışta fazla genel, ya da uzak gibi görünen, fakat gerçekte dikkatlice bakıldığında toplum hayatını etkileyen sorunların ortaya atılmasının büyük önemi inkâr edilmemelidir.

Burada, bilim alanında karşılaştığımız olguyla karşı karşıyayız. Bilimden kendisini tamamen pratik görevlere adamasını beklemek saçmalıktır. En soyut bilimsel sorunların çözümlenmesi sırasında, bunların bazen en verimlileri olduklarının görüldüğünü herkes bilir.

Bununla birlikte eğer bir yazar, bir şair önüne genel görevler koyuyor ve (eğer proleter bir yazarsa) esas olarak kültürün temel hatlarının proleter tarzda yeniden değerlendirilmesi yönünde çaba harcıyorsa, eleştirmen kolayca şaşkına dönebilir. Birincisi, bu durumlar için çoğu kez halen güvenilir ölçütlerimiz yok, ikincisi burada hipotezler, hem de son derece cüretkâr hipotezler çok değerli olabilir, çünkü sözkonusu olan sorunların sonal çözümü değil, sorunları ortaya koymak ve ele almaktır. Belli ölçüde bütün bunlar tamamen güncel edebiyat eserleri için de geçerlidir. Eserlerinde programımızın önceden hazırlanmış tezlerini anlatan sanatçı, kötü sanatçıdır. Bir sanatçıya değer kazandıran, işlenmemiş toprakları işlemesi, istatistiğin ya da mantığın girmek-

te çoğu kez zorlandığı bölgelere bütün sezgisiyle girmesidir. Bir sanatçının gerçekçi olup olmadığına, gerçeği komünizmin temel çabalarıyla doğru biçimde birleştirip birleştirmediğine karar vermek hiç de kolay değildir ve belki de burada da gerçek bir yargı ancak tek tek eleştirmen ve okurların görüşlerinin çatışmasından ortaya çıkacaktır. Bütün bunlar, eleştirmenin faaliyetini önemsiz ve gereksiz kılmaz.

Edebiyat eserlerinin toplumsal içerikleri değerlendirilirken, ilk çözümlemede bize yabancı, bazen düşman olgular serisine ait olan bir eserin bizim için nasıl bir değere sahip olduğuna ilişkin bir kez daha verilen yargı, son derece ciddi bir sorundur. Ve gerçekten de, kendi düşmanlarımızın zihniyetini bilmek çok önemlidir; bizim çevremizden gelmeyen ifadeleri değerlendirmek çok önemlidir. Bunlar çoğu kez bizi esaslı sonuçlara götürür, her durumda, yaşam belirtileri açısından bilgi hazinemizi çok zenginleştirirler. O nedenle Marksist eleştirmen, hiç bir surette, herhangi bir eserin ya da yazarın neredeyse tamamen darkafalı görünümleri anlattığını açıklayıp söz konusu eseri bu nedenle bir yana bırakamaz. Çoğu kez buna rağmen eserden önemli bir yarar sağlanabilir. O nedenle, ilgili eseri artık kökeni ve eğilimi bakımından değil, inşamız için kullanma olanağı bakımından tekrar tekrar değerlendirmek, Marksist eleştirmenin doğrudan bir görevidir.

Bir çekince koyuyorum. Edebiyat alanında yabancı hatta düşman görüntüler, yukarıda belirtilen anlamda belirli bir yarar içerseler de, son derece zararlı ve zehirli olabilecekleri ve bunların karşı-devrimci propaganda beyanları olduğu apaçıktır. Ve elbette, bu durumda hamle sırası Marksist eleştiride değil, Marksist sansürdedir.

IX– Marksist eleştirmenin içerik değerlendirmesinden biçim değerlendirmesine geçmesi, elbette daha karmaşık bir meseledir.

Bu görev, son derece önemlidir ve Plehanov, bunun önemini vurgulamıştır. Fakat bu tür değerlendirmenin genel ölçütü nedir? Biçim, içeriğine azami ölçüde uygun olmalıdır: Biçim, içeriğe azami ifade gücü kazandırmalı ve eserin hedeflediği okur çevresini en güçlü biçimde etkileme olanağı sağlamalıdır.

Burada Plehanov'un da kabul ettiği son derece önemli biçimsel bir ölçütten söz etmek gerekir: Edebiyat bir metaforlar sanatıdır ve bu eserin içine sokulan her katıksız düşünce, katıksız propaganda, eser için her zaman başarısızlık anlamına gelir. Elbette, bu Plehanovcu ölçüt mutlak değildir. Örneğin Şçedrin'in, Uspenski'nin ve Furmanov'un bu ölçütleri açıkça ihlal eden mükemmel eserleri vardır, fakat bu, yalnızca, edebi-yayınsal türden karışık edebi görüntülerin olanaklı olduğu anlamına gelir. Bununla birlikte, bir bütün olarak bunlara karşı uyarıda bulunulmalıdır. Parlak betimleyici nitelik kazanmış yazarlık, elbette sözcüğün en geniş anlamında propaganda ve edebiyatın çok güzel bir biçimidir, buna karşılık, sadece propaganda ögeleriyle doldurulmuş edebiyat, içerdiği düşünceler ne kadar parlak olursa olsun, okuru soğutur. Buna göre eleştirmen, yine tamamen haklı olarak, eğer bu içerik sanat eserine parlak bir metaforlar madeni olarak akıtılmamış, tersine büyük ve soğuk parçalar olarak karşımıza çıkarılmışsa, yazarın sanat eserini yeterince işlemediğini söyleyebilir.

Yukarıda sözü edilen genel şeylerden çıkan ve sık sık rastlanan ikinci ölçüt, eserin biçiminin özgünlüğüdür. Bu özgünlük nelerden oluşmalıdır? Tam da eserin biçim yapısının, eserin temel düşüncesiyle, içeriğiyle ayrılmaz bir bütün halinde kaynaşmasından. Elbette, gerçek bir sanat eseri içerik olarak yeni olmalıdır. Eğer yazar yeni bir içeriğe sahip değilse eserin değeri

azalır. Bu apaçıktır. Sanatçı kendisinden önce söylenmemiş olanı söylemelidir. Oysa tekrar, (örneğin, bunu bazı ressamlar zor kavrıyorlar) sanat değil, sadece zanaat, fakat bazen son derece zor bir zanaattır. Bu açıdan bakıldığında bir eserin yeni içeriği, öte yandan yeni bir biçimi de gerekli kılar.

Biçimin bu gerçek özgünlüğü ile hangi görüntülerin karşıtlığını kurabiliriz? Bir yanda yeni bir temel düşüncenin gerçekten cisimleşmesini engelleyen şablonlar. Yazar, eskimiş biçimlerin etkisi altında olabilir ve yeni olmasına rağmen, içerik, eski kaba akıtılır. Bu, eksi bir durumdur ve derhal farkedilir. İkincisi, biçim zayıf olabilir: yeni, ilginç temel düşünceler sözkonusu olduğunda sanatçının henüz dil, yani sözcük zenginliği, cümle yapısı anlamında ve bütün bir hikayenin, bütün bir bölümün, romanın, piyesin vs. kurulması anlamında, ritm ve başka manzum ifade biçimleri anlamında biçim kaynaklarına sahip olması gerekmez. Gerçek Marksist eleştirmen —deyim yerindeyse böyle bütünlüklü bir eleştirmen tipi—, bir öğretmen, özellikle genç yazar ya da yazar adaylarının öğretmeni olmalıdır.

Nihayet yukarıda sözü edilen biçimin özgünlüğüyle ilgili özel kurallara karşı işlenen üçüncü günah, biçim özgünlüğünün peşinde koşmak, özgün olmayı istemektir. Bu durumlarda içeriğin kofluğu, blöf ve gösterişin arkasında gizlenmeye çalışılır. Hatta burjuva dekadanlığının* tipik temsilcileri olan bu formalistlerce uyuşturulan bir yazarın son derece namuslu, son derece önemli içeriği çeşitli numaralarla yüceltmeye, yaldızlamaya çalıştığı ve böylece eserini öldürdüğü görülür.

Biçim konusundaki üçüncü ölçüte de dikkatle yaklaşılmalıdır: Bu üçüncü ölçüt, eserin herkesçe anlaşılır olmasıdır. Bu konuyu Tolstoy şiddetle savunmuştur. Kitlelere yönelen, yaşamın gerçek yaratıcısı olan onlara seslenen bir edebiyatın yaratılması-

* Dekadanlık: Bir kültürel gelişmenin eskimişliği ya da çürümüşlüğü için kullanılan kavram. -ÇN

na son derece ilgi duyan bizler, herkes tarafından anlaşılabilir olmaya da çok ilgi duyuyoruz. Her türlü kendi kabuğuna çekilmişlik, sıkı sıkıya yalıtılmışlık, sayıları son derece az özgül estetler çevresi için düşünülmüş her türlü yapaylık ve kurnazlık, Marksist eleştiri tarafından ısrarla izlenmelidir. Marksist eleştiri, geçmişin ve bugünün bu türden eserlerinin iç yararlarına dikkat çekebilmeli, hatta dikkat çekmek zorunda olmalıdır, fakat aynı zamanda bu tür biçim momentleriyle canlı etkide bulunma eyleminden kopmaya çalışan sanatçının asıl zihniyetini de teşhir etmelidir.

Fakat daha önce de söylendiği gibi, herkesçe anlaşılabilirlik ölçütünde son derece dikkatli olmak gerekir. Kendi basınımızda, propaganda edebiyatımızda son derece karmaşık, okurdan yüksek taleplerde bulunan kitaplar, dergiler ve gazetelerde en basit yaygınlığa ulaştığımız gibi, aynı şekilde, edebiyatımızı geniş köylü ve hatta işçi kitlelerinin henüz fazla yüksek olmayan kültür seviyelerine uydurmamalıyız. Bu son derece büyük bir hata olacaktır.

Şan olsun, karmaşık, dallı budaklı ve yüksek değerde bir toplumsal içeriği, milyonların anlayabileceği şekilde sanatsal olarak güçlü bir yalınlıkla ifade edebilen yazara. Şan olsun, bu milyonlarca kitleyi nispeten basit, nispeten ilkel bir içerikle etkilemeyi başaran yazara: Marksist eleştiri böyle bir yazarı da yükseltmelidir. Burada Marksist eleştirmenin göstereceği özel dikkate, sağduyulu özel yardıma ihtiyaç vardır. Fakat okur yazar olan *herkes* için anlaşılabilir kılınamayan, proletaryanın en üst tabakasına, son derece bilinçli partili insanlara, zaten oldukça iyi bir kültür seviyesine sahip okurlara hitap eden eserlerin önemi de inkâr edilemez. Sosyalist inşada büyük bir rol oynayan halkın tüm bu kesiminin önüne hayat bir çok yakıcı sorun koyar ve elbette bu sorunlara, sadece geniş kitleler nezdinde henüz ortaya çıkmadıkları ya da henüz genel anlaşılabilir bir biçimde sa-

natsal olarak yaygınlaştırılamadıkları için sanatsal yanıtlar vermemek olmaz. Ne var ki, bizde daha çok bunun tersi bir günah işlendiği belirtilmeli. Bizim yazarlarımız dikkatlerini kültürlü okur çevresi için yazma gibi daha kolay bir göreve yöneltiyorlar, oysa, tekrar ediyoruz, başarıyla taçlanmış ve yetenekle yüklüyse eğer, işçi ve köylü kitlelerin refahı için yapılan edebiyata daha yüksek değer biçilmelidir.

X– Daha önce söylendiği gibi, Marksist eleştirmen, önemli ölçüde bir öğretmendir. Eleştiriden bir artı, ileriye doğru bir hareket çıkmıyorsa, eleştirmek yararsızdır. Eleştiriden nasıl bir artı elde edilebilir? Birincisi, Marksist eleştirmen, yazar için bir öğretmen olmalıdır. Burada, buna ilişkin, hiç kimsenin eleştirmene kendisini yazarın üzerinde görme hakkı vermediği ve benzeri gibi öfkeli haykırışlar duymak mümkün. Bu tür itirazlar sorun ortaya doğru biçimde konduğunda tamamen yok olmak zorundadır. Birincisi Marksist eleştirmenin yazarın öğretmeni olması gerektiği tezinden çıkarılacak sonuç, eleştirmenin olağanüstü kararlı bir Marksist, olağanüstü bir zevk ve zengin bilgi sahibi bir insan olması zorunluluğudur. Bizim bu tür eleştirmenlere sahip olmadığımız ya da bu tür eleştirmenlerin sayısının çok az olduğu söyleniyor. Birinci durum doğru değil, ikinci durum doğruya daha yakın. Fakat buradan çıkan da sadece şudur: Öğrenmek gerekir. Bizim büyük ülkemizde iyi niyet ve yetenek sıkıntısı yok, ne var ki, çok ve ısrarla öğrenmek gerekir. İkincisi, elbette eleştirmen sadece yazara bir şeyler öğretmez, kendisini hiç bir biçimde ondan daha yüksek bir yere koymaz, tersine eleştirmen yazardan çok şey öğrenecektir. En iyi eleştirmen, yazara karşı coşku ve hatta hayranlık besleyebilen ve onunla önceden kardeşçe-dostça bağ kurabilmiş eleştirmendir. Marksist eleştirmen, iki açıdan yazarın öğretmeni olabilir ve olmalıdır. Birincisi, genç yazarlara ve genel olarak bir çok biçimsel hata yapabilecek yazarlara bu hatalarını göstermek zorundadır. Ya-

zarlarımızın artık öğüde ihtiyaçları olmadığından Belinski'lere gerek kalmadığı düşüncesi bir zamanlar modaydı. Belki de devrimden öncesi için doğruydu bu düşünce. Fakat ülkemizde halkın içinden yüzlerce, binlerce yeni yazarın ortaya çıktığı bugün, bu düşünce sadece gülünçtür. Burada sağlam yönlendirici bir eleştiriye, son derece güvenilir ve edebiyat zanaatında bilgi sahibi olmuş yöneticiye kadar her boyutta Belinski'lere ihtiyaç vardır.

Öte yandan Marksist eleştirmen, toplum açısından yazarın öğretmeni olmalıdır. Toplum karşısında bir süt çocuğu olan, toplumsal yaşamın yasalarına ilişkin ilkel düşünceler nedeniyle çağımızın temel momentlerini anlamadığı için vs. en kaba hatalar işleyen sadece proleter olmayan yazar değildir, aynı şey, her adım başı Marksist yazar, proleter yazar için de geçerlidir. Bu, yazarı incitmek için değil, hatta çoğu kez ona övgü için yapılır. Yazar, kendisini gerçeğin doğrudan etkilerine bırakan duygulu bir kişiliktir. Çoğu kez yazarın soyut-bilimsel düşünceye ne özel bir yeteneği, ne de ilgisi vardır: O nedenle, bazen sabırsız davranarak eleştirmenin yardım teklifini reddeder. Fakat bu, çoğu kez bu yardım teklifinin ukalaca yapılmasından kaynaklanmaktadır. Gerçekte ise önemli yazarlarla son derece yetenekli edebiyat eleştirmenlerinin işbirliğinden her zaman büyük edebiyat çıkmıştır ve bundan böyle de çıkacaktır.

XI– Yazara yararlı bir öğretmen olabilmek için, Marksist eleştirmen, okurun da öğretmeni olmak zorundadır. Evet okura okumayı öğretmek gerekir. Yorumcu olarak eleştirmen; bazen son derece lezzetli olabilen zehire karşı uyarıcı olarak eleştirmen; mükemmel özü gösterebilmek için sert kabuğu ısıran eleştirmen; karanlıktan hazineleri çıkaran eleştirmen; ayrıntılarla uğraşan eleştirmen; sanatsal nesneye dayanarak genel sonuçlar çıkaran eleştirmen — bu içinde yaşadığımız zamanda çok bü-

yük, çok değerli, fakat henüz tecrübesiz okur kitlesinin gelişme düzeninde zorunlu bir yol göstericidir. O, bizim edebiyatımız ve dünya edebiyatının geçmişi için buydu, günümüz edebiyatı için de bu olmak zorundadır. O nedenle, bir kez daha, günümüzün, Marksist eleştirmenden hangi olağanüstü taleplerde bulunduğunun altını çizmek istiyoruz. Tezlerimizle kimsenin gözünü korkutmak niyetinde değiliz. Alçakgönüllü bir çalışmayla başlanabilir, hatayla da başlanabilir, ancak gelişmekte olan Marksist eleştirmenin en azından kendisini kalfa olarak görebileceği ilk merdiven sahanlığına ulaşmak için son derece yüksek, son derece dik bir merdivenin tırmanılması gerektiği düşünülmelidir. Fakat bununla birlikte geniş kültürümüzün yükselen dev dalgaları, bir fıskiye gibi her yerden fışkıran yetenekli edebiyatımız hesaba katılmalıdır; Marksist eleştirinin şu an tümüyle doyurucu olmayan durumunun kısa süre içinde düzeleceğinden kuşku duymaya gerek yoktur.

XII– Bunun dışında iki soruna daha değinmek gerekiyor. Birincisi, Marksist eleştirmenlerle ilgili, neredeyse ihbarcılıkla uğraştıkları yönünde sık sık yakınmalar var. Ve gerçekten de, bugün herhangi bir yazar hakkında eğilimlerinin bilinçli, ya da "yarı bilinçli" karşı-devrimci olduğunu söylemek oldukça tehlikelidir. Bir yazarı yabancı unsur, darkafalı unsur, ya da epeyce sağda bulunan geçici bir yol arkadaşı olarak değerlendirmek veya bizim kampımızdan şu ya da bu yazarı şu ya da bu sapmayla suçlamak bile, meseleyi tümden temizlemez. Bize şu söyleniyor: Politik cürüm içinde, şu ya bu yazarın politik kuşkululuğu, politik düşüklüğü, politik yetersizliği içinde yolunu bulmak, eleştirmenin meselesi midir? Bu tür protestoları şiddetle reddetmeliyiz. Kişisel hesaplarını bu yolla gören ya da herhangi birine karşı bilerek bu türden insafsız suçlamalarda bulunan eleştirmen, bir alçaktır. Bu tür bir alçaklığın er geç maskesi düşecek-

tir. Düşüncesizce, iyice ölçüp biçmeden bu tür suçlamalarda bulunan eleştirmen, özensiz ve düşüncesizdir. Fakat özenle yaptığı toplumsal analizinin sonuçlarını yüksek sesle ifade etmekten korktuğu için Marksist eleştirinin özünü çarpıtan biri de, kayıtsız ve politik bakımdan pasif olarak değerlendirmelidir.

Bu, Marksist eleştirmenin "konsüller, uyanık olun!" diye bağırması gerektiği anlamına gelmez. Burada sözkonusu olan devlet organlarına çağrı değil, bir eserin inşamız için nesnel değerinin saptanmasıdır. Yazarın işi bundan sonuçlar çıkarmak, çizgisini düzeltmektir. Genel olarak düşünsel mücadele alanında bulunuyoruz. Hiç bir kararlı ve dürüst komünist, günümüz edebiyatı ve bu edebiyatın değerlendirilmesi meselesinde mücadeleyi terk edemez.

XIII– Ve sonuncusu. Öfkeli, sert polemik gerekli midir?

Esas olarak sert bir polemik son derece yararlı bir iştir, okuru sürüklemesi anlamında yararlıdır. Polemik niteliğindeki makalelerin, özellikle karşılıklı hatalar sözkonusuysa, bunun dışında özel koşullar altında güçlü etkileri vardır ve okuyucu kitlesi tarafından daha derin anlaşılır. Bunun ötesinde devrimci olarak Marksist eleştirmenin mücadeleci doğası, onu ister istemez düşüncelerini keskin ifade etmek zorunda bırakır: ne var ki, burada eleştirmenin argümanlarının güçsüzlüğünü polemikle yaldızlamasının ağır bir günah olduğu belirtilmelidir. Eğer argümanlar azsa ve buna karşılık bir sürü iğneleyici satır, şeytanca benzetmeler, alaycı ünlemler, kötü niyetli sorular görünür ya da görünmez mevcutsa, aslında eğlenceli, fakat son derece gayri ciddi bir izlenim oluşur. Eleştiri, eleştirinin kendisine de uygulanabilir olmalıdır, çünkü Marksist eleştiri hem bilimsel, hem de bir tür sanatsal faaliyettir. Eleştirmenin çalışmasında garez kötü bir yol göstericidir ve doğru düşünceyi ifade ettiği çok seyrek görülür.

Buna karşılık yergici alaylar ve şiddetli tiratlar eleştirmenin içinden birdenbire dökülebilir. Bir başka eleştirmenin ya da okurun, özellikle de yazarın az çok hassas kulağı nerede doğal heyecanın infialinin ortaya çıktığını, nerede garezin patlak verdiğini ayırtedebilir. Bizim inşamızda mümkün olduğunca az garez olmalıdır. Bu garezi sınıf kiniyle karıştırmamak gerekir. Sınıf kini cesurca vurur, kişisel garezin üzerinde bulutun toprağın üzerinde yükseldiği gibi yükselir. Genel olarak Marksist eleştirmenin kendisi açısından ağır bir suç olan safdillik ve dikkatsizliğe hiç bir biçimde düşmeden a priori (önsel) iyicil olması gerekir. Olumlu olanı bulmak ve bunu okura bütün değerleriyle göstermek olmalıdır. Onun diğer amacı da yardımdır: yönlendirme, uyarma. Alçaklığı kahkaha ve küçümsemenin öldürücü oklarıyla, ya da şişirilmiş bir önemliliği gerçekten yerle bir etme mayasına sahip ezici bir eleştiriyle yok etme uğraşının zorunluluğu ancak istisnai durumlarda ortaya çıkabilir.

"Novi Mir", 1928, Sayı 6

Eleştiri Üzerine Düşünceler
(1933)

Eleştiri, sadece bizi burada ilgilendiren edebiyat eleştirisi ele alınsa bile, zorlu bir görünümdür ve eleştiri üzerine düşüncelerimiz, yani gerek Marksist-Leninist edebiyat bilimimizin emrinde bulunan bizim düşüncelerimiz, gerekse de burjuva düşünceler, kesinlikle pürüzsüz ve berrak düşünceler olmadığı için, buna ilişkin çok sayıda düşünce dile getirilebilir ve getirilmek zorundadır.

Ben, bu makalede, eleştiri üzerine belirli, diyebilirim ki, kısa bir düşünce sistemini anlatmaya çalışacağım. Fakat bu sistematize edilmiş bazı düşüncelerin bile, yararsız olmayacaklarını sanmak istiyorum.

Edebiyat (genelde bütün sanatlar gibi) bir sınıf özbilinci edimidir. Bir yandan kendiliğinden oluşur: Yeni bir sınıf ortaya çıkar, olgunlaşır ve kendi edebiyatını yaratır. Öte yandan bu edim, bu edebiyatı yaratma edimi az ya da çok bilinçli gerçekleşir: Sınıfın iradesinin bazı temsilcileri edebiyatın önemini kavrarlar ve bu edebiyatı hızla yaratma ya da bu edebiyatın yaratılmasına yardımcı olma çabasına girerler.

Bir sınıfın toplumsal arenaya çıkışı, sürekli olarak aşağıdan olur. Bu sınıf önceki egemen sınıfların kurduğu düzenin içinde kendisine yol açmak zorundadır. Yeni sınıfın içinden çıktığı "sıradan halk", sınıfsal olarak kendi kaderini tayin edene kadar, aristokrasi karşısında kendisini insanlığın aşağı bir türü olarak görür. Ve bir sınıf ortaya çıkarken, aynı zamanda yavaş yavaş kendi sınıf gururunu örgütlemeye girişir. Daha üst sınıfın özelliklerinin gerçekten daha yüksek özellikler, kendi yaşam biçiminin etik ve ekonomi alanındaki özelliklerinin gerçekten daha aşağı özellikler olduğunu reddetmeye başlar.

Neredeyse her zaman böyle dönemlerde daha yüksek sınıfın yaşam düzeninin, o sınıfın tanrısal sezgileriyle tayin edildiği, aristokrasi ilkesinde, tanrısal, ruhsal yaratıcı gücün egemen olduğu düşünülürdü, buna karşılık aşağı sınıflar zavallı bir madde, şekilsiz bir şey oluştururlardı.

Tam da bu anlamda, aşağı sınıfların (burjuvazinin bağımsızlığı için mücadelede bu özellikle görülür), az çok gelişmiş her toplumda idealist konumlara karşı materyalist konumlar aldıklarını görüyoruz. Maddenin şekilsiz olmadığını, kendi biçimini kendisinden yarattığını ve bir papaz aracılığıyla, tanrı katından gerçeküstü güçlerin yapay aşılamasına gerek olmadığını, onlar da öğrenmeye başlıyorlar.

Nasıl ki yeni yükselen sınıfın en büyük ideologlarının materyalizme eğilim gösterdikleri neredeyse her zaman saptanabiliyorsa, aynı şekilde diyalektiğe yönelmeleri de farkedilir.

Bu en önemli tezleri, yeni sınıfın politik önderleri ve filozofları kurarlar. Onları sanatçılar izler, onların çalışmalarını pekiştirir.

Sanatçı yeni sınıfın yaşam biçimine şekil verir. Daha dün küçümsenen küçük-burjuva ve köylülerin şarkı ve dansları bugün güzelliğin kaynakları olarak ilân edilir. Daha önce alay konusu

olan toplum ve aile yaşamı bugün değerli gelenekler olarak yeniden üretilir.

Sanatçılar, sınıflarının yaşam biçimini yükseltme çabası dışında, sınıflarına özgü kahramanlıkların ifade edildiği olağanüstü toplumsal olayları keşfederler. Bu sanatçılar, aristokrasinin, daha dün büyük bir hayranlıkla çevrelenmiş yaşam biçimlerini giderek daha pervasızca, yergi yoluyla alaya alırlar. Bu mücadelede yeni sınıf, sadece kendi özbilincini örgütlemeye çalışmakla kalmaz, aynı zamanda, doğrudan doğruya, düşmanını dağıtma ve müttefikleri yanına çekme amacını güder.

Edebiyat eleştirmenleri kuşağı, sanatçılardan biraz daha geç ortaya çıkar, çünkü edebiyat eleştirisi aynı zamanda, sınıfın, sanatsal kendini tanımasının ikinci, bir başka, derinleşmiş edimidir. *Sanatsal kendini tanıma* diyoruz, çünkü gözönüne aldığımız bu durumda sadece edebi-sanatsal eleştiri, sanata dayanan eleştiridir.

Eleştirmen ne yapar? Sanatçının eserinin karşısına kalabalıktan biri olarak, dinleyici olarak çıkar. Ve şöyle der: "Sanatçı, sen bizim için yaratıyorsun. İmgeler kuruyorsun. Öncelikle bizi nasıl zenginleştirdiğini, anlatılarında neyin yeni olduğunu, olayların üzerine düşürdüğün ışığın onları bize neden daha yakın daha kavranabilir kıldığına karar vermek istiyoruz. Seni dinleyenlerin, izleyenlerin ve okuyanların tümü bunu düşünmelidir. Ve ben de senin faal dinleyicilerinden biri olarak bu konu hakkında mutlaka düşünmeliyim, mutlaka yüksek sesle düşünmeliyim."

Demek ki eleştirmen, kalabalık izleyici topluluğu arasından sanat ülkesine giden âdeta bir hacıdır. Sanatçıyla kitle arasındaki bağı o kurar.

Peki bu gerekli midir?

Belki de sanatçı daha baştan öyle anlaşılır olmalıdır ki, onu kitlelere anlatma ihtiyacı doğmasın.

Elbette kesinlikle böyle olabilir. Hatta kültürün ilk aşamalarında hep böyle olmuştur. Başlangıçta sanatçı, izleyiciden pek farklı değildir. Yaptığı iş, bir çok kimsenin, işin kolektif olduğunu sanacakları bir niteliktedir. Fakat toplum karmaşıklaştıkça, sanatın problemleri de karmaşıklaşır.

Herhangi bir sınıfın şu ikilem karşısında kaldığını düşünün: Sanatsal olarak işlenmesi karmaşık ve hemen anlaşılabilir olmadığı için, yaşamın bir çok karmaşık, fakat önemli yanından vazgeçmek ya da sanatçının böylelikle ortalama okurundan âdeta belirli bir uzaklığa düşmesine rağmen, bunlarla uğraşmak. Eğer yeni bir toplumsal olgu, yani edebiyat eleştirmeninin okur kitlesinden ayrılması yardıma gelmemiş olsaydı bu ikilem son derece ağır olurdu.

Böylece edebiyat eleştirmeni, tekrarlıyorum, öncelikle bir bütün olarak sınıf için çalışır, yani tümüyle kendine özgü bir tarzda, sanat eserinin içeriğinin ifade edildiği sanatsal-plastik değerleri, canlı faktörlerle, hayatın, gerçeğin fenomenleriyle, bunların eğilimleri, mücadele biçimleri, umutları ve sloganlarıyla değiştirir.

Edebiyat eleştirmeninin, özellikle belli bir öneme sahip edebiyat eleştirmeninin, sadece sınıfının, ona sanatçılar tarafından yaratılan örneklere dayanarak toplumsal gerçekliğin aydınlatıcı derslerini vermek isteyen bir tür önderi olmadığı kendiliğinden anlaşılır. Hayır, o bunun ötesinde, bu türden öğütlere, söz gücünü, kendi eleştirel atılganlığını eklediğinde, her defasında, sadece sınıfının üyelerini değil, böylece onun kolektifinin omuzdaşları olacak yakın gruplardan insanları da çalışmasına çekme yeteneğine sahiptir.

Ne var ki eleştirmenin özel görevleri bununla da bitmez.

Kendimize şu soruyu sorduk: Sanatçıyı anlamak için gerçekten eleştirmenin yardımına gerek var mıdır? Şimdi de şu soruyu

sormak zorundayız: Sanatçının, öğretmen olarak eleştirmene gerçekten ihtiyacı var mıdır?

Çeşitli dönemlerde, çeşitli halklara mensup en büyük edebiyat eleştirmenlerinin yazarların ustaları olduğunu biliyoruz. Bunlar, en göze çarpan yetenekleri, zamanında fark ettiler. Onlara yanılgılarını gösterdiler, içeriklerine uygun biçimleri bulmaları için yardımcı oldular. Sanatçılara, çoğu tümüyle kavrayamadıkları toplumsal fenomenleri açıkladılar, böylece sanatçıların yarattıkları şeyin aslında ne olduğunu tamamen ve her açıdan anlamalarını sağladılar.

Buna gerek var mıdır? Bu hususta yazarın kendi kendisinin eleştirmeni olabileceğini, üslubun, çeşitli janrların neler olduğunu, ilgili izleyici kitlesine amaçladığı yaratının kapılarını açabilecek biçimleri nerede ve nasıl araması gerektiğini, canlı hayatın nasıl kavranması gerektiğini, bu hayatın bir tılsıma, bir metafora nasıl dönüştürülebileceği ve bunun içinde hayata dair sihirli bir şarkı, hayatın kendisinin hiç söyleyemeyeceği kadar anlaşılır ve büyülü bir şarkı söylemeye nasıl vesile olacağını kavrayabileceği düşünülemez mi?

Elbette bir sanatçının kendisinin bütün bunları yapabileceğini düşünmek mümkündür. Gerçek sanatçı eleştirel sanatçıdır, eleştirel dehadır; ne yaptığını bilen, dolayısıyla yaratma yöntemlerini ve ifade yöntemlerini tanıyan bir insandır.

Bu türden bir sanatçının eleştirmene ihtiyacı var mıdır? Belki de bu nitelikte bir eleştirmen sanatçıya cansıkıcı gelebilir.

Bu kesinlikle mümkün. Çoğu kez sözkonusu edilen sınıfın ve o zamanın en yetkin eleştirmeni şu ya da bu sanatçı hakkında şunu söyleyebilir: "Onun ayakkabılarının bağını çözmek beni sevindirirdi, daha az eğitimli olanın söylediği şarkının bütün içeriğini kavramasına yardımcı olmak beni sevindirirdi, fakat ona

neyi ve nasıl söyleyeceğini öğretmek; alçakgönüllülüğüm bunu düşünmeye bile engel."

Bununla birlikte sanat, özellikle edebiyat, dev bir sınıf mücadelesi arenasıdır; bir yazar diğer yazarla mücadele eder; öteki yazar ve izleyici uğruna mücadele eder. Bir eleştirmen diğer eleştirmenle mücadele eder; yazarlar ve izleyici üzerinde etki yaratma uğruna mücadele ederler. Karşılaştıkları herşeyi kendi içinde, kendi ritmi içinde dönüştürmeyi amaçlayan egemen gelgitlerin sert dalgalarıdır adeta gürleyen.

Burada büyük bir yaratıcı güce sahip eleştirmenle karşı karşıyayız. Bu eleştirmen, antenleriyle, diyelim ki, kültür atmosferi içinde gerçekleşen herşeyle sürekli temasa geçen yüksek gerilim akımları gönderir. Bu eleştirmenin yaydığı etki akımı, kültür alanında yabancı bir sanatçının, kendi gerçek sınıfsal anlayışını kavramamış bir sanatçının, daha doğru söylendiğinde geri bir sanatçının en büyük eseriyle karşılaşır ve hemen mücadele başlar. Eleştirmenin yaydığı etki, sözkonusu sanatçının eserinin pozitif güçleriyle mükemmel bir temas sağlar. Figürlerinin aydınlatma kuvveti, duyarlılığının gücü, formüllerinin doğruluğu eleştiriyle karşılaştıklarında son derece aydınlatıcı bir ışık olarak yanarlar ve bu ışığı görenler kendilerine şunu söyler: "Bakın, bir eleştirmenin analizine verdiği tepkide A.'nın eserleri Kuzey Yıldızı gibi parlıyor."

Ve birdenbire bunların yanı sıra boşluklar, kükürt ocakları, insanın içini sızlatan önemsiz taklitler farkedersiniz.

Büyük sanatçı B'nin yaratıcı çehresini birdenbire bozan nedir, kimdir? Onun yaratıcı çehresini kimse bozmamıştır, tersine eleştiriye verdiği tepkinin etkisiyle onun tarafından sonuna kadar götürülmemiş, sonuna kadar düşünülmemiş olan şeyler açıklık kazanmıştır. Sanatçı kendi başını kendisi taçlandırabilir, ayaklarına en yüksek ökçeleri takabilir ve saygısızca eleştiri kar-

şısında hecin devesi gibi tükürebilir. Oysa böyle davranmak ona hiçbir şey kazandırmaz. Eğer inadını sürdürürse onun bu kampa ait olmadığı anlaşılır, bundan sonra ise eleştirmenin bataryası onu ateşe tutmaya devam edecektir. Ancak eleştirmenin, çalışmasının iç uygunsuzluğunu kavraması ve kendisini sınaması da gerçekleşebilir ki, bunun üzerine yeteneği yeniden ve daha da yükselebilir.

Eleştirmenin en büyük zaferi buradadır; bu, sadece büyük değil, aynı zamanda küçük düzeltmeler, sadece büyük yazarlar değil, aynı zamanda daha az önemli yazarlar sözkonusu olduğunda da böyledir.

Bir yazarın ana yeteneği elbette sanatsal yeteneğidir. "Ustalık Üzerine Düşünceler"[1] adlı yazımızda net bir dünya görüşünün kazanılmasının ve buna uygun en etkili ifade biçiminin bulunmasının ne kadar önemli olduğundan söz etmiştik. Fakat gerek dünya görüşü, gerekse de ifade gücü (sanatsal bakış açısı altında), özellikle sanatsal, yani plastik doku alanında geliştirilmemiş olan bir şey için gerekli değildir.

Bu türden bir plastik doku içinde, en boyutlu biçimde düşünme, hissetme ve yaratma yeteneğine sahip, dünya görüşünü akıllıca ve özenle inşa eden, kendi üslubunu içtenlikle ve akıllıca düzeltmeye çalışan bir sanatçı, böyle mükemmel bir insan, sanatsal alanın böylesine önemli bir çalışanı, buna rağmen —gerçekliğin olgularını kavrama kapsamı bakımından, bu gerçekliğin bilgileri bakımından, sınıfının toplumsal güçlerinin hedef yönü için açık bir anlayış bakımından, sınıfa önderlik eden partinin sloganları için duyarlılık bakımından—, deyim yerindeyse, azami donanımdan yoksun olabilir. Böyle diye bu yazarı ret mi edeceğiz? Bu donanıma ulaşana kadar sanatçılar kampından

[1] Lunaçarski'nin "Literaturnaya Gazeta"nın 27. sayısında (11 Haziran 1933) yayınlanan makalesinin başlığı.

uzak kalmasını mı söyleyeceğiz? Kesinlikle hayır. Ya da belki de böyle bir sanatçının, sınıfına, sonsuz değerler, belki de biraz tamamlanmamış, ayrıntılarda pek netleşmemiş, belirsiz değerler sunabileceğini söyleyerek kendimizi rahatlatacağız. Bu da kötü olurdu. Önemli sanatçılarımızın, istemeden de olsa, belli yanlışları bulaştırdıkları durumda bizim kayıtsız kalmamız mümkün değildir.

Peki ne yapılmalıdır? Burada şu tekrarlanan toplumsal olguya ihtiyacımız var: Eleştiri. Eleştiri, yazarı okur kitlesi için olduğu kadar kendisi için de tam olarak açıklığa kavuşturur.

Yabancı ve düşman olanın maskesini düşürür, bunlara ilişkin sahici ve önemli gerçeği ifade eder; henüz yola çıkmış olanlara yardımda bulunur ve aynı zamanda onlara nerede takıldıklarını gösterir; tam açık olmayana tam açıklık kazandırır.

Görünen o ki, estetik duygu ve tarz konusunda durum biraz farklı. Bu hususlarda sanatçı, denebilir ki, kendi kendisini yönetmek zorundadır. Bununla birlikte, sanatçının, henüz tamamlanmamış eğitimi ya da zihinsel yapısının özelliği yüzünden, mükemmel yaratıcı bir imgeleme sahip olmasına rağmen, kendi kendisini eleştirecek durumda olmadığına sıkça rastlanmaktadır. Bu sanatçının bahçesinde, düşünebileceğiniz her türlü metafor yetişir, fakat bunların içinden bir çoğunun da temizlenmesi gerekir.

Evet, biz, estetik duygularının olgunlaşmamış olması, kendi büyük alanlarının bütün yöntemlerini bilmemeleri, edebiyat tarihi konusunda eğitimlerinin yetersiz olması ve bazen de sadece kendi mükemmel ulusal dillerine tam anlamıyla egemen olmamaları nedeniyle kendi kendilerini mahveden sanatçılar biliyoruz.

Peki ne olacak? Bu türden bir yazarın yazması yasaklanmalı mı? Bu mümkün mü! Hiç kuşkusuz, edebiyatın, böylesine ta-

mamlanmamış eserlerden oluşan çok miktarda değerli hazinesi mevcuttur ve proleter kitleyle kolektif köylü kitlesinin kendi içinden bir sürü genç yazar çıkardığı bugün, bunların doğrudan çalışmaya katılmalarını daha fazla geciktirmek son derece katı bir tavır olurdu; çünkü yüzme ancak yüzerek öğrenilir.

Burada sorun, eleştirmenin varlığıyla çözülecektir. Eleştirmen hakkında çoğu kez kıs kıs gülünerek şöyle denir: İyi bir yazar olmayı beceremeyen, eleştirmen olmuş.

Oysa bu toplumsal bir bakış açısı değil, bayağı, darkafalı bakış açısıdır. Eleştirmen, aslında izleyiciler arasından biridir. Eleştirmen, tutkulu bir okurdur. Sanatsal güzellikleri mümkün olduğunca çabuk canlı büyük eylemlere dönüştürmeye susayan bir okur. Bu onun özel yeteneğidir.

Bu türden bir eleştirmen, zaman zaman iyi bir dram, ya da iyi bir sone yazabilir. Bazen de kesinlikle yazamaz.

Kaba ve ancak aydınlatıcı bir örnek verecek olursak, en mükemmel şan hocası, herhangi bir konserde, herhangi bir aryayı ustalıkla söyleyemez ya da hiç bir zaman söylememiştir; fakat henüz yolun yarısında bulunan bir şarkıcıyı parlak bir virtüöz yapabilir.

Eleştirmen de bunu yapabilir, yapmalıdır. Eğer bunu yapamıyorsa, Wagner'in darkafalı eleştirmeni gibi tahtaya birşeyler çiziktiriyor ve bu arada hoşnutlukla müzisyenin okul çocuklarına özgü hatalarını tebeşirle işaretliyorsa, *kendisiyle* alay edilmeyi hak eder.

Demek ki, doğru gelişen bir kolektifin içinde belli sayıda mükkemmel yol göstericiler vardır. Kişisel olarak, bağımsız yaratıcılar olarak, belki de birinci sınıf değillerdir, fakat yol gösterici olarak gerekli, yararlı ve kesinlikle bilgililerdir.

"Literaturnaya Gazeta" okurlarına şimdi ifade etmek istedi-

ğim düşünceler bunlar. Açıkça söyleyebilirim ki, bunlar şimdilik yazımın yarısı. Bu çalışma ancak ülkemizde proleter eleştirinin önünde ne tür görevler bulunduğuna; benim düşünceme göre, biz eleştirmenlerin, sanatçıların, edebiyat araştırmacılarının ve kamuoyunun yardımıyla bu görevleri nasıl düzenleyebileceğimize ve üstesinden gelebileceğimize ilişkin düşünceleri eklediğimde bitmiş olacak.

"Literaturnaya Gazeta", Sayı 33, 17 Haziran 1933.

Devrim ve Sanat
(1920/1922)

I– Proleter devrimci devlet, Sovyet iktidarı, sanatla ilişki sorununu şöyle koyar: Devrim, sanata bir şeyler verebilir mi ve sanat, devrime bir şeyler verebilir mi?

Elbette, devletin, sanatçılara devrimci düşünceler ve estetik duygular dayatmaya niyeti yoktur. Böyle bir dayatmanın sonucunda ortaya çıkan sadece devrimci sanatın sahte taklitleri olabilir, zira gerçek sanatın birinci özelliği sanatçının samimiyetidir. Fakat dayatma biçimlerinin dışında başka biçimler de vardır: İkna, teşvik, yeni sanatçıların yetiştirilmesi. Bütün bu önlemler, sanatın devrimci esini için çalışmaya ilişkin de alınmalıdır.

Yakın dönemin burjuva sanatı için özellikle karakteristik olan, içerikten tamamen yoksunluktur. Herhangi bir sanata sahip idiysek de, bunlar, eski sanatın, deyim yerindeyse, taklitleriydi. Katıksız biçimcilik her yerde, müzikte, resimde, plastik sanatlarda ve edebiyatta gemi azıya almıştı. Bunun sıkıntısını elbette tarz da çekmekteydi. Gerçekten de burjuvazinin en yeni döne-

minin tarzı yoktur; ne bir yaşam tarzı, ne de bir mimari tarz ortaya çıkabilmiştir; ortada olan sadece gülünç ve cıvık bir eklektisizmdir. Biçimsel arayışlar, ekzantriklik ve hokkabazlık, ya da her türlü kafa şişirici safsatayla yaldızlanmış son derece ilkel bir tür kılı kırk yarıcılıkta soysuzlaşmıştı — elbette biçimin gerçek mükemmeliyeti, sadece biçim arayışıyla değil, söz konusu dönemde bütün kitle için karakteristik olan duygu ve düşüncelere uygun düşen, halkın bütünün ortak malı olan bir biçimin bulunmasıyla ifade edilir.

Bu türden bir sanatsal ifadeye yakışır duygular, düşünceler ve olaylar, son on yılların burjuva toplumunda kesinlikle ortaya çıkmamıştır.

Devrim beraberinde son derece geniş ve derin düşünceler getirir. Etrafında yoğun, kahramanca, ve karmaşık duygular ateşler.

Eski sanatçılar, bu yeni devrimci içeriği kavrayamazlar; hatta bu, onlara, ilkel tutkuların ve dar düşüncelerin kabarması gibi görünür. Ancak böyle görmelerinin nedeni kendi görme zayıflıklarıdır. İçlerinden bir çoğunun, özellikle yetenekli olanların anlamaları sağlanabilir: deyim yerindeyse, büyülerinin bozulması, gözlerinin açılması mümkündür. Fakat devrimin ateş selinin tam da ortasında özellikle çok daha duyarlı ve eğitilebilir olan gençliğe güvenilmelidir.

Yani ben, devrimin sanat üzerindeki etkisinden çok fazla şey bekliyorum, daha basit söylendiğinde beklediğim şudur: sanatın en kötü dekadanlıktan, katıksız formalizmden kurtuluşu. Devrim, sanatı, yeniden asıl tanımına, yani *büyük düşünmenin ve büyük yaşamanın güçlü ve sürükleyici ifadesine* kavuşturmalıdır.

Ne var ki bunun yanı sıra devletin, yürüttüğü kültürel faaliyet çerçevesinde başka bir sürekli görevi daha vardır: Bütün ül-

kede düşünce, duygu ve eylemin devrimci biçimini yaygınlaştırma. Bu hususta devlete sanat yararlı olabilir mi? Yanıt kendiliğinden gelir: Eğer devrim sanata ruh verebilirse, sanat da devrimin ağzı olabilir.

Ajitasyonun gücünü bilmeyen var mı? Peki ajitasyon nedir? Açık, fakat bir parça soğuk propagandadan, olguların nesnel ve yöntemsel anlatımlarından ve mantıksal yapılardan nasıl ayrılır?

Ajitasyon, propagandadan öncelikle dinleyicinin ve okurun duygularını harekete geçirmesi ve iradelerini doğrudan etkilemesiyle ayrılır. Ajitasyon, adeta devrimci bildirinin içeriğini ateşler ve rengarenk parıldamasını sağlar.

Bu türden bir bildirinin, sanatsal seviyesi ne kadar yüksekse o kadar etkili olacağından kuşku duyulabilir mi? Sürükleyici bir sanatçının, tanınmış bir sanatçının, yüreklere giden yolu sanat gücü olmayan bir insandan daha çabuk bulduğunu bilmiyor muyuz?

Bunu çok iyi biliyoruz; ve büyük kolektif propagandacı, kolektif haberci —Komünist Parti—, ajitasyon için güçlü bir yardımcı araç olacak sanatın bütün araçlarıyla silahlanmalıdır. Sadece afişler değil, resimler, heykeller —daha az zamana bağlı biçimde, fakat daha derin düşüncelerle, daha güçlü duygularla— komünist gerçeği elde etmenin öğretim araçları olabilirler.

Tiyatro, o kadar sık, bildirim için bir tribün, bir öğretim kürsüsü olarak tanımlanmaktadır ki, burada bu sorun üzerinde durmak bile gerekmiyor.

Müzik, kitle hareketlerinde her zaman dev bir rol oynamıştır: Ulusal marşlar, marşlar onun gerekli unsurlarıdır. Önemli olan, sadece müziğin bu sihirli gücünü geliştirmek ve bilinçle yönlendirmektir. Biz henüz mimariden geniş ölçüde de yararlanabilecek durumda değiliz, fakat eğer yakın bir gelecekte büyük hal-

kevlerimizi kurabilirsek, bunları sarayların, kışlaların, her türlü "ibadethane"nin karşısına çıkaracağız.

Sinema sanatı, kısmen de dans sanatı gibi tarihleri yeni olan sanat biçimlerinin son derece güçlü etkilerinden yararlanılabilir. Sinema sanatının propaganda ve ajitasyon gücü üzerinde daha uzun durmak gülünç olur, zira bu herkes tarafından görülmektedir. Ve genel savaş eğitimiyle ritmik hareket eden kitleler, yani artık sadece bir kalabalık olmaktan çıkmış, gerçekten *tek bir* düşüncenin kavradığı düzenli barış ordusunu yarattığımızda, bayramlarımızın nasıl olacağını bir düşünün!

Genel savaş eğitimiyle yetişmiş kitleleri arkasına almış olarak, dansa gerçek yerini yeniden verecek ritmik okullarımızın küçük öğrenci grupları ortaya çıkacak. Halk şöleni bütün sanatlarla çerçevelenecek, müzik ve koroların sesiyle çınlayacak, duygu ve düşünceleri açıkhava tiyatrolarında sergilenen oyunlarla, bir çok yerde yapılacak şarkı ve şiir okuma seanslarıyla, daha sonra tamamen genel edim içinde eriyecek coşkulu bir kalabalıkta ifadesini bulacak.

Bu, Fransız Devrimi'nin düşüydü, amacıydı; en kültür zengini demokrasinin, Atika demokrasisinin en iyi insanlarının önünde söze bürünen şeydi; bizim giderek yaklaştığımız şeydir bu.

Evet, Moskovalı işçilerimizin, Üçüncü Enternasyonal'den dostlarımızın önünde yaptıkları bir gösteri yürüyüşü ve sonra bir Genel Savaş Eğitimi şöleni sırasında, Petrograd'da Borsa-Kemeraltı'naki büyük eylemde, sanatın, kendisini, bir nebze olsun alçaltmadan, daha ziyade kazanarak, bütün halkın düşünce ve duygularının, devrimci, komünist düşünce ve duyguların ifadesi olmaya başladığı hissedilmişti.

II– Zorlu ve çok yönlü bir öneme sahip fenomen olarak devrim, çok sayıda karmaşık bağla sanata bağlıdır.

Buna rağmen, devrimin ilk yıllarında devrimin sanat üzerindeki etkisi neredeyse hiç farkedilmiyordu. Gerçi Block tarafından "Onikiler", Mayakovski tarafından "Buffo-Gizemi" yazılmış, çok sayıda iyi afiş ve belli sayıda yararlı heykel yapılmıştı, fakat bütün bunlar hiç bir şekilde devrimin kendisini karşılamıyordu. Belki de bu durum, büyük ölçüde, devasa düşünce ve duygu içeriklerine sahip devrimin, gerçekçi bir ifade tarzı, şeffaf, düşünce ve duygularla doyurulmuş bir biçimi gerektirmesiyle açıklanır. Ne var ki sanatçılar arasında gerçekçiler (daha doğrusu: gerekçiliğe az çok yakın duran sanatçılar), daha modern akımlardan sanatçılar kadar devrime yakınlık göstermediler; bunlar ise —soyut yöntemleri daha çok sanat endüstrisine ve sanat süslemeciliğine uygundu—, devrimin yeni düşünsel içeriğini dile getirebilecek durumda değillerdi. Böylece, devrimin (tekrar ediyorum: İlk yıllarda), kendisi için yeterince anlamlı sanatsal bir biçim ortaya çıkarmasıyla övünemeyiz.

Öte yandan, devrim, sanata sadece etkide bulunamazdı, onun sanata *ihtiyacı da vardı*. Sanat ajitasyonun güçlü bir silahıdır ve devrim, sanatı, ajitasyon amaçları için kendisine uydurma çabasındaydı. Bununla birlikte ajitasyon gücünün gerçek sanatsal derinlikle birleştiği başarılı durumlara pek sık rastlanmıyordu. Ajitasyon tiyatrosu, bazen müzik ve özellikle afiş sanatı, devrimin ilk yıllarında, kuşkusuz, kitlesel yaygınlıkları anlamında, önemli başarılar elde etmişlerdi. Fakat bunlardan pek azına sanatsal olarak tatmin edici kaydını düşebiliriz. Yine de şu tez, ilkesel olarak hâlâ doğrudur: Devrim *sanatçılara* çok şey *vermek* zorundaydı, onlara yeni bir içerik vermek zorundaydı ve *devrimin sanata ihtiyacı vardı*. Devrimle sanatçılar arasında ittifak er ya da geç yürürlüğe girecekti.

Günümüze baktığımızda, 1922 yılının 1918 ve 1919 yılından ne kadar farklı olduğunu göreceğiz. Her şeyden önce, özel pazar yeniden ortaya çıkıyor. Tasarruflu bir planlı ekonomiye geçmek

zorunda kalan devlet, yaklaşık iki yıl boyunca bütün alımları ve siparişleri durdurdu. Bu bakımdan, Yeni Ekonomi Politika ile birlikte çark adeta geriye döndü. Ve gerçekten de ajitasyon tiyatrosu tamamen ortadan kalkarken, burjuva dünyasının zehiri olan müstehcen ve meyhane tiyatrosu oluşmuştur. Diğer sanat alanlarında da, daha az ölçüde de olsa, sefil geçmişe geri dönüş farkedilmektedir. Bununla birlikte dikkatimizi meselenin bir başka yanına da yöneltmek zorundayız. Nihayet farkedilen maddi iyileştirme, devrimin sanatçının zihninde daha güçlü bir etkide bulunmasına neden olmuştur.

Devrim, —bugün bu son derece açıktır— kendilerini kısmen politika dışı diye tanımlamalarına rağmen, devrim hakkında ve devrimci ruhla "şarkı söyleyen ve konuşan" bir dizi yazarı öne çıkarmıştır. Elbette devrimin zihinsel-duygusal unsuru özellikle en entelektüel sanat olan edebiyata yansımaktadır, fakat kuşkusuz diğer sanatları da ele geçirmek üzeredir. Tam da şimdi dergiler ve yıllıkların çıkarılması, ressam ve heykeltraş birliklerinin örgütlenmesi, mimari düşünce faaliyetinin, önceleri sadece talebin olduğu, arzın ise hiç bulunmadığı bir yönde harekete geçmesi anlamlıdır.

Aynı şekilde, ikinci tezi, yani 'devrimin sanata ihtiyacı vardır' tezini uzun süre beklemek gerekmemiştir. Şimdiden devrim mücadelelerinde düşenlere adanacak fevkalâde bir anıtın inşası için Bütün Rusya çapında kayıtlara başlandığını duyuyoruz; Moskova'da dev bir emek sarayı inşa edileceği söyleniyor. Henüz son derece yoksul, üstünde başında olmayan Cumhuriyet, buna rağmen ekonomik bakımdan ayakta; ve çehresinde, giderek artan güzelliklerin sağlayacağı iyileşmeleri göreceğimiz kesin.

Nihayet sonuncusu: Sanatçının yaşam biçimi, ekonomik durumu.

Evet, elbette, Yeni Ekonomik Politika ile birlikte sanatçı yeniden özel pazara çark edecektir. Ama ne kadar zaman için? Eğer hesaplarımız doğruysa —doğru olduğundan eminim—, son tahlilde devlet, ağır sanayisi ve bütün sanayi dallarına yayılmış dev tröstleriyle, vergi desteğiyle, emisyon üzerinde egemenliğiyle ve özellikle de son derece güçlü düşünsel içeriğiyle kimbilir kaç irili ufaklı özel kapitalistten çok daha güçlü olmayacak mı ve mükemmel bir bilim ve sanat koruyucusu olarak (ayrıca gerçekten kültürlü ve duyarlı bir koruyucu olarak) sanatta canlı olan herşeyi kendisine çekemeyecek midir?

Bu kısa yazıda devrimle sanat ilişkisinin, şimdiye kadar algıladığımız kendine özgü dolambaçlı çizgisine sadece yüzeysel olarak değinebildim. Bu çizgi kırılmamıştır, devam etmektedir.

Hükümete gelince, önce, eski sanatta en iyi olanı bütün gücüyle korumaya çalışacaktır, zira bunun özümsenmesi yeni bir sanata doğru adımların atılması için gereklidir. Aynı zamanda devlet, halk kitleleri için yararlı olacak her türlü yeniliği etkin biçimde destekleyecektir. Hükümet yeninin gelişiminin önünde, bu yeni ne kadar sorunlu olursa olsun, bu hususta hata yapmamak, henüz çok genç ve güçsüz olsa da yaşamaya değer bir şeyi yıkmamak için, engel olmayacaktır.

"Komünistiçeskoye Prosvesçeniye", 1920, Sayı 1; 1922'de, Ekim Devrimi'nin 5. Yıldönümü dolayısıyla "Devrim ve Sanat" adlı derlemede (II. Bölümün eklenmesiyle) yeniden basılmıştır.

MÜZİK

Müzik Teorisi ve Müzik Tarihinde Sosyolojik Yöntem Üzerine (1925)

Max Weber'in[1] Müzik Kitabı

I– Sanat tarihinde sosyolojik yöntemin önünde elbette büyük bir gelecek var. Bu yöntem bugünü de yaşamaya başlamış bulunuyor.

Bu bilim dalının kısa süre içinde gelişmesini beklemeliyiz, çünkü Marksizmin iç gelişimi, proleter bilimsel düşünceyi sanatın sorunlarına yöneltmektedir.

Geçmişte, sanat üzerine yapılmış bir çok parlak inceleme var. En iyileri Plehanov tarafından yapılmıştır. Kısa süre önce, Marksistlerin sanat üzerine düşüncelerini bir nesir antolojisinde

---

[1] Max Weber (1864-1920); Alman burjuva iktisatçı, tarihçi, sosyolog, Yeni-Kantçı bir filozof olarak Marksizmi burjuva düşüncesi doğrultusunda "değiştirme"ye çalışan burjuva biliminin temsilcilerinden biri. Weber'in *"Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri"* adlı kitabı Münih'te 1921 yılında yayınlandı. *(Lunaçarski'nin "Müziğin Dünyasında", Moskova 1958, adlı deneme derlemesini Rusça baskısını yayınlayanın notu.)*

toplama yönünde çabalar gündeme gelmiştir. Bu çabalardan ilki Rusya'da gerçekleşmiştir, hem de oldukça başarılı biçimde.[2]

Özellikle Rusya'da, marksist düşüncenin, son dönemlerde, teori alanında son derece güçlü biçimde geliştiği saptanmalıdır. "Komünist Akademi Haberleri", "Marksizmin Bayrağı Altında" gibi dergilerin bazı katkılarına gururla işaret edebiliriz.

Hausenstein'ın büyük çalışması, tanıtlamaları ve vardığı sonuçlar ancak bazı çekincelerle kabul edilebilir olsa da, Marksist sanat araştırmasına değerli bir katkı oluşturmaktadır. Hausenstein'ın küçük broşürleri de kuşku götürmez bir öneme sahiptir.

Kısaca söylendiğinde Marksist teori cephesinin bu bölümünde de hücuma geçişin bazı belirtileri vardır.

Öte yandan sanat tarihinin (kısmen teorisinin de) iç gelişimi de işte bu sorunlara dayanmaktadır. Ülkemizde ve ülke dışında sınıf zehiriyle beslenmiş burjuva bilim adamlarının, kendilerini, sanat konusunda biçimsel araştırma yöntemi denen yöntemle sınırlandırma çabalarının ancak geçici bir anlamı olabilir; belki de çalışmanın devamı için bazı ilginç ön koşullar oluştururlar.

Gerçekten de, genel olarak söylendiğinde, sanat tarihinde sosyolojik yöntem, sanatın, toplumsal yaşamın bir tezahürü olarak değerlendirilmesi anlamına gelmektedir. Bu yazı da ben, ne sanatın toplumsal yaşamın bir parçası olduğu şeklindeki herkes tarafından bilinen gerçeği, ne de sanatın *toplumsal* öneminin, gerek kökleri, gerekse de ürünleri açısından onun içinde tayin edici olan olduğu şeklindeki tarafımdan sıkça savunulan tezi kanıtlamaya çalışacağım. Belki de, bu bizim sosyal faaliyetimize uzak olan insanlar için tartışmalıdır; fakat en çok ilgili olduğumuz kesim için bu gün gibi açıktır.

[2] Kastedilen B. G. Stolpner ve P. S. Yuşkeviç'in "Marksizmin Işığında Sanat ve Edebiyat" adlı, K. Marx, G. Plehanov, A. Lunaçarski'nin vs. eserlerinden makale ve alıntıların yer aldığı kitabı, 1. Bölüm, Genel Sorunlar, Leningrad 1924. *(Aynı yayıncının notu.)*

Sanat tarihçileri bu alana adımlarını atar atmaz, ya kaçınılmaz olarak burjuva metafiziği ve yarı-biliminin çelişkileri içinde yollarını şaşırırlar ya da Marksist yönteme ulaşırlar. Elbette bunların Marksist yönteme ulaşmaları düz bir çizgide, çekincesiz olmaz: Bir çok durumda Marksizme yakın duran fakat genel olarak burjuva kampa mensup olan araştırmacılar, bizimle görüş ayrılıklarını öne çıkarmayı ve aynı zamanda onları Marx'tan ayıran uçurumu derinleştirmeyi pek severler. Fakat bu bizi bir an için bile yanıltamaz. Şu ya da bu bilim adamı tarafından işlenen bölümün, Marksizmin ya da onun çevresinin en derin biçimde belirlenmiş dağ kollarına ait olduğu her zaman için açıktır.

Max Weber de çalışmalarının çok büyük bölümünde bu tür araştırmacılardandır.

Elbette biz, Weber'den, bir çok durumda, hem bu son derece yetenekli adamın, gerçekten ona özgü bir birikimle, ekonomi tarihini incelerken, hem de kendi deyimiyle "dünya dinlerinin ahlâki-ekonomik temeli"ni ortaya koyarken ve örneğin, Alman Devrimi'nin hemen ardından yayınlananlar gibi, bir çok yönden mükemmel politik yazılarını kaleme alırken vardığı sonuçlarda ayrılıyoruz.

Biz, her zaman Weber'i, zihniyetinde kendine özgü bir damarın onu, meselelerle doğrudan karşılaşmaktan alıkoyduğu; proleter dünya görüşünü büyük bir gerçek olarak içinde hissederek, bu gerçeğe karşı, sorunların sözde karmaşıklığı, eklektisizmin sözde zorunluluğuyla kendisini savunmaya çalışan bir demokrat, ilerici görüşlere sahip bir adam olarak görüyoruz. Bazen, Weber'in olağanüstü büyük bilgi birikiminin, görüşlerinin net olmamasına yol açtığı sanılabilir, fakat gerçekte durum elbete böyle değildir: eğer güçlü bir yöntemsel irade varsa, her türlü malzeme birikimini tamamen örgütlü bir ürüne dönüştürmek mümkündür.

Weber'de durum böyle değildir. O sık sık yarı-mamuller sunar. Gerçek bütünselliğe, basitleştirme ve bayağılaştırma ile hiç ilgisi olmayan konuların örgütlenmiş yalınlığına ulaşma yönünde içsel çabadan yoksundur. Weber, öyle görülüyor ki, bu iki ağır basan bütünlüklü bir görüş, bütünlüklü bir yöntem, ona çok basit, konunun büyüklüğüyle orantısız görünmektedir; ve bu konunun halledilmesi görevinde Weber daha baştan, konuya son derece karmaşık, hatta iç çelişkilerle dolu girişler arayarak kendisini zaafa uğratmaktadır. Bazen bu tutum, onu bir Marksist için kesinlikle sempatik kılmıyor, bazen de, bu insanın, onu, demokratik biçimleri içinde Weber için tümüyle kabul edilebilir olan burjuva dünyasından uzaklaştıracağı için yürümek istemediği bir yola girmemek amacıyla kasıtlı olarak sonuna kadar konuşmadığı düşünülür.

Oysa ben bunun böyle olmadığım, tersine Max Weber'in son derece samimi olduğunu düşünüyorum. Zihniyeti, bütün hayatı tarafından, biraz Marksistlere benzeyen bilimsel bir demokrat olarak kalacak biçimde belirlenmiştir. Buna rağmen Max Weber'in çalışmalarına büyük değer vermeliyiz: tam da bize yarı-mamuller sunduğu için.

Elbette araştırmacı olarak bir Marksist için en iyisi, asıl kaynaklara dayanmaktır. Ne var ki biz, malzemenin seçiminden başlayarak son derece sıkı bir çalışmaya girişecek bir dizi bilim adamı öne çıkartabilecek durumda değiliz. Öte yandan yarı-mamuller, yani bilinen türden burjuva bilim adamlarının vardıkları sonuçlar, çoğu kez baştan sona tahrif edilmiştir, bu bilim adamlarının faaliyeti, Marksist fabrikamızda işlenecek malzemeyi tamamen kullanılamaz kılmaya yönelik görünmektedir.

Max Weber'de durum farklıdır: onun yarı-mamullerini Marksist fabrikalar da istemektedir. Weber'in çalışmalarının bizim için büyük çekiciliği buradadır. Bakış açısının belli değişikliği, bazı hususlarda belli, hatta oldukça şiddetli tartışmalar, va-

rılan sonuçlarda belli ölçüde önemli cesaret olduğunda Max Weber'in çalışmalarından kendi inşamız için son derece değerli unsurlar çıkartılabilir.

Max Weber çalışmalarında sanat sorununa sadece dolaylı olarak değinmiştir; onun post mortem (ölümünden sonra) yayınlanan "Müziğin Rasyonal ve Sosyal Temelleri" adlı araştırmasını büyük bir ilgiyle karşılamıştım.

Ayrıca burada bir çekince düşmeliyim. Okurken bu çalışma beni biraz düşkınlığına uğrattı. Max Weber elbette burada da şaşırtıcı ölçüde birikimli görünmektedir; müzik alanında da, çalışmasını her profesyonel müzisyen için hiç kuşkusuz değerli kılan büyük bir bilgi birikimine ulaşmıştır. Fakat genel olarak bu çalışma sadece bir inceleme, belli ki yeniden ele almak istediği ve büyük ihtimalle onu mükemmel kılana kadar, kesin sonuçlara ulaşıncaya kadar üzerinde çalışacağı bir konunun sınırlarına girişti.

Ancak bu kitap, Kroyer'in redaksiyonu altında yayınlanan biçimiyle de dikkate değerdir.

II– Theodor Kroyer, Weber'in kitabına yazdığı önsözde, yazarın, büyük bir birikimle, bugün bütünüyle tartışmasız olan bir gerçeği, yani bizim kesin biçimde kurulmuş oktavlara dayanan müzik sistemimizin, adeta fizik, ya da fizyolojik bir gerçeklik değil, karmaşık bir tarih süreci içinde şekillendirilen bir şey olduğu gerçeğini öne çıkarmasını selâmlamaktadır. Bizim müzik yapımız, ne zamansal olarak, ne de dünya yüzünde mekânsal olarak genel geçerli değildir.

İster istemez bütün bu yapının yapay olup olmadığı kuşkusu doğmaktadır ve insan, ister istemez Avrupa müziğinin çevresine ördüğü oldukça güçlü duvarlardan bir çıkış yolu arayanların düşüncelerine yönelir.

Aynı zamanda Kroyer, Max Weber'in, toplumsal yaşam biçimlerinin, varoluş koşullarının ve alet üretiminin müzik üzerinde etkisine ilişkin tamamen sosyolojik, ya da deyim yerindeyse materyalist-endüstriyel düşünceleri karşısında saygılı bir şaşkınlıkla ellerini başının üzerinde kavuşturur.

Ne yazık ki Weber'in incelemesinin özellikle ikinci bölümü, çok daha renksiz, ama bu, sanat tarihçileri için, müzik yapımızın iç çelişkilerinin, dünkü ve bugünkü diğer müziklerle benzerliğinin büyük bir çabayla incelenmesinden, biçimlerinin ortaya çıkış tarihinden ve benzerlerinden daha ilginçtir.

Ben burada Weber'in kendisinin Helmholtz'un[3] müzik kitabından övgüyle söz ettiğini, fakat biraz eskimiş olarak nitelendirdiğini kaydediyorum. Helmholtz'un akustiğinde birçok şeyin eskimiş olduğu kesinlikle mümkündür; yine de Weber'in müziğin iki esasını, bunları dikkatle değerlendirmeden, kolayca es geçmesi, onun bundan sonraki düşüncelerini temelsiz kılmaktadır. Gerçekten de, nasıl olursa olsun, gerek müzik yapısı, gerekse de bizim müzik algımız fiziksel-matematikseldir. Gerçi bizim gamımız gerçekte tınlayan bir telin uzunluğunun tam olarak bölünmesi temelinde sıkı biçimde denenmiş fiziksel-matematiksel bir sistem değildir; fakat sesin temizliği, sesin uygunluğu vs. kavramı ile ses dalgalarının değişik bileşimlerinin optik ritmi arasında büyük ölçüde özdeşlik olduğu açıktır. Sesleri sabitleyen aletler, basit optik karşılaştırmalar yoluyla temiz sesleri ayırmayı, konsonan düzeni disonansdan ayırmayı vs. olanaklı kılmaktadır.

Burada son derece basit bir gerçekten hareket edilmelidir. Dış dünyanın düzenlenmiş doğru ritmik izlenimleri, sinir siste-

[3] Hermann Ludwig Ferdinand Helmholtz (1821-1894); Alman doğa araştırmacısı, "Müzik Teorisi İçin Fizyolojik Temel Olarak Ses Duyumları Öğretisi" adlı çalışması 1863'te yayınlandı. *(Lunaçarski'nin "Müzik Dünyasında" adlı deneme derlemesinin Rusça baskısının yayıncısının notu, Moskova 1958.)*

mimiz tarafından belli bir estetik artıyla algılanır. Gerçi izlenimlerin algılanması, uzun bir zaman dilimi içerisinde bu doğruluğu geliştirebilir, bunları çeşitli şekillerde karmaşıklaştırabilir; fakat eğer bu tür bir karmaşıklık, belli bir sınırın ötesine geçerse, estetik bir eksiye dönüşür.

Max Weber'e göre olay şöyledir. Analizi ve kökleri üzerinde hiç durmadığı ilkel müzik, tamamen içgüdüsel bir şeydir. İlk aşamalarına çok yakın, insanın rasyonalistleştirici faaliyeti onu yakalar. Bu rasyonalistleştirici faaliyet içinde çeşitli, deyim yerindeyse, müzik-dışı yan motifler kendilerini gösterirler. Buna rağmen müzik kendisini, güçlü biçimde tamamen akılcı-matematiksel düzenin taleplerine bağımlı kılmaya başlar. Ve son. Bu Weber'in, yer yer estetik pozitif bir enterval olarak beşlinin bütün halklar tarafından içgüdüsel kabulü gibi gerçeklerle karşılaşmasını engellemez. Ben, Weber'in daha önemli bir olguya, yani temiz sesin gürültüden ayrılmasına nasıl baktığını bilmiyorum. Fakat temiz sesin gürültüden ayrılmasını müziğin rasyonalizasyonu olarak adlandırmak mümkün mü?

Olguların düzenliliğinin aşamalandırılmasının zaten fiziksel dünyada var olduğunu söylemek istiyorum. Evrenin sonsuz çokluktaki sesleri arasında, nihayetinde müzik gelişimi için temel olacak, belli sayıda düzenlenmiş ses vardır ki insan bunları keşfetmeyi ve kullanmayı yavaş yavaş öğrenir. Helmholtz tarafından oldukça ayrıntılı biçimde incelenmiş (bu noktada çok eskimiş) müziğin bu fiziksel temeli, Weber tarafından görmezden gelinir. Weber'in bütün müzik değerlendirmelerindeki belirli belirsizliklerin nedeni budur.

İkincisi, Max Weber, aynı şekilde müziğin fizyolojik yanına da dikkat etmez. Sadece şurada burada bazen hoş olan ve hoş olmayanla ilgili birşeyler söyler. Onun iddiasına göre irrasyonel entervaller alışkanlık sayesinde hoş olabilir. Ne var ki bu tür gelişigüzel ifadeler, bizi hiç bir şekilde tatmin etmemektedir.

Müziğin sosyolojisine geçmeden önce, fizyolojisini incelemek gerekir. Entervallerimizin rasyonal olup olmadığı; bütün modern harmoni öğretimizin, organizmamızın, bunların nesnel-fizyolojik olarak bütün diğer ses bileşimleri karşısında önceliğe sahip olmamasına yol açacak kadar tam da bu türden müziği algılamaya alışmış olduğu anlamında yapay olup olmadığı ya da tam tersi, müziğin rasyonalizasyonunun bazı yerlerde kendine has özelliklere sahip bulunabileceği ve hatta fizyolojiyi bir parça ayaklar altına alabileceği, fakat genel olarak bize fizyolojik olarak hoş gelen seslerin çerçevesinde hareket etmek zorunda olup olmadığı sorusunu, az çok tam olarak yanıtlamaya çalışmak gerekir.

Bunu yine basit bir konumdan değerlendirelim. Ritmin ritimsizlikten (hatta hayvanların algıları itibariyle de) daha hoş olduğu çok açıktır. Ve eğer, diyelim ki, ritmik bir davul sesi, seslerin rastlantısal dağılımından çok daha hoşsa ve bu, kesin olmayan, belli ki sinir sisteminin yapısına bağlı fizyolojik bir olgu olduğundan, burada rasyonalizasyona gerek yoksa, bugün artık bildiğimiz gibi, doğru ritmik bir dalga olarak görünen temiz sesin, a pirori (önsel) fizyolojik açıdan gürültüden daha hoş olması gerektiği nasıl inkâr edilebilir?

Ne var ki, bizim harmonimizin bütün konsonanları genelde karmaşık, fakat doğru ritimler oluşturduklarından, müzik tarihinin, bizim için fizyolojik olarak kabul edilebilir olan ses bağlantılarının kerteli ve hep daha kesin aydınlatılmasını oluşturduğu şeklindeki önsel sonuca varılabilir.

Elbette müzik tarihi ve teorisinde her türlü katıksız fizyolojizmden uzak durmak zorundayız. Çok açıktır ki fizyolojik kurallardan sosyolojiye bağlı sapmalar olabilir, ritmsizliği ya da özellikle katı ritm ve ritmsizlik arasında bir şeyi arayan dönemler olabilir (örneğin resimsel düzensizlik, ya da daha katı biçim-

de *Altın Kesit**). Sanatsal ilkelerin katıksızlığı ve yalınlığı ve tersine, bunların yapmacıklığa ve yozlaşmaya varan aşırı karmaşıklaştırılması, tamamen sosyolojik bir sorundur. İşte bir benzetme. İnsan tarihinin temel olgusu, emeğin kerteli gelişimi, insanın doğayı, bütün gereksinmelerini karşılayabileceği bir varlıklar kaynağına dönüştürme çabasıdır. Fakat buradan her yerde bu "yasa"nın katı tezahürüne rastladığımız sonucunu çıkarmak doğru olur mu? Tersine, bir sürü akıldışı unsur, yanlışlar, büyüye inanma vs. buluyoruz, aynı zamanda, lüks peşinde koşma, insan organizmasını, hatta bazen bütün bir toplumu ölüm yoluna sokan yanlış gereksinimlerin karşılanmasını buluyoruz. Tarihsel gerçeklik, insanın, doğanın üstesinden gelme etkinliğinin genel dokusu içine daha karmaşık örnekler dokur.

Aynı şeyi, bana göre, müzik tarihinde de gözlemliyoruz. Bütün yürüyüşler, bütün yanılgılar, bütün durmalar, kesintiler, karşı çıkışlardan geçerek, yine de doğaya giderek egemen olunduğunu, bu doğa gücünün müziksel anlışını, karmaşık ve güçlü örgütlülüğünü, insan düşüncesinin ve çabasının onun sayesinde daha uygun bir şekilde dile getirilişini görüyoruz.

Max Weber'in kitabına karşı benim ilk itirazlarım bunlar. Müziğin fizyolojik kısmı ve müziğin fizyolojik sınırlılığı sorunlarına (hiç bir zaman ve hiç kimse tarafından sonuna kadar işlenmemiş sorunlara) fevkalâde rastlantısal değinilmesi, Weber'in kitabını belli ölçüde gerekli bir temelden yoksun bırakıyor, vardığı bazı sonuçları karıştırıyor.

İkinci itirazım da daha az önemli değil. Müzik olağanüstü bir ikiliktir. Bir yanda müzik, seslerin birleştirilmesi sanatı, insanlara haz veren bir sanattır; hem de deyim yerindeyse, tamamen du-

* (Matematikte) tam bir doğrunun büyük parçasına oranıyla büyük parçasının küçük parçasına oranının aynı olduğu,doğruların bölünme ilişkisi. -ÇN

yumsal bir hazdır söz konusu olan. Ne var ki Kant, bu durumda Leibniz ve Yunanlılara dayanarak, müziğin sadece duyumsal hoş göründüğünü, oysa müziğin duyumsal güzelliğinde derin rasyonal-etik bir şey olduğunu söylerdi; Leibniz'e göre müzisyen ve müzik dinleyicisi bilmeden matematikle uğraşırlar[4] — yani müziğin verdiği hazla matematikle uğraşmanın verdiği haz aynı niteliktedir ve tam da bu uğraş, akıl ve etik bakımından özellikle temiz görünmektedir. Akıl bakımından, çünkü matematik en rasyonel bilimdir ve aslında adeta aklın kendi kendisini seyretmesidir; ve etik bakımından, çünkü matematik dünyasının katılığı, satın alınamaz oluşu ve temizliği, bizim dağınık ve rastlantısal olgusal gerçeklik dünyamıza düzen düşüncesini taşır.

Fakat biz bütün bu ilginç estetik gezintiyi bir yana bırakmak istiyoruz. Basit bir şey söylemek istiyorum. Sesin katıksız biçimi olarak müzik, aslında tamamen fiziksel bir haz yaratır, çünkü insanın karmaşık duygularına ve bunlara bağlı düşüncelerine dokunmaz.

Oysa müzik böyle olmak zorunda değildir; hatta ben müziğin böyle olamayacağı düşüncesine yatkınım. Katıksız müziğin en yüksek ve en güçlü ifadesi elbette füglerdir* (örneğin Bach'ın füglerı). Fakat dünyada hiç kimse, bir füg dinlerken bunların

[4] Christian Goldbach'a (Latince yazılmış) bir mektupta Leibniz, müziksel ve matematiksel tam algının karşılıklı etkisi düşüncesini şöyle formüle eder: "Ruh, buna rağmen, bir aritmetik hesap yarattığını hissetmese de bu bilinçaltı aritmetik hesabın sonucunu duyumsar, ya da konsonanslarda haz alır ve asonanslarda (onlar bağlı ve) onlar tarafından yaratılmış genişleme (duyumsar). Bu bir çok duyumsanamaz karşılıklardan (müziksel) haz oluşur." *(Lunaçarski'nin "Müziğin Dünyasında" adlı deneme derlemesinin Rusça baskısının yayıncısının notu Moskova 1958.)*

* Bir konunun, çoğunlukla kuartet ya da kentet aralıklarıyla, bütün seslerden geçirildiği, katı kurallara göre inşa edilmiş müzik parçası –*ÇN*

psikolojik yorumlandırılmasından uzak kalamaz, yani bunların içine mutlaka herhangi bir tazelik, sevinç, karşı çıkış, yarışma duygusu koymak zorundadır. Bu, en biçimsel müzik türleri için de az çok doğru olduğuna göre, genel müzik alanı için insanlar açısından sesin kendilerine verdiği hazzın müzikte ikinci planda olduğunu iddia edebiliriz. Ancak müzikte birinci planda olan, insan duyguları, irade beyanı gibi şeylerin de içinde bulunduğu güç bileşimlerinin kendine özgü ve derinden sarsıcı yansımasıdır. Bir vahşinin en ilkel şarkısından başlayarak, insan, şarkıyla duygularını ifade eder.

Müziğin köklerinden biri hazdır, ilkel bir insan, bir nesneyi bir başka nesneye vuruşunun çıkardığı sesi bununla dinler; müziğin bir başka kökü, insanın hayvanla ortak özelliği olan acı ya da sevinç haykırışıdır.

Eğer enstrümantal müzik, başlangıcında katıksız tınının ifade edilişine yakın, buna karşılık şarkı, duyguların doğrudan ifadesi idiyse de, müziğin her iki yanı da kısa sürede ayrılmaz biçimde içiçe geçtiler. Enstrümantal müzik, insanların ruh hallerini yansıtmayı öğretir ve insan sesine katıksız tınının güzelliğini vermeyi öğrenir. Bu duygusal yana, Weber, kesinlikle dikkatini yöneltmez ve böylece kendi müzik sosyolojisi şemasından neredeyse yarı-organizmasını koparıp atar, yapıları olağanüstü tek yanlılaşır.

Yunanlıların müziğin belli biçimlerini etik, belli başka biçimlerini ise daha az etik olarak değerlendirdiklerini geçerken saptar. Tamamen yüzeysel olmasına rağmen, haklı olarak müzikle ibadet arasındaki bağa işaret eder; sonraki anlatımlarında bütün bunları bir yana bırakmaktadır. Onu ilgilendiren sadece, sosyolojiye dayanmanın daha az hissedildiği, izlenmesinin ise çok daha zor olduğu müziğin biçimsel gelişimidir.

III– Bu çekincelerin ardından, okurlara, çok kısa olarak, Weber'in kitabının içeriğini onun en önemli tezleri çerçevesinde anlatmanın gerekli olduğuna inanıyorum. Ben profesyonel müzisyen değilim, o nedenle de bu işin uzmanları için yazmayacağım. Ben sadece Weber'in kitabında, profesyonel müzisyenin, ona, benim kitaptan aldığımdan daha önemli gözükecek çok fazla ayrıntı bulacağını belirtiyorum.

Weber'in kitabının, benim pek ele almadığım bölümlerinin müzisyen için önemini kesinlikle reddetmiyorum. Fakat kitap beni öncelikle sanat üzerine *sosyolojik* inceleme olarak ilgilendiriyor, o nedenle ilgili sayfaları seçiyorum. Yazarın kendisi için de bunlar çok önemli olabilir.

Öncelikle: Kitap, "Müziğin Rasyonel ve Sosyal Temelleri" adını taşımaktadır. Daha önce de söylediğim gibi Max Weber, müziğin fizik ve fizyolojik temellerini görmezden gelir, fakat rasyonal psikoloji ve sosyolojiyi belli ölçüde birbirine karşıt değerlendirir, yani bir yanda katıksız müziğin gelişim yasalarının dışında bulunan güçlerin ilerlemesinin bu sürece kendine özgü bir başkalık dayattığını düşünür.

Weber'in kitabının bizim için öneminin bu nedenle zayıflaması kendiliğinden anlaşılır, zira insan *müziğin rasyonalizasyonu tarafından belirlenen sosyal koşulları ne ölçüde yansıttığını bilmek istiyor.*

Ayrıca kimi şeyler, Max Weber'in müziğin rasyonalizasyonunu sosyolojik olarak temellendirdiğine işaret etmektedir.

Önce Weber, müzik yapımızın ilkelelerini saptar ve çözümler. Bizim oktavlarımıza özgü ve bütün müzisyenlerin bildiği iç çelişkileri belirler. Daha sonra karşısına başka bir sistem, pentatonik sistem koyar. Fakat pentatonik sistemin başlangıç olduğunu iddia edemez, tersine; pentatonik sistemin oktava dayandığını, aynı zamanda oktavın rasyonalizasyonu denemesini oluştur-

duğunu, dolayısıyla ilkel bir şey olmadığını görme eğilimindedir.

Görünen o ki, çeşitli müzik sistemlerinin (bugünkü Batı Avrupa, Çin, Arap, antik Helen) ortaya çıkışının temeline iki ilke konulabilir. Bir yanda müzikle tamamen melodik uğraşı, kolayca bir dizi uygun entervallerle birbirinden ayrılmış olan bir dizi ses düşüncesine yol açar; öte yandan akordu arayan müzik, böyle bir durumda uygun bir zemin elde etmez ve tersine, bir çok başka uygun entervalin kullanımını amaçlar.

Örneğin Arap müziğinde irrasyonal, sayısal ifadeyle anlaşılamaz bir üçlünün kurulması karakteristiktir. Bununla birlikte, az çok rasyonalize edilmiş, Yunanlılardan ödünç alınmış gamın *ihlali*, *tuluma* ve onun kendine özgü ses düzenine alışkanlıktan hareket etmektedir. Çinlilerin rasyonel oktavları değiştirmeleri de, yazarın görüşüne göre, yapı tarzı nedeniyle irrasyonal bir alet olan "king"in[5] etkisinden kaynaklanmaktadır. Buradan, öyle görünüyor ki, bütün müziklerin temelinde bir tür rasyonalize edilmiş müzik yatmaktadır ve biz, neredeyse Weber'in bize, şimdi Avrupa'nın aldatılması için kullanılan yolu gösterdiğini: bizi, başlangıçta, daha sonra "yozlaşan" özellikle yüksek bir kültürün var olmuş olduğu düşüncesine getirdiğini kabul etme eğilimi gösteriyoruz. Bu düşünce Weber'e yabancıdır, fakat kitabının ilk sayfalarını okuduktan sonra insanın kafasında bazı karışıklıklar kalıyor, çünkü insan kendisine ister istemez şu soruyu soruyor: Son tahlilde en ilkel ses sistemi nereye dayanmaktadır, *bütün* müzik sistemleri nereden çıkmaktadır?

Weber, kendisini, ilkel müziğin bir kaos olarak, kuralsız bir keyfilik olarak düşünülmemesi gerektiğini belirtmekle sınırlar; bizim tonalitemize prensip olarak benzeyen bir şey duygusunun kesinlikle tamamen yeni bir şey olmadığını söyler.

---

[5] King: Birbirine uygun onaltı taş plakadan yapılmış bir Çin vurmalı çalgısı. *(Almancaya çevirenin notu.)*

Bana göre, Weber'in bu noktadaki düşüncelerinin belirsizliğinin nedeni, onun, bizim tonal sistemimizin fizik ve fizyolojik esaslarını ve elbette uygarlığın erken dönemlerinde kendisini hissettirmek zorunda kalmış bu sistemin yönlerini görmezden gelmesidir.

Max Weber, seslerin ortaya çıkışından sadece tali olarak söz eder. Vahşilerde glisando* ve ulumanın çok önemli bir rol oynadığına işaret eder. Bu ulumadan tek tek seslerin bir ıskalası nasıl oluşabilmiştir. Haklı olarak Weber, bunun insan konuşmasından çıktığını tespit eder. Uluyan insan "feryad etmeye" başlayınca, bunu biz söylüyoruz, glisandosunu unsurlarına ayırmak zorunda kalmıştır ve bu aynı zamanda sesin ayrılmasına neden olmuştur. Weber, entervalin aydınlatılmasının, aletin büyük yardımıyla olduğunu söylerken elbette haklıdır. Burada da, Weber'in, bizi, müziğin, daha önce sözünü ettiğimiz fizyolojik temellendirmesine yakınlaştıran bir iddiasıyla karşılaşıyoruz. Weber, harmonik olarak katıksız entervallerin —oktavlar, beşliler, dörtlüler— elbette *daha açık oluşları* sayesinde diğer ses aralıkları arasında daha kolay tanınabildiklerinden, *müzikal bellek* için daha kolay algılanabilir olmaları nedeniyle damgalarını vurduklarını söylemektedir; nasıl ki insan genel olarak, gerçek bir yaşanmışı kurgulanmış bir şeyden, sağlıklı bir düşünceyi karmaşık bir düşünceden daha kolay anımsayabilirse, bu durumda "doğru" entervallerin, yanlışlara kıyasla önceliği vardı; burada, müziksel olanla mantıksal ussallık arasında bir benzerlik sözkonusu olurdu.

Bütün bu yapı bana yanlış ifade edilmiş görünmektedir. Bir vahşinin bile bir beşliyi hoş bir enterval olarak farketmesini sağlayan dolaysız izlenimle, gerçekten yaşanmış bir şeyin uydurulmuş bir şeyden daha kolay anımsanacağı yönündeki oldukça

* glisando: seslerin inişli çıkışlı birleşimi –ÇN.

kuşkulu bir olgu arasındaki benzerlik, son derece zayıftır. Evet, —örneğin çeşitli halkların efsanelerindeki— yaygın bir uydurma, herhangi bir gerçek tarihsel olgudan karşılaştırılamaz şekilde daha güçlü biçimde belleklere kazınmamış mıdır? Bizim, vahşilerin dünya görüşünün bizim mantığımız için son derece karışık düşüncelerden oluştuğunu bildiğimiz yerde, her sağlıklı düşüncenin karmaşık bir düşünceden daha iyi belleklerde korunabileceği iddiası, ilkel toplumun düşüncesinin ne tür bir eleştirel olmayan rasyonalizasyonudur! Mantıksal düşünce —Weber'in bunu unutması ne kadar ilginç—, insanın toplumsal yaşamının oldukça geç bir ürünüdür ve bazı durumlarda uğraştığımız tamamen ilkel bir olgudur. Weber'in kendisi, müzik yapısıyla ilgili hiç bir düşüncesi olmayan vahşinin bile, beşliyi, derhal hoş bir enterval olarak kaydettiğini iddia etmektedir. Elbette, burada bir fizik olguyla, yani birincisi, ana notayla beşli arasında harmoniyi oluşturan organizma üzerindeki ritmik etkilerini belli özellikleri ve ikincisi, sözkonusu doğru ritmi belli bir duyum-artısıyla alan sinir sisteminin özellikleriyle karşı karşıyayız. Bundan başka son derece ilginç olan bir düşünce, yani katıksız entervallerin ölçülemezliği olgusunun, bir kez keşfedildikten sonra, derhal katılan hurufiliğin gösterdiği gibi, hayal gücünü büyük ölçüde etkilediği düşüncesi ifade edilir.

Bu önemli notu, sadece, rakamların mistiğinin, uzunlukları kendi aralarında doğru oranda bulunan tellerin, entervaller aracılığıyla ölçülebilen ve en hoş harmonisinin gözlemi temelinde ortaya çıkıp çıkmadığı ya da tersine, müzik yapısının rakamsal tespitinde bir çok şeyin rakamların mistiği aracılığıyla dikte edilmiş olup olmadığı henüz bilinmediği için ekliyorum. Weber'in kendisi başka bir yerde, oktavın on, oniki parçaya ayrılmasının belki de ilgili rakamlara bir saygı tarafından dikte edilmiş olduğunu söylüyor, aynı şekilde biz de, oktavın dayandığı yedi rakamı gibi aslında göründüğü kadarıyla, izlerini şaşırtıcı

biçimde dünya kültürünün çeşitli tabakalarında bulduğumuz, yedi gezegene alçakgönüllü tapınma tarafından dikte edildiğini söylüyoruz.

Weber'e kulak vermeye devam edelim. İlkel müziğin, diyor Weber, çeşitli gelişme aşamalarında salt estetik amaçlar gütmediği, aksine pratik amaçlara hizmet ettiği sosyolojik gerçeğini gözönüne almak zorundayız. Gerek kült bağlamında gerekse de tedavi sanatı bağlamında, müzik büyülü anlama sahipti. Bundan dolayı, tanrıları ve kötü ruhları etkilemek için kullandıkları ölçüde güzel sanatlar, mimik, deklamasyon veya orkestra, şarkı gibi tüm büyülü eylemlerin ona göre hareket ettikleri stereotip gelişime tabidir. Ancak ilk formülde yapılan her değişiklik, gerçek bir yaşamsal sorundur, çünkü onun etkinliğini yerle bir eder. Bu bakış açısı altında yanlış şarkı söylemek, ölümle bile cezalandırılan bir suç olabilir. Entervallerin tespitine hizmet eden enstrümanlar, hizmetlerinde kullanıldıkları tanrılara ve kötü ruhlara göre değiştiğinden, tonalitenin (dizinin) en eski ayırdedilişi, belirli bir ibadette kullanım bulan tipik ses formüllerinin düzenlenmiş komplekslerinden hareket ediyordu. Grup türü kast yapısına (papazlar) geçişle birlikte müzik gelişiminin, eğer *sanat* haline gelmişse, pratik kullanımının üstüne çıkmaya başladığı ve estetik rasyonalizasyon alanına geçtiği notu özellikle önemlidir.

Bu uzmanlaşmış papazların ve şarkıcıların belirli bir gelişim aşamasında artık yalnızca geleceğe hizmet etmedikleri, aksine zanaatlarını geliştirmeye ve yetkinleştirmeye başladıkları anlamına gelir, bu arada doğrudan varoluş baskısını daha az duyumsarlar ve yöntemlerinin salt kültürel düzenlenmesini çalışmalarının içine monte edebilirler.

Böylesi bir düzenlemenin onlar açısından durgunlaşmaya yol açtığını anımsıyoruz. Yetkinlik, kısa sürede gelenek ve rutin haline gelir. Doğu toplumlarında her yerde bu süreçle karşılaşırız.

Başlangıçta büyücülüğün durağanlaşması, bir halk geleneği, sonra entelektüellerin —papazın, şarkıcının, doktorun vs.— nispeten özgür düşüncesi ve sonra yine okul geleneğinin yavaş yavaş kurulması. Sadece toplumsal gelişmenin bazı özellikleri bu diyalektik süreci değiştirebilmektedir. Bütün bu sorunlara Weber ne yazık ki girmiyor.

Bu arada, müziğin ilk evrelerinde ve Weber'in görüşüne göre gelişim seyri içinde, oldukça uzun bir süre "minör" ve "majör" ayırımının asla gerçekleşmediğini belirtelim.

Peki Weber ilk evrelerde müzik sisteminin temelleri olarak neyi göstermektedir? Ona göre her şeyden önce, müziksel sunumda temel tonlar ya da Stumpf ile birlikte ağırlık noktası olarak, melodi yayılımının noktaları olarak tanımlamaya eğilimli olduğu şey ortaya çıkar. İlkel melodide bir, iki ses sürekli olarak geri döner. Bunlar melodinin Ambitus'unu[6] (ses genişliğini), yani onun yukarıya ve aşağıya doğru sapmalarını oluşturur. Melodinin bu ilk düzenlenmesi, onun az ya da çok doğru bitişiyle elele gider. Bir şansonetin veya tüm bir melodinin finali için bu tür formüller çok erken oluşmuştur.

Ancak Weber bu kuralların, rafine bir toplumla karşılaştığımız her keresinde, değişikliğe uğradıklarından söz eder.

Entervallere gelince, genç müzikal yaratı tarafından uygun görülen ilk entervaller kuartet (dörtlü) ve kentet'dir (beşli). Bu arada, bizim bakış açımıza göre tamamen akıl dışı olan, sayısal olarak ifade edilemez başka yarım ses aralıklarıyla karşılaşılır.

---

[6] Eski Roma'da bir Senatör adayının, seçmenleri ziyaret edip, onları kendisi için oy vermeye ikna etmesi adetine Ambitus denirdi. Bu örnekte sözcük mecazi anlamda kullanılmıştır ve bir melodinin mükemmelliğe doğru karmaşık hareketini tanımlar. *(Lunaçarski'nin "Müzik Dünyasında" isimli deneme derlemesinin Rusça yayıncısının notu, Moskova 1958.)*

Ama bunlar açıkça daha karmaşıktır, belki ilgili dönem ve yörenin en sevilen enstrümanlarının özellikleri tarafından dikte ettirilmiş olarak. Fakat (öyle anlaşılıyor ki fiziksel ve psikolojik özellikler sayesinde – A. L.) kuartet ve kentet kendilerini sürekli idame ettirirler.

Hatta kuartet ve kentet, birbiriyle rekabet halindedir. Tiyers (üçlü), başlangıçta asla hoş bir enterval olarak duyumsanmaz, Sekont (ikili) ile karıştırılır. Tiyers akorları, ses kakışımı sayılır. Ancak, çok sesli şarkının kendini kabul ettirdiği ortaçağın sonunda Kuzey'den göçen tiyers direnir ve aynı zamanda kentet'e karşı tam zafer olanağı sağlar; ama uzun süre önce, o zamana kadar egemen olan kuartet, ses kakışımına dönüşür. Bizans (ve ondan önceki eski Yunan) müziğinde kuartet egemen entervali oluşturmaktadır. Oktavımızın diğer seslerinin kaderi daha az ilginçtir ve onlara değinmiyorum.

Tonal sistem nasıl yapılanırsa yapılansın — Weber'e göre her zaman esas olarak teorisyenlerin ortak malıdır. Canlı müzikal yaşam, bu çiti her zaman sarsar ve Weber, kulak *melodik* bakımdan ne kadar rafineyse, mantığın ifade gücüne yönelik artan isteğin baskısı altında, bunun, tüm ses sınırlarının imhası olduğunu belirtir.

Weber'in burada yerleştirmeye çalıştığı gerçek, melodik çalışmaların egemen olduğu toplumların kurulan sistemin erki altına, eğer bu toplumlar akort üzerine ayarlıysa, armonik eğilimli toplumlardan daha az girdiğinden ibarettir. Bence Weber'in iddiasının bu anlamının sınırları içinde bile, armoni ilkesinin melodik ilkeye üstünlüğünün, aynı zamanda enstrümantal ilkenin vokal ilkeye üstünlüğü ve dolayısıyla dışsal kültürün, bunun sonucunda da *maddi* kültür oluşumuna bağımlılığın üstünlüğünü göstermeme haklı girişiminde bulunmaması üzücüdür. Olasılıkla bu düstur, çeşitli halkların ve dönemlerin sözüm ona mü-

zikal-toplumsal yapıların bir dizi ilginç gözlemlerine yol açabilirdi.

Ama Weber'in düşüncesini söz arasında ortaya öylece atıverirken, bunun nasıl bir "müziğin ifade gücüne yönelik arzu" olduğuna, bunun nereden ortaya çıktığına, nerede başat olduğuna, ne zaman gevşediğine, müzik aracılığıyla *ne* ifade edilmeye çalışıldığına hiç girmemesi daha da üzücüdür; bütün bu soruları atladığı için Weber, tarih ile ilgili düşüncelerini son derece değersizleştirmektedir.

Bunun dışında Weber, çok sesliliğin ne olduğu üzerine son derece ilginç incelemeye geçmektedir.

Her şeyden önce çok haklı olarak, oktavda basit tını ortaklığının, Combarieu'nün saptadığı gibi, erkek ve kadın seslerinin veya yetişkin ve çocuk seslerinin birliğinin bir sonucu olduğunu, ama asla çok seslilik olmadığını açıklar. Doğu, çok sesliliği ve armoniyi asla sevmez. Ne var ki Weber, majör — üç sesli akortun orada normal olarak güzel bulunduğunu (örneğin Siyamlılar tarafından) saptamaktadır. Ama bu durumda bile, bu tür akortu, harpvari, yani bir sesin ardından diğer ses şeklinde alırlar.

Kontrpuan son derece kendine özgüdür, ancak çok seslilik aracılığıyla armoni yaratarak değil. Weber, ona çok dikkat sarf eder ve çok sayıda çekici tanımlar yapar. Bu konuya girmiyorum, çünkü müzikle biraz da olsa ilgilenen biri kontrpuanın ne olduğunu bilir. Ancak Weber'in, İtalyan geç rönesans müzisyenlerinin kontrpuana karşı sanki bir barbarlığa karşı çıkıyormuş gibi şiddetle karşı çıktıkları ve sadece eşsesli müzikten yana olduklarını söylemesi ilginçtir. Buna rağmen, onbeşinci yüzyılda kontrpuan onaylanır ve onsekizinci yüzyılda Bach ile doruğuna ulaşır. Armoni düşüncesinin bizzat babaları saydığımız Yunanlıların, senfoninin (ahenk) etik olmadığını açıkladıklarını bilmek

bizim için son derece tuhaftır. Bu tür bir ahenk hoş olarak duyumsansa bile, diyor Weber, Yunanlılar bunu anlamsız buluyorlardı.

Ses çakışımı, bazen çok seslilik (kontrpuan) türünde de ortaya çıkar. Ama Weber bu konuda doğru olarak, ses çakışımının şimdi akort armonisinden farklı bir rol oynadığını söyler. Orada özel dinamik bir öğedir, burada ise çoğunlukla melodik olarak belirlenmiş bir ses seyrinin ürünüdür. Kontrpuanda ahenksizlik rastlantısal bir olgudur.

Ayrıca Weber, çok seslilik alanında armonik–eşsesli müziği ayırt eder. Bundan anladığı temel melodiye bir, iki vs. sesle eşlik edilmesidir. Böyle bir ikinci keman ya da sesle eşlik tüm dünyada yaygındır. İlk net tespit edilmiş belirtileri ondördüncü yüzyılda İtalya'da görülür; onyedinci yüzyıla doğru (özellikle İtalyan operasında) bu biçim en parlak dönemini yaşar. Enstürmanın çoğunlukla temel sese koloratur eklemeleriyle ve bezemelerle eşlik ettiği eski Yunan müziğinde de izlerine rastlanır.

Tenor sözcüğü Ortaçağ dilinde *cantus firmus* ifadesiyle eş anlamlıdır, yani bu da sürekli esas sestir. *Discantus* ifadesiyle tam da birincinin hattı çevresinde çeşitli figürasyonlar icra eden ikinci sesin temel sesine katkısı tanımlanmaktadır.

Weber, asıl armonik müziğin Kuzey'den, İngilizlerden ve tiyers ve sizyem (altılı) şarkılarıyla kısmen Fransızlardan geldiğini iddia etmektedir. Müzisyenler uzun süre sesleri bağlama üsluplarını faux bourdon[7] yani *sahte refakat* olarak tanımlamışlar-

[7] faux bourdon (Fransızca, Lunaçarski tarafından çevrilmeksizin kullanılmıştır): Tam anlamı "sahte bas"; bu , üç sesli akorun sonucu olarak kaydedilmiştir; alt ses (bourdon) bir oktav yüksek icra edildi, dolayısıyla kendini en yüksek ses olarak, yani sahte bas olarak gösterdi. *(Lunaçarski'nin "Müzik Dünyasında" isimli essay cildinin Rusça yayıncısının notu, Moskova 1958.)*

dır, çünkü melodiyi yöneten temel ses onlar için en yüksek sesti, oysa bas onlara armonik destek sunuyordu, bu sonradan her yerde çoksesli müziğin egemen biçimi olarak yaygınlaştı ve buradan eski müzikte aynı şekilde önemli basso ostinato[8] gelişti. O zamana kadar egemen olan İtalyan şarkısı tamamen farklı yapılanmıştı. Daha pes olan ses, temel ses sayılıyordu, bu arada diskant onun üzerinde dalgalanıyor ve fonuna her türlü örneği katıyordu.

Nihayet Weber, heterofoni dediği şeyin varlığına da dikkat çeker. Heterofoni, seslerin bir şarkı kolektifine dayanarak kaderlerini adeta kendilerinin saptadığı doğal ortak şarkıdır. Bu tür şarkı bizim Rus köylülüğümüzde çok yaygındır. Weber'e göre Bayan Lineva[9], Petersburg Akademisi için doğal ama çok gelişmiş heterofon köylü şarkısının olağanüstü güzel tarzını fonografik olarak tespit etmiştir. Motifin heterofon gelişimi orada katılımcılar tarafından doğaçlanır. Bununla beraber sesler ritmik ve melodik olarak da birbirlerini rahatsız etmezler. Bu sadece istikrarlı kolektif bir gelenekle açıklanabilir. Örneğin iki farklı köyden insanlar böylesi bir kolektif doğaçlamayı kusursuzca icra edemezler.

Fakat elbette müzikte en radikal değişiklikler, seslerin katı bir biçimde armonik olarak birleşmesinden sonra gerçekleşmişti. Burada sessiz entervaller ön plana çıkmıştı. Fakat akort-armonik müziğin sadece, esas olarak Kuzey'in koro şarkılarının yaygınlaşmasının etkisi altında, Avrupa müziğinin olgun bir

[8] Basso ostinato (İtaylanca, Lunaçarski tarafından çevrilmeksizin kullanılmıştır): Sürekli kesintisiz bas. *(Almancaya çevirenin notu.)*

[9] Yevgeniya Eduardovna Lineva (1854-1919): Rus halk şarkıları derleyicisi, araştırmacısı ve propogandisti; 1897'de halk şarkılarını kaydetmek için ilk kez bir fonograf kullandı; Lineva'nın temel eserinin adı "Halk Armonizasyonu İçinde Büyük Rus Şarkıları"dır. *(Yukarıda anılan yayıncının notu)*

ürünü olduğu sanılmamalıdır, zira berrak entervaller üzerine kurulmuş akorların, gerek Helenlerin klasik müziğinde, gerekse de beşlilerin ve dörtlülerin son derece bilinçli kullanıldığını gördüğümüz Japonya ve Endonezya'da izleri vardır. Avrupa için tamamen tipik olan ve Avrupa'nın kuzeyinden genel olarak üçlü ve altılı tercihi görülmelidir. Ayrıca Weber, akor armonisinin varlığının bu ilkenin bütün müziğe mutlaka sızması sonucunu doğurmadığını vurgulamaktadır.

Weber neden dünyanın bazı yerlerinde çok sesliliğin ortaya çıktığı, başka yerlerinde ise bunun gerçekleşmediği sorusunu sorar ve bu soruyu yanıtlamaz. Bunun için yeterince malzeme bulunmadığını söyler: Büyük ihtimalle çok sesli müziğin ortaya çıkışının, müzikal unsurların rastlantısal özelliklerinin bir sonucu olduğunu vs. ifade eder. Bana öyle geliyor ki, bu epeyce zor. Bazı yerlerde çok seslilik ve armoninin sadece ortaya çıkmakla kalmamasının, aynı zamanda kök salmasının nedenlerini bulamamamız bütün koşulları bilemediğimizdendir. Hiç kuşku yok ki nedenler sosyolojik olmalıdır.

Weber bize bir başka sorunun sınanmasında önemli işaretler verir: Şu ya da bu bölgede, şu ya da bu halkta, şu ya da bu yüzyılda, *armoni*, belki de aynı kültürel gelişmeye sahip (Antik Yunan, Japonya) başka yerlerde egemen bir konuma sahip değilken, neden *ağır basmaya başlamıştır.*

Burada Weber nota yazısının bulunmasına büyük bir önem verir. Bizim Batı müziğimizin egemen özelliği tam da nota yazısıdır.

Ona göre, yazıyı dökmenin, hiç bir yerde, yaratma üzerinde, müzikteki gibi böylesine güçlü bir etkisi yoktur, belki de Çin resim yazısı bir istisna oluşturur, çünkü Çin şiirinin sadece içerdiği düşünceler ve resimler değil, özellikle yazınsal biçimi de değerlendirilir, çünkü ritm ve ses güzelliği çoğunlukla bir ve aynı

yazılı metni farklı Çin lehçelerinde okuma olanaklarına göre tamamen yitmektedir.

Weber'e göre, bizim nota sistemimiz olmaksızın, bir ölçüde karmaşık hiçbir müzik eseri ortaya çıkamazdı. Weber bunun yaratıcısının kafasında bile ortaya çıkmasının mümkün olmadığını iddia eder.

Bir zamanlar Arap müziği son derece özenli incelemelerin konusu olmuştu. Fakat Moğol istilasından sonra yazıya dökme araçları yitmiş ve Arap müziği notasız kalmıştı. Eski Yunanlılarda nota yazısı vardı; örneğin egemen sesten aletsel sapmalar kaydedilmişti; fakat işaret ve rakamların bizim partisyonumuzla hiç bir benzerliği yoktu ve hatta bunlar basit de olsa bir partisyonun oluşmasını olanaksız kılıyordu.

Weber nota sistemimizin tedrici gelişimini izlemeye devam eder ve sadece bu sistemin planlı bir ses dağılımını, dolayısıyla da gerçek bir sanatsal kompozisyonu mümkün kıldığını kanıtlar. Kilise müziği ve manastır kültürü, nota sistemini orta çağın derinliklerinden rönesans dönemine ve daha da sonrasına getirmişlerdi.

Weber'in bağlarından kurtarılmış müzik ya da genel olarak irrasyonal müzik çabasının bir kültürsüzlük işareti olmadığı yönündeki düşüncesi ilginçtir; ona göre bu daha çok çoğunlukla yapmacıklığın ve akla dayalı müzik araştırmacılığıdır.

Weber burada en yeni müziğimizi kastetmektedir. Müzisyen çevreleri ne kadar kendi içlerine kapanmışlarsa ve belli bir lonca başlıca müzik yapıcısı haline gelmeye başladıysa —örneğin sarayda—, bu olgunun klasik örneği olarak saray destanları görülebileceği bu görünümün o kadar çok çabuk ortaya çıkabileceğine, yani giderek katı kuralların konduğuna dikkat çeker. Mevcut çevrelerin toplumsal-fizyolojik görevleri için tam uygun bi-

çimi, daha önceki her şey için, onu bu yüksekliğe çıkaran basamaklar olarak görünen klasik dönem sunar; fakat çağ erişilen yükseklikte kalmaz, klasiklerini geçmek ister, başka yollar arar ve yapmacıklığa düşer.

Başlangıçta katı bir biçimcilik yaratmayı zincire vurur — ve belirli bir ölü akademizm dönemi başlar; sonra bu süreç çözülmeye başlar — ve ardından da akıl dışı bir zevkçilik gelir.

Ben Weber'in bu yasayı saptamasına ve bu hususta esas olarak, aynı düşünceleri ifade ederken bir çok kez atıf yaptığım saray şairleri örneğine sırtını dayamasına çok sevindim. Ne yazık ki Weber bunu yaparken, bu olgunun sınıfsal karakterini tamamen bir yana bırakmıştır. O sosyolojik açıdan, böyle şeylerin sadece müzisyen ya da genel olarak uzmanlaşmış sanatçılardan oluşan bir lonca ortaya çıktığında gerçekleşebileceğine değinmekle yetinir. Fakat bu söylenen son derece az. Sanatın gelişimi ve çöküşü büyük ölçüde yukarıda sözü edilen yolu izler: Romantik arayış, klasik ifade dolgunluğu, formal akademizm ve biçimlerin bozulması; yani, tamamen formal deneyler mevcut sınıf kültürünün genel gelişim çizgisiyle buluşur. Ve Weber'in tamamen atladığı lonca sanatının evriminin hangi derecede ve hangi ölçüde ideolojisi belirtilen sanat olan sınıfın toplumsal yaşamıyla çakıştığını gözden geçirmek, en ilginç görevlerden biri olacaktır.

Ayrıca Weber tedricen kurulmuş armoninin dışına düşülmesini, bazen tamamen ikincil, fakat kesinlikle ilkel olmayan koşulların ürünü olarak görür; böylece ona göre, örneğin Arap müziğinin, bu müzikte çokça bulunan akıl dışı üçlüleri temel halk müziği aleti olan gaydanın etkisinden doğmuştur. Müzik reformcuları öne çıkmış ve hatta isimlerini, çoğu kez rakam ilişkileriyle ifade edilemeyen halkın kulağı için kabul edilebilir olan üçlülerin keşfi sayesinde ebedileştirmişlerdir. Örneğin, müzis-

yen Salsal'ın[10] kurduğu çok eski üçlü 22:27 orantısı gibi bir şeydir.

Aletin müzik sistemi üzerinde özel bir etkisi vardır. Sadece işitme yoluyla rasyonalize edilmiş müzik sistemi, daha sonra alet aracılığıyla meydana getirilmekle kalmaz, aynı zamanda bazen tümüyle bir süsleme ilkesini ya da parmaklar için rahatlığı izleyen nefesli sazların deliklerinin dağılımı da, buna göre akustik bağlamda, giderek basitleşen tonların özel bir mantıklılığını yaratır. Örneğin İran müziğinde müzik aleti mekân itibariyle doğru biçimde işaret parmağıyla yüzük parmağı arasında paylaştırılmıştır, böylece ilginç 68:21 üçlüsü doğmaktadır ve ortada da orta parmak için son derece belirsiz tonlar eklenmiştir. Weber bu tür örnekleri çokça verir. Görünen o ki böylesine, görme gücü ve teknik tarafından belirlenen *sahte armoni* yüzyıllar için şu ya da bu halkın bilincinde demir atabilir. Bu olgu, farklı büyüklükteki levhalardan oluşan "King" adlı müzik aletinin oran ve simetri anlamında göz için doğru olduğu, fakat rasyonallikle hiçbir ilgisi olmayan bir gam verdiği Çinlilerde son derece karakteristiktir.

Biz şimdi Weber'in sapma üzerine ilginç düşüncelerine girmeyeceğiz, zira burada Weber bunların sosyolojik açıklamasından çok müzikal-teorik değerlendirmelerle sınırlı kalmıştır. Buna rağmen sapmanın, rasyonalizasyona, bizzat oktavlarımızın iç karşıtlığına yol açmış olan bir düzeltme getiren ek bir rasyonalizasyonun özel bir aracı olduğunu saptamak istiyoruz. Bu çok ilginç. Sapma bütün akor müziği için son derece büyük bir öneme sahipti, ve o olmaksızın, Weber'e göre, tam bir armoninin böylesine gelişebilmesi son derece zor olurdu.

Öyle görünüyor ki, Weber, geçerken, belirli bir dönemde mü-

[10] Salsal (ölüm tarihi 1791): Telli çalgılar kullanan Arap halk müzikçisi. *(Almancaya çevirenin notu)*

zisyenin gereksinimi olan ve iç-yasal bir yol izleyen müziğin rasyonalizyasonunun, aynı zamanda onu büyük ölçüde değiştiren ve bulandıran son derece çok müzik dışı etkiyi hissettiği yolunda önemli düşünceleri ifade eder. Ne var ki, burada müzikte bütün bu akıl dışı etkiler çoğu kez onyıllar ve yüzyıllar için saptanır ve görünen o ki, insan kulağını bile değişikliğe uğratır.

Ne yazık ki, Weber'in bu düşüncelerle yetinmiş ve bu olguların sosyolojik ve özellikle de yöntemsel önemine değinecek kadar ileri gitmemiştir. Birinci olarak insan kulağının ve yasalarının henüz son derece elastik olduğu ve deyim yerindeyse, zamanla *mevcut kültürün kulağının* kendine özgü, orijinal, *yasası* haline gelen "özel bozulmalara" eğilim gösterdiği kabul edilmelidir. Görünen o ki, rasyonalizasyon, mevcut temelin müzikal dünya güçlerini düzene sokmak isteyen, bir yanda fizik ve fizyoloji, öte yanda kendine özgü bir teknik (enstrüman!) ve sosyolojik etkiler ağıyla bunların yansıtılmasını sunan insanların (özellikle uzmanlardır bunlar) tamamen zorunlu çabasıdır.

Kısa süre öce Profesör Sakulin[11] edebiyat (ve dolayısıyla genelde her türlü sanat) için genel bir yasa olarak, bir yanda belli bir estetik gerçekliğin *evrim* sürecini, öte yanda, bu estetik gerçekliğin sürecinin ya da "yabancı" *sosyolojik* güçlerin nüfuz etmesiyle özünün değişmesinin *nedensel* sürecini ileri sürmüştür.

[11] Pavel Nikitiç Sakulin (1868-1930): Moskova Üniversitesi'nde edebiyat araştırmacısı; 1929'dan bu yana Akademi üyesi. "Rus İdealizminin Tarihinden/Prens V. F. Odoyevski/Düşünür ve Yazar" (1913); "Rus Edebiyatı ve Sosyalizm" (2. baskı 1924); "Edebiyat Tarihinin Sentetik Yapısı" (1925); "Edebiyat Biliminde Sosyolojik Metot" (1925); "Rus Edebiyatı" (2 Bölüm 1928/29) adlı araştırmaların yazarı. Yirmili yıllardan yaptığı çalışmalarda Sakulin Rus edebiyatının temel gelişim safhalarını karakterize etmeye çalışıyordu, fakat onun kabul ettiği yöntem marksizm unsurlarıyla burjuva sosyolojisinin unsurlarından eklektik bir amalgamdı. *(Lunaçarski'nin "Müzik Dünyasında" adlı deneme cildinin Rusça baskısının yayıncısının notu)*

Ben, genelde Prof. Sakulin'e katılmayı düşünüyorum. Ben de bu düşünceleri bir çok kez ifade ettim. Weber'in vardığı sonuçlar ve onun tarafından sunular olgular bu düşünceyi pekiştiriyor, fakat yine de ayrıntılı biçimde gözden geçirmek gerek.

Birinci olarak *belli bir estetik gerçekliğin evrim süreci onun özü tarafından çizilir.* Bu öz, (elbette kısmen) fizik ve fizyolojik yasalardan doğar, fakat kesinlikle bu yasaların *katıksız ürünü değildir.* Bu öz daha önceki tarih, *toplumsal-maddi* gölge görünümler tarafından yansıtılır.

İkinci olarak bana öyle geliyor ki belli bir estetik gerçekliğin ve benzeri bir şeyin gelişiminin gerek hızı gerekse de tipi (rasyonalizasyon ya da çöküş) bazen de genel yönü, yine çevre tarafından, örneğin uzman kişilerin varlığı, bu uzmanların adlarına çalıştıkları "kitle"nin toplumsal niteliği tarafından dikte edilmektedir vs.

Evrim süreçleri, toplum ne kadar sakin ve organik gelişirse o kadar katıksızdır. Özellikle toplum toplumsal yapı bakımından neredeyse hareketsizse, katıksız bir gelişim çizgisi mevcuttur ve belli bir estetik ilkenin demir atması beklenir. Burada mevcut ilkenin ifadesinde çok mükemmel işler, fakat sonra da bunun kemikleşmesi kaçınılmazdır.

Fakat o zaman bile, yani mevcut sanatın (fiiliyatta: lonca üyelerinin çalışmaları) gelişimi için *yeni* sosyolojik dürtülerin yokluğu durumunda *bu evrim çizgisinin bütün nitelikleri*, lonca üyelerinin kullandıkları *malzemeye* ve önlerine koydukları hedeflere *göre ölçülür.* İlke, mevcut toplumun (örneğin dinsel) düşüncelerle yeterli ölçüde beslenmesi anlamında, ya da böylesine bir doymuşluktan ve tamamen biçimsel ilkeler gibi şeylerin ortaya çıkmasından ayrılış anlamında "rasyonalizasyonu" için ağırlıklı olarak anıtsal olana, ya da küçük olana doğru gelişebilir. Weber'in yüzeysel değindiği ve Sakulin'in edebiyat alanında

saptamaya çalıştığı yasa, sosyolojik yöntemin üzerinde egemen olmaya devam ettiği bir bölüm olarak yorumlanabilir.

Weber, kitabını bizim temel aletlerimizin evriminin son derece ilginç bir anlatımıyla bitirir. Bir bütün olarak kitap kapsamlıdır ve bu kitabı okumak, sadece her kültürlü müzisyen için değil, aynı zamanda teori ve sanat tarihini kendisine iş edinmiş herkes için ilginç olacaktır. Fakat her şeye rağmen söz konusu kitap, sadece, ne önüne koyduğu görev, ne de elde ettiği sonuçlar itibariyle, özün ve müzik tarihinin sosyolojik ele alınışının sorunlarına hiç de uygun düşmeyen yüzeysel bir çalışmadır.

İlk kez "Peçaty i revoluziya" (Basın ve Devrim)

Moskova 1925, Mayıs fasikülü ile yayınlanmıştır.

Müziğin Toplumsal Kaynakları
(1929)

Müzik, temel olarak insanın ruh hallerinin ve özellikle duygusal habitüs'unun[1], sözcüğün en geniş anlamıyla, duygularının ifadesi olan sanatlardandır. Ancak müzikte nesnel unsurların tamamen eksik olduğunu da düşünmemek gerekir. Müzik, ifade aracı olarak, yerinde ton olarak kullanılır. Ses, genel olarak yaşamda ve özel olarak insanın toplumsal yaşamında hangi rolü oynamaktadır? Gerçeklik içinde yönünü bulma, kendi kendini savunma ve kendi yaşam güçlerini artırma için buna doğru tepki verme olanağı sunan sonsuz önemli bir sinyal rolü.

Gerçekten de: Eğer organizmalar kör ve sağır olsalardı, bu onların bir tehlike karşısında uyarılamayacakları anlamına gelirdi ve aynı zamanda hareket anlamında yönlerini tayin ederken yaklaşmak zorunda oldukları gerçekliğin onlar için çekici unsurları işaretle bildirilemezdi. İki tür sinyal özellikle önemlidir: Ses ve ışık. Işığı bir yana bırakıp —şu sıra ışığı ve sesi müzikte bir-

[1] Habitüs (Latince): zevahir, görünüş, tutum, biçim, görüntü. Lunaçarski tarafından Latince kullanılmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

leştirme denemeleri yapılmasına rağmen, ışığın müzikle bir ilişkisi yoktur— seste duralım.

Ses, bir noktada toplanmaları için yaşamın uygun fizyolojik organları belirlediği hava dalgalarının sarsılmasıyla uzaktan sinyalizasyonun son derece önemli bir aracıdır. Salt nesnel olan dış sinyalizasyon, bir çok doğa fenomeninin, onu algılayan organizmalar tarafından belirli bir davranışa çağrı olarak değerlendirilen ve belirli bir tepkiye yol açan farklı ses türlerini ortaya çıkarmasından ibarettir. Bu yüzden, işitmenin inceliği — diğer bir deyişle: sadece farklı sinyalleri fizyolojik olarak ayırt etme yeteneğini, Pavlov'un köpeklerine hatasız tepki vermelerini sağlamak için öğrettiği bir yeteneği değil, aksine ilgili sesin veya ilgili ses sisteminin ne anlama geldiğini anlama yeteneği — hayvan dünyasının gelişimi için gereklidir. Bir köpek daha iyi duyabilmek için kulaklarını havaya diktiğinde, ona bir açıklama verebiliriz ve bunu yaparken, psikolojik açıklama olmaksızın, kesinlikle refleks öğretisine sadık kalabiliriz. Köpek, böylece bir zil sesinin ona et verileceği anlamına geldiğini bilir — ve onda etin optik resmi ve ağız suyunun akmasına yol açan bir tat duyumu oluşur. Dolayısıyla ses sadece bir uyarıcı değildir, aksine gerçek dünyanın bir içsel resminin eşlik ettiği karmaşık bir tepkiye de yol açar.

Müzik, gerçek yaşamın partisyonundan başka bir şey değildir. Bu partisyon birleşik tasarımların bir dünyası olarak anlaşıldığında, bu insanın çevresinde yönünü doğru tayin etmesine olanak sağlayacaktır. Eğer bu böyle olmasaydı, o zaman yaşamımız çok bireysel olurdu ve sadece bir bireysel duyumlar dünyası bulunurdu. Ama yaşamda bu böyle değil. Bunu, ortak bir işitme aygıtına gereksinim duyan hayvanlarda, ailede, türlerde, toplumda gözlemleyebiliriz. Ortak işitme aygıtı olmaksızın, karşılıklı anlaşma, yaklaşmakta olan bir tehlikenin karşılıklı sinyali-

zasyonu, paylaşılan sevinç düşünülmezdi. Örneğin nöbet bekleyen bir erkek kaz bütün doğa fenomenlerini algılar ve nöbetçisi olduğu sürüyü bir sesle, doğanın sakin ya da tedirgin edici durumu hakkında bilgilendirir. Fakat hayvanın yaklaşmakta olan tehlike nedeniyle çıkardığı sesler, kendi içsel öz duygulanımını, diyelim ki bir dişinin çekici çağrısını, anne şefkatini ve benzeri şeyleri başka bir ruh halini ifade etmek istediğinde çıkardığı sesten elbette ki farklıdır. Çeşitli hayvan türleri, diğerlerinden farklı olan kendi sinyal sistemlerine sahiplerdir.

Aynı şekilde ilkel toplumun çeşitli aileleri ve kabileleri arasında bir sinyalizasyon vardır. Burada artık konuşma biçiminin örgütlenmesine; dil denilen şeye varılmaktadır. Canlı konuşma biçiminin sinyalleri (örneğin korkunun ve sevincin anlatımı) başlangıçta çok basittir ve doğa seslerine yakındır. İnsanın konuşmasında şimdiye kadar ünlemler kalmıştır, konuşma biçiminin nüanslarını yansıtmak ve duygusal anlamlarını vurgulamak için kullandığımız bağlantı sesleri. Düşünce, iç konuşmadan başka bir şey değildir. Dil olmaksızın bir düşüncenin var olması olanaksızdır. Kavramların dili, eğer canlı konuşmanın tınısında değil, aksine optik olarak (resimli yazı işaretleri, harfler vs.) kaydedilirse, tonlamasını yitirir, ama konuşan insan konuşmaya yaşadıklarının ifadesiyle eşlik eder ve duygularıyla renklendirir. Canlı konuşma biçimi, çok sayıda çeşitli tonlamaları kullanır. Bunların seçimi, konuşmamızın kimi ve nasıl etkileyeceğine bağlıdır. Örneğin arkadaşımla bir fincan kahve içerek konuşurken, sesimin varyasyonları minimal olabilir; bir hatibi ele aldığımızda ortaya çok farklı bir tablo çıkacaktır. Çoban, sürüyü bir araya toplamak için uzak mesafelere sinyal göndermek ve bunun için sesini fazla yormaksızın yüksek ses çıkarmak zorundadır. Büyük bir dinleyici kitlesine konuşacaksam ve herkesin beni duymasını istiyorsam, o zaman sözcüklerin algılanabilmesi ve anlaşılabilmesi için sadece yüksek sesle konuşmak zorunda değilim: Temel görev dinleyicilere duygularımı iletmektir. Bu-

nun için ses akışını çeşitlendirmek ve olabildiğince anlamlı hale getirmek zorundayım, söze müzikal bir unsur katmak zorundayım. İnsan ne kadar çeşitli konuşması gerekirse, o kadar çok hitabete, şarkı söyler gibi bir ses tonuyla konuşmaya yakınlaşılır. Örneğin, müezzinlerin ezanları, aynı her biri geniş bir kamuoyu için belirlenmiş tınılama — ağıt, ibadet uyarısı — gibi neredeyse şarkıya, kısaca, başkaları tarafından benimsenip kolektif olarak işlenmesiyle yetkinleştirilebilecek bir tını gibidir; onun başına aynı deniz kıyısındaki taşın başına gelen gelir: toplumsal deniz onu aşındırır ve yontar, ona belirli bir biçim verir. Lirik şarkı — örneğin sevilmeyen bir kadının şarkısı — görünürde bireysel yaşanmışlığı dışa vurur, ancak geniş bir yaygınlığa kavuşur ve günlük yaşama girer, çünkü objektif koşullar, aynı durumu bir çok insanın başına sarmaktadır. Dolayısıyla böylesine bireysel bir şarkı bile, belirli bir toplumsal gruba özgü olan kişisel bir yaşanmışlık ifade etmektedir. Bu şarkıyı söyleyen herkes, kendi özel duygularını şarkının içine taşır, fakat ağızdan ağıza geçerek adeta toplumsal bir işleme tabi tutulur: sadece ilgili kişiyi karakterize eden şey ortadan kalkar ve en büyük ifade netliğini ve yoğunluğu, binlerce kişinin duyumsadığı ve benimsediği bir şey kazanır. Böylece bir müzik eseri, az çok tamamlanmış olarak, anonim kolektif yaratıcılıkla ortaya çıkar. Toplumun bir rahipler heyetini ve askeri uzmanları ayırdığı gibi, toplumsal düzen üzerinde ses aracılığıyla çalışan uzmanlar da kendilerini ayırırlar. Bunlar, önce şarkıcı olurlar. Feodalizmin gelişim döneminde şarkıcılar özel bir grup olarak ayrılırlar. Müziklerini bireysel bir müzik olarak algılayabilirler; ama metin çözümlemesi yoluyla ve yaşam biçimi tarihine dayanarak, bunun ya efendilerin ya da (bu tür eserler daha nadirdir) sömürülen grupların yaşanmışlıklarının ifade biçimi olduğundan kolayca emin olunabilir. Burjuva bireyciliği, sadece belirli bir grup bireyin anlayabileceği bir yaratıcılığa, aristokratik olarak kendi kabuğuna çekilmiş ve sadece belirli grupların elle tutabileceği bir yaratıcılığa

yol açmaktadır. Bu dönemlerin her biri, toplumsal ilişkiler tarafından belirlenen özgül bir sistem aracılığıyla müzikal-akustik sinyaller benimser.

Nerdeyse bütün doğa fenomenlerine sesler eşlik eder. Bu sesler canlı yaratıklar için, bir felaketin, bir düşmanın yaklaşmasından veya bir dişinin ya da erkeğin yakınlaşmasından vs. söz eden dildir. Böylece hayvan dünyasında ve müziğin bütününde aşk sinyalizasyonu dev bir rol oynamaktadır. Fakat seslerin herhangi bir fenomen anlamına gelmesinden bağımsız olarak, hoş veya nahoş olabilirler. Burada belirleme oldukça kararsızdır, çünkü nahoş olan şey, biz ona alışır alışmaz hoş hale gelir. Her şey, fizyolojik duruma bağlıdır, çevrenin işitme aygıtını en fazla neye alıştırdığına bağlıdır. Bu algılama sistemi çevrenin, insanda ilk planda toplumsal çevrenin değişimiyle birlikte değişir. İnsan toplumunda, onun kültür çevresinin çeşitli yerlerinde, objektif olarak hoş ses denilebilecek şeyin ayrılması başlar. Bir dizi gürültülü seslerin içinden, temiz ses dediğimiz şey ayrılır. Temiz sesin ve temiz sesler arasındaki temel ilişkinin, onları uyumlu ya da uyumsuz hale getirme yeteneğinin keşfi, ilk araştırmacılara sanki büyük bir metafizik değer gibi gelmiştir. Doğu'da buna örnek olarak Çin müzik teorisi sayılabilir. Örneğin, Taoistlerin ve temsilcileri bilge Lao-tse'nin geliştirdikleri kavramlar olağanüstü öğreticidir. Gürültü çıkaran her şeyin, bağıran her şeyin, düzen ve armoniden çıktığını, bu arada şarkı söyleyen ve dans eden her şeyin dünyanın temeliyle uyum içinde olduğunu ifade ederler. Tao, yani düzenlenmiş ritm, şeylerin özüdür. Bu yüzden Lao-tse, törenlerde müziğin yardımıyla ve örgütlenmiş dansın yardımıyla insanlığın ahlâklı yapılabileceğini düşünmüştür. Bir insan, Yunanlıların daha sonra armoni dedikleri şeyden uzaklaşır uzaklaşmaz, zavallı yolunu şaşırmış bir yaratık olurmuş. İçinde gerçek uyumun ve gerçek arı seslerin işitildiği doğanın tüm sesleri, onu armoniye geri götürürler. Pitagor'da

(daha sonra değişik biçimde Platon'da), insanın kültürel gelişiminin bir doruk noktasında, bu kavram, çok kesin bir müzikal-felsefi ve ek olarak da fiziksel-matematiksel önem kazanmıştır. Pitagor ve Pitagorcular, milattan önce beşinci (ya da altıncı) yüzyılda, sesin özünün, sesleri gürültüden ayıran şeyin aslında ne olduğunu, onları uyum içinde tınlamaya veya tersine uyumsuz yankılanmaya, kakafoniye yol açmaya neyin zorladığını saptamaya çalıştıklarında — bunu çok basit bir yöntemin yardımıyla: metal çubukların ve tellerin uzunluğu ve ortalamasının belirlenmesiyle buldular. Belirli sayısal ilişkiler ortaya çıkarıldı. Müziğin belki hâlâ gizemli ve tartışmalı —buna önceden biz karar vermeyeceğiz—, ama bazı objektif fiziksel temellere sahip olduğunu gösterdiği için, bu keşif çok büyük öneme sahipti. Fiziksel olarak düzenli ve düzensiz sesler mevcuttur, bu arada düzenli sesler hava ortamının doğru bir örnek, doğru bir ritim oluşturan ve birbirleriyle basit sayısal ilişkilerde bulunan türde dalgalardır. Genel olarak, yükselen çizgide bir dizi insan kültürü ve uygarlığı incelenirken, bu müzikal sesler fiziksel sistemini giderek daha fazla ayırt etme ve düzeltme eğilimleri izlenebilir. Burada şu ya da bu enstrümanın çeşitli özgül özellikleri ve tınıları belirli sınırlamalar ortaya çıkarır.

Müzik için bir malzeme olabilecek dış seslerin tüm dünyasından insanlık, özellikle Avrupalı insanlık, düzenlenmiş seslerin sadece bir bölümünü seçmişlerdir. Belirli yasalara göre inşa edilmiş melodilerde, yani ses sistemlerinde birleşen bu düzenlenmiş sesler ve tonlar, müziğe malzeme olarak hizmet etmişlerdir. Melodi, doğru zamanda bir ses bileşimi, oluşturuldukları seslerin şu ya da bu ardılının seçimi vasıtasıyla, belirli bir tamalgı sistemini ifade etme olanağı tanır (elbetteki bir toplumdan diğerine ve bir çağdan diğerine ifade araçları bir evrim geçirir). Bir melodinin seslerinin doğru zamanda örgütlenmesi, müzik dili denilebilecek şeydir.

Müzik, — belirli bir fiziksel yer kaplayabilecek bir şey oluşturmaması anlamında — bir plastik sanat değildir, fakat hareket halinde bir şeyin bütünlüklü tasarımını sunar. Zaten özgül karakteri de bundan ibarettir. Müzik, her türden iç ve dış hareketlerin, hızlanma ve yavaşlama anlarının, gerginlik ve dinlenme anlarının yansımasından başka bir şey değildir. Müzik, doğa fenomenlerini rengarenk yansıtabilir, örneğin bir fırtınayı, denizin durumunu. Müzik, kapsamlı toplumsal süreçleri de (deyim yerindeyse epik müzik) ve bir kişiliğin yaşadıklarını da (lirik müzik) ifade eder. Yararlı icraat: bir haykırışın, bir inlemenin, bir uyarının, bir şikayetin, bir böğürmenin tekrar verilmesi, toplumsal amaçlarla örgütlenmiş edim — bu, hayvandan toplumsal varlığa geçişin gerçekleştiği gelişme aşamasıdır da. Tüm kabilelerin ilkel dili gibi, ilkel müzik de olağanüstü pratik bir karaktere sahiptir. Önemli yaşam olgularına eşlik eder, örneğin bir çocuğun doğumu oğlan çocuğunun bulûğa ermesi gibi; ayrıca örneğin bir avın düzenlenmesini, bir savaşa girişilmesini ve başka önemli olayları karakterize eder. Bu bakış açısı altında, müziğin, çeşitli yaşam fenomenlerinin refakatçisi olduğu söylenebilir; burada toplumsal mekanizmaya eşlik eder. Bu toplumsal müziğin bir kaynağıdır. Toplum gelişim içinde bir tipten diğerine geçmiştir. Örgütlü toplum döneminde kişilik çevre tarafından yutulmuştur, onun içinde önemli bir rol oynamaz. Bu tür ilkel-doğal bir toplumda sanat, yaratıcının bireyselliğinin damgasını da taşımaz. Örnek: köylü sanatı. Burada bir havlu dokuyan veya mahya yapan kişi, bunları aynı kendisinden önce yapıldığı gibi yapar. Gerçekliğin pratikte nasıl olduğunu görmez. Bu mahyanın belki de daha iyi yapılabileceğiyle ilgilenmez. Bu tür sanat hareketsizlik karakterini kazanır; varyantların görünürdeki tüm çeşitliliğiyle (bu arada bunlar neredeyse tamamen süsleyici öneme sahiptir), gerçekliğin belirli bir biçimde stilize edildiği geleneksel biçim uzun süre egemen kalır. Fakat bu sanat, tek tek bi-

reyleri kendine tabi kılar, çünkü o verili toplum düzenine uyan isteğin gerçek, reel uyarıcısı ve örgütleyicisidir. Buna karşılık bireysel bir dönemde kişilik, genel kültür aracılığıyla neredeyse kendi isteğine karşın bağlanır. Kişiliğinin ifadesi olan çok özgün yöntemler soyutlanmaya, diğerleri için anlaşılmazlığa yol açtığından ondan kopamaz. Mutlak özgün bir eser sahibi, düpedüz eksantrik ve psikopat biri sayılmak zorundaydı. Böyle özgün bir yaratıcının bazı genel kültürel temellere bağımlılığı, sözkonusu pozisyonlardan kaçma yeteneksizliği ve bizzat kendi grubu tarafından anlaşılmaz kalmaya karşı kendi isteksizliğinden kaynaklanır. Fakat kapitalist toplumun çöküşüyle bağlantılı olan bireyciliğin modern dev gelişiminde, anlaşılır olmanın önemli olmadığını ve en cesur sanatçının, en beklenmedik ve anlaşılmaz eseri yaratan sanatçı olduğunu söyleyen okullar ve akımlar ortaya çıkmaktadır — örneğin Dadacılar[2]. Bu olguda açıkça çözülme ifadesini bulmaktadır, çünkü burada sanatın dili, bir ilişki, iletişim aracından bir kopuş, soyutlanma aracı haline getirilmektedir.

Avrupa müziğinin bazı dönemlerinin karakterize etmeye geçiyorum.

Onyedinci yüzyılda, burjuvazinin bireyselliğiyle birlikte en önemli gelişimi sırasında, sanatta parlak bir gelişme yaşandı. Ama hâlâ derinden geleneklere bağlıydı ve en yukardaki eser sa-

[2] "Dada" ve Dadacılık: yirminci yüzyıl burjuva sanatında kısa ömürlü bir dekadan akımı, "Enfantilizm"in, yani resimde çocuk çizimlerinin ve literatürde çocukların peltek konuşmasının (grubun adı "Dada" buradan gelir) sanatsal taklidinin bir varyasyonu; Birinci Dünya Savaşı sırasında İsviçre'de ortaya çıkmış ve 1919-1922'de Fransa ile Almanya'da yayılmıştır; yirmili yılların ortasında Fransız "Dadacıları" sürrealist gruba, Almanlar (aralarında ünlü ressam George Grosz da) ekspresyonist gruba katıldılar. *(Lunaçarski'nin deneme derlemesi "Müziğin Dünyası"nın, Moskova 1958, Rusça baskısının yayıncısının notu.)*

hibi belirli bir çerçevenin ötesine geçmiyordu. Ortaçağın dinsel düşünce yöntemleri, altında artık yeni bir içerik saklı olsa da, hâlâ egemendi. Onsekizinci yüzyıl, bireyselliğin ortaya konmasında özellikle büyük bir rol oynamaktadır. Bireysel yol arayışları, eser sahibine, müzik geleneği karşısındaki, kendisine örseleme ve içinde bireysel ruh hallerini ifade etme serbestisi tanıdığı kendi öz malzemesi gibi davranan tutum, keskin bir biçimde loncaların karşısına çıktı. Beaumarchais 'Figaro"yu ya da Rousseau "Novelle Heloise"u yazdıklarında, bütünüyle salt kişisel yaşanmışlıklardan hareket ediyorlardı. Bunlar romantizmin, bireyliğin yükselişinin, kendini kişilik olarak ifade etme isteğinin belirtileriydi. Ama feodal toplumun dışına düşen bu tür kişilikler, burjuvazinin bu tür erken öncüleri çok olduğundan, bu faaliyet (Mozart, Gluck), büyük bir halk kesimini, hem de en aktifini kapladı. Bu müzik, kendi kendini olumlama yönündeki tüm çabaların yanında, yine de bestecilerin törenler ve balolar için müzik yaratırken, hizmet ettikleri saray dünyası önünde eğilmenin ve diz kırmanın çizgilerini taşımaktadır. Aynı zamanda, mutluluk, neşe ve sevinç arzusu doğrultusundaki nispeten soluk bir parıltıyla ve dikkate değer ölçüde melankoliyle birlikte dünyaya ilişkin belirli bir bireyselleştirilmiş tavırla karşılaşıyoruz. Bu, çoğunlukla bir başarısızlıklar fundalığından geçmek zorunda olan, bireysel yaşama uyanan, ama kendisi için gerçek hareket alanını bulamayan bu toplumsal sınıfın dışsal konumuna tamamen uygundu. Belki kendilerinin de henüz belirleyemedikleri bir mutluluk arzusuyla hoşnutsuz ve gamlı bu şahsiyetler, küçük-burjuvazinin veya burjuva aydınlar tabakasının bu arayan ve hoşnutsuz kişilikleri, Fransız Devrimi sayesinde, yani burjuvazinin Ancien Regime'e (eski rejime) karşı mücadele için kitlesel bir ayaklanması sayesinde birleşme olanağı elde ettiklerinde, Beethoven'ın, müzik alanında umutlarını ve özlemlerini birleştiren etkileyici müzisyenin edimi için belirli bir önkoşul olarak devrimin resmi müziğini yarattılar. Beethoven büyük ve

unutulmazdır ve aşağıdaki şu temel tezleriyle bizim için sonsuz değerlidir. "Ben benim. Yiğitçe ve mutlu bir yaşam istiyorum. Kader, yani çevremdeki gerçeklik benim bu düşümü paramparça ediyor ve beni mutsuzlaştırıyor. Ona meydan okuyorum. Eğer yok olursam, o zaman yok oluşum güzel olacak; benzerlerimi bu ağlatıyor; ama belki de zafer kazanırım. Her halükârda sonuçta zaferi insan dehası kazanacak." Beethoven müziğinin formülü budur, en yüksek derecede kültürümüzü de kapsayan dahice bir formül. Bu sadece, Beethoven'ın ateşli bir müridi olduğu Fransız Devrimi'nin şiddetli yükselişi sayesinde mümkün olmuştur. Beethoven'ın özel gücü ve önemi, bu dünya görüşünü müzikten başka hiç bir sanatın bu kadar keskin ifade edememesinden ibarettir, çünkü müziğin temeli dinamiktir; müziğin duygulanmaya zorlayan aracı, belirli bir değişkenliğin, disonanslar veya sonra çözülümünü bulan değiştirilebilir bir müzikal kompozisyon biçiminde düzenlenmesidir. Bu bakış açısı altında insanlık dehası, çıplak müzik materyali içine insan yaşamının özünü koymuştur: Istırap, mücadele, zafer.

Bu mutlu yükseliş çağından hemen sonra, bireyciliğe doğru bir başka hareketi, bireyci romantizm denilebilecek şeyi buluyoruz. Bireysel romantizm dünyevi yeteneklerden çıkar, "kader ve insanlık" gibi ifadelerle, Beethoven'ın yakın olduğu bir kavramlar dünyası terminolojisiyle konuşmaz. Sadece kopmuşluğunu, soyutlanmışlığını hisseder. Müziği şöyle formüle etmeye eğilimlidir. "Ben sadece bir kişiliğim. Bana mutluluk verilmemiştir, bana sadece mutluluk düşleri, sadece sahip olamayacağım şeyler hakkında sızlanmalar verilmiştir." Ama elbette ki buna rağmen, mutluluğu bulma çabaları buna eşlik eder. Eğer gerçeklikte bulunamıyorsa, o zaman onu bizzat sanatta bulmak gerekir: "Bana sadece mutluluk düşü verildi, ben mutluluğu, bizzat bana ve benim ruh halime hizmet edecek olan müzik yaratımında buluyorum.." Bu romantizmin temsilcileri ondokuzuncu yüzyıl

bestecileriydi: Schubert, Schumann ve (yaratısında Polonya devrim hareketi kısmen yansımasını bulduğu için biraz daha üstün bir yere sahip olan) Chopin. Onların eserlerinde, olağanüstü sübjektivizmle, gerçekliğe duyulan hoşnutsuzlukla karakterize olan unsurlar buluyoruz. Bunlar sosyologlar için çok önemlidir, çünkü eserlerinde aynı şekilde bizzat gerçeklik kötümserliğin prizmasından yansır. Gerçeklik üzerine bütün bu şikayetler, müzikte yumuşak ve minör-türde bir karakter alır; bu, eser sahibinin ve romantik bir ruh haline tutulmuş belirli bir grup aydınlar tabakasının kendi kendisini uyutmasından başka bir şey değildir. Bu, kendi tasası üzerine bir ninniden başka bir şey değildir.

Günümüz Batı Avrupa burjuvazisi, artık Schubert'in ve Chopin'in romantizmine hayranlık duymuyor. Burjuvazinin kitleler üzerinde politik ve ideolojik liderliği yitirmeye başladığı bir dönem başlamıştır. Yağma ve tecavüzden ibaret olan içeriğini, ideolojisini gizlemek zorundadır. İçeriksiz bir sanat çıkıyor sahneye. Eser sahibi, yaratıyor, ama ne için olduğunu kendisi de bilmiyor. Eserlerinde modern burjuvazinin hareket tarzlarını tahlil eden ve bu sorunda bir sonuç almaya çalışan modern yazar Werner Sombart[3], modern burjuvazinin çocukluğa geri döndüğünü, oynadığını söylüyor. Bunun üzerine Komünist Parti ona şu yanıtı veriyordu: "Siz küçük-burjuvalar, gelişim sürecinin özünü kavramıyorsunuz. Biz proleterler, neyin sözkonusu olduğunu sizden çok daha iyi kavrıyoruz. Sözkonusu olan iktidar mücadelesidir. Burada çocukça olan bir şey yoktur — burada sosyalizme karşı sınıf mücadelesi vardır." Sınıfların karşılıklı ilişkileri ve bu karşılıklı ilişkilerin sanatta ideolojik ifadesi tahlil edilir-

[3] Werner Sombart (1863-1941): gerici Alman iktisatçısı ve sosyoloğu ünlü "Modern Kapitalizm" eserinin ve Marksizme karşı onun devrimci içeriğini boşaltarak ve burjuva sosyolojisiyle birleştirmeye çalışarak mücadele ettiği bir dizi başka kitabın yazarı. *(Lunaçarski'nin deneme derlemesi "Müzik Dünyasında", Moskova 1958, Rusça baskısının yayıncısının notu)*

ken, bu değerlendirmeden hareket etmek gerekir. Burjuvazinin şiarı şudur: "Mücadeleye hazır olun, halk kitlelerini emperyalizme itaat edecekleri ve hizmet edecekleri şekilde örgütleyin!" Burada geviş getiren küçük-burjuva ara sınıfın hayal ettiği "oyun", kendi kendisini sevindirmesi yoktur. Hayır, kapitalizm, ritmin hızlandırılmasını ve mücadeleye hazır oluşu sağlamaya ihtiyaç duyar. Burjuvazi, bunu örneğin spor gibi "soyut" bir alanın olağanüstü gelişimi aracılığıyla yapar. Neden iyi yüzmek ya da tenis oynamak gerekir? Neden bunu herkesten daha iyi yapmak zorundayım? Eğer hiç kimse tenis oynamasa, o zaman bu hiç kimseyi ilgilendirmezdi. Ama tenis oynamak soyut bir yarışma duygusunu uyandırmaktadır, aynı herhangi başka bir spor gibi, insanda yarışmaya ilişkin biçimsel tutumu yücelten bir duygu. Eğer birbirimizle dövüşürsek, o zaman daha iyi askerler oluruz ve diğerlerinden daha iyi kafa kırarız. Ama kimin şanına? Burjuvazinin şanına. Dünyanın hiçbir yerinde hiç bir zaman şimdi burjuva ülkelerinde olduğu kadar tüyler ürpertici, bu kadar boş bir yaşam sürdürülmemiştir. Ama bütün bunların üstüne, olağanüstülükleriyle gözkamaştıran ve içsel uygunluğun yerine dışsal güzel biçimliliği koyan biçimsel kazanımların renkli örnekleri işlenmektedir. Şimdi müzikten ne istenmektedir? Onu yaratan kişi bir rekor kırmalı, özgün, şaşırtıcı bir eser sunmalıdır. İçerik önemli değildir. Sadece tekniğe ustalıkla hükmedilsin, yeter. Bütün bunlar şimdiki zamandır, bu şimdiki toplumu hoşnut etmektedir. Parçalanma özellikle şiddetli ve coşkun olmalıdır. Modern müzik, neredeyse bütün Avrupa'da formalizmin dev günahına batmıştır. İskitler ülkesinden Berlin'e, Paris'e veya New York'a gitmiş olan bir taşralı, bir yangının içine düştüğünü düşünebilir: kentin bir bölümü — burjuvazinin eğlenmeleri için kölelerini davet ettiği bölüm, akşam kızıllığı içinde alevlenir. Burası insanların kâr vs.'ye yönelik çabalarını unutmaya çalıştıkları yerdir. Orada sinemalar, müzikholler ve benzeri şeyler

vardır. Bütün semt şarkı söyler. Ama hangi şarkıyı? Dinlemek gerek.

Bir parti konferansında, senkope müziğe nasıl tavır alınması gerektiği sorusu ortaya atıldı. Bu, modern Amerikan ve Avrupa burjuvazisine eşlik eden en yeni türden müziktir. Burjuvazinin bir eğlence yerine gidildiğinde müziğin göze çarpıcı biçimde iki gruba ayrıldığı görülür: Fokstrot krakterinde müzik ve çok genel olarak "tango" denilebilecek müzik. Modern burjuva dünyasında egemen olan, tonu belirleyen iki akort bunlardır. "Fokstrot-ritmi" denilen şey nedir? Bunlar pek o kadar da basit değil. Ritmin son derece mekanikleştirilmesi onun temelini teşkil eder. Burjuva ve onun kölesi makineye, mekanik tekniğe, içinde canlı hiçbir şey olmayan, temel meselenin olağanüstü metronomik bir hatasızlığın ve aynı zamanda belirli bir cansız özgünlüğün olduğu makine ritmine alışmıştır. Makinelerin işleyişini izlemiş olanlar, bu motor darbesini kavrayabilir. (Ayrıca Fransız besteciler grubunun bir dizi eserlerini ve büyük ölçüde Almanlarınkini etkilemiş olan) Bu "foksrot" müziği, kendini tam da, mekanik makine ritminden esinlenmesinde ifade eder. Bu ritmler, aynı burjuvazinin elindeki makinenin oynadığı rolü oynar. İnsani değildir, onun iradesini parçalayıp pirzola haline getirir. Modern müziğin ritminde ilk hissedilen şey budur. İkincisi belirli neşeliliğidir, sağırlık türü bir neşelilik. Hızlı ritm sizi bir kukla gibi ipin ucunda titretir. Kendinizi sıradan fokstrota kaptırabilirsiniz. Avrupa'da büyük Foxtrott Dancing'lerde dans eden dev kalabalığın nasıl alışılmadık bir cansıkıntısıyla bütün bunları yaptığını görmek gerekir. Üçüncü biçimin —erotik olanın—, fokstrotta sonda geldiğini düşünüyorum. Bir orkestra burada gümbürder, şangırdar, takırdar, diğeri öte tarafta ve kitle çalışmaya, bacaklarını oynatmaya ve yüzünde en büyük kayıtsızlık ifadesiyle hareket etmeye başlar. Hiç bir Çinli kuli, en sıkıcı işi bile orada dans edenlerin yüzündeki gibi bir cansıkıntılı ifadeyle yapmaz. Ve bunlar "profesyonel dansçılar", yani bununla ekmeğini kazanan

uzmanlar değil, oraya eğlence için dans etmeye gelmiş olan insanlardır. Bu, olağanüstü makineleşmenin, ritmin büyük insan dışılığın bir sonucudur. Buna kırmızı biber ve turşu gibi acı baharatlar eklenir. Bunlar, çok yavan kalmasın diye eklenir. Eğer bunlar eklenmezse ve gürültü orkestrasında her türlü buluşa ve curcunaya başvurulmasa, kimse yerinden kıpırdamazdı. Dolayısıyla burjuvazi fokstrot çizgisinde öylesine bir keşmekeşe ulaşır ki, Dadaist icatçılıklar ve budalaca, hoş olmayan sesler, bütün bunlar hiç kuşkusuz müziğe doğrudan bir zıtlığa, insana aykırı bir gürültü patırtıya yol açar ve böylece sona gelmiş olur. Ama müzik sona ermez: bu dönemde burjuvazinin başını koparıyoruz ve kendi yaratımıza başlıyoruz.

Burjuvazi, insanın cinsel uzuvlarından çok kafasıyla yaşamasını istemez: insanın çalışma arasında varlığının sadece bu yani içinde kaybolması onun için rahatlatıcıdır. Bir makinenin cinsel organları olmadığı için, fokstrot ile bu başarılamaz ve bu yüzden erotik bir şeyin alınabileceği bir şeyler arayan burjuvazi ünlü Tango ritimlerini bulur. Bunları imkânsızlığa varana kadar kötüye kullanır. Bu aslında, coşkun yaşam duygusunu ifade eden bir çok olağanüstü halk dansının üzerinde yükseldiği aşk coşkunluğunu, aşk kurunun kendisinin değil, daha ziyade bir iktidarsızlık durumunu ya da sevişme eyleminden sonra aşırı yorgunluk durumunu temsil eden yavaş, tatlımsı yanık bir ritimdir. Erotik bir "uyu yavrum ninni!" ile hipnotize eden, sersemleten, insanın sinirsel faaliyetini azaltan bu sözümona senkopik müzik de bu psikolojik temel üzerine inşa edilmiştir. Tango, çocukları uyuturken afyon çiçeği yaprağının ya da çocuğu uyutabilmek için bir tülbentin ucunun votkaya batırılarak çocuğun ağzına verilmesinin sağladığı sonucu verdiği için uyutmaya hizmet edebilir. Bu müzik içinde belirli bir uyku uyandırıcı güç barındırdığı için çocuklar tangoyla da uyuyabilirler. Burjuvazi iki aracı da hayata geçiriyor: Fokstrot ile kışkırtıyor, Tango ile uyutuyor.

Bu müziğin, büyük biçimlerin müziği için de nahoş bir anla-

mı vardır, çünkü onun içinde de sürekli cebirsel olarak karışmış çizgiler, dans müziğinde aritmetik olarak ifade edilmiş aynı gerçekliklerin son derece karıştırılmış müzik ritimleri görülür: dopingten uyuşturulmaya ve tersine. Bugünkü burjuvazinin parolası budur.

Burada, senkopik müziğe eşlik eden dans ile ilgili soruna da değinmek gerekiyor.

Bugün bana bazı yoldaşlar bizde bu açıdan, fokstrotun kökünün kulüplerden kazınması girişiminin haksız yere uygulandığını söyleyen oportünist bir akımın bulunduğunu söylediler; onlara göre biz neşeden yanaydık ve sevinmek ve dans etmek için her türlü nedene sahiptik. Dev zaferler kazanmış genç güçlere sahibiz ve bunların önünde kazanacakları daha çok zafer var; neden dans edemesinler ki? Ama sorun tam da bu zaten: neden dans edildiğinde mutlaka yalnızca fokstrot? Bunun için hiç bir neden göremiyorum ve kendine ait, proleter bir dans ortaya çıkarma çabasını selâmlıyorum, fokstrotta temel mesele makineleşmeden, bir kenara itilmiş erotizmden, duyguyu uyuşturucu ile köreltme isteğinden kaynaklanmaktadır. Bizim buna gereksinimimiz yok ve böyle bir müziğe gereksinimimiz yok. En iyisi bizde, akıldan, enerjiden, tazelikten hareket eden armonik [Apollinik] müzik olsun; müziğimizde erotizm olsun — ama bu sefahat olmasın. Bu müzik, gelecekteki çocukların annesine, genç kadına yaklaşan genç erkeğin duygularının ifadesi olsun (Çernişevski de bundan böyle söz etmiştir). Böylesi bir ifade biçimini asla yadsımıyoruz. Ama bu mücadeleden, emekten, memleketi saran güç ve neşeden kaynaklanmalıdır.

Dans, bütün bu duyguların ifadesi olarak hizmet etmelidir, müzik ise bu dansın iç koruyucu meleğidir. Dans ritminin, törenin karakterini ne kadar çok canlandırırsa o kadar örgütlü olacak olan büyük bir mücadeleye başladık. Sosyalist inşamız büyük bir toplumsal süreçtir, insan hareketinin büyük bir ritmiğidir, sonuçta bütün olarak büyük bir hareket ve emek senfonisinde kay-

naşan bir ritmiktir. Müzik bütün bunlara en üst derecede düzen getirsin, bu sürece eşlik etsin, olağanüstü erimi herkes tarafından anlaşılabilsin, geçmişe ve geleceğe karşı savurduğumuz bu olağanüstü büyük meydan okumadan kendisine uygun dili de kazanabilsin.

Dünyanın hiç bir müzisyeninde hiç bir zaman, karanlığa karşı aydınlığın bu mücadelesi gibi bir coşku pınarı olmamıştır. Yaratıya tüm hatlarda: kitlesel yaratının gelişimi, gerçekliğimizi doyuracak ve onu aynı şekilde şarkı ve müzik altında hayata geçirilebilecek çalışmaya varana kadar yüksek müzikalitede şekillendirecek hafif müzik materyalinin ortaya çıkarılması hattında geliştirmek sözkonusudur. Ve çağımızın emeği ile ruhunun senfoniler, oratoryalar ve operalar biçiminde bireşimsel olarak birleşecekleri müzik eserleri bunun üzerine yükselmelidir. Belki de bireysel yaratıcılar bu görevi yapamıyor ve yakın gelecek bize büyük bir emek kolektifinin düşüncelerinin irade taşıyıcısı olan daha küçük kolektiflerin yaratısının örneklerini gösterecektir. Belki de burada kullanılacak olan araçlar, kitlesel şölenlerimiz için bireşimsel eserlerin yaratılması için çok çeşitli sanat aletleri alınacaktır. Katıksız bir müzik şöleni düşüncesinin ne ölçüde elverişli olduğunu bilmiyorum; ama müziksiz bir şölenin olamayacağı kuşkusuzdur. Ancak müzik sadece bir şölen değildir: o bizim işimize eşlik etmelidir, sürekli aksetmeli ve bizi bir tazelik, yaşam sevinci, sınanmaya hazır oluş, zafere güven atmosferiyle sarmalıdır. Ateş gibi, bir meşale gibi yanmalı, kahramanca günlük yaşamımızı beslemelidir.

"Proletarski Musikant" (Proleter Müzisyen) dergisinde, Moskova 1929, Sayı 4'te yayınlandı; bu makale, 14 Haziran 1929'da Leningrad'daki Birinci Bütün Rusya Müzik Konferansı'nda yapılmış olan bir konuşmanın steno kaydının bir bölümünün yeniden işlenmiş halidir.

GÜZEL SANATLAR

Paris Mektupları
(1913)

Genç Fransız Resmi

Fransız resminin gelişimini sadece uzaktan izleyenlerde değil, aynı zamanda, örneğin "Salon d' Automme" ve "Salon des Independants"[1] gibi salonlara giden izleyicilerin büyük bölümünde de, Fransız "avangart sanatçılar"ın ani bastıran bir bayağılık yoluyla gerçek anlamsızlığa ya da (en kötü mü, ya da en iyi ihtimalle mi bilmiyorum) şarlatanlığa varan bir snobizme yaklaştıkları yönünde bir düşünce oluşmaktadır, hatta öyle görünüyor ki, bu düşünce oluşmuştur.

Bu izlenimi, kübizm, fütürizm, ve yeni doğan orfizm gibi günümüzün sanatsal gelişmelerinin fantasmaları etrafında kopan yaygara haklı göstermektedir. Kendilerinden öncekilerin tuhaf soytarılıklarının çok ötesine geçen bu arayıcıların aşırı gariplikleri, gözü rahatsız eden ahmaklıkları, zevkin ve sanatsal tekni-

[1] Salon d' Automme (Fransızca): Güz Salonu; Salon des Independants (Fransızca): Bağımsızlar salonu. Lunaçarski her iki sözcüğü de Fransızca olarak aktarmaktadır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

ğin öylesine derin çöküşünü kanıtlamaktadır ki, bir çok samimi sanat dostunun içine düştüğü karamsarlığa şaşırmamak olanaksızdır.

Fakat birincisi, bu sayılan eğilimlerin bütün temsilcilerini dejenere olmuş, ya da düzenbaz kişiler olarak bir kenara atmak haksızlıktır. Hiç kuşkusuz bu eğilimler hastalıklı eğilimlerdir. Ne var ki, bu kişisel değil, sosyal karakterde bir hastalıktır. Evet hatta, bu sanatçıların pratiklerinde olmasa da teorilerinde, hüküm vermeden önce bilinmesi gereken oldukça ilginç şeyler vardır; sütten ağzı yananlar —örneğin bir zamanlar alay edilen empresyonizmin ağzı yakması gibi— yoğurdu üfleyerek yese de bu böyledir.

Bu çığırtkan resim kalemi ve boya akrobatları grubunun, gerçekte, Fransız resminin sahici, ciddiye alınması gereken avangardını oluşturmaması çok daha önemlidir. Bu beylerin tümü, savaş narasıyla ilk müfrezenin üzerine saldıran ve gerçek askerleri aptalca taklit eden delikanlılardır. Eğer abartıları bazen meselenin özüne, aynı bir akıl hastasının normal bir ruhun sırları üzerine düşürdüğü patolojik sapkınlıklar ve hipertrofiler gibi, güçlü bir ışık düşürmese bunları görmezden gelmek mümkün olurdu.

Son iki yıl içinde, empresyonizmin yerini alan genç Fransız okullarının edebiyat ve resim faaliyetleriyle dikkatli biçimde ilgilendikten sonra, çok katmanlı Fransız kültürünün bütünlüklü gelişimine sıkı sıkıya bağlı olan resim sanatının, bugün ciddi bir işlev yerine getirdiğini, ressamların bilinçle ve beceriyle insanın gelecekteki yaratıcılığında gerçekten yeni ve çok şey vadedici yollara işaret ettiklerini söyleyebilecek durumda olduğumu düşünüyorum.

Gerçekleşmiş olan gerçekten derin sürecin sırrına varabilmek için şu iki şeyi yapabilmek gerekir: Çok uzak olmayan geç-

mişin bugünle içsel bağını kurmak ve en gürültülü ve en paradoks olgulara abartılı büyüklükte yer vermemek.

Okura burada sunulacak olan kısa anlatımlarda, Fransa'da resmin en yeni gelişim safhasını sadece genel hatlarıyla gözler önüne serebilirim. Belki de gelecekte bu konuyu ayrıntılı biçimde ele almam mümkün olabilir.

Empresyonizm

Emprezsyonizmin her zaman iki yüzü olmuştur, bir yüzünde realist çehresinin temsilcileri, diğer yüzünde ise, deyim yerindeyse müzikal çehresi egemendir.

Zola'nın kendi türünde oldukça derin bir roman olan "Fabrika"sını anımsayın. Cezanne'ın bir ölçüde kopyası olan Claude, empresyonizme yolu açarken gerçeğe kolay bir yaklaşım aramaktadır. Courbet'in ve en yakın ardıllarının realizmi, bu okulun (özellikle Courbet'in kendisinin) bütün üstünlüklerine rağmen, realizm adını, ancak konularını gerçek durumlardan alması ve parçadaki her gerçeği verimli bir konu olarak düşünmeye eğilimli olması, kısaca söylendiğinde, akademisyenlerin ve romantiklerin gözünde bayağı olan bir çok şeyi resmin konuları seviyesine çıkarması bakımından hak etmektedir. Fakat o, akademilerde oluşmuş olan geleneklerden kopmamıştır, manzara ve figürleri, sözü edilen eklektik gelenekçiliğin Bologna okulunun kendine özgü dejenerasyonu sayesinde her yerde görülen o geleneksel, koyu, siyahımsı renklerinde çiziyordu. "Kahverengi Sos"a karşı savaş, açık renkler için savaş, açık havada sahici parlak bir ışıklandırma için savaş, vücudun gerçek orantısı için savaş — empresyonistlerin ilk çıkışlarının içeriği buydu. Realizmin geleneğe karşı isyanı! Sanatçı kendisini içtenlikle gözlemci olarak değerlendirmekte ve iyi bir gözlemci olmak istemektedir. O nedenle bir resmin atölyede bitirilmesinden kaçınır, o neden-

le resme hızla yapılmış etüt karakteri verir. Çünkü ışık değişmektedir ve aşırı realist empresyonist "kafasından" çizmek istememektedir.

"Ben nasıl görüyorsam, öyle çiziyorum!" — onun en sevdiği şiar budur.

"*BEN* nasıl görüyorsam!" — işte dönüm noktası da budur.

Bir bilge, herhangi bir olguyu araştırdığında, öznel eğilimli her gözlemi işe yaramaz olarak dışta bırakır. Kişisel olan her şeyi eler, "kişiliği"ni "düzeltir", zira sonuç olarak gözlediği olgudan mümkün olduğunca genel bağlayıcı düşünceler kazanması gerekmektedir.

Buna karşılık, sanatçı için despotça genel bağlayıcılık bir gelenektir. Sanatçı, bu operasyon sonucu şiddetli bir acı hissetmeksizin, yeteneğinin kanatlarını kestiğini farketmeksizin kişisel olanı, öznel olanı eleyemez. Sanatçı, yaşadığı dünyayı, insanlığın genel kavramlarıyla kurmasıyla, "herkes gibi görmesi"yle değil, deneyimleri çeşitlendirmesiyle, inceletmesiyle, adeta *yeni* dünyalar yaratmasıyla, bize, onun sanatsal dehasının prizmasında kırılmış bir gerçeklik sunmasıyla değer kazanır. Demek ki: Empresyonist, adım adım aslında doğayı kopya etmediği, doğa karşısında zihninin yarattığı *izlenim ve duyguları ifade ettiği* sonucuna varır. Duyumculuğa, katıksız ampirizme geçen realizm, *aslında* doğrudan deneyimleri *öznel* bulmaktadır ve bunların büyük kısmının bireyselliğin ürünü olduğunu düşünmektedir.

Bir manzara ruhumuzda her zaman tamamen insani nitelikte karmaşık duygular yaratır. Sabah aslında sevindirici değil, akşam aslında cansıkıcı değil, gibi. Neşe, sıkıntı, şenlik, yumuşak başlılık, öfke, hassasiyet — bütün bunları olağanüstü bir güçle *doğadan çıkarıyoruz;* fakat gerçekte bütün bunları *doğaya koyan biziz.* "Manzara bir ruh halidir", diye yazar Amiel. Bütün sa-

nat türleri arasında peyzaj ressamlığı müziğe en yakın olandır: her ikisi de bizim ruh hali dediğimiz şeyi kesin biçimde yansıtırlar.

Ve bir de ne görelim, gözlemci olarak empresyonistler, realizmin doğrudan devam ettiricileri iken, şair olarak empresyonistler, realizmden şiddetle uzaklaşmaya başlamışlardı. Ruh hallerini ifade edebilmek için doğada görülen çizgi ve renkleri değiştirmek, evet hatta deforme etmek gerekiyorsa, bunu yapma yetkisini buluyorlar kendilerinde. Benzesin ya da benzemesin — bu onlar için çok önemsiz bir sorun; en önemli sorun ise sanatçı gözlemciyi, sinirlerini sarsarak yormuş mudur?

Müzik, ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru kesin olarak sanatlar arasında egemen hale gelmiştir. Elini bütün kardeşlerinin üzerine koymuştur. Şiir, heykel, hatta mimari, yoğun modernizm çağında, ruh halinin ifade edilmesi, daha ince ruhsal hareketliliklerin sembolize edilmesi çabası içindeydiler — bu, bütün bu sanatların asıl hedeflerini unutturan bir görev oldu.

Resimde empresyonizm, sembolizmle birlikte gelişti ve burjuva kültürünün bütün eğiliminin, bireyciliğin bütün hat boyunca zaferine giden eğilimin belirgin bir tezahür biçimi oldu.

Bugün, bir yandan, bu çabanın devam eden gelişmesini, öte yandan, giderek daha belirginleşen kendine özgü bir tepki görüyoruz.

Resimde Subjektivizmin Gelişmesi

Empresyonizm sonrası dönemin merkezi düşüncelerinden biri, sanatçının bizim alıştığımız gerçeklik fenomenlerini deforme etmeye, bozmaya hakkı olduğu düşüncesidir. Empresyonistlerin kendine özgü mirasçılarından olan Gauguin, bu hakkı dekoratif görev adına ilân etmişti. Her tablonun kendi sanatsal ya-

saları vardır, her tablo, gerçek dünyanın oransallıkları ve olağan çizgi ve renkleriyle kesinlikle uyum sağlamak zorunda olmayan kendi içinde tamamlanmış bir dünyadır.

Bergson'un felsefesi, genel olarak, sanatçıların bu yöndeki arayışlarını teorik olarak temellendirdi. Ayrıca Almanya'da Hans von Marées ve İngiltere'de Wilde'ın, daha ılımlı biçimlerde, *gerçekliğin benzetisinden* kurtulmuş "katıksız resim" hakkını, daha önceden çok açık bir biçimde ilân ettiklerini saptamak gerekir.

Resimde empresyonizm sonrası deneylerin teorisyenlerinden biri olan Ardengo Soffici (İtalyan olmasına rağmen Fransız kültürünün yetiştirmesi), elbette Bergson'a dayanarak, babaları Gauguin ve van Gogh'tan ve yeterince sapkın Matisse'den çok daha ileri gitmiş olan son yılların aşırı deformistlerinin cüretkâr, fakat söylemek gerekiyor, pratik olarak son derece başarısız deneyleri için şu gerekçelendirmeyi yapar:

"Normal insan denen insan, bütün biyolojik geçmişiyle, fizyolojik ve psişik olarak ortamın pratik kabulüne uyarlanmıştır. İnsan ağırlıkla teknisyendir. Yaşayabilmek için, her şeyden önce, neyin ne için olduğunu ve nereden hangi sonuçların beklenebileceğini bilmek zorundadır. Onun için herşey ya neden, ya araç, ya da amaçtır ve hem de bütün amaçlar, her şeyi haklı gösteren nihai amacın, yani varlığını sürdürme ve mümkün olduğunca genişletme amacının hizmetindedir. Fakat bizim sürekli tamalgımızın ve bunun zirvesi olan bilimin sunumları sayesinde doğa hakkında deforme edilmiş bir fikre sahibiz. Bu fikir, ona dayanarak doğaya karşı başarıyla mücadele edebilmemiz bakımından doğrudur. Böylece bir kentte planlı olarak yönümüzü bulabiliriz; fakat planın hayatı ve kentin şeklini bir ölçüde tam yansıttığı söylenebilir mi? Elbette hiç kimse doğanın *gerçek* yüzünün ne olduğunu bilmiyor. Büyük ihtimalle yüzü yok. Fakat doğanın yüzleri, aynı bizim olağan ve bilimsel dünya görüşümü-

zün aynasında yansıdıkları gibi, aslında gerçek varoluşun sadece küçük bir kısmıdır. Doğayı tamamen yeni, adeta insan-dışı gözle değerlendirmek olanaksız mı? Özneyle nesne arasındaki fiili karşılıklı ilişki boşluğuna sızmak olanaksız mı? Bu nesne karşısında onun düşmanı olarak değil, doğa araştırmacısı olarak değil, akıllı mühendis olarak değil, özel bir sadelik ya da şaşırtıcı bir özverili davranışla durulamaz mı?

Durulabilir. İşte bunu sanatçı yapıyor. Gerçek sanat insanı, şeylerin karşılıklı ilişkileri, bunların mekanik ya da başkaca yasaları ile ilgilenmez. O bunlara bir gerçeklik olarak aşık olur. Biri seslere, diğeri çizgi ve renklere, bir başkası ruhların sarsıntısına. Onlar bunu safdil biçimde doğrudan iletirler.

Fakat realist denen kişinin, doğayı tamamen özveriyle sevdiği düşünülmemelidir. Hayır: Sadece, çoğunluğu pratikçilik gözlüğüyle bakan realistlerin eserlerinin gerçeğe uygun olması bile, onların da aynı hastalıktan muzdarip olduklarını, içlerindeki pratikçi olarak insanın üstesinden gelemediklerini kanıtlıyor. Aksi halde dünyaları, sanat insanı olmayan insanın değerlendirişine benzemezdi."

Yani, *sanat* insanı olarak dünyayı ifade edebilmek için, onu deforme etmek *zorunludur*. Dünyanın, insanın alışkın olduğu biçimini bozmak gerekir. Eğer bu bozma eyleminin kendi yasaları yoksa, burada söz konusu olan, bir sanat insanı değil, "tamamen katıksız" bir ruh hali değil, kötü bir sanatçı, bir soytarı, bir blaugueur'dir[2]. Sanat insanı keyfi olarak, tesadüfen değil, dehasının yasalarına uygun deforme eder:

"Siz bir eve bakarsınız" diyor Soffici, "ve bunu her şeyden önce bir konut olarak algılarsınız. Bu durumda, aşırı yüksek, bir kat yüksekliğinde kapılar, kaotik biçimde oraya buraya serpişti-

[2] Blagueur: Palavracı: Lunaçarski burada bu Fransızca kavramı kullanmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

rilmiş pencereler, ön cephe pervazlarının şaşırtıcı eğrilikte olması vs. gülünç olurdu. Böyle bir ev size karmakarışık gelecek ve böyle bir evde oturmaktan rahatsız olacaksınızdır. Fakat sanatçı evi bir konut olarak değil, bir renk lekesi olarak, fiili amaca uygun bir yapı olarak değil, estetik bir yapı, lekeler ve köşeler birlikteliği olarak algılar. Ev onu bir leke olarak, bir yapı olarak ilgilendirirse, resmini yapar, fakat evin gerçek görünüşünü, olağan dış görünüşü altında gizlenmiş ve kirlenmiş renk olarak karakteristik ya da yapısal açıdan önemli özelliklerine çok derinden ışık düşürme yararına değiştirir. Evi deforme ederek, sanatçı, evin estetik ruhunu bulur ve bize gösterir."

"Soffici"nin düşüncelerini, anlatabilmek için, bir parça serbest yorumladığımı söylemek zorundayım. Ne var ki, sadece Soffici'de teorinin belli bir mantıksal netlikle anlatıldığını kabul etmek gerekir. Soffici dışında istisnasız hepsinin kafası karışıktır.

Okur, sanırım, deformizm teorisinde ona ait "realist" bir damarın olduğunun farkına varmıştır. Vyaçeslav İvanov'un biraz kaba olmakla birlikte isabetli deyişiyle bu bir "realiorizm"dir, yani deformistlerin düşüncesine göre "bayağı" gerçekliğin içinden "derin" gerçekliğin sıyrılarak çıkartılmasıdır. Fakat burada böyle bir sıyırarak çıkarma yöntemi, sadece sanatsal keyfiliğe varmakla kalmaz, onunla çakışır. Burada en yoğunlaşmış subjektivizm, nesnenin sırlarına vakıf olmanın anahtarı olarak kabul edilmektedir.

Biz, —aynı, fakat daha belirsiz ifade edilmiş düşüncelerden hareket ederek— esas olarak görevin nesnel yanını öne çıkartan kübizmi, özel bir bölüm olarak ayıracağız. Kübizme paralel olarak, şarlatanca ifadelerinde, bütün şamatasına rağmen anlama benzer bir şeyler yakalanabildiğinde herhangi bir yeni toplumsal bağıntılı sanatın zaferini ilân eden futürizmi de değerlendireceğiz. Ama önce okuru, tamamen öznel değerlendirme biçiminin

en yeni okuluyla, haklı olarak empresyonizmin en çirkin çocuğu olarak adlandırılabilecek orfizm ile tanıştıracağız. Çok tuhaf duyuluyor olsa da, belki de bu en çirkin oğul empresyonizme en çirkin çocuğu olarak adlandırılabilecek orfizm ile tanıştıracağız. Çok tuhaf duyuluyor olsa da, belki de bu en çirkin oğul empresyonizme en güzel torunu armağan edecek.

Kökünü Gauguin ve özellikle de Cezanne'a dayandırmaya çalışan kübizmi değerlendirirken orfizmin doğuşu beklenebilirdi. Daha sonra göreceğimiz gibi, resimde kübistler hâlâ gerçeğin bilgisini arıyorlar. Elbette bilim ötesi, hatta akıl ötesi bir bilgi, deneyler ötesi bir gerçekliği anlamak. Ne var ki, kübistlerin, varoluşun derinliklerine giden karanlık yollarını aydınlatmasını istedikleri yegane fener, en uç subjektivizm ve kendi zevkinin yol göstericiliği talebine inanç olduğundan, her türlü gerçeklikle herhangi bir ilişkiyi reddeden ve fenerin aydınlatmayı düşündüğü şeyin önünde değil, fenerin önünde eğilen daha özgür sanatçıların ortaya çıkması kolayca beklenebilirdi.

Orfist *hiç bir* gerçekliğe ilgi duymaz. Onun için önemli olan *sadece* kendi yaratıcı öznesidir. Çizgi ve renklerle imge kurar. Çok seyrek olarak çevresi ona imge için bir dayanak sunmaktadır. Bu olduğunda bile eseri, bunları yaratan müzikal düşünceler girdabı da rüzgâr ve dalgaların etkisi altında oluşmasına rağmen, bir borunun içindeki rüzgârın uğultusunun ya da bir derenin şırıltısının sonata benzediğinden daha fazla derecede yarattığı izlenime benzemez.

Orfist, herhangi bir olguya bakarken, tamamen soyut ve çevredeki figürlere benzemeyen resim sanatıyla ilgili düşüncelerin girdabını hisseder. Resimle ilgili bu düşünceler girdabını belli bir çizgiler ve renkler kompozisyonu olarak düzenler ve resmi tamamlar. Yani bu katıksız ressamlıktır... Bach'tan bir füg katıksız müzik olması anlamında. Burada seslerin, müzikal mantığın yasalarına uyan özgürce oyunu, orada çizgi ve renklerin, yine katıksız resim sanatı mantığına tabi olan oyunu.

Orfizmin kurucularından biri olan Picabia, kendisini uzun süre kübist olarak görüyor ve silah arkadaşlarından sadece, daha parlak renkleri tercih etmesiyle ayrılıyordu ki, daha sonra göreceğimiz gibi, kübistler bunu yadsımaktaydı. Bu yöndeki başka bir öncü de Bruce idi. Ona, aralarında Rus ressam Şerebzova'nın da bulunduğu beş altı kişi katılmıştı. Bütün topluluk, denebilir ki, resim manifestolarını, o zamanların Bağımsızların salonlarının son sergisinde teşhir etmişlerdi.

Bu salonda küçük bir gezinti yapalım.

Bir ölçüde gülünç bir nitelik taşıyan ve ancak sınırlı biçimde çiçeği burnunda orfizm kapsamında sayılabilecek bir kaç tabloyu dışta bırakıyorum. Deneme olarak değerlendirilebilecek ve yeni okulun gözüpek denemelerini temsil eden resimler arasında Bruce, Çek Kupka ve Şerebzova'nın eserleri sayılabilir. Dikkat edin: Orfizm en moda cri de Paris[3] olmasına rağmen, bayraktarları bir İskoçyalı, bir Çek ve bir Rus idi.

Bruce'un tablolarının yarattığı ilk izlenim basit ve kesindir: oldukça kötü parfümeri-tabelalarıdır. Paris'te marchands de couleurs[4], kapılarının önüne, en parlak tonlarda katıksız renklere boyanmış kare ve üçgenler resmedilmiş tabelalar koyarlar: burada gizli amaçlar güdülmemektedir, satıcı malının renkliliğini övmektedir. Bruce'un tabloları da böyle görünür: son derece belirgin ve basit, neredeyse hiç nüanssız renkli kareler ve üçgenler. Fakat bunlar, bir resmin belirliliği yerine, oldukça küçük düz çizgili figürlerin bu yığışımının içine rastlantısal bir kaotizm sokulduğu için, *kötü* tabelalar olarak adlandırılmalıdır. Bakıldığında, eser sahibinin, son derece karmaşık bir düzen, zengin bir orga ya da diyelim ki orkestra düzenine bir tür renkli nazire sun-

[3] Cri de Paris: Paris'in (son) Çığlığı. Lunaçarski tarafından Fransızca yazılmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

[4] Marchands de couleurs: Boya satıcıları. Lunaçarski tarafından Fransızca yazılmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

ma arzusunda olduğu hissedilir. Bütün bunlar gelişigüzel çiziktirilmemiştir; tersine eser sahibi mutlaka büyük bir gayretle düşünmüş ve aramıştır. (Rusya'da yenilikçilerin teorik etkinliğinin en ilginç temsilcilerinden biri olan Markov, bir makalesinde bize acemilik, keyfilik ya da hatta özensizlik gibi gelen şeyin, yenilikçi sanatçılarda ıstıraplı bir çalışma ve olgunlaşmış bir düşüncenin ürünü olduğunu boşuna söylemiyor. Burada terslik sadece bu arayışın sonuçlarının hiç bir şekilde ikna edici olmamasıdır.

"Ruskaya Mysil"de[5] kısa süre önce yayınlanan edebi fütürizm üzerine bir makalesinde Bryusov, sanatta her şeyden vazgeçilebileceği, fakat sadece ifadeden vazgeçilemeyeceğini kabul etmiştir. Mısra ya da resim — bunların her durumda ifade ettikleri bir şey olmak zorundadır.

Elbette bir fütürist kolay bir bahane bulabilir: Kimin için ifade? Sizin için bir şey anlatmayan bir eser bir başkasında bir dizi duygu ve düşünce uyandırabilir. Saint Saens gibi bir müzisyen, Debussyistlerin müziğinin kendisi için katıksız kaos olduğunu iddia etmektedir. Fakat onunla hemfikir olmayanlar sadece Debussyistler değildir, Debussyistler tarafından kazanılmış, sayıları oldukça fazla bir izleyici kitlesi de onunla aynı düşünceyi paylaşmaz. Biz kitleye, hatta incelmiş zevke sahip insanlara da dayanamayız: "En yeni" efendiler bu tanıkları bir kenara itiyor ve yüzyıl sonranın ardıllarına, ya da küçük bir müttefik çevresine dayanıyorlar.

Fakat ben Bryusov'un tezinin belli dikkatli çekincelerle kabul edilebileceğini düşünüyorum. Bir sanatçının, bütün özgünlüğüne rağmen, insani değerde bir şeye saldırdığı gerçek bir sanat, genellikle, yeni keşfedilen alışılmamış değerlerle en fazla

[5] "Ruskaya Mysil": "Rus düşüncesi" adlı dergi. *(Almancaya çevirenin notu.)*

hazırlanmış kitle arasında bir tür koruyucular olarak hizmet görme çabası içinde olan bazı coşkulu müridler bulur. Elbette bu tür müridlerden orfistlerin etrafında da vardır. (Burada bütün söylediklerim kübistleri de içine almaktadır.) Fakat biz, ruhları ustaları tarafından zenginleştirilmiş gerçek coşkulu müridlerin konuşmalarıyla, dizginlerini koparmış herhangi bir fatihin etrafında tam tam çalarak toplanan snoblar arasındaki farkı, çok çaba sarfetmeksizin, açıkça görüyoruz. Kübizm ve orfizmi övenleri okursanız, tam bir kafa karışıklığı, fakat buna rağmen, deyim yerindeyse *teorik* esaslarının coşkulu anlatımını bulursunuz; fakat bu hareketin en itiraz kabul etmez savunucuları bile (İtalya'da Soffici ya da Longhi, Fransa'da Apollinaire) bir resmin yorumuna geçtiklerinde, bir takım anlaşılmaz şeyler mırıldanmaya ve nesnenin aslında irrasyonel ve ifade edilemez olduğunu mırıldanmaya başlıyorlar. Fakat bu saçmalık! Bir oryantal bezek ya da Çin vazosu karşısında, sizi harekete geçiren duyguları mantıksal olmasa da, en azından şiirsel olarak net biçimde ifade edebilirsiniz; neden hiç kimse, bizi büyüleyen ustaların resimlerinin uyandırdığı duygular üzerine içtenlikle bir şeyler söyleyemez, neden bütün yorumcular derhal yine teorik varsayımlara yönelirler?

Eski yenilikçilerle radikal farklılık da burada yatmaktadır: Gerek Puvis de Chavannes ya da empresyonistler, gerekse Gauguin ya da van Gogh, hatta bazı eserlerinde Matisse ya da Kees van Dongen ya da Tobeen, Marchand gibi yarı-kübistler (bunlardan sonra söz edeceğim) sadece küçük, argümansız teorik yoruma değil, gerçekten estetik yoruma izin verirler. Bruce gibi kübistler ve orfistler değil!

Bruce'cu kompozisonların yanısıra "katıksız" ressamlık ilkesini gayretle savunanları duymuştum. Fakat bu savunuculara "bu hoşunuza gidiyor mu?" diye sorulduğunda ve tabelalar işaret edildiğinde savunucunun dediği şu oluyordu: "Asla! Bu sa-

dece bir arayış!" Biz de böyle kaydetmek istiyoruz. Biz Bruce'un içtenlikle aradığına, fakat henüz bir şeyler bulmadığına inanıyoruz.

Kupka daha az memnun edici. Onun resminin adı "Yatay Lekeler". Bunlar gerçekten uzatılmış siyah ve gri renklerde dikdörtgenler. Eee daha?

Şerebzova'ya gelince, orfist çabaları, öylesine küstahça bir aşırılığa vardırmıştır ki, kendisinden, arkadaşlarıyla açıkça alay ettiğinden kuşku duyulabilir. Çalışmasının eski dönemlerinde de Şerebzova, dikkat çekici yeteneğine rağmen, bazılarını etkileyen, bazılarını ise öfkelendiren bir küstahlık gözler önüne seriyordu. Şimdi ise bir et suyu damlaları örgüsü içinde mikroplar gibi düzensiz serpiştirilmiş küçük haçlar, yıldızcıklar, spiraller, küçük kareler, çubukların yer aldığı bir tablo sergiliyor. Yazısı ise şöyle: "Ne İsterseniz — ya da: Şeylerin Çığlığı".

Öyle görünüyor ki, Kupka ve Şerebzova gerçek orfistler olarak değerlendirilemez, zira onlarda renklilik hiç yoktur, oysa orfistler manifestolarında renkliliğe geri dönüşü kesin olarak belirtirler.

Picabia, başka bir açıdan daha az saftır, zira onun resimleri adeta bir konuya sahiplerdir: "Fıskiye Başında Dans", "Dini Alay". Gerçekte ise bu resimlerde olan sadece havuç ve pancar sosu ile loş bir karmaşıklık içinde parlak renklere boyanmış taşlardır. İzleyiciyi "Şeylerin Ritmi" adlı iddialı tablo da kayıtsız bırakır. Açık kırmızı bir spiral ve bu spiralin içinde, Metzinger'den ödünç alınmış tuhaf leke hareketleriyle ilkel çizimli insan ve hayvan figürleri. Renk ıskalası olarak kaba ve karışık, çizgi ritmi olarak hantal ve rastlantısal, konu olarak karmakarışık.

Delaunay'm fantastik "Cezayir"i daha soyludur: Görülmüş

bir ülkeyle ilgili birdenbire parlayan anıları, "Cezayir" sözünün beynimizde çağrıştırdığı âdeta renk melodisini bir resimde izdüşürme denemesidir bu. Bu bir tür sentetizmdir ama tamamen psikolojik sentetizmdir: bir içgözlemsel, gizli-nesnel sentetizm. Bu özellik karşısında bu tür denemeler nesnel olarak ikna edici değillerdir, fakat Delaunay'ın hakkı verilmelidir: Onun renkleri yumuşaktır ve tatlı, zengin bir mucizeler dünyasında yüzerler, onun çizgi ritmi, yer yer anılarımızın bölük pörçüklüğünü yansıtma çabasıyla açıklanabilecek bulanıklıklar içerse de, soyludur.

Delaunay'ın, figürleri mutlak katıksız rengin müziğinde gerçekleştirme —ki bu Bruce'un da iddiasıdır— denemelerinin reprodüksiyonunu da gördüm. Gravürlerde bile (fakat çok özenli olanlarında) renkli lekelerin hareketi içiçedir. Bunlar nüfuz edilemez yüzeyler değil, ayna türünden, adeta büyük hacimli, aydınlık derinlikle doludurlar.

Şurası muhakkak ki, resmin müzikleştirilmesinde, öznelleştirilmesinde, plastik bir sanattan sadece duygusal-kişisel sanata dönüştürülmesinde orfizmden öteye gidilemez.

Sanatta Öznelciliğe Karşı Tepki

Sanatta her zaman burjuva kültürünün bireyci karakterini yansıtan öznelciliğe karşı tepki, öyle düşünülmektedir ki, giderek uğultuyla yaklaşan ve beraberinde tamamen yeni toplumsal ilkeler getiren bir güce, yani proletaryaya dayanmak zorundadır.

Ve bu tür eğilimlerin varlığı kuşku götürmez. Öncüsü Whitman, doğrudan kaynağı Verhaeren olan kolektif şiir akımı bana göre büyük öneme sahip bir olgudur. Fakat edebiyatta kolektivizmden, sadece genç Fransız şiir sanatına ayrılacak olan özel mektubumda söz edeceğim.

Proletaryanın doğrudan etkisi, güzel sanatlar ve müzik alanında çok daha az ifadesini bulmuştu. Bana öyle geliyor ki burada neredeyse hiçbir şeye atıf yapılamaz. Verhaeren'ci tipin tek belirgin şahsiyeti, önemli ardılı olmamış Meunier'di.

Fakat yine de müzikte ve güzel sanatlarda öznelciliğe karşı tepki, politika ve edebiyat alanında ortaya çıkan tepkiye paralel olarak büyük bir şiddetle gerçekleşti; bu kez kelimenin tam anlamıyla tepkiydi, çünkü aşırı bireyciliğe, "kültürel anarşizm"e karşı protestoya artık yeterince politik gerici çizgi karışmıştı.

Hiç kuşku yok ki, empresyonizm sonrası eğilimleri anlamanın anahtarını oluşturması gereken yeni klasizm, temel olgu olarak kabul edilmelidir.

Politikada ve sosyal bilimde, yeni klasizm, Maurras ile birlikte, onsekizinci yüzyıl sonu ve bütün bir ondokuzuncu yüzyıldan kalan gelenekleri reddeder ve Fransız halkının onsekizinci yüzyıl ortalarında zevk, disiplin ve güvenilirlik açısından son derece zengin yaşam biçimi ve sanatta kültürel ilerlemesinin "gerçek Fransız temelleri"ni arar. Burada onyedinci yüzyıl ortaçağ ve rönesans dönemi ve son olarak Helenist klasizm ve Hıristiyanlığın — bu eğilimin güçlü anti-semitizm mikrobu almış müritlerinin sevdikleri ifadeyle *Latin* Hıristiyanlığının — sentezi olarak görülür.

Buna paralel olarak, nesnellik, yapıcılık, usûl arılığı çerçevesinde Vincent d'Indy, Fransız müziğini reforme etmeye çalışmıştı. Esaslı ve doğru dürüst bir müzisyen olan Cesar Franck'ın omuzlarında, bu teorisyen ve komponist, kendi Scola Cantorum'unu[6] kurmuş ve psikolojik müziğe karşı, ruh hali, nevropati müziğine karşı ve onun görüşüne göre, kendi içinde tamamlanmış ve katı bir dünya görüşü ile — ki o bunu Katoliklik ola-

[6] Scola Cantorum (İtalyanca): Şan Okulu. Lunaçarski tarafından İtalyanca kullanılmış. (Almancaya çevirenin notu.)

rak görüyordu — birlik içinde mümkün olan bir müzik mimarisi için bir tür haçlı seferi ilân etmişti.

Maurras ve d'Indy'nin en yakın öğrencisi, gerek yetenekli bir sanatçı, gerekse de hünerli bir tarihçi ve teorisyen olan Maurice Denis idi.

D'Indy ile bağlantı, Denis tarafından Theatre des Champs Elysees'te duvarlara yapılan ve müziğin ruhunu ifade etme çabası içinde olan sembolik dekoratif duvar resimlerinin dikkatli analizi yapılırken özellikle dikkat çeker.

Bizim sempatik bulmadığımız dinsel ve politik uğraşlarına rağmen Maurice Denis, mükemmel bir kitap yazmıştır: "Thèories. Du Symbolizme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique."

Denis, tamamen amaçlı olarak empresyonizme karşı isyan etmektedir. Denis için sanatta ölçüsüz özgürlüğün egemenliği çürütücü bir ilkedir. O, gelişim döneminde karakteristik olan sanatçının özgürlüğünü ancak ve ancak, çağın kolektif yaratısını ifade eden bir bütünlüklü stil içinde kabul eder. Politikada ve dinde monarşizme ve katolikliğe kişisel eğilimine rağmen, Denis kesinlikle eğilim ressamlığı istemez. "Sorbonne'da Chavannes'in serisi, sıradan izleyici için açıklama gerektirir", demektedir Denis. "Bu, edebiyatla dolu olduğu anlamına mı gelmektedir? Elbette değil, zira sözcüklerle yaptığı bütün açıklamalar fiiliyatta doğru değildir. Olgunluk diploması denetçileri, elbette gevşek bir biçimde su perisine doğru uzanan bir Yunan delikanlının böylesine güzel suretinin eğitimli gençliği sembolize ettiğini bilebilirler. Fakat sizler, sizler estetler, değil mi, sizler, bunun güzel bir biçim olduğunu ve duygumuzun derinliğinin, gerçekten ilahi güzellikle karşılaştığı her zaman olduğu gibi kendi kendisini açıklayan çizgi ve renklerde yeterli bir temel bulduğunu bilirsiniz."

Böylece, resimde Denis ve yandaşlarının, müzikte ise d'Indy'nin tepkisi sadece görünüş olarak monarşizm ve Katoliklik ile bağlantılıdır. Onlar için bu, esas sanatsal yöntemlerin reformu, sanatsal biçimin radikal bir değişimi, onun düzen, açık bir huzur, etkileyici bir birlik, tek tek bireylerin çok ötesine geçen bir genel bağlayıcılık, kelimenin biçimsel ve genel anlamında, yani anti-bireycilik ya da süper-bireycilik anlamında sanatın toplumsallığı, kolektivizmi arzusudur. Bununla birlikte sanatsal yeni-klasizm ile temsilcilerinin klerikal-monarşizme sempati duymaları arasındaki bağıntı rastlantısal değildir. Proletaryadan önce bireyciliğe karşı bayrağı, hem de proletaryaya mutlak düşman bir yönde kim açtı? Elbette bu bayrağı, onlara göre her türlü toplumsal hiyerarşinin kaçınılmaz olarak çöküşüne ve gerçek "barbar anarşisinin" zaferine yol açacak toplumsal dünyanın bütün direklerinin parçalandığını dehşetle saptayan belli burjuva çevreler açtı. Öğretilerini en uca kadar geliştirmiş olan tartışmalı anarşizm karşısında, Üçüncü Cumhuriyetin son derece açık biçimdeki sahte demokrasisi olan kronik "Panama" karşısında ve işçi sınıfının giderek artan örgütlülüğü karşısında, ayrıcalıklı sınıfların ideologları, ayrıcalıkları adına korkuya kapıldıklarından sadece dışta istikrarlı değil, aynı zamanda içte daha sağlıklı ve daha güçlü bir düzen arıyorlar, birleşmeye, "medeniyet ışığının koruyucuları" arasında ses karmaşası ve yerine bir koro yaratmaya çalışıyorlar.

Ben, böyle anlaşılan yeni-klasizmin, en önemli temsilcilerinin — Maurras, d'Indy, Denis — böylesine yoğun ifade ettikleri anti-bireyciliğin anlaşılması için bir anahtar olduğunu söylemiştim. Fakat buna da bir kaç yan neden yol açmıştır.

Modern sanatçı kendisini özgünlük aramak zorunda hissediyor. Paris'in dev sanat pazarına ayak bastığında, dehşet içinde, kendinden öncekilerin ne büyük yetenek ve kararlılıkla o anın

temel eğilimlerini kullandıklarının farkına varır. Hummalı biçimde yeni bir ilke arar, ona çağdaşlarının en ufak sempatisini kazandırabilecek her şeyin peşinden koşar. Ön-Raffaelistlere* sınırsız tapınma çağından geçtik. Bu çağı ortaçağa, Bizans dönemine, Yunan ilkelciliği, Mısır, Asur sanatı ve nihayet vahşilerin ve tarih öncesi kültürlerin sanatına daha az olmayan saygı çağları izlemiştir. Burada Japon, İran ve Çin hayranlığı da unutulmamalıdır.

Her defasında sanatçılar solmuş görünen bir sanat dalının sürdürülmesi ve geliştirilmesini genel felsefi nitelikte düşüncelere dayandırma güdüsünün peşindeydiler. "Düzen düşünceleri"ne, mimari güç, üslubun dayanıklılığı, amacın dinselliğine tepki, her türlü ilkelciliğin yeniden doğuşu için uygun bir temel oluşturması gerekiyordu. Gerçek ilkelcilik bireyciliğin mutlak reddedilmesidir. Sanatçılar, daha kısa süre önce, çocuksu ve barbarca sayılan şeylerin işlenmesine merak salmışlardı, çünkü burada özgün efektler için geniş bir alan buluyorlardı. Fakat aynı zamanda antik olanı arama, burjuvazinin biraz önce sözünü ettiğimiz bilinçli anti-bireyci kesiminde sempati yaratacaktı. Bunun da ötesinde, proletarya yandaşları ve proletaryanın henüz belirmeye başlayan kültürü, belli parçalarda, adeta bu çabalarla uygun düşünüyordu. Zira, bugün "yenilikçiler"in düşlerinin amaçladığı ilkelcilik, ne kadar eskimiş olursa olsun, o, kitlelerin bir ürünüdür, demokrasinin temel özelliğidir ve münzevi burjuva şahsiyetlerinin parçalanmış, nevrastenik, isterik sanatına kıyasla bazı sempatiler yaratmaktadır.

Cézanne'ın ve belli konularda ona yakın Gauguin'in deneylerinin, örneğin Alman Sosyal-Demokrasisinin gazetesi "Neue Zeit" da sadece sempati bulmakla kalmaması, aynı zamanda

* D. G. Rossetti tarafından kurulmuş, Raffaello'nun öncelleri doğrultusunda sanata yeni bir içerik kazandırmaya çalışan İngiliz ressam topluluğu –ÇN

sosyalist sanata yakınlaşma olarak değerlendirilmesi anlamlıdır.[7]

Cézanne'ın temel düşüncesi, sanatçının kendi izlenimlerini değil, bir şey resmettiğini, onun konuya vakıf olması gerektiği, konuyu iyice düşünmesi gerektiği ve konuyu empresyonistlerinkine karşı biçimde işlemesi gerektiği sonucuna varır. Empresyonistler, şeyde geçici olanı, sadece o an için karakteristik olanı kaydetmektedirler: Işık, hareket ve benzeri şeyler. Cézanne ise, önemli olanı, sürekli olanı ayırma çabasındadır: burada araçlar ikinci sıradadır — şey, adeta "kendi başına" alınır. Empresyonistin iç yaratım süreci, o anki bakışın etkisi altında, kendiliğinden oluşan ruh hali ve bu ruh halinin nesnenin yansıtılmasıyla sanatsal birlikteliğinin öylesine kaydedilmesidir. Cézanne için bu, büyük ölçüde, analiz yoluyla anlatılan nesnenin esasını elde etme ve bunların sentetik, genelleştirilmiş biçimde toplamıyla nesneyi fırçaya teslim etme entelektüel çabasıdır. Deforme etme empresyonistlerde lirik karaktere, Cézanne'da yapıcı karaktere sahiptir; empresyonist, resmi müzikleştirir, Cézanne, onu mimariye yaklaştırır. Empresyonistin ulaşmak istediği izlenim, karmaşık ve varsayımsal olarak kendi kendisine bağımlı olan ruhsal bir yaşantıdır; Cézanne'da bu, nesnenin anıtsal bir aydınlatılmasıdır.

Cézanne'ın, belli bir ölçüde empresyonizm tarafından, hem de kontrast (sanatta oldukça sık rastlanan bir olgu) tarafından belirlenmiş olan arayışında oldukça fazla yeni, önemli ve verimli şey vardı. Aslında Cézanne'ın —hayranlarını öfkelendirme

[7] "Neue Zeit" (Yeni Zaman): Alman sosyal-demokrasisinin teorik dergisi: 1883'te kuruldu. Kültür (özellikle estetik) sorunlarında dergi Kautsky'nin talimatıyla ve Marx ve Engels'e göze batıcı bir aykırılık içinde büyük klasik mirası küçümsüyor ve dekadan-burjuva eğilimlere gereğinden fazla önem veriyordu. *(Lunaçarski'nin kitabının Rusça baskısının yayıncısının notu.)*

tehlikesine rağmen bunu söyleyeceğiz — sanatçı olarak yeteneği vasattır. Fakat iletisinin büyüklüğünün derin bilincinde oluşu, çalışmalarındaki ciddiyeti, tartışılmaz aklı, yeteneğinin yerini tutuyordu; elbette bunların gerçekten şaheserler, onun tarafından kurulan sentetik sanatın inandırıcı tablolarını sunma olanağını tanıması anlamında değil, en yenilikçilerin bir çok ilginç temsilcisinin sanatsal vicdanının değerli bir yöneticisi olduğunu kanıtlaması anlamında. Bunların en yeteneklisi, Cézanne ve kübizm arasında köprü olan Picassodur.

Cézanne bazı eski çağların anıtsal ve genel geçerli sanatına saygıya yabancı olmasa da, bundan daha fazla, empresyonizm sonrası nesnelliğinin bir başka babasının, yani Gauguin'in primitiflerine dayanıyordu.

Cézanne, ilk büyük manifestocusunu Puvis de Chavannes'te bulan zengin dekoratif akımların uzağında kalmıştı. Puvis dekoratif ressamlıkla "ağır" ressamlık arasındaki bağı kopardı. Dekoratif ressam, ona göre, hangi anlamda olursa olsun realizmi amaçlamamalıdır. *O bir duvar boyamaktadır.* O, tuvalin üzerinde derinlikli bir hayal yaratmaz; tersine bir yüzeyi resimler. Bu yüzey kesinlikle kafadan atılamaz, buraya yanlış delikler açılamaz, zira bu durumda yapının mimari temel düşüncesi ihlal edilir: Duvar artık duvar olmaz. Böylece sanatçının konuya tabi olması ilkesi son derece açık biçimde ilân edilir. Puvis, rölyefi olduğu gibi, parlak renkleri ve hareketli çizgileri reddeder. Solgun renk tonlarında, basit çizgilerde, her şey yassı işlenmiş olarak, Puvis, muhteşem fresk-şiirlerini yaratmıştır. Elbette bunun için onun gibi bir şair olmak gerekir. Fakat Puvis, şaşırtıcı epik ve lirik-pitoresk içeriğinin yam sıra, biçim ustası ve dekoratif ustalığın gerçek geleneğinin yeniden kurucusu olarak da büyüktü.

Buna karşılık, sanatsal-dekoratif alandan, bu ilkeler, resim ve heykele sızmak zorundaydı. Gauguin aynı zamanda tablonun ve örneğin tahta işlemenin yassı, aslında dekoratif işlenmesini öğ-

retiyordu. Vahşilerin görünüşte kaba ilkelciliğinde kendisinin, konunun mantığını bizzat açıklama prensibinin hayranlık uyandırıcı uygulanışını bulduğunu söylüyordu.

Gauguin'e göre sanatçı renklerle bir yüzeyi, ya da tahta gibi şeyleri, belli, yarı mantıksal, her halükârda bilinçli bir amaç düşünerek ve kurarak değil, daha çok öylesine hayal kurarak işler; bir çizgiden bir çizgi doğurur, bir lekenin başka bir lekeyi belirlemesini sağlar, öyle ki eserde yaratıcının mantığı, ya da çizilen doğanın yasalarından çok, eserin kendi iç mantığı egemendir.

Bu durumda ilke sadece ilginç, şaşırtıcı buluşlarla dolu değildi, aynı zamanda sanatçı da birinci derece yeteneğe sahipti. Ne yazık ki Gauguin'in en yakın ardılları olan —eğer şimdi konu etmemiz gereksiz van Goghu'u bir yana bırakırsak— Matisse ve Kees van Dongen, Gauguin'in sanat teorisinin gerçekten değerli unsurlarını geliştirmemişler, daha çok onun bakış açısı altında cesaret ve deformasyon tuhaflığı sayesinde ekzantriki oynama ve küçük-burjuvaları şaşırtma olanaklarının etkisine kapılmışlardır.

Van Dongen gibi Matisse de, güçlü bir mizaca sahiptir ve çoğu kez dolgun, derin, sıcak ve bu arada elemanter renk nüanslarının ilginç bağıntılarını üretmektedirler. Özellikle van Dongen gibi Matisse'de oran duygusuna sahiptir ve bazen mükemmel sonuçlar gösteren bir çizgi melodisine hakimdir. Fakat hem van Dongen ve hem de özellikle Matisse, epater les bourgeois'a[8] düşkün olan Theophile Gautier'in ünlü kırmızı yeleğinin önünde diz çökmeye hazır olan yeni-romantiklerdendir.

Bu durum, yani tablolarda belirginleşen izleyiciyi kasdi aşağılama, seyirciye ve kendi kendine karşı ironi ve başta Tieck olmak üzere romantik dönemin Alman dekadanlığının bir çevresi-

[8] Epater les bourgeois: yurtaşları şaşırtmak — erken dekadanın parolası. *(Almancaya çevirenin notu.)*

nin bu sözcüğe kattıkları anlamda dâhi olma, kişisel keyfiliği, şeylerin yaratıcının dışında bulunan bilinçaltı mantığına ve sanatsal unsurlara tabi kılma çabası içinde olan ve kendince bir *nesnelliği* amaçlayan bir sanatçının ardıllarının, empresyonizm sonrasının *öznel* kanadının en aşırı noktasını en belirgin biçimde gösteren deformistlere ve huysuz yaratıklara dönüşmelerine yol açmıştır. Neredeyse aynı şey, teorik olarak en çok geliştirilmiş empresyonizm sonrası akım olan kübizmin başına da gelmiştir.

Kübizm

Sürekli bir arayış içinde olan fakat "kişilik"ten yoksun, zamanımız için son derece tipik büyük bir hırsla özgünlük peşinde koşan, fakat neredeyse her zaman gerçek özgünlükten yoksun yetenekli Picasso, bütün önemli eski araştırıcıların hayranlık uyandırıcı mükemmel yarı kopyalarını yaptıktan sonra, başlangıçta oldukça masum, fakat o zaman bile paradoks olan şu düşünceye kapılmıştı: "Küp küreden daha inandırıcı ve nesnel" olduğu için, kapsam ile ışık ve renk nüansları için bir ifade biçimi elde edebilmek amacıyla, eğri çizgiler ve yüzeyleri, doğru çizgiler ve temiz yüzeylere indirgeme.

Yani gerçeklik, geniş kapsamlı ve tartılabilir olanı açığa çıkarmak için basitleştirilmeli. Eğri çizgiler, kırılmış çizgilere indirgenerek basitleştirilmelidir — bu, kübizmin ruşeymidir.

Bununla birlikte, kendisini bu biçim altında gizleyen hacım ve tartılabilirliğin resim-sanatsal yansıtılması Cézanne'cı düşünceleri, kübizmin programı tarafından kısa sürede gölgede bırakılacaktır. Picasso; Metzinger, Gleizes, Léger, Le Fauconnier ve Braque gibi az çok ilginç bir dizi öğrenci bulur.

Bunlardan ikisi — Metzinger ve Gleizes — aslında henüz olgunlaşmakta olan ve değişen kübizme bir tür sistem getirmeye

çalışmışlardı. Fakat sadece bu teorisyenler değil, Guillaume Apollinaire gibi kübizme katılmış yazarlar da, ona özgü çelişkileri aşmayı ve pratik olarak son derece anlaşılmaz deneylerine tatmin edici bir teorik zemin vermeyi başaramamışlardır.

Bu sadece kübistlerin tasarılarının teorik karmaşıklığı ve sadece felsefi hazırlıksızlıklarıyla değil, aynı zamanda kübizm içinde bir uyumsuzlukla, organik bir ayrılıkla açıklanır.

Bir yandan kübizm en aşırı nesnel eğilimdir. Metzinger ve Gleizes, nesnelerde "sadece gördüklerimizi değil, onlar hakkında bildiklerimizin de" gösterilmesi gerektiğini söylerler. Yani bu durumda zekâ hislerin ifadesinin denetçisi ve tamamlayıcısı rolünü oynar. Özellikle Braque'de ve tabii Metzinger'de ve olağanüstü belirsiz düşüncelere dalan Le Fauconnier'de, çeşitli bakış açıları altında nesne anlatımlarına ilişkin basit ifadeler bulmaktayız. Kübistler üç boyutlu mekân anlatımını rölyefle sınırlandırmak istemiyorlar. Nesnelerin bizim gördüğümüz tarafının dışında bir de arka tarafı olduğunu ve aynı nesnenin çeşitli bakış açılarından farklı gibi göründüğünü biliyoruz. Böylece kübist, fincanları, masaları, insan fizyonomilerini yukarıdan ve profilden resmetmeye başlıyor.

Bir fincanın yandan resminin yanında, aynı fincanı yukarıdan resmetme ya da bir insan profilinin yanında bizden gizlenmiş kulak ve gözün bir taslağını sunma çabası, naif görünmektedir. Cisimselliğin, geometri bakımından son derece keyfi bir biçimde bir yüzeye izdüşürülmesinin, bizim için, olguların zihinsel ya da sezgisel kavranmasını önemli ölçüde tamamladığı gerçekten de doğru mudur? Gerçekten de tabloya herhangi bir sanatsal değer katabilirler mi? Bana öyle geliyor ki, hayır. Açıktır ki, burada, objektivistlerin resimin alan sınırlılığını aşma yönünde yoğun çabalarını gösteren bir paradoksla karşı karşıyayız.

Fakat her halükârda biz, bu uğraşları verimsiz ve ürünlerini

sanat karşıtı olarak kabul etsek de, kübistlerin bu çabalarında belli bir mantıksal düşünce sistemi ve bir tamamen nesnel eğilim olduğunu görmek zorundayız.

Gleizes ve Metzinger ile birlikte kübistlerin düşünce dünyasına daha derin daldığımızda mesele bozuluyor.

Öncelikle deformizm düşüncesiyle karşılaşıyor ve subjektivizm düzeyine düşüyoruz: "Tablo gerçek olan hiçbir şeye benzemezse benzemesin ve raison d'etre'sine[9] bizzat kendi içinde sahip olsun. Çiçeklerin, yüzlerin, ya da bir manzaranın yokluğuna yazıklanmak zevksizlik olurdu. Eğer doğaya her türlü benzerlik ortadan kaldırılamıyorsa, bunun nedeni, hemen mutlak saflığa yükselmenin mümkün olmamasıdır."

Yani, herkes için az çok ortak, deyim yerindeyse sıradan ve genel ulaşılabilir optik gerçeklik yerine, Cézanne'ın maddi-nesnel "gerçeklik"i yerine, belki de kübizmin herhangi bir taraftarı tarafından beklenen metafizik "kendi içinde şey" yerine, muammalı *nominal ve aynı zamanda özel* bir "şey" buluyoruz, bu, empresyonistlerinkinden daha az subjektif değil, fakat "herkesçe bilinen doğa"dan çok daha uzaktır.

Fakat şimdi kübistlerin yardımıyla deneyüstü gerçekliği ve aynı zamanda "kendi" gerçeklerini arayacakları meşale olarak ne kullanılacaktır? Böyle bir arayış, Matisse benzeri bir kaba keyfiyetçiliğe dönüşmeyecek midir?

Teorisyenimize göre tek yönlendirici zevk gibi belirsiz bir faktördür.

"Nesnel bilgiyi biz bir kuruntu olarak algılamak zorundayız. Sanatçı kalabalığı yöneten 'biçimlerin doğallığı'ndan ve çeşitli geleneklerden uzaklaşır ve kendisini tamamen *zevke* bırakır!"

---

[9] Raison d'etre (Fransızca): Varolma hakkı. Lunaçarski tarafından Fransızca yazılmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

Belli ki, çağımızı kemiren bireycilik, görünüşe göre kübistlerin ultra-objektif muğlak sanatlarını parçalamış ve onları günümüzün lanetine geri getirmiştir: şahsiyet yaygarasına, "ben"in keyfiliğine.

Devam ettikçe daha sıkıntı verici oluyor: Ormanın ya da Bay Metzinger ve Gleizes'in teorik çalılığının derinliklerine daldıkça, o kadar çok subjektif odunla karşılaşılıyor. Örneğin şöyle bir düstura rastlıyoruz:

Büyük açıklık yakışıksızdır, şaheserlere güvenmemelisiniz. Yakışırlılık (la bienseance) belli bir bulanıklık gerektirir ve yakışırlılık sanatın özelliğidir."

Bu, son derece kuşku uyandırıcı ve bir parça şarlatanlık gibi kokuyor. Şarlatanlıktan çok da uzakta değiliz zaten. Yazarların kendileri bize şunları söylüyorlar:

"Kübizm" kelimesini kelime olarak alıp altı küp yüzünün resmedilmesi üzerine terleyen budalalarını düşündükçe nasıl da gülüyoruz."

Nihayet bir teori daha sunuluyor size:

"Resim sanatı, doğru ve eğri çizgilerin birleştirilmesinden ibarettir. Olmak, sadece düz ya da eğri çizgilerle yansıtılamaz. Bir resimde her ikisinden de aynı oranda varsa eşitleneceklerdir, ve ortaya çıkan yine sıfır olacaktır." Teorisyenlerimizin eserlerini, tualde en tuhaf saçmalıklara dönüştüren düşünce, izleyicinin "giderek bütünü keşfetmesi" amacıyla tek tek parçaların bilinçli karıştırılmasından ibarettir.

Büyük bir karışıklık. Kübistlerin kesinlikle güzel olmayan geometrik bulmacalarına baktığımızda, bunların ikna gücünden yoksun oldukları duygusuna kapılırız. Eğer bir yetenek parıldıyorsa *ilkelere rağmen* parıldamaktadır. Ve hemen yanında umutsuz bir yenilikçi olan bizim yerli yazı futuristi Severyanin'in bile "küstahlaşan yeteneksizlik" diye adlandırdığı şey tepinmekte-

dir. Çok yaygın ve kendisini "şimdiki zamanın arayışı"nın arkasında gizleyen bu tipolojinin temsilcilerinden biri örneğin, tablosuna "Akışkan Çıplaklığın Delik Deşik Ettiği Kral ve Kraliçe" adını vermişti. Tabloda ne kralın, ne kraliçenin, ne de çıplaklığın olmadığını, sadece bir kirliliğin görüldüğünü söylemek bile gereksiz.

Cézanne ve Gauguin'in gelenekleri kübizm içinde tamamen yitmiş olsalardı, çok kötü olurdu, fakat kübistlerin yanı sıra, onların abartılarından kaçınan ve dolayısıyla daha çok başarı vaat eden sentetistler vardır.

Sentetistler, genel olarak son derece geniş bir cephede gelişmişlerdir. Bu eğilimin en aşırı temsilcisi, kübizmin bazı ılımlı dostlarının gözünde, onlar için bütün kübizm günahının bağışlanabileceği azizler olan Marchand ve Tobeen'dir.

Cross da bunları "Mercure de France" da yayınlanan bir makalesinde yarı-kübistler olarak değerlendirmektedir. Bu tanımlamada küçük bir gerçek vardır, ama son derece küçük.

Marchand'ın resimlerinin yer aldığı sergide, bana resimleri gösteren sanatçılara yakın biri, eğer yanılmıyorsam, 27 yaşında olan bu ressamın resimlerini eski ve yeni stil olarak ayırmıştı. Eski stildeki eserler üzerinde tartışmasız Cézanne'ın yıldızı parıldıyor ve Cézannedan henüz kopmamış Picasso'nun etkisi görülüyordu. Bu döneme ait üç düzine tablo arasında anıtsallığı ve sadeleştirilmiş alan işlemesiyle hayranlık uyandıran ve neredeyse en iyi Bizans mozaikleri gibi törensel ve çirkin bir etki yaratan "Aziz Tasvirleri" — portreleridir: burada, güçlü bir sentez içinde, bazen neredeyse bir şemaya kadar, taşlaşmış bir düşünceye kadar, kendilerinden yararlanılmasını bekleyen, fakat aynı zamanda kendi içinde kapalı ve etkileyici hayatlar olan buzlaşmış "topraklar"ın hareketsiz imparatorluğunda bir prototipe kadar basitleştirilmiş karakteristik peyzajlar yer alıyordu; burada, Cézanne'da daha iyisini görmediğim notürmortlar vardı. Örne-

ğin, Marchand'ın, herhangi bir piramidin, herhangi bir siklopik yapının devasa anıtsallığıyla düşünülmüş, adeta bu topraktan yapılmış, suskun devasa başların ezici büyüklüğü altında şaşırmış mikroskopik bir pigmenin beyninde algılandıkları gibi gelişigüzel çizilmiş sarı balçıktan iki sıradan başı vardır. Buna karşılık, açıkça günümüzün kubizminin etkisinin izini gösteren "yeni stil"i, örneğin "Rus Kentleri" benim üzerimde umutsuz bir etki yaratmıştı. Anıtsallık kaybolmuştu, tabloların hiç bir ikna gücü yoktu: Damlar, kubbeler, köşeler ve duvarlardan oluşan bir dağınıklık, sanki çocuğun biri oyuncaktan bir kent kurduktan sonra kapris yaparak bu oyuncak kentin üzerinde tepinmiş gibi.

Marchand'ın ilginç, çok şey vaat eden yeteneğini kabul etmeme rağmen, yeni salonda sergileyeceği resimleri heyecanla bekledim. Ve eski stile geri döndüğünü memnuniyetle saptadım.

Öncekilerden çok daha karmaşık olan peyzajlarında aynı yoğunlaşma, aynı ayrıntı yokluğu, aynı katı mimarlık, aynı olağanüstü yer kullanımı hüküm sürüyor. Burada ona açıkça öykünen Levizkaya'nın ona pek yetişemediğini belirtmeliyim. Şimdilik bu sanatçı kendi yüzünü Marchand'ınkinin arkasında pek göstermiyor, fakat öğrencisi olarak yurttaşımız mükemmel.

Tobeen de daha az ilginç değil. Portreleri ve figürleri, ilk bakışta şok edebilir. Bunlar, aşırı ölçüde, yüzlerin koyu boyayla biraz boyanmış tahta mankenlere indirgendiği şekilde genelleştirilmiştir.

Titreyerek yanan yuvarlak kütlelerden oluşan tuhaf zeminler de şok edebilir. Fakat daha yakından bakıldığında Tobeen'in basitleştirme yoluyla nasıl bir anlatım gücü elde ettiği görülecektir. Örneğin küçük başlıklı ve uzun burunlu bir adam, belki bir serseri ya da pezevenk, soğuk, güven uyandırmayan bir yüz ifadesiyle sigara içiyor. Canlı bir insana pek benzemiyor, canlı insanın "hulâsa"sı gibi; fakat hareketlerindeki karakteristik, sert, horlayıcı-zorba dudak biçimi, aşırı büyük burnu, biçimsiz kafatası, mo-

rumsu sarkık yanakları ve kafasındaki krep gibi yassı başlığı, size, ister istemez aklıma gelen, erken ölmüş son derece yetenekli Charles-Louis Philippe'e borçlu olduğumuz mükemmel edebiyat portresi olan Montparnasse'ın Bübü'sünden daha az derin olmayan bir yeraltı kahramanının karakteristiğini sunar.

Fakat Tobeen yavan olanı anıtsallığa yükseltse bile, heybetli olanda kendisini daha rahat hisseder. Umutsuzluğa varacak kadar kasvetli ve çekilmiş bir acıdan sonra kader gibi güçlü asketik bir kadın figürü, erken rönesansın eserlerini anımsatmaktadır.

Dosouchet'ün bir duvar resmi, Durand'ın portreleri, Luce ve diğerlerinin, ılımlı sentetistlerin çalışmalarıyla bu genç Cézanne'cılar, Maurice Denis'in etrafında toplanmış Gauguin'cilere ve Chavan'cılara ellerini uzatıyorlar. Ve bütün bu cephe, bana göre bugünün Fransız resminde gerçekten ilginç olanı ifade ediyor. Bu gerçeğin saptanması, deformistlerle kübistlerin organik başarısızlığı yüzünden verimsiz yazıklanmalar için zaman geçirmememize uygundur.

Fütürizm

Fütürizm üzerinde fazla durmayacağım, çünkü bu aslında Fransa'da sadece az sayıda öykünmeci bulmuş olan bir İtalyan eğilimidir. Bunların "müzelerin sayısının fazlalaşmasına" karşı mücadeleleri elbette saçmalığa vardırılmıştı.

Bunların ilkelerinin arkasında nesnelerin birbirlerine "karşılıklı nüfuz etmeleri", sanatçının nesnel ve öznel olanı birleştirme vs. vs. gibi hakları üzerine tamamen imkânsız cansıkıcı gevezelikler çıkagelmektedir.

Pratikte, lafta tamamen nesnellikle dolu olan fütürizm (zira bugüne tabi olma isteği ile hareketin özünü yeniden üretme isteği nesnelliğe verilmiş bir ödündür), *pratikte* diyorum, sadece,

Delaunay'ın "Cezayirli"yi yaparken rehber aldığı ilkelere az çok yakın olarak her türlü öznel kaosa yol açmıştır. İzlenim ve duygulardan oluşan bir kaos, nesnelerin ve duyguların yarışı, içinden hareket eden bir evrenin çıkmasının zor olduğu bir kaos.

Optik olarak algılanabilir bir hareketi hareketsiz bir tabloda sunmaya yönelik sanatsal bir faaliyet görevini yerine getirmek bile, bana, Kübistlerin çıplak yüzeyde cismin bütün yönlerinin anlatımını verme çabaları gibi halledilemeyen bir sorun olarak gelmektedir. Fakat kübistlerin resim için yanlış çabaları, heykelde mükemmel bir çözüm bulmaktadır. Ressam için yanlış olan tablonun hareketsizliği, canlı bir hareketin işlenmesi sorununu ne çözebilir? Bana öyle geliyor ki, bu çözüm beraberinde, şimdilik henüz hiç bir fütüristin atmaya karar vermediği bir diğer cesur adımı getirmektedir: hareket eden izdüşümler yaratma, sinema makinesinin resim sanatının amaçlarına uyarlanması. Orfistlerin arayışlarının çözümünü ben burada görüyorum. Rengin müziği, renk derecelerinin senfonisi ve çizgi melodileri, özellikle sesin müziğiyle birleştirildiğinde, kesinlikle düşünülebilir. Fakat dinamik müziğin temelidir. Bununla başa çıkabilmek için en iyi orfistin en ince sanatsal kaleydoskopu aynı şekilde dinamik olmak zorundadır. Bırakalım fütüristler, bize, hareketin sentetize edilmiş, plastik karakteristik, insanileştirilmiş yansıtılmasını sunmak için bir araç bulsunlar. Bırakalım resimde yenilikçiler, birbirleriyle dans eden seslerin mücadelesini, müzikte bulduğumuz soyut halka oyununu oynayan çizgiler ve renklerin mükemmel oyununu izleme olanağı sağlasınlar. Bırakalım tamamen nakışsal ve desenlenmiş kompozisyonlar, fantazinin döllediği bir doğadan doğan çiçekler, manzaralar, hayvan ve insan figürleri anıları ve hayalleriyle mükemmel biçimde içiçe geçsinler. — Bu düşünce karmaşık görünebilir. Fakat aman tanrım! — Fütüristler o kadar çok şeye cüret ettiler, kemikleşmiş Passeistlerle birlikte sinema sanatına karşı mı ateş püskürecekler?

Ne olursa olsun, bana göre, günümüzün Fransız resminde görülen düşünce ve duyguların kaynaması soylu etkilerle doludur ve bugün gördüğümüz kübizm ve fütürizm benzeri aptalca melezlerin, kısa süre içinde, bizim yaşadığımız yaratma anının şiddetli maraziliği için bir kanıt olarak hizmet edecektir. Ne var ki, toplumsal alanda uygun ilerleme olmaksızın, böyle bir marazilikten muzaffer planlılığa geçiş düşünülemez.

"Genç Fransız Resmi" adlı bölüm 1913 yılında "Sovremennik" (Çağdaş) dergisinin 6. Fasikülünde yayınlandı; "Teatr i iskustvo" (Tiyatro ve Sanat) 1913 yılında 15. Sayısında "Paris Mektupları / Theâtre des Champs Elysées" adlı makaleyi yayınladı.

Alman Sanat Sergisi
(1924)

Bu sergi dikkat çekmeksizin geçip gitmeyecektir.

Çünkü sadece aydınlar tabakasının iki öncü birliğinin, bizim ve Almanların, bir yakınlaşması anlamına gelmemektedir, bu sergi, sadece Enternasyonal İşçi Yardımı'nın bayrağı altında düzenlenmemiştir vs. — bizzat serginin içeriği sözkonusudur.

Dışarıdan belirli bir verimli özendirmeye muhtacız, çünkü şunu açıkça söylemek gerekiyor: Bizim kendi resmimiz bizi hoşnut etmiyor.

Devrimin hazır bulduğu Rus resmi nasıldı?

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda resimde, dahice romanlarımız ve "Güçlü Kümecik"in müziği ile belirli bir uyum içinde "Gezgin Sanatçılar" grubuna sahiptik.

Bu grup salt resim sanatı bakış açısı altında, Avrupa resminin en iyi kazanımlarıyla karşılaştırılabilecek düzeye ender olarak yükselebiliyordu. Buna karşılık ideolojik yanı kuşkusuz daha güçlüydü. Sanatçılar, düşünce ve duygularının ifadesi için güçlü bir toplumsal dil buldular. Bu, oldukça hassas hazırlanmış bir realizm, insani içsel yaşamı temsil edilen kişilerin endamında, jestlerinde, yüz ifadesinde yansıtmada şaşırtıcı bir yetenekti;

kendi içinde tamamlanmış bir görsel nesne olarak bir resmin yapısının gücü vs. bile olağanüstüydü.

Seksenli yılların başlangıcında devrimci aydınlar tabakasının yenilgisinden sonra, bu narodnik realist sanat yavaş yavaş taklitçilik karakteri almaya başladı.

Ama aynı zamanda, bilindiği gibi ideolojik olarak yenilmiş narodnik aydınlar tabakası, giderek daha fazla Batı Avrupa tipi; yani kuvvetle gelişen sermayenin vasalleri haline gelmektedir. Bu aydınlar, elbette ki Batı'ya doğru bakar ve artık âdeta ödünç alınmış bir yaşam sürer: kapitalistlerin ya da kendilerine benzer entelektüellerden, iyi kazananlardan birinin siparişi üzerine çalışır. Bu dönemin genel olarak bazı sanatçıları gibi ressam da, toplumsal düşünceleri bütünüyle bir kenara atar, salt biçime aşık olur, ancak henüz bu biçimin arkasında gizlenen her türlü içeriğin yadsınmasına varmamıştır. Ressamlık sözümona "sembolik içerik"le, yani mistik sorunlar ve yaşanmışlıkların her türlü plastik ifade biçimleriyle dolup taşmaktadır. Onun yanında zaman zaman büyük bir kültürü, yani Rus ressamının, Batı Avrupa yeteneğini içselleştirme konusundaki büyük becerisini kanıtlayan estetvari-dekadan ve her türden salon-süsü modası geçmiştir.

Ama Batı'da resim ilerlemiştir. Burjuva sanatı (bizde de çeşitli alacakaranlık yarı çılgın sayıklama ile tuval ya kağıt üzerinde yansımasını bulan) dekadanlık-alacakaranlığından sonra, kendisini emperyalist toplumun ideologları ve savunucularıyla birlikte, uluslararası silahlı çatışmalara ve iktidar için amansız mücadeleye hazırlamaya başladı. Pek aşırı zeki olmayan bir gözlemci bu dönüşümden, emperyalist, yani burjuva-saldırgan türde de olsa kimi çok büyük düşünceler bekleyebilirdi. Ama bir şeyler yaratma çabaları özellikle Almanya'da olsa da, bu öylesine resmi bir yapmacıktı ki, hiç bir sanat uzmanı bundan söz etmiyor, etse de herhalde sadece şiddetli sözcüklerle bu konuda galeyana gelmek için ediyor.

Emperyalist ideoloji o kadar kaba ve boştur ki, aslında emperyalizmin her savunucusu, düşünce karşısında düpedüz tiksinti duyar. O, tümüyle efendileri ve hükümdarları gibi adeta "güçlendirilmiş tonüs"e* gereksinim duyar: Askerden (ki emperyalistler bütün insanları artık geleceğin askerleri olarak görmektedir) düşünmesi istenir mi hiç? ... Ama askerin bir yürüyüş marşına, eğlencelere, enerjisinin kışkırtılmasına, adalelerinin çalıştırılmasına gereksinimi vardır: sanatçıya verilen, tüm hatlarda minörden majöre, dekadanlığın hastalıklı bedeninden jimnastiğe ve spora, melankolik tangodan fokstrota geçme görevi bundandır. Kahrolsun hayallere dalma, boş, gevşek hayalperestlik, yaşasın "serinkanlı realizm"!

Her türlü insani, toplumsal açıdan değerli düşünce içeriğinin yokluğunda formel bir realizme bu çark edişin çok tuhaf görünmek zorunda olduğu anlaşılır bir şeydir.

Burjuva aydın tabakasının inildemeden ve havalarda uçuştan kaçmak için, objektifliğe, tartılabilirliğe, büyük hacimli bir şeye, sağlam bir yapıya geri dönüşü ifade etmek için yoğun galeyanı kübizm biçiminde yansımıştır. Yaşam-tonüsünü artırmak, takatsız bir dünyanın damarlarına yeni enerji akıtmak arzusu, kendisini fütürizm biçimde ifade etmiştir.

Gerek bu gerekse de diğeri baştan sona biçimsel kaldılar ve gerçekliğe doğru tüm zorlamayla beraber ona karşın aynı zamanda bir afarozlama savuruyorlardı. "Tartılabirliği alıyoruz, büyük hacimliliği alıyoruz", diye haykırıyor kübistler, "ama gerçeklikte nasıl oldukları bizi hiç mi hiç ilgilendirmiyor." "Gücü alıyoruz, hareketi alıyoruz", diye böğürüyor fütüristler, "ama onları sanatsal soyutlama içinde alıyoruz". Emperyalist burjuvazinin içinin boşluğu için en iyi görünür kanıtlarından biri budur: Burjuvazinin mücadeleci gerçekliğe doğru gürültülü yalpalama-

* Tonüs: Gerilim ve faaliyet durumu –ÇN

sıyla. onu övmeye hazır sanatçılar, gerçekliğe ve mücadeleye, en boş biçimsel yandan başka bir ödün veremezler.

İçerikle dizginlenmeyen biçim, parçalanmaya, çözülmeye eğilimlidir; bu yüzden de bütün dünya için yönlendirici olan Fransız empresyonizm sonrası sanatı aşırı analitiktir. Her sanatçı ressamlığın herhangi bir yanını alır ve laboratuvar yöntemleriyle onu işler — tablo, ümitsizce can çekişmektedir. Yaklaşık olarak aynı şey heykeltraşlık için de sözkonusu.

Savaş öncesi Rus sanatçıları, bu beyinsel bir kübizm ve bir lakayt beyinsiz fütürizm alanına adım atmaya başlamışlardı. Ancak o sırada devrim geldi.

Devrim aslında sanatçıdan hemen ne isteyebilirdi?

İlkin sanatçının yeni yaşamla çok önemli olmasına rağmen son derece yalın bağlantısı gelişebilirdi: Proletarya kültür dolu yaşam stilini inşa ederken, sanatçıyı, yeni evlerin, yeni aletlerin ve yeni giysilerin yaratılmasına, endüstride, yaşamsal şeylerin yapımında katkıda bulunmaya çekebilirdi. Bu tür çalışma sanatçılara önerilmiştir. Ancak sözümona sağ kanadın sanatçıları, yani o zaman tümüyle çözülmüş bir akademizmin ardılları ve estetvari "sanat dünyası" ile sembolizm sonrası ve empresyonizm sonrası deneyleri yansıtan "merkez" buna tamamen hazırlıksızdı. Çizecek veya bir tabloyu yapılandıracak durumda olmadıkları gibi, aynı zamanda endüstride sanatsal faaliyeti küçümsüyorlardı. Tersine az çok her türlü fütürizme eğilimli "Nonfigüratifler" burada, duruma egemen hale gelmiş olan proletaryayla mutlaka belirli bir birleşme olanağı görmek zorundaydı. Sanatçıların proletaryaya "yaltaklanarak yanaşmak" istediği sanılmamalıdır. Hayır, onlara böylesine ufuklar açan işçi sınıfına doğal bir sempati duymaktaydılar.

Fakat proletaryaya doğru nasıl gidilmeli? Proletaryanın ilerlerken taşıdığı düşünceler, onun yüreğinde yanan duygular genç

fütüristlere tamamen yabancıydı. Proletaryaya sanatçı ve ideolog olarak katılmak onlara zor geldi: buna karşılık nesneleri üreten sanatçı olarak, süsleyen, dekore eden sanatçı olarak, öyle görünüyordu ki, ilişki kurabilirlerdi.

Yalnız bu sanatçıların çoğunlukla gerçek endüstriye ve bilimsel mühendisliğe çok uzak olduklarını söylemek gerekir. Sadece teorilerinde tekniğe şarkı yakıyorlar ve stilize edilmiş süslerinde makinelerin biçimlerini taklit ediyorlardı. Bu yüzden nonfigüratiflerin bu "devrimci hizmeti" herhalde sadece porselenlerin başarıyla boyanmasında ve belki de iki üç durumda daha ifadesini buldu.

Fakat proletarya, sanatçılardan ikinci, daha önemli bir talepte daha bulunmaktaydı: düşünce ve duygularını resimlemek. Devrim gibi bir olgunun ifadesi ve resmedilmesi, — bu sonsuz derecede büyük bir görevdir. Bunu kim yerine getirebilir?

Kendilerinin, nonfigüratifliğe uyarlanmış stilini, stilize, yarı nesnellik halinde deforme edilmiş şeylerle ve realizmin çeşitli anlarıyla akıl ermez derecede karıştıran fütüristler, toplumsal taleplerin bu yanına hizmet etmek için şık bir fut-jargonu ortaya çıkarmaya çalıştılar. Ancak onların yarattıkları bayraklar, plaketler (ne de olsa tam da bu alanda çalışmaları en başarılıydı) proletaryanın anlayışı için zor ve yabancıydı, hatta çoğunlukla yeni sınıftaki olağanüstü düşünce ve sanat içeriği karşısında düpedüz yararsız kalıyordu. Bütün bunlar, önceki toplumun içeriğini yitirmiş olmasına dayanan saçmalıklardı. Yeni, içerik dolu toplum kendisini asla bu budalaca arabesklerle göstermek istemiyordu.

Eski realistlerin ön saflara dönmeleri olanağı daha büyük bir olasılıktı. Halk sanatçısı Kasatkin, şimdi bir grup realist ve onlara eğilimli gençlikle birlikte böyle bir deneme içindedir. Ancak "Devrimci Rusya Sanatçıları Birliği"nin (AChRR), temsilcileri-

nin sık sık sözünü ettikleri "devrim methiyesi"ni tutturacak gerçek yolları henüz bulamadığını söylemek gerekir.

Evet, onlar fabrika ve her türlü başka çalışmayı gerçekçi biçimde yansıtıyorlar. Ama resimleri hareketsiz bir sükûnet yayıyor. Bu devrimci-proleter çalışma değil, yaratıcı çalışma değil, bunlar, düpedüz gerçek üretimin fırçayla yapılmış fotoğraflarıdır.

Sanatçı, bunların içine insanın maddeyle, bir unsurun diğerine karşı mücadele etmesi için zaferle zorlamasıyla mücadelesinin heybet ve heyecanını katmıyor, sanatçı köle ve zalim vs. olarak makineye içkin olan karmaşık çelişkileri hissetmiyor. AChRR, devrimci olayları aynı şekilde yansıtıyor; ama çok az istisnayla o da çok fazla "sakin". Bu arada AChRR sanatçıları, olguların dışsalını yansıtmada oldukça sadık birer aynadırlar; fakat sanatçı ayna değildir, sanatçı bir yaratıcıdır, o dünyaya şeklini, bir düşünürün ve şairin coşkusuyla dönüştürülmüş olarak geri vermek zorundadır. Bu hemen hemen hiç yok.

Cézanne, Matisse ve diğer Fransız formalistlerin ekolünde çok ileri gitmiş olan sözde merkez —"Karo Vale" ve benzerleri—, Rusya'nın mevcut toplumsal durumunda bu yolun yanlışlığını hissettiler. Maşkov, Roşdestvenski, Konçalovski, P. Kusnezov ve diğerleri realizmin en iyi geleneklerine geri dönmediler, ancak realizmi dışsal modelin büyük özgürlüğüyle birleştirmeye çalışan kendine özgü ustalığı, kendine özgü stil türünü korudular ve geliştirdiler. Bu sitili, modern Fransız ekolünden: sentezciler ve benzerlerinden almışlardır. Bununla beraber, kendilerine oldukça anlamlı bir neorealist dil peydahlayan bu sanatçılar, onları yeni, daha derin, daha realist araç ve yollara götürebilecek konuya henüz ulaşamamışlardır. Olağanüstü dönem için onlarda AChRR'de olduğundan daha az düşünsel ve duygusal oybirliği, eşdeğerde deha duygusu vardır.

Günümüz Rus resiminin Fransızlar tarafından bunaltılması, örneğin İtalyan eleştirmenlerin Venedik'teki Sovyet sergi nesnelerine dayanarak saptadıkları bir bunaltılma, rastlantısal bir şey değildir. Yirminci yüzyılda başlamıştır ve Rus burjuva kültürünün, Rus toplumu Batı Avrupa ülkeleriyle yaklaşık olarak aynı gelişim safhasından geçtiği için, Fransız burjuva kültürünün de genel eğilimini yansıtmaktadır.

Alman sezesyonistleri[1], kendi alanlarından birinde, Liebermann, Slevogt, Corinth gibi katısız ressamlığın bu tür sanatçılarında ve teorik temsilcileri Meier-Graefe'de ve Alman kubik fütüristlerinde, tüm ülkelerde burjuvazinin ve burjuva aydınlarının kader akrabalığı sonucu, aynı şekilde Fransız formalizminin havai fişek eğlencesine çekilmişlerdir. Bununla beraber, Alman resmini güçlü bir biçimde bozan bu formalizm, onun ruhuna yabancıdır. Elbette ki burada metafizik soyut bir ruhu düşünmüyorum. Ama her türden sanatçının yaratısının, neden tam da Almanya'da, neredeyse Rus sanatının ana direğini oluşturan Rus ressamlarının eserleri ile aynı derecede, deyim yerindeyse, yazınsal toplumsal vurgu kazandığını burada uzun uzun açıklamak gerekirdi. Her nasıl olursa olsun, Almanlar için çizim her zaman renklilikten, iç düşünsel-psikolojik cevher, gözleri okşayan ya da tahrik eden koleksiyon parçasından üstteydi. Bir resimin kompozisyonunu Alman ressamları neredeyse her zaman bir yüzeyin renk lekelerine bölünmesi olarak değil de, bir şiirin tuvale izdüşümü olarak almışlardır. Alman sanatçısı ressam olarak, modern Fransızlardan çok daha fazla şair kalmıştır.

[1] "Sezesyon": 1892'de Berlin Sanatçılar Birliği'nden ayrılan Alman ressamlar grubu. Sezesyonistler başlangıçta ressamlığın ideali olarak Böcklin ve Leibl'ı görüyorlardı. 1901'de Fransız empresyonistlerine ve Cézanne'a doğru bir gelişme başladı. 1910'da Sezesyon bir dizi bağımsız gruplar halinde bölündü: "Yeni Sezesyon", "Özgür Sezesyon", "Fırtına" ve diğerleri. Corinth'in ölümünden sonra (1925) topluluk, resim satışı, büyük sergilerin düzenlemesi ve benzeri şeyler amaçlı bir sanatçılar birliğine dönüştü. *(Rusça baskının yayıncısının notu.)*

Savaş ve yıkım, Almanya'nın aydınlar tabakasında büyük bir ruhsal depresyon uyandırmıştır, çünkü bu savaş ve bu yıkım genel olarak aydınlar tabakası özel olarak da sanatçılar üzerinde özellikle korkunç bir yük oluşturmuştur.

Savaş sonrası Alman resminin ilk dönemi, katıksız ekspresyonizm bayrağı altında geçmiştir. Peki bu ekspresyonistler kimdir?

Dışsal olarak, görünüşe göre, kubo-fütüristlere benziyorlardı. Aynı Fransız kafadarları gibi dış realiteden bağımsızlıklarını ilân ettiler. Ekspresyonistlerin düşüncesine göre, sanatçı, gerçekliğin kölesi olmamalıdır, onu yansıtmamalıdır, aksine kendisini, kendi kişiliğini *ifade etmelidir,* ruhsal derinliklerinin volkanik içeriğini tuvale püskürmelidir.

Ama burada bir de farklılık vardır. Fransız kubo-fütüristlerinde içsel lirik içerik yoktur, çünkü onlar bu virtüözlükte en büyük mükemmeliğe ulaşmak için deyim yerindeyse zar oynarlar veya bol renkli havai fişek gösterisi yaparlar. Alman sanatçısı ise, ruhunda acı veren şeyi haykırır.

Bununla beraber ekspresyonistler içerikli sanat arzularına rağmen sadece ender örneklerde toplumsal olarak önemli konulara yükselmektedirler. Öznellikleri o derecede güçlüdür ki, gerek içerik gerekse de biçim paramparça olur. Aslında üzerlerindeki çöküş döneminin baskısı, kübistlerin üzerindekinden az değildir. Gerçekliğin taklidine bağlı olmayan Alman ekspresyonisti, çoğunlukla aşırı anlaşılmazdır, çizimi silik, renkleri çok parlak, fakat süngersi, şekilleri sisli ve semboliktir. Resimler, çoğunlukla entelektüel tarza göre tanrıtarayıcılık ve öteki dünyapeygamberciliğine dönüşen bir iç ıstırabın ürünleri olarak görünür.

Ekspresyonistler, inatla, sanatçının bir kahin olması gerektiğini iddia ederler, sanatçı, onlara göre, derin karakter içeriğine sahip bir insandır ve tablosu bir vaazdır, ama duyguyu doğrudan sarsan özel bir vaaz.

Peki ama aslında ne vaaz edilmelidir? Aslında nereye seslenilmelidir?

Mesele tam da, Alman ekspresyonistinin nereye seslenilmesi gerektiğini bilmemesi, ne vaaz edilmesi gerektiğini bilmemesidir. Söylediğinden çok bağırır.

Şarkı söylemez, bağırır.

Önemli olan bir dil bulmaktır, sanatçı anlaşılır ve kavranabilir olmalıdır. Bir kürsüye çıkıp acıdan bağırmaya başlayınca, elbette ki üzücü, belki de sarsıcı bir etki uyandırılır, ama ne için olduğunu kimse anlamaz. Usta bir konuşmacı sözcüklerle ve hareketle, tutkulu nüanslarla sözünü ettiği bütün o acıları, hem de sadece konuşmasının anlamına ve diyelim ki, büyük bir kitle toplantısının akustik koşullarına bile zarar vermemecesine değil, aksine onlarla en derin uyum içinde yansıtabilir.

Fakat ekspresyonist sanat neredeyse sanat olmaktan çıkmakta, acı çeken bir ruhun homurtusuna, iniltisine, şaşkın günah çıkartmasına düşmektedir. Ve bazı yerlerde, bu temelde, güya kitlelerin anlayamayacağı kadar derin olan kendi ruhsal çelişkileriyle bir cilveleşme de ortaya çıkmaktadır.

Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında çok sayıda papazın — büyük olasılıkla aklı kıt kişiler — tekerlemelerle, yani güya bilinmeyen bir dilde vaaz ile, gerçekte ise saçma gevezeliklerle uğraşmaları gibi, ekspresyonistlerin de şimdi durumu budur.

Günümüz Almanya'sının çok önemli bir sanat eleştirmeni Hausenstein, bir süre ekspersyonistlere hayranlık duydu. Bunun, insanın dış dünyaya bağımlılığının son halkalarını kıran yeni, son derece içerikli bir ressamlığın başlangıcı olacağını düşünüyorlar. Fakat son broşürlerinden birinde bundan şiddetle uzaklaşmak zorunda kaldı ve ekspresyonistlerin yetersiz anlaşılırlığı-

nı, toplumsal yaşama onlar tarafından bulaştırılan içeriğin belirsizliğini kabul etti.

Bu arada komünist devrim Alman toplumunun derinliklerinde güçleniyor ve sanatçıları sarıyordu. Sezesyonistlerin bir bölümü, "Fırtına" çevresinde toplanmış olan sanatçılardan bir grup ve genel olarak çeşitli ekspresyonistler ve nihayet bazı genç unsurlar yavaş yavaş anti-burjuva devrimin somut şiarı etrafında toplanmaya başladılar. Bu, onlara tabii ki aynı zamanda bir içerik kazanmalarında yardımcı oldu. Kendilerine "Veristler"[2] demekten hoşlanmaları boşuna değildir. Kitlelere yönelme ve olabildiğince anlaşılır olma isteğiyle dopdolu bu sanatçılar, gerçeklik unsurlarına el atıyorlar, çünkü onların şekillendirilmesi en iyi sosyal dildir. Ancak bu Alman "veristler", gerçekliğin basit kopyalamasında kalmıyorlar.

Bu tür Alman sanatçılarda resim, yani homojen içsel anlamı zengin olan gerçek bir şiirsel eser arzusunu görüyoruz; gerçekliğin unsurları onlarda öylesine kombine ediliyor ki, resim olağanüstü dikkat çekici biçimde, sanatçının, ifade etmeyi görevi saydığı ve aynı zamanda izleyicinin beynini ve yüreğini vuran şeyi ifade eder. Daha da ötesi, Alman "Veristler"inin çoğu veya onlara yakın olan belirgin politik eğilimli sanatçılar, alışılmış gerçeklik biçimlerinin ekspresyonist tarzda değiştirilmesini ve tahrif edilmesini ilginç bir biçimde ödünç alırlar ve işlerler.

En yeni tarzda bu tür bir Alman sanatçı, şekillerin defigürasyonuna, renklerin yoğunlaştırılmasına son derece kolay ulaşmaktadır, çoğunlukla gerçekliğin yerine karikatürü, kâbusu koyar; ancak sosyal dili, izleyicilerle bağlantıyı yitirmemek için, kavranabilir olmaktan çıkmamak için realiteyi yeterince anlamlı bıra-

[2] "Verizm" (Latince sözcük veritas'tan, yani gerçekten gelir): Ondokuzuncu yüzyıl sanatında realizmin natüralizme yakın bir varyasyonu. *(Rusça baskının yayıncısının notu.)*

kır. Tersine, eğer deformasyonun doğru ölçüsü ve yönü bulunursa, temsil edilecek olgunun esas anlamı daha kavranır olur.

Ekspresyonistler sadece kendilerine ait bir iç içerik ortaya çıkardıklarını söylemekle kalmadılar — fırçalarını ya da kurşun kalemlerini gerçekliğe yaklaştırarak şu ya da bu yüzü, hayvanı veya şeyi kendi kendine maskesini düşürmeye ve kendi aracılığıyla en katıksız gerçeği bildirmeye, gizli özünü açığa çıkarmaya zorlamaya da çalışıyorlardı.

Ama daha önce de söylediğim gibi, iç içeriğin belirsizliği, aşırı öznellik, ekspresyonistlerin çabalarını neredeyse hep verimsiz kılmıştır. Ve içerikli propaganda yapan ressamlığa kadar varan en yeni "verist" tarzda Alman sanatçılar, bu tür bir yöntemi çok daha iyi kullanmaktadırlar.

Dışsal gerçeklik biçimlerinin kontürleri bu sanatçıların aynasında yer değiştirir, öylesine değişikliğe uğrar ki, yaşam fenomenlerinin aklımızın anladığı ve sezgimizin tahmin ettiği esas anlamı, gerçek içeriği onun dış görünüşü olarak ortaya çıkar, görünür olur.

Bu olağanüstü bir ajitatif güç sağlar. Propaganda amacı gütmeyen eserlerde bile, sergide temsil edilen hemen hemen bütün Almanlarda, devrimci bir gerçeklikle, hâlâ Galyalı tavırlar takınan formalist sanatçıların ve hâlâ çok az "titizlenen" natüralistlerimizin lakayt estetvari dengeliliğiyle çok daha iyi uyum sağlayan derin bir içsel huzursuzluk, hoşnutsuzluk, gayret, hareketlilik görülecektir.

Ancak Alman sanatçı, çoğunlukla — ve bunun serginin yapay bir seçimi olduğunu sanmıyorum — henüz propaganda ile ilgilenmektedir. Ve bunu yaparken kuru, didaktik, yavan utilitarist (faydacı) değildir. Tersine, öfke, acı ve umut doludur. Teknik açıdan nispeten az örnek sunmasına rağmen, Rus sanatçısının bu sergiden bir şeyler öğrenebileceğine hiç kuşku yok.

Elbette ki Rus ressamlığının, burada ayrıntısına girmek istemediğim çok başka karakter çizgileri olacaktır[3]; buna rağmen Rus sanatçısı gerekli dürtüyü, en doğrusu ajitasyon sanatı olarak tanımlanabilecek o Alman sanatından da alabilir.

Daha sonraki bir makalede özellikle tek tek karakteristik tablolara ve ressamlara değineceğim. Burada sadece, Rus sanatçısının neden yedi yıldır sanatsal kamuoyumuzun gerektirdiği bir yolu bu kadar yoğun yokladığına ilişkin bir tahmin üzerinde durmak istiyorum.

Sanat Bilimleri Akademisi Başkanı P. S. Kogan yoldaş, buna ilişkin şöyle demiştir: "Rus devrimi olağanüstü hızlı gerçekleşti. Zafer proletarya ve askerler tarafından kazanıldı. Sanatçılar onlar tarafından yardıma çağrılmadı. Sanatçılar zaferden sonra geldiler ve ortaya çıkmış olan tamamen yeni durum dolayısıyla biraz cesaretleri kırılmıştı. Almanya'da durum tamamen farklıydı. Orada devrim sürüncemede kaldı. Burjuvaziye duyulan nefret aydınlar tabakası dahil neredeyse bütün toplumu bunaltmaktadır. Bu yüzden aydınların proletaryayla birleşmesi için yeterince zaman vardır, yeni duruma uyum sağlamak için yeterince zaman vardır."

Benim görüşüme göre nedenler daha derin ve önemlidir. Rus burjuva aydınlar tabakası (yani entelektüel çoğunluk), proleter devrimi başlangıçtan itibaren reddetmiştir. Diğer gerici güçlerle yakın ittifak içinde devrimi yıkma girişimleri başarısızlığa uğradıktan sonra, deyim yerindeyse, kütürdeyen yüreğiyle devrime katlanmıştır. Devrimi hayırlı bir iş olarak algılayan, yüreklerinin

[3] Bu konu üzerine bazı şeyleri kısa süre önce, Venedik'teki sergi vesilesiyle yazdığım Rus ressamlığı hakkındaki bir makalede ifade ettim. — Lunaçarski'nin bu notu "Rus Ressamlığı Hakkında (Venedik'teki sergi vesilesiyle)" isimli makalesine, "İzvestiya", 1924, Sayı 224 ve 226, yani bu derlemeye alınmamış bir çalışmaya ilişkindir. *(Rusça baskının yayıncısının notu.)*

onunla beraber attığını duyumsayacak olan türde sanatçılar Rusya'da son derece azdı. Bizzat devrim yakın zamanda kendi yeni sanatçılarını doğurmaya başladı.

Kogan yoldaşın dediği gibi, devrimin sanatçıların yardımına ihtiyaç duymaması sözkonusu değildir, sözkonusu olan sanatçıların bu devrimi kendileri için tamamen yararsız olarak değerlendirmiş olmalarıdır. Ve sanatçı devrimin içinde yolunu ancak tedricen, çok yavaş bulmaktadır.

Almanya'da ise henüz devrilmemiş olan burjuva toplum düzeni, savaş yenilgisi ve utanç verici barış dolayısıyla moral olarak artık sallanmaya başlamıştır, dolayısıyla aydınlar tabakasını kendinden itmiş, onları ikiyüzlü sosyal demokrat "Cumhuriyet"in bütün o alçaklıklarıyla düşkırıklığına uğratmıştır. Alman sanatçısının anti-burjuva tavrı bununla açıklanabilir, mutlaka kabul etmemiz gereken şu gerçek bununla açıklanabilir: Alman sanatçısı devrimin düşünsel olarak kavranması yolunda devrimci sanatın yaratılması için bizim neredeyse bütün sanatçılarımızı geride bırakmıştır. Bunu kabul ediyoruz, fakat bundan hoşnut değiliz. Bütün dünyanın ileri sanatçıları arasında çok yönlü ilişkiler ve düşünsel yankı çağı başlamaktadır. Bunun, yüce toplumsal yaşamamızın bir parçası, düşmanı tam kalbinin ortasından vuran bir silah, bize arzulananın enginliklerini ve ona giden yolları aydınlatan bir projektör olacak olan yeni sanatın üretilmesinde yüce duygulu bir yarışma çağı olmasını umuyoruz.

"Proşektor" (Projektör) dergisi, 1924, Sayı 20.

Batı'nın Devrimci Sanat Sergisi
(1926)

Biz devrimci sanatı arıyoruz. Bu arayış büyük tartışmalarla birlikte yürüyor.

Sanatçılar arasındaki gerçekçiler, devrimden hemen sonra devrimin kazanımlarına karşı kayıtsız, hatta düşmanca bir tutum almışlardı. Büyük Ekim Çağrısı'nın aydınların bu bölümünde yarattığı yankı güçsüzdü. Buna karşılık "solcu" sanatçılar, sivri deneylerin, empresyonizm sonrası deneylerin temsilcisi sanatçılar, devrime hararetli bir tepki vermişlerdi.

Daha sonraları iki olgu ortaya çıktı. Birincisi: Devrimin eğittiği geniş halk, sanattan, her şeyden önce, dikkate değer, kapsayıcı ve aynı zamanda net biçimde ifade edilen bir toplumsal içerik talep ediyordu, oysa "solcu" sanatçılar öncelikle formalistlerdi. Anıştırma dolu stilizasyon çabası içinde gerçeklerin dilinden uzaklaşmışlar ve kitleler bakımından anlaşılmaz olmuşlardı. İkinci olgu, gerçekçi sanatçılar arasında devrim istikametinde bir değişim, yıldan yıla yoğunlaşan ve şimdi artık hiç kuşkusuz belli başarılar kaydeden kapsamlı bir gruplaşmaya dönüşen bir değişim başlamıştır.

Ne var ki mücadele şimdi de sürüyor, çünkü biz genel kabul görmüş tamamen inandırıcı devrimci sanat şaheserlerine henüz sahip değiliz. "Devrimci Rusya Sanatçılar Birliği"nin (AChRR) konu-realizmine karşı, sadece bu birliğin üyelerinin sözde zayıf yetenekleri hakkında düşünceler ileri sürülmüyor, aynı zamanda bu birliğin üyelerinin "gezgin sanatçılığa geri döndükleri", "empresyonizmin ve empresyonizm sonrası dönemin hizmetlerini görmezden geldikleri" tezi ifade ediliyor. "Solcular"a karşı, yukarıda söz ettiğimiz genel itiraz dışında, bunların kullandıkları dilin anlaşılmazlığı, bu dille ifade etmek istedikleri şeyin fazla bir içeriğe sahip olmaması, bir de üstelik sanatsal icraatlarının hayali oluşu, ileri sürülmektedir. Bir çok kişi, sözde mükemmel yeni sanatsal edimler üzerine bütün söylenenlere rağmen, fütürist ve genel olarak "solcu" sanatçıların gerek resim kalemi, gerekse de boyayla ilişkide tam bir dekadanlığa düştükleri, sanatsal geleneğin bunları ve öğrencilerini tamamen kaybettiğini düşünmektedirler. Biz kendimiz henüz yolun başında olduğumuzdan, gözümüzü Batı'ya çevirmemiz ve orada bizim arayışımıza yardımcı olabilecek icraatların olup olmadığına bakmamız çok doğaldı. Bunun da ötesinde devrimci eğilimlerden (daha kapsamlı ifade edildiğinde anti-burjuva eğilimlerden) Avrupalı sanatçılar birbirlerine pek aldırmamışlar ve şimdiye kadar devrimci-proleter ve anti-burjuva sanatsal faaliyetin toplu gösterimi düzenlenmemiştir. Sanat Akademisi tarafından düzenlenen sergi-nin önemi böylece daha da artmaktadır. Batılı sanatçılar, devrimci başkentin eserlerini göndermeleri doğrultusundaki çağrısına, son derece doğallıkla uymuşlardır. Akademi'ye yaklaşık üçbin sanatsal ve edebi sergi nesnesi gönderilmiştir ve böylece sergi, tamamıyla olmasa da, Avrupalı eserleri yeterince karakterize ettiği iddiasında bulunabilir.

Bu makalede, çoğu kez sergi izlenimlerinin özünü oluşturan tek tek eserlerin eleştirisine girmeyi düşünmüyorum. Genel bir sonuç çıkarmaya çalışacağım.

Batı'nın genelde, yıpranmış, şekilsiz akademizm ve natüralizmden aşındığı kuşku götürmez ve Batı Avrupa devrimci sanatının büyük cazibesi de buradadır. Daha eski kuşakları, büyük Steinlen'ı alın. O gerçekçidir, fakat çizme biçimi, grafik tarzı ve (güçlü biçimde grafiğe bağlı) resim tarzı, bizi, sıkıcı "doğa" resimlerini anımsatan şeyden oldukça uzağa taşır. Steinlen'ın tarzı, dış görünüş olarak adeta, sanatçının belleğinde fazlaca içkin olgular temelinde, olağanüstü bir ikna gücüyle tipler ve olayları yeniden yaratan mükemmel bir doğaçlamayı ifade etmektedir. Steinlen gerçekliği değiştirir ve bu değiştirilen gerçeklik, tamamen optik yönde, son tahlilde çizgi ve renklerin kombinasyonuyla göze zevk veren bir gerçeklik stilize eder, Steinlen'ı belli bir eğilime bağımlı kılar, hem de bu sözcüğün kaba anlamında bir eğilime. Her yerde ve her zaman Steinlen karikatürist kalır: o, yaşam olgularını bozmaz, sadece onları daha anlamlı yapar; fakat bütün bu anlam zenginliği bizim gözümüzde yoksulluğun dehşetini, boyunduruk altına alınanların öfke patlamalarını, egemenlerin şehveti ya da kibirlerini vs. daha fazla açığa çıkarmaya yöneliktir. Steinlen'ın eserleriyle bizim AChRR'cilerimizin çalışmalarını karşılaştırdığımızda, bu çalışmaların hiç birisinin böyle bir yere çıkamadıklarını söylemek zorundayız. Steinlen'e en çok yaklaşan herhalde Kustodiyevdir. O da nesnesine (en azından en yeni sergi olan Taşra ve Tüccarlar Heyetine ilişkin, yani geçmişe ilişkin serginin nesnelerine) fazla iyi niyetli ve bir obur gibi tutum alır. Yaşanmış olanın satirik resimlenmesi karakterli en iyi AChRR eserleri, kesinlikle Steinlen'ınkiler gibi kuvvetli anlatıma sahip değillerdir, çünkü bu resimlerin yaratıcıları, bir tür panorama olarak tablo anlayışının, bir renkli fotoğraf ya da iyi düzenlenmiş bir tiyatro sahnesi anlamında figürlerle canlandırılmış bir doğa parçası olarak tablo anlayışının boyundurduğu altına alınmışlardır.

Ya da Brangwyn'i, onun devasa endüstri peyzajını alın: bu neredeyse heykelcilik gravürleri emeğe methiyelerle doludur ve

bana öyle geliyor ki, bunlardan bir çoğunun Meunier'in ünlü heykellerinden daha seviyeli olduğunu söylersem yanılmış olmam.

Brangwyn, emek faaliyetinin harika müziğini gerçekçi tonlarda yaratır. Fakat elbette doğanın doğrudan yansıtılması size buna benzer bir şey sunmayacaktır: sizin aklınızda hiç bir zaman Brangwyn'i övmek için şunu söylemek gelmeyecek: Gerçekliği çok iyi kopya ediyor! Hayır, bu doğa olarak görülebilecek olandan çok daha iyi, doğrudan gerçeklikten alınmış parçalardan çok daha güçlü bir şeydir. Bununla birlikte Brangwyn'de "düzenleme" sahnesel değil, tamamen resimseldir. Brangwyn'in her darbesi tamamen güçlü bir bütündür, her çizgi, her leke, bir müzikal kompozisyonda olduğu gibi yerli yerindedir ve hepsi birlikte bir trompet ilahisi gibi yaratıcı çalışmanın büyük mesajını dile getirirler.

Bugüne yaklaştığımızda, herkesin, Batı'nın devrimci sanatının esas temsilcileri olarak üzerlerinde durduğu en güçlü sanatçılarda hep aynı genel çizgiyi farkediyoruz.

Örneğin Kaethe Kollwitz. Karakalemiyle hayranlık uyandıran bu haberci, ilerleyen yaşında çalışma biçimini değiştirmişti; en başlangıcında tarzı adeta sanatsal olarak abartılmış gerçekçilikti. Buna karşılık sona doğru giderek tamamen afiş görevleri üstünlük kazanmıştır. Kaethe Kollwitz, onun resimlerine bakan birini daha ilk anda hüznün sarmasını, gözyaşlarına boğulmasını sağlamak istemektedir. O büyük bir ajitatördür. Sadece konusu sayesinde değil, belli özelliklerinin alışılmadık, adeta fizyolojik gerçeğe uygunluğu sayesinde değil, hayır her şeyden önce araçlarının alışılmadık tutumluluğu da bu sonucu doğrur. Gerçeklikten farklı olarak o sizin, kendinizi yararsız ayrıntılarda yitirmenize izin vermez ve sadece o an ağır basan eğilimin gerektirdiğini söyler; fakat bu eğilimin gerektirdiği her şeyi plastik bir açıklıkla söyler.

Masereel'i onun grafiğini ve suluboya resimlerini alın. Bu yumuşak kalpli sanatçı, ince ruhlu bu hümanist, modern kapitalist kent ve bunun çelişkileri tarafından yaralanmıştır ve acı çekmektedir. Kent, ona kendisini, yoksulları ezen acımasızlıklar, yalan, kötülük, lüksten oluşan sıkı bir örgü olarak baştan çıkarıcı ışıklarla aydınlatılmış bir karanlık olarak gösterir. Bütün sulu boya resimlerinde de, o, herkesin yüzeysel bir bakışla, Paris sokaklarında görebileceklerini değil, yerlisi olduğu kentin, gerçekte sanatsal olarak, gerçek kente, her birimizin görebileceği ve bu sözcüğün naif anlamında gerçekçi sanatçının çeşitli etüt ve taslaklarında anlatabileceği bu kentin rastlantısal simalarından daha çok benzeyen şeyleri anlatmaktadır. Masereel'in beyaz ve siyah lekelerin, onları Masereel'in kullandığı gibi, salt dillerinin özelliği dolayısıyla sanatçının gördüğü toplumsal aydınlığa duyulan arzunun bazen alevlendiği, bazen söndüğü karanlık dünyanın rengini verdiği grafiğinden söz bile etmiyorum.

Elbette sergide karşı kampın, ya da daha doğru söylendiğinde, ekspresyonistlerin aşırı "sol" kanadının ve onlardan daha "solcu" olanların varlığı görülmelidir. Ekspresyonizm bayrağı altında faaliyet gösteren Alman aydınları, Dix ve Grosz gibi yarı-gerçekçi ve yarı-ekspresyonistlerin ünlerini borçlu oldukları gürültülü ve zehirli kompozisyonlarla bizleri yaralayan hastalıkları derinleştirmişlerdir. Bu kesim bunun da ötesine geçmiş, gerçekçilerin dilinden uzaklaşmış, giderek sadece içsel yaşantının "volkanik ifade gücüne", bizzat sanatçının umutsuz protestosuna sadık kalma çabası içinde olmuştur. Fakat burada belli bir karakter özelliğinin arkasında saçmalık ve yapmacıklığın başladığını açıkça görüyoruz; belki de sanatçının kendisi son derece samimidir, fakat onun samimiyetini ifade ettiği tuhaf ve saçma biçim gerçek içeriği kuşkulu kılmaktadır. Normal izleyici kendisine şu soruyu sormaktadır: Eğer sanatçının yüreği güçlü bir duygunun etkisindeyse, ya da sanatçı eserleriyle büyük kitlelere hi-

tap etmek istiyorsa bu örtüye ihtiyacımız var mı? Bizim "solcu" sanatçılarımız şimdiye kadar bu "solculuk" hastalıklarından şiddetli biçimde muzdarip olmuştur. Batılı sanatçılardan — gerek eskilerden, gerekse de kısmen yenilerden —, sentetik-gerçekçi biçim, gerçeği, bu gerçekten kopmadan stilistik olarak değiştirme becerisi öğrenilmelidir; onlardan, her zaman ifade edilen şeyin kendisinin daha yüksek iç baskısını şart koşan bir ifade yeteneğinin en yüksek biçimleri öğrenilmelidir. AChRR'ciler için, bir AChRR kibirliliğinin en küçük gölgesi olmaksızın sergiyi çok dikkatli biçimde incelemek son derece yararlı olacaktır. "Gesellschaft der Werkbankkünstler" (Fabrika Tezgahı Sanatçıları Topluluğu) sanatçıları, adeta yeniden gerçeklikten kopmaya başlarlarsa, gerçekliğin karikatürist, aşırıya vardırılmış anıştırmasına düşerlerse, bu durumda AChRR'ciler gerçekliğin dış biçimlerine takılıp kalmışlardır demektir, ki bu tablolarının ifade gücünün zararına olur.

Bu söylenenlerden, elbette Avrupalı sanatçıların da eski Rus resminde ve bizim bugünkü arayışlarımız içinde kendileri için oldukça verimli şeyler bulamayacakları anlamı çıkmaz.

Ben burada sadece serginin "Güzel Sanatlar" bölümü üzerine yazıyorum, "edebiyat" bölümü üzerine, Akademinin sağladığı oldukça zengin edebi malzeme dikkatle incelendikten sonra bir şeyler yazılabilir.

Dolayısıyla Akademi bu öğretici sergiyi düzenlemekle sadece sanatçıların değil, aynı zamanda geniş Sovyet halkının da şükran duygusunu hak etmiştir.

"Pravda", 1926, Sayı 128 (3357)

EDEBİYAT

Bernard Shaw

26 Temmuz 1931'de, Bernard Shaw'ın 75. Doğum Yıldönümü İçin Moskova Sendika Binası'nın Sütunlu Salonu'nda Yapılan Konuşma.

Bernard Shaw'ın kişiliğinde insanlığın sanat tarihinde mükemmel bir gülüş şövalyesini alkışlayabiliriz.

Ne zaman Shaw okusanız, neşelenirsiniz, gülümser, ya da neredeyse aralıksız gülersiniz. Fakat aynı zamanda korkar ve endişelenirsiniz. Okur, Shaw onun gözünde kapitalist gerçekliğin sıkıntı verici niteliğini gözler önüne sererken, Shaw'ın gülüşünün oklarının hedeflediklerine karşı korku ve endişeye kapılabilir.

Bernard Shaw'ın mükemmel bir önceli vardı, olağanüstü ifade gücüne ve hüzünlü bir dehaya sahip, gülmenin, aym Shaw'da olduğu gibi usta ve ondan daha ümitsiz etkiler yarattığı biridir bu. O da Bernard Shaw gibi bir gülüş şövalyesiydi, İçinde yaşadığı tarihsel dönemin koşulları gereği çok daha hüzünlüydü ondan: bu, Bernard Shaw'ın yurttaşı, büyük yergici Jonathan Swift'tir.

Bu adam neşeli, zarif, gümüş gibi parlak kahkahalar atmayı biliyordu. "Gulliver" adlı eseri, burjuva ve proleter çocuklarının

çok sevdiği bir kitap olmuştu, bu arada Jonathan Swift ürkütücü bir mizahla, İngiliz burjuvazisine, nüfus artışı gibi bir felaketi bir beslenme kaynağına dönüştürebilmek için, yoksul İngiliz ailelerinin dünyaya gelen bebeklerinin etinin nasıl pişirilebileceğini küçük çocukların nasıl tuzlanıp onlardan lezzetli yiyecekler rezervi yapılabileceğini anlatıyordu.

Swift ile Shaw'ın gülüşünü karşılaştırdığımızda, çok ilginç bazı sonuçlara varırız. Genel söylendiğinde, insan muzaffer olduğunda güler. Fizyolojik gülüş, psiko-fiziksel çabaların zorluklarının çözümüdür: Eğer bize dehşet verici görünen şu ya da bu sorunun veya bir olgunun, yakıcı bir dikkat kazanmaksızın, ciddi olduğu ortaya çıkarsa, onun üstesinden geliriz. Beynin sinir enerjisini yansıttığımızda güleriz; onu yüz ve kas hareketleri olarak gevşettiğimizde, kendimizi silahsızlandırırız.

Gülmek, silahsızlanmanın mükemmel bir resmidir: Eğer seferber olmanın gereksiz olduğu aniden ortaya çıkarsa, insan sevinçle güler. Gülmek zaferdir.

Fakat biz, çoğu kez yukarıdan, muzaffer olanın düzeyinden değil, orada durarak baş eğdirilen düşmanın başını uçurduğu yerden değil, aşağıdan bir gülüşün olduğunu biliyoruz: Egemen ülkelere karşı, egemen sınıfa karşı, egemen iktidara karşı.

Peki bu nasıl oluyor? Eğer gülmek zafer işaretiyse, boyunduruk altına alınmış sınıf ve gruplar nasıl gülebilirler? Bizim Rus edebiyatımızda, adını şerefle Shaw'ın ve Shaw'ın yanına koyabileceğimiz büyük bir hicivci var: Sçedrin. Olağanüstü neşeli bir yazar olan Sçedrin'i ne zaman okusanız sürekli gülersiniz, fakat aynı Swift gibi, gülmenin güneşinin parladığı Sçedrin'in gökyüzünde karanlık bulutlar bulursunuz. Gülme ile öfkenin, nefretin, küçümsemenin ve savaş çağrısının korkunç ilişkisini görürsünüz, neredeyse gözyaşları görürsünüz, gülmekte olan insanın boğazının hıçkırıklarla düğümlendiğini görürsünüz. Böyle bir

ilişki nasıl mümkün olabilir? Böyle bir gülüş, eğer uzun süredir ezilen, kendisini ezeni ahlakî ve düşünsel olarak yenilgiye uğratmışsa, kendisini ezenleri ahmaklar olarak değerlendiriyorsa, onların ilkelerini küçümsüyorsa, egemen sınıfın ahlakı onun için bir saçmalıklar toplamı anlamına geliyorsa, kendi sınıfını, Liliputlarla* kıyaslandığında, bir devler kuşağı olarak görüyorsa (eğer çökmeye mahkûm olanların başları üzerinde bir fırtına kopacağını biliyorsa), fakat eğer politik olarak güçsüzse ve olgunluğu ekonomik devrimin gecikmeksizin gerçekleştirilmesini belirlemek için henüz yeterli değilse, o zaman bu korkunç kaynama meydana gelir.

Bizim hüzünlü-neşeli Şçedrin, ya da onsekiz yüzyıl hicivcisi Swift ile Bernard Shaw'ı karşılaştırdığımızda, Bernard Shaw'ın diğerlerinden daha neşeli olduğunu görürüz. Bernard Shaw zafere yakın olunduğunu hisseder, burjuva toplum düzeninin ahmaklığının daha uzun süre varlığını sürdüremeyeceğine büyük güven duyar. Neredeyse hiç önemsemeden alay etme olanağına sahiptir. O, gülmenin zarif akımında daha fazla zaman harcar, düşmanı alaya alır; buna karşılık Bernard Shaw'ın öncelleri —Swift ve Şçedrin— neredeyse acı verici bir küçümsemeyle düşmanı hedef alırlar.

Bir zamanlar Lenin'i ziyaret eden çok yetenekli bir Amerikalı gazeteci, Lenin hakkında oldukça ilginç şeyler yazmıştı, örneğin şöyle diyordu: "Lenin ile konuşurken, bu adamın durmadan gülüyor olması şaşırttı beni, Lenin'in gülüşü ironik, neşeli. Bunu düşündüm. Ülkesi açlık çeken (o zamanlar böyleydi), düşmanlar tarafından kuşatılmış, umutsuz görünen bir durumda bulunan bu adam, neden gülüyor ve şaka yapıyordu? Bunun Marksist bir gülüş olduğunu, toplumsal doğanın yasalarının kendisini zafere götüreceğinden emin bir insanın, büyükler için son dere-

* J. Swift'in "Gulliver'in Maceraları" adlı eserinde nüfusunu cücelerin oluşturduğu ülkenin halkına verdiği isim. –ÇN.

ce açık olan bir olguyu henüz kavramamış olan çocuklara, şefkatli ironiyle davranan bir insanın gülüşü olduğunu kavradım."

Shaw'da da Lenin'in muzaffer gülüşünü bulabiliriz. Ne var ki, biz Shaw'daki zehiri farketmezsek hata yapmış oluruz. O güler, fakat her şeye gülünemeyeceğinin kesinlikle farkındadır: o, bu gülüşle bazı kötülüklerin yangınını soğutmak için güler. Kötücül güler, yakıcı bir keskinlikle, ironiyle, derin bir sarkazm ile güler. Bunlar sanki masum bir mizahın ürünleri değil, eski dünyaya karşı yeni dünyanın şimşek gibi çakan ince silahlarıdır.

Bernard Shaw, burada bulunduğu sırada bile kendisini eski bir devrimci olarak adlandırmıştır. Düşmanlarımıza karşı olağanüstü keskin ve son derece isabetli okların fırlatıldığı "Bir İsyancının İlmihali", "Bir İsyancının Aforizmaları" onundur. Bu aforizmalar kısmen kısa süre önce "Literaturnaya Gazeta"da alıntılanmıştır[1] ve herkes bu aforizmaların ne kadar devrimci bir ruhla dolu olduklarını inceleyebilir. Fakat Bernard Shaw'ın devrimci faaliyeti esas olarak tiyatro eserlerine yoğunlaşmıştır. Shaw, bu sürü oyun yazmıştır, bunlara ilaveten bir çok deneme ve bazı aforizmalar kaleme almıştır, bu eserler büyük bir dikkati ve geleceğin edebiyatında uzun bir ömür haketmişlerdir.

Bugün Bernard Shaw, yetmişbeş yaşını bitirmiş bulunuyor, yaşlılık çağına giriyor, böylesine nefret ettiği ve mahkûm ettiği kapitalizmin geri dönülmez biçimde yaşlandığı bir çağa. Kapitalist toplumun temeli hiç bir zaman bugünkü kadar sarsılmamıştır. Duvarları sallanıyor, bu duvarlar eğrildi ve çatladı.

Eski dünyanın eski savunucuları, kapitalizmin cinayetleri ve ağır suçları üzerine korkunç mahkeme başladığı için titremek zorunda kalırken, Bernard Shaw, bilgili ve kültürlü bir insan için sosyalist olmanın son derece doğal olduğu düşüncesindedir; akıl

[1] "Literaturnaya Gazeta" (Edebiyat Gazetesi), 25 Temmuz 1931. "Bernard Shaw'ın Aforizmaları" adıyla yayınlandı. *(Almancaya çevirenin notu.)*

ve kültürüne rağmen sosyalist olmamış bir insanın oldukça tuhaf bir yaratık olduğunu söyler. (Gülüşmeler.)

Fakat sosyalist dünya görüşüne sahip olmakla sosyalizmin gelişini teşvik etmek iki ayrı şeydir. Kapitalist dünyanın tahrip edilmesi henüz sosyalizm değildir. Kapitalist dünya arkasında mirasçı bırakmaksızın yıkılabilir. Shaw'ın, Lenin'in anısına, Leningrad'ta bir sesli film için yaptığı konuşmada, bir dizi uygarlığın yıkıldığını ve bu uygarlıkları kimsenin kurtarmadığını söylemişti — fakat bugün Lenin'in yolu kurtuluşu ve daha yüksek biçimlere geçişi vaat ediyor.

Kendi yürüdüğü yol üzerinde tehlikeli çatlakların farkına varmış olan yetmişbeş yaşındaki yazarın neden şu soruyu sorduğu anlaşılabilir: Dünya üzerinde, çöken yaşlılığın yerini alacak olumlu bir şey yok mu? Ve o doğuya yöneliyor, bize geliyor, çünkü burada yaşlılığın yerini alacak şeyi arıyor. İşte tam da bu nedenden dolayı, Shaw'ın Şalatov[2] yoldaş tarafından aktarılan sözleri böylesine ciddi duyuluyor: "SSCB'nin büyük sosyalist deneyimlerinin umutsuz ya da şüpheli olduğu ortaya çıkarsa, bu dünyayı büyük bir acıyla terketmek gerekir." Shaw'ın insanlığın genç olduğuna, önünde bir gelecek bulunduğuna yeniden güven duymaya ihtiyacı vardır.

"Proletarski Avangard" (Proleter Öncü), 1931, Sayı 8: Lunaçarski'nin konuşmasının stenografik notları.

[2] Bernard Shaw'ın şerefine verilen ziyafette A. B. Şalatov —RSSCB devlet yayınevi yöneticisi, Eğitim Halk Komiserliği Heyeti üyesi— konuşmuştu. *(Almancaya çevirenin notu.)*

İroninin ve Umudun Yazarı

(1929)

Anatole France'ın beşinci ölüm yıldönümü nedeniyle

Anatole France, eski dünyayla yeni dünya arasındaki sınırda bir kişilikti. İnsanlık tarihinin farklı çağlarının sunduğu zarif olan herşeyi kendisinde toplamış olan bu burjuva kültürünün incelmiş temsilcisi olan Anatole France, bugünün, pozisyonlarını papazlara terk eden kaba emperyalist ve banal burjuva düzeninin, ki bunu en açık biçimde kendi ülkesi olan Fransa'da görüyordu, bu kültürün alacakaranlığı olduğu sonucuna varmıştı. İnsanlığın gelişiminin ateşli biçimde gösterdiği gibi Anatole France, savaştan çok önce uygarlığın sadece proletarya tarafından kurtarılmasının beklenebileceği, sosyalizmin insanlık tarihinin, burjuva emperyalizminin kültür alacakaranlığının yerini alması gereken parlak sayfası olduğu sonucuna varmıştı.

Ne var ki, burjuvazi büyük bir dünya savaşını "harekete geçirmeyi" başardı. Bu Anatole France'ın daha da sola kaymasını ve Komünist Parti'ye katılmasını sağladı.

Fakat bu burjuvazi döneği, bu sosyalizm rüzgarından etkilenmiş yazar, kesinlikle gerçek bir komünist olarak algılanmamalı-

dır. Proletaryanın temsilcisi olmaktan çok Anatole France, asi incelmiş bir yurttaştır. Uygun koşullar altında bu tür asi yurttaşlar, yeni dünya görüşünün gerçekten sahici temsilcileri olabilirler. Bunun örnekleri vardır. Ne var ki Anatole France, yeni dünyanın doğuşunun Ekim fırtınalarına yaşlı bir adam olarak yakalanmıştır.

Bununla birlikte, son kapitalist dönemin suçlarını alaya alan ince-ironik yazıları, ayağa dikilmiş insana, kolektivizmin bencilliğe karşı zaferine duyduğu aydınlık — Helenik umut, onu bir yazar gibi hissetmemizi sağlar.

Bizim zevkimiz için, genç mücadeleci bir sınıfın zevki için, Anatole France'ın üslubu, metaforları fazla incelmiş, karmaşık ve zayıftır. Fakat hiç bir yerde bizim üslubumuzun ille de dangıl dungul, kaba ve yontulmamış olması gerektiği yazmıyor. Biz, bu büyüleyici inceliği benimsemeyi reddetmiyoruz, elbette buna öykünmek için değil, bazı durumlarda, gururla söyleyebileceğimiz gibi, "plebyen" yazı tarzımızı yumuşatmak için.

Anatole France konusunda, sapı samandan ayırabilmek için daha epeyce çalışmalıyız. Fakat kesinlikle Anatole France'ın eserlerinde bir çok iyi buğday tanesi bulunduğunu kesinlikle söyleyebiliriz. Aynı şekilde kapitalizme karşı isyan eden bu rafine adamın önünde eğilmek de, kendisinin bu efendilik konumundan insanlığa bahşettiklerini akılsızca reddetmek de aynı şekilde yanlıştır. Analizlerimizde dikkatli olmak zorundayız.

Geçmişin mirasını değerlendirirken dikkatli ve ehil olmalıyız, sosyalist kültürün gelişiminin bugünkü başlangıç evresinde seçkin olan herşey, mutlaka ortak davamıza değerli bir katkı olmak zorundadır.

"Literaturnaya Gazeta", Sayı 30, 9 Kasım 1929.

Romain Rolland İle
(1932)

Uzun süredir Romain Rolland'ı görmemiştim.

Romain Roland'ın evinin yaklaşık yüz kilometre uzaklığında bulunduğu Cenevre'ye seyahatlerim bile işe yaramadı. Bazen benim zamanım olmadı, bazen de Romain Roland hastaydı. Ve nihayet yeniden görüşmek için randevulaştık; yanımda iki yoldaşla birlikte arabayla Cenevre Gölü'nü dolanarak oldukça kapalı bir havada 24 Nisan'da ona gittik.

Ben, birbirimizden uzun süre uzak kalmış olmamıza rağmen, sadece birbirimizden uzaklaşmamış olmakla kalmadığımızdan, tersine, daha çok yakınlaştığımızdan emindim. Mektuplaşmalarımız ve — daha da önemlisi — Romain Roland'ın son yılardaki faaliyeti buna kanıttı.

Bu adamın en yeni eserlerini büyük bir keyifle okumuştum: Mükemmel ikinci, daha büyük Beethoven Biyografisi, büyüleyici kitabı "Beethoven ve Goethe", Empedokles ve Spinoza üzerine en yeni kitabı. Bütün bu kitaplar, yazarın hayranlık uyandırıcı inceliğini, düşünce ve duygu derinliğini, becerisini gösteriyorlardı. Romain Rolland'ın eski biyografi çalışmaları ve müzik tarihiyle ilgili çalışmaları kapsamında bulunan bu kitaplar, be-

nim için, Romain Rolland'ı Birlik Bilimler Akademimizin onur üyeliğine aday göstermek için yeterli bir temel oluşturmuşlardı.

(Burada can sıkıcı küçük bir olgudan söz etmek zorundayım: Romain Rolland onur üyeliğine seçildi, fakat Bilimler Akademisi Başkanlığı, o zamandan bu yana aylar geçmesine rağmen, Rolland'ı resmen bilgilendirmek için zaman bulamadı ve o nedenle bugüne kadar Rolland bu seçim için teşekkür etme olanağı bulamadı.)

Fakat Romain Rolland'ın bütün yeni kültür tarihi ve felsefe çalışmaları, onun bize yakınlaştığını, onun büyük ve kararlı politik atağından daha az ifade etmektedir.

Herkes Romain Rolland'ın her zaman sosyalizme sempati duyduğunu ve aynı zamanda bizim devrimimizin ilkelerinin savunucusu olduğunu bilir. Fakat Leninist dünya görüşüne ve Leninist komünist pratiğe kesin olarak yakınlaşmasının önünde en büyük engel, Tolstoycu düşünce biçimine benzer mutlak pasifizmi olmuştur.

Bununla birlikte, olayların gelişimi, duyarlı Romain Rolland'a, lanetli kapitalist sistem sayesinde savaş dehşetinin insanlığı tekrar tekrar tehdit edeceğini kanıtlamış, onun gözünde gericiliğin giderek artan saldırısını gösteren olayların seyri, daha fazla katlanmamaya, insan sevgisinin, her cesur insanı, burjuva toplum düzenine karşı savaşanların, burjuvaziye karşı kutsal savaşı ilân edenlerin ve zoru yeni dünyanın ebesi olarak reddetmeyenlerin saflarına kattığı sonucuna varmasını sağlamıştı. Romain Rolland, bunu, bütün dünyaya açık ve net biçimde ilân etmişti.

Villeneuve kasabası — daha çok büyük bir köy denebilir —, Cenevre Gölü'nün en uzak köşesinde bulunuyor ve çevrenin manzarası, kıyının geri kalanından biraz farklı. Bu kıyıdan yük-

sek karlı zirveler mükemmel görünüyor, fakat neredeyse her yer açık, geniş, biraz belirsiz perspektiflere sahip. Buna karşılık Villeneuve Lugano'yu andırıyor. Buradaki dağların renkleri ve biçimleri çok çeşitli ve birbirine daha bitişik, canlıymış gibi görünüyor, adeta insana okşayabilirmiş hissi veriyor. Göl, sanki bu dağların arasına ölçülüp biçilip konulmuş, bu dağların yumuşak, sıcak ayaklarına sokulmuş gibi.

Romain Rolland, "doğasını", güzel, güneşli bir günde göremediğimize üzüldü. Fakat biraz kapalı bir havada bile Villeneuve büyüleyici ve insan dağların ve suların oluşturduğu, dört tarafı zengin bitki örtüsüyle kaplı bu köşenin, bu yumuşak, sessiz köşenin, yaşlanmaya başlamış savaşçı, düşünür ve şair tarafından, gereksiz güç sarfından korunmak ve hâlâ capcanlı zihnini esas hedeflere, yani insanlık kültürünün en çetin sorunlarını işlemeye, karanlık güçlere karşı insanlığın geleceğinin nüveleri için mücadeleye yöneltebilmek için neden seçildiğini çok iyi anlıyor.

Özellikle bu büyük dostumuzun durumu hakkında çok iyi izlenimler edindim. Altmışını çoktan aşmış olmasına rağmen, dış görünüşü itibariyle yaşlanmış görünmüyor.

Gençliğinden bu yana biraz eğik yürür, fakat uzun boyludur, hareketleri hayat doludur ve kesinlikle yaşlı olduğu hissini vermez size, en çok da güçlü profili ve yukarı kalkmış kaşlarıyla enerjik yüzü. Yüzü bir parça serttir, her zaman iradesini yansıtır, bakışları etkilidir ve ifade nüanslarıyla değişikliğe uğrar. Romain Rolland'ın her şeyi, aklın ve iradenin egemenliğini, karakter sağlamlığını ifade eder. Organizmasının gerçek, toplumsal olarak önemli sağlamlığının en iyi kanıtı budur.

Romain Rolland ile yapılan bir konuşma, onun yarattığı bu izlenimle uyum içindedir. Alışılmadık bir canlılık ve yoğunlaşma dehası. Dünyada olup biten her şeyi bilmeye yönelik büyük

bir hırs. Yeşil-mavi bakışından hareketle Romain Roland, gerçekliğe, özellikle politik gerçekliğe çok dikkat eder. Ah, hayır o, hümanizmin ve pasifizmin duygusal ve körü körüne güven duyan peygamber ve savunucularına kesinlikle benzememektedir! Cafcaflı safsatalara inanmaz o. Çeşitli hükümetlerin ve partilerin faaliyetlerine ilişkin eleştirel bir hükümden bir kez bile vazgeçmez. Bu yüzeylere kendi analiziyle nüfuz etmeyi Marksizmden öğrenmiştir. Ona burjuva dünyasının iç dürtülerini, dev tröstlerin karşılıklı ilişkilerini, gerçekte hükümetlere egemen olan ve politikayı belirleyen sinik talan çıkarlarının vicdansız örgüsünü açıklayabilen pek yaygınlaşmamış belgeleri okumaktadır.

Ev sahibimizin Konferans[1] ve bütün bugünkü politik durum üzerine söyledikleri reddetmekten kesinlikle uzak, daha çok bir *çok yeni ve incelikli şeyler keşfettiğimiz* argümantasyonunu ilgiyle dinliyorduk.

Romain Rolland, genel olarak, bugünkü durumdan çok endişeli; krizden ve çıkmaz sokaktan doğal çıkış yolunun kapitalizm için savaş, hem de kapitalizmin baş düşmanına karşı, yani SSCB'ye karşı savaş olmasından endişe ediyor. O nedenle Roland, Uzak Doğu'da olup bitenleri kaygıyla izliyor.

Bize, Henri Barbusse'ün İsviçre'de, ileri insanlığın bütün önde gelen insanlarının ve işçi örgütlerinin, özellikle savaşla doğrudan bağıntılı sendikaların (Metal işçileri, kimya işçileri, tersane işçileri vs.) temsil edildiği savaş karşıtı bir dünya konferansı toplama düşüncesini anlattı.

Politik sohbetimiz çok uzamıştı. Belki de Romain Rolland'ı

[1] Kastedilen Cenevre'de yapılan Silahsızlanma Konferansı'dır (eski Milletler Cemiyeti bünyesinde); Lunaçarski bu kofneransta Sovyet Delgasyonu üyesi olarak bulunmuştu. *(Almancaya çevirenin notu.)*

yormuştuk. Fakat kalmamız için ısrar etti. Vedalaşırken önümüzdeki günlerde yaşadığımız anın tehlikesiyle ilgili bir "uyarı çağrısı" yapacağını söyledi.

Ondan, bir yakınımızdan ayrılırmışız gibi ayrıldık. Bu yeniden görüşme bizi mutlu kılmıştı. Çağımızın büyük şahsiyetlerinin, bazen uzaktan da olsa, sağlam adımlarla çağlarının büyük düşüncelerine doğru yürümeleri iyidir.

"Projektor" (Projektör) Dergisi 1932, Nr. 9-10

Henri Barbusse'ün Gelişine İlişkin (1927)

Emperyalist savaş cehennemi bütün şiddetiyle yayılır, fakat bu büyük insanlık acısının ne zaman sona ereceği hiç bir biçimde bilinemezken, Fransa'nın cephe gerisi, vatansever safsatalar ve pervasız bir utanmazlıkla doluyken, cephede çok seyrek olarak yürekli bir insan, tek *bir* anlaşılır protesto sözcüğü dile getirirken, kendine özgü bir roman, daha doğru söylendiğinde bir iddianame, gökyüzüne, herkes için beklenmedik biçimde bir füze ateşi gibi yükselerek Avrupa semalarını delmiştir: Barbusse'ün "Ateş" adını taşıyan ustalıklı ve kederli yergisi.

Bu, sadece o zamanlar insanları ve onların varlarını yoklarını acımasızca yıkan yakan ateşin yoğunlaşmış bir yansıması değil, aynı zamanda bir rotalarını ona göre ayarlamaya başlayabilecekleri bir fenerin parıltısıydı, emperyalizmin cephe gerisinde beklenmedik bir yönden gelen bir atıştı bu.

Elbette radikal işçi solu, daha önceden protestoda bulunmuştu. Zimmerwald ve Kienthal vardı. Kahrolası savaşa karşı bazı protestolar da ilerici pasifistlerden gelmişti. Romain Rolland Fransa'dan ayrılmıştı. Cenevre'de "Demain"[1] gibi bir dergi çık-

[1] "Demain" (Lunaçarski tarafından Fransızca yazılmıştır.): Sabah *(Almancaya çevirenin notu.)*

maya başlamıştı. Buna rağmen Henri Barbusse'ün romanının etkisi beklenmedik, son derece büyük ve dikkat çekiciydi. Bu romanın siperin her iki tarafındaki başarısı, bütün dünyaya, insanlığın savaştan ne kadar yorgun olduğunu, kalın kenarlarını resmi düzen ve askeri-politik disiplininin oluşturduğu kazanın içinde ne kadar çok öfke biriktirdiğini gösterdi.

Barbusse'ün eserini sonsuz derecede güçlü kılan, sadece, kitabı politik olarak devrimci düşüncenin zirvesine iten düşüncenin son derece cüretli oluşu değil, alt edici gerçekliğiydi. Bir bütün olarak bütün uyumsuzluklar, bütün uyumlar, bütün huzursuzluk, öfkeyle yer değiştiren tahakküm, dev asker güruhunun kaynayan büyük nefreti, basit halkın argosunun iç mükemmelliğiyle konuşan bir kaç askerin konuşmaları ve yaşantılarında yansıtılmıştı. Ben, "Ateş"in kahramanlarının dilinin, baştan, yazar tarafından her türlü uydurmacılık olanağını adeta reddettiğini söylüyorum; bunlar, gerçekten kulak verilmiş konuşmalardı, sadece büyük bir sanatçının keskin kulağı tarafından değil, aynı zamanda büyük bir insanın ateşli yüreği tarafından duyulan konuşmalardı.

O zamandan bu yana Barbusse, adını, savaşa karşı savaş tarihine dev harflerle kaydetmiştir.

Vladimir İlyiç, bu kitabı büyük bir hayranlıkla okumuştu. Bir çok kez bana bunun sadece savaşa karşı hayranlık uyandırıcı bir manifesto olmadığını, aynı zamanda emperyalist savaş atmosferi döneminde çok fazla ihtiyacımız olan sanatın örneği olduğunu söyledi.

Savaş öyle bir karabasandı ki, doğal olarak biraz duyarlı ve alicenap kişileri, oldukça belirgin bir protesto seviyesine zorlamıştı. Fakat sonra duruldu. Burjuvaziye karşı daha bir süre devam eden entelektüel kaynama — uluslararası menşevizm büyü-

yen proleter kitle hoşnutsuzluğunu çözdüğü ölçüde— aydınların sinirsel protestosu bir süre sonra durulmaya başladı. Giderek bu unsurların birliği kapitalist kutupta buluşmaya başladı. Ve ortada bir yerlerde yollarını şaşıran, ne negatif ne de pozitif olanların sayısı kimbilir ne kadardı?

Henri Barbusse bunlardan değildi. O, savaş kurbanlarını büyük bir Savaş Gazileri Birliği'nde örgütleyen biri olarak sivrilmişti ve Birlik, bu katliamı doğuran rejime karşı amansız bir savaşın bayrağını taşıma kararı almıştı. Barbusse, Uluslarası Kızıl Yardım bayrağı altında yürütülen büyük mücadelede ilk yeri almıştı; o, beyaz terörün maskesini düşürenlerin en başında geliyordu. Düşmanlarının bile Avrupa'nın vicdanı olduğunu kabul ettikleri bu adam, burjuvazinin cellatlığına karşı bir belgesel protestoda[2] bulunmuş ve hiç kimse bunu yasaklama cesareti göstermemişti. Yeni edebi eserlerinde Barbusse, önüne bütün toplumsal düzenin radikal değişiminin sanatsal savunusunu kurma hedefini koymuştu. O, derin entelektüelliğine, düşüncenin renk zenginliğiyle içiçe geçmiş sinir sisteminin inceliğine halel getirmeksizin Komünist Parti'nin disiplinli ve yetenekli askeri olduğunu gösterdi.

Varsın Barbusse, bazen bizim katılmadığımız şu ya da bu orijinal görüşte olsun (bir örnek vermek gerekirse: Hıristiyanlığa[3] ilişkin görüşü.) Fakat birinci olarak o, her yerde proleter devri-

[2] Kastedilen "Les Bourreaux" adlı kitaptır. Barbusse bu kitapta kişisel izlenimler ve belgelere dayanarak Balkanlardaki beyaz terörü teşhir etmişti. Kitabın Almanca baskısı 1927'de "Cellatlar" adıyla çıktı. *(Almancaya çevirenin notu.)*

[3] Pozitivist yazar Renan'ın yazdığı "İsa'nın Hayatı"nın etkisi altında Barbusse, İsa'nın gerçek bir tarihsel şahsiyet, plebyen-devrimci türden, kısaca ütopik sosyalizmin öncüsü olan üstün bir düşünür ve politikacı olduğunu iddia etmekteydi. *(Lunaçarski'nin "Edebiyat Denemeleri" Moskova 1937'nin Rusça yayıncısının notu.)*

min sadık öncüsü olarak öne çıkmaktadır ve ikinci olarak, bugün de devrimci mücadelenin büyük sunağında böylesine katıksız bir ateşle yararlı olan birinin münferit yanlışlarını bağışlamak çok kolaydır!

Biz, Barbusse'ün sadece sosyalizmden etkilenmiş sempatik biri değil, aynı zamanda bizim dostumuz, yoldaşımız ve silah arkadaşımız olduğunu kabul ediyoruz. Barbusse büyük Komünist Enternasyonale ait olma şerefine erdiyse eğer, böylesine ince duyarlılığa, gerçeklik duygusuna ve yeteneğe sahip bir insanın bizim bayrağımız altında yürümesi de bizim için ve aynı zamanda kardeş Fransız partisi için, büyük şereftir.

"Pravda", Nr. 206, 10 Eylül 1927

Marcel Proust
(1934)

"Fransız romanı" kavramı ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru olağanüstü belirginleştirildi. Elbette konuları ve nitelikleri itibariyle farklı Fransız romanı, bununla birlikte çok belirli bir ticari obje haline gelmişti. İster iyi, ister kötü olsun, her zaman, deyim yerindeyse edebiyat pazarında, değerli bir nesneydi. En düşük baskı adeti bin, en fazlası milyonlardı. Bazen oldukça ilginç bir dizi yetenek roman yazıyor, bazen bir olağanüstü başarısız bir dizi tüccar, roman basıp satıyordu, fakat yine de çoğu kez kitaplar aynı saman sarısı fasiküller biçiminde basılıyor, yaklaşık üçyüz sayfa olarak ve savaş öncesinde kullanılan üçbuçuk Frank karşılığında satılıyordu: Charpentier denen tipten. Yayıncılar ince ve kalın fasiküllere iyi bakmazlardı. İki fasikülden fazlasına gönülsüzlerdi. Eserlerin seçilmiş ve bütün baskıları elbette aynı unsura ayrılıyorlardı: Kitap cildi.

Devrimci, her açıdan henüz genç Romain Rolland, bir yandan romanlarını "fasikül" olarak yayınlamaya başlar ve öte yandan "Johann Christoph"u düzinelerle ciltler halinde genişletirken, bu, biraz yakışıksız taşkınlığın, yazarını kompozisyon yeteneğinin güçsüzlüğünün kanıtı ve başarısızlığın garantisi olarak değerlendiriliyordu.

Elbette, yeni yayınlanan uzun bir ilk romanın ("Yitirilmiş Zamanı Ararken") son derece hızlı ve büyük başarısı üzerine söyleyecek bir şey yok, fakat içerik olarak son derece ciddi bu romanın, bu büyük romanın (eleştirmenler "hiç Fransız değil" diye bağırmışlardı, "bu da edebiyat mı?") iyi gittiği, çünkü herkesin bir baştan çıkarmanın gerçekleştirilebileceğini bildiği saptaması yapılmalıdır.

Ünlü eleştirmen Paul Souday, o güne kadar hiç tanınmamış Marcel Proust'un büyük bir seri romanıyla ilgili düşünce belirtirken, Proust'un burada Rolland'ı izlediğini saptamıştı. Onun, Romain Rolland'ın, eserlerinin ilk basıldığı dönemde, edebi ve kültürel büyük önemini kavramadığını söylediğim için Mösyö Souday alınmasın. Buna karşılık, Proust'un tamamlanmamış dev yapısının birinci katını, birinci cilt temelinde önceden doldurduğunu kabul etmek gerekir.

O zamanlar Fransız eleştirisi uzun süre Proust'un dev anılarının önemini kavramadı, bunların "uzun solukluluğu"nun, eserin zorunlu özelliği ve başarının ön koşulu olduğunu kavramadı, fakat Mösyö Souday'in kalemi sayesinde şu soru ortaya çıkmıştı: Bu yeni bir edebiyat türü değil mi? Ve bu korkunç kusur — "uzun solukluluk" — bu durumda yeni bir üstünlük değil mi? Ve Proust, Rolland'ın ardından yeni bir yazar tipi değil mi? Ve her ikisi de yeni bir okur tipi için yazmıyor mu? Henüz belirsiz olsa da, bu sorular bir kazanım içeriyordu.

Kişiliğinin bazı özelliklerini bilmeden, Proust'un toplumsal-edebi karakterini kavramak olanaksızdır.

Proust, neredeyse Rothschildler kadar zengin bir Yahudi burjuva ailesinin bir üyesi, deyim yerindeyse, pasif bir üyesiydi.

Erken yaşta ve ağır hasta olduğundan, tuhaf bir yaşam biçimi, neredeyse yalnızca bir gece yaşantısı sürdürme gereği duymuştu. Bütün yaşamı boyunca dünyevi ve edebi bağlantılarını sürdürmeye devam etti, ancak eksantrik birinin tarzıyla. Bu hasta adam için edebiyat, genel olarak kültürel uğraşlar hayatında büyük bir yer tutuyordu, fakat tıpkı yüksek sosyete yaşamı gibi, snobizm gibi.

Proust her zaman inanılmaz hastalıklı bir duygusallığa ve az çok felce uğramış aktiviteye sahip bir insan olmasına rağmen, yaşamının ilk bölümünde çok daha canlı biriydi, çünkü "ilk günlerin bütün izlenimleri"ni şaşırtıcı bir kuvvetle ve duygu ve düşüncenin bütün tınılarını büyük bir güçle algılıyordu. Kırkına yaklaştığında Proust yeni izlenimlerin önemli ölçüde solduğunu hissetti. Anılar şimdiki zamana öldürücü darbeyi indirmişlerdi. Alışılmadık bir yaşam inadıyla dikkat çekiyorlardı: âdeta olasılıkların sonsuz denizinin kıyıya vurduğu, dolgun bir dalganın arkasında kayalara çarparak parçalanan bir yaşam seli gibi, ikinci bir izlenimler dalgası, bu kez daha kurgusal, kendi kendisini yineleyen, tadına varılmış, analiz edilmiş, tamamen farklılaşan, bütün olarak tamamen yeni yaşanan bir izlenimler dalgası. Her yazarın yaratısında büyük bir rol oynayan bu olağanüstü şaşırtıcı anılar dalgası, Proust'da güçlü ve trajiktir, o sadece "Temps perdus"unu[1] sevmez, bunun kendisi için "perdus" olmadığını, bunu her defasında yeniden önüne, son derece büyük halılar gibi, şallar gibi yayabileceğini, bu acılar ve keyifleri, çıkışları ve inişleri defalarca yaşayabileceğini bilir.

Cimri Şövalye gibi anılarıyla dolu sandıkların arasında oturur ve Puşkin'in anlattığı hazza benzer bir haz yaşar. Anılarının zenginliği — onun eseri de budur. Burada onun gücü gerçekten büyüktür. Bu, durdurabileceği, kombine edebileceği, temeline

[1] Temps perdus (Lunaçarski tarafından Fransızca yazılmıştır); Kaybedilen zamanlar. *(Almancaya çevirenin notu.)*

kadar işleyebileceği, korkunç derecede abartabileceği, mikroskop altına yatırabileceği, gerektiğinde özünü değiştirebileceği bir dünyadır. Burada o, sadece kendi belleğinin zenginliğiyle sınırlanmış bir tanrıdır.

Ve yaşamın birinci bölümünde bu büyük çalışma, Proust'un ikinci yaşamı olacaktır. Yazar Proust artık yaşamaz, o yazmaktadır. Gerçek yaşam dalgasının müzik ve ışığı Proust'un daha sonraki yıllarında artık önemsizleşmiştir. Artık önemli olan, geçmişin, onun 77 midesinde gerçekleşen ve bütün bu geçmişi sürekli oyarak yenileyen ve derinleştiren şaşırtıcı sindirilmesidir.

Böyle bir destan nasıl ağır olmaz ki? Proust çağdaşlarına sanki birdenbire şöyle diyordu: Sanatsal biçimde, hoşgörülü, serbest, büyük bir lame ropdöşambr içinde, dev bir kadife sedirin üzerinde hafif bir sarhoşluğun sessiz çakırkeyfiliğiyle geçen yaşamı düşüneceğim; bir bardak su içer gibi değil, gerilmiş bir dikkatle nadir bulunan mükemmel bir şarabın karmaşık tadını tadar gibi yaşayacağım.

Biçimsel değerlendirmeyle Proust'un yaratıcı kişiliği böyledir. Onun anılmaya değer lirik eposunun esas ölçüsü budur.

Proust'un yeteneğinin giderek eşsizleşen incelmişliği netleşmiştir. Yanlış anlamaların yerini saygılı ve âdeta heyecanlı bir duygudaşlığın eşlik ettiği bir saygı almıştır. Şimdi de Proust'un beraberinde getirdiği edebi, felsefi, sosyal ve gündelik ahlâki içeriğin ne olduğunu değerlendirelim; onun ne öğrettiğine, nereye gittiğine bakalım.

Elbette bu son sorularımızla ilgili olarak Proust yandaşları omuzlarını silkiyorlar: "O hiçbir şey öğretmiyor, hiçbir yere götürmüyor, bununla hiç ilgilenmiyor. Ah hep şu Marksistler!"

Biz ise şöyle yanıt veriyoruz: "O bir şeyler öğretiyor ve bir yerlere götürüyor. Ah hep şu formalist madrabazlar!"

Önceki özetlerde sözünü ettiğimiz şey, Proustizmin cazibesi, gücü, özü ve ilkesini oluşturan şey, anımsamanın kültürüdür. Çeşitli edebiyatların bu bakımdan teorisyenlerde de yankı bulan en önemli sanatçıları (Hoffmann ve Kleist'da bu çok ilginçtir), sanatsal yaratıyla anı zenginliği arasında büyük bir yakınlık ilişkisi olduğunu sık sık iddia etmişlerdir. Öyle görünüyor ki burada iki momenti birbirinden ayırmak gerekir: Birincisi, sanatçının zamanının üstesinden gelme çabasıdır —"öyle güzelsin ki, kal!"— ya da daha kapsamlı biçimde: "Sen önemlisin, bir tek an bile hiçbir şeyin sana benzemediği Herakletçi akış dışında yaşamaya değersin, sanatın seni tanrısal eliyle başka bir dünyaya, hareketsiz estetik değerler dünyasına çekip almasına değersin." Ve ikinci moment: sanatsal yaratıcılıkla gerçekliği değiştirmek, ya da söylendiği gibi, yeniyi yaratmak.

Olayların akışından sonsuzlaşmaya hak kazananı çekip alabilecek yüksek bir zevke ve özel olanla geçici olanı genel ve sonsuz bir şey haline getirebilecek bir yeteneğe sahip olmak — sanatın özü budur (onun bu tanımına Hegel de yakın durmaktadır). Bulunmuş ve sonra da stilize edilmiş nesnenin sonsuzlaştırılmasının dışında sanat bir de yaratıdır. Şimdi biz, sanatsal gerçekçilikle sanatsal fantazi arasındaki karşılıklı ilişki sorununun karmaşık incelenmesine girişmek istemiyoruz, fakat sanatsal fantaziyi, gerçekliğin sanatsal yaşanmasının bir türevi, yazarın bakış açısı altında onu ebedileştirmek için gereken reel momentlerin işlenmesinin en önemli yöntemi olarak değerlendirdiğimizi söyleme cesareti gösteriyoruz.

Farklı tipte sanatçıların olması doğal. Goethe ile Schiller arasındaki mektuplaşmalarda bile sanatçıların, gerçeklikten genellemeye ulaşanlar ve genellemelere gerçek yaşamın karakterini

vermeye uğraşanlar olarak iki büyük kategoriye ayrılmasının muazzam önemi görülmektedir.

Elbette Proust'da imgelem gücü, stilizasyon, bazen doğrudan uydurma büyük bir rol oynar. Buna rağmen o genel olarak realisttir.

Daha önce de söylediğimiz gibi, onun sanatsal yaratı eyleminin cazibesi ve özü, anıdır.

İnsanın ruhsal yaşamının her kısmı gibi, anı, yaşayan ve değişken bir şeydir. Bilim, özellikle tarih alanında bile bir sürü ilginç sorunla karşılaşıyoruz. Şimdi sorunları bir yana bırakalım, hareket noktası olarak az çok nesnel bir şeyi alalım: Tanık ifadesi, canlı tutanak.

Herkes, tanık ifadesinin, canlı tutanağın, belgenin güvenilmez, oldukça öznel şeyler olduğunu bilir. Önüne "sarsılmaz gerçeği saptama" hedefini koyacak "tarihsel" bir çalışma için anıların tam olarak doğruluğu asli bir önceliktir; ve örneğin tarihsel anılar, bu bakış açısı altında ancak anımsayanın belleğinin olağanüstü canlı olması ve kişinin nesnelliği sözkonusuysa değerlidir. Burada başka tanıklarla karşılaştırma, bilimsel bir karşılaştırmadır ve neredeyse şeytanca kuşkucu düşünce olarak zaman zaman gerçekliğin anı kırıntılarının, hatta belgelerin biraraya toplanmasıyla yeniden kurulamayacağı, sadece yaklaşık olarak biçimlendirilebileceği düşüncesi ortaya çıkar.

Sanatsal anımsamalar farklıdır. Sanatsal anılar, anı karakterinin bilimsel kalıntısından uzaklaşabilir ve Gothe'nin son derece isabetli biçimde "Dichtung und Wahrheit"[2] diye adlandırdığı eserlerin kapsamlı kesimine geçebilir.

İnsanlığın Goethe sayesinde sahip olduğu bu etkileyici kitabın örgütlenmiş anılar diye adlandırılması nedeniyle, bir tartış-

[2] Dichtung und Wahrheit: "Şiir ve Gerçek" ya da "Uydurma ve Gerçek"." Lunaçarski tarafından Almanca yazılmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

ma koptu. Uydurmanın başlıkta yazarın yaratısı üzerine hesap raporunun bütünü anlamına geldiği, buna karşılık gerçeğin olayların anlatımsal bağlantı halkası olduğu iddia ediliyordu. Fakat mesele tam da böyle değildir. Goethe, anılarında ne kendi yaratıcı varlığının belli bir yoruma tabi olduğunu, ne de gerçekleri anlatırken her zaman dikkatli olmadığını reddetmektedir, zira çoğu kez anıların iç bütünlüğü, anlamının onun için, belleğin belirsizleşmiş bir lekesi sayesinde tam gerçeği yeniden kurmaktan daha önemlidir. Böylece "Kaybedilmiş Zamanı Ararken" adını alabilecek bir şaheser ortaya çıkmıştır.

Hiç kuşkusuz, gerçeklikte, Marcel Proust'un elden ele dolaşan sanatsal anıları, gerek değerleri, gerekse de kullanılan yöntem itibariyle Goethe'nin klasik yapısıyla kıyaslanabilir güçtedir.

Proust empresyonisttir, Proust, pek bütünlüklü ve sabit olmayan, tersine devingen, keyfi ve bazen hastalıklı "yaşayan ben"ini sever. O nedenle örneğin bütün yapının Proust için anlamı, sadece tek tek anların, ya da bazen momentler sisteminin örgütlendirilmesidir, kendi kendine amaç değil.

Proust öldü. Anıları bitmişti, ama henüz hepsi yayınlanmadı. Henüz yukarıda sözünü ettiğimiz yapının bütünüyle karşı karşıya değiliz, fakat Proust'un anılarının herhangi bir sonuç çıkarmaktan çok içeriklerinin sarsıcı zenginliği ile göze batacağı yolundaki düşüncemizi, şimdiden ifade edebiliriz.

Bu, kesinlikle Proust'un anılarının şekilsiz oldukları, hafifçe parıldayan bir sürü seçilmiş şeylerden oluştukları anlamına gelmez. Hayır, bu üstün sanatçı, birinci olarak bunlara bir üslup bütünlüğü vermek istiyordu, bütün dev eserin "canlı şahsiyetlerin" bir anlatımı olduğunu hissettirmek istiyordu; ikinci olarak o, elbette özel bir sanat olmaksızın (ve bunun üzerinde fazla durmayacağız), bütünün büyük parçalara ayrılmasının belli bir sistemini getirmiştir.

Proust için gündelik hayat ve felsefede ön planda bulunan şey, kişiliktir, özellikle de kendi kişiliği.

Yaşam, her şeyden önce *benim* yaşamımdır.

Nesnel toplumsal yaşam, nesnel yaşam, dünyanın yaşamı da adeta farklı "benim yaşamlarım"ın içiçe geçmesidir. Yazarın kendisinin sonuna kadar karar veremediği Bergsonculuğu (Proust ortalamanın üzerinde felsefi yeteneğe sahip olmasına rağmen filozof değildir) içinde yazarımız, Olmak'ı, sonsuz ve genelde bütünlük halindeki bir senfonide birleştirilmiş öznel tekil yaşamların büyük bir örgüsü olarak düşünmektedir. Onun için Olmak biraz Leibnizci karakter taşır. Elbette Proust, Leibniz ile daha çok Descartes ve Pascal dolayısıyla bağlantılıdır, fakat bu meselenin özünü değiştirmez. Bu, daha incelmiş yorumlarını, daha sonra Fransızların, özellikle Henri Bergson'un sunmayı amaçladıkları onsekizinci yüzyılın seçkin, çok rasyonalist ve çok duyumcu realist öznelliğidir. Proust, başlangıçtan itibaren, geçen zamanları aramaya, yeni bir çağı yeniden kurmak için değil (bu onun için ikinci derecede bir görevdir), özel bir derinlik ve özel bir zevkle defalarca kendi yaşamını, deyim yerindeyse okurla birlikte yeniden yaşamak için koyulur; o nedenle bütün sürecin esas taşıyıcısına ilişkin, kişiliğe ilişkin, özellikle "benim kişiliğim"e ilişkin soru, eserin bütün anlamının kavranması için temel bir soru olur.

Burada hemen, entelektüel Proust'un özelliği olmasına rağmen, bilgi hedefinin genelde ikinci sırada olduğunu saptamak istiyoruz. Ön planda sanatsal yaratı yoluyla alınan *zevk*, yani yaşamın, yeni, yavaşlatılmış, sanatsal olarak biçimlendirilmiş yaşanması yoluyla ve bir zamanlar yaşanmış olan şeyi bütün canlılığı ve doluluğuyla yeniden yaşatmak, onu kolay kavranabilecek biçimde örgütlemek, sonuna kadar estetik olarak iyice incelemek için yapılan yaratı faaliyeti yoluyla alınan zevk vardır: Onun tadını akıl ve duyguyla almak ve onun tadına varmak.

O nedenle Proust için en değerli unsur, mükemmel kitapları, aslında anılarının film şeritleridir. Bu hususta Proust benzersizdir. Yatağında yatarak, elinde kalemi gerçekten optik, akustik, rasyonel ve duygusal olarak aynı şiddette olan yaratıcı bir sinema sanatına bırakır kendisini. Kendisi kendi rolünü oynamaktadır ve bu "benim yaşamım" oyunu inanılmaz bir görkem, derinlik ve sevgiyle sahneye konulmuştur. Ona dostluk duyguları besleyen eleştirmenlerin bile, temponun yayılması, ayrıntı bolluğu, bazen Fransızca olmayan cansıkıcı cümleler nedeniyle yaptıkları eleştiri içeriğinin yoğunluğu ve benzeri hususlar yararına, aslında onun yaratısının bu temel unsurundan çıkmaktadır.

Proust, Fransızcayı gerçekten hafifçe bozmuştur. Öğrencileri, bu dopdululuğu, renkliliği, mantığı küçümsemeye başladılar. Oysa onun başka bir edebi görevi vardı ve o nedenle de başka bir üsluba sahipti. Proust'un biraz bulanık, bal gibi, son derece tatlı ve aromatik üslûbu, onbinlerce okurun kendileri için çok anlamlı olmayan yaşamı, bu yaşamın ardında özel önemin farkına vararak ve kendilerini bu uzatılmış zevke apaçık bir coşkuyla kaptırarak coşkuyla yaşayabilmeleri için tek şeydir.

Lunaçarski'nin Proust'un "Vremya" (Zaman) yayınevinden çıkan Rusça baskısının ilk cildine yazdığı önsöz. 1934. Bu, Anatoli Lunaçarski'nin son edebi çalışmasıdır: Ölümünden iki gün önce yazmaya başlamış ve tamamlanmamış olarak bırakmıştır.

Gün Doğuşu ve Batışından Önce
(1932)

Gerhart Hauptmann'ın 70. Doğum Yıldönüm Dolayısıyla

I– Almanya, bir ağızdan, tamamen birlikte olmasa da, büyük şairi Gerhart Hauptmann'ın yetmişinci doğum yıldönümünü yine de törenle kutluyor.

Bu saygın şair, bu şölen gününün başarısına, Alman edebiyatına ve Alman tiyatrosuna, tam da bu dönemde yeni fevkalâde bir dramayı armağan ederek büyük katkıda bulunmuştur. Bu dramanın adı "Gün Batışından Önce"dir.

Yazar bu adı bile, bu en yeni eseriyle edebi kariyerinin ilk başında yayınladığı "Gün Doğuşundan Önce" adlı eseri arasında belli bir uyum gözeterek seçmiştir. Böylece biz de Hauptmann'ın drama sanatının ilk ve sonuncu ürünleri arasında belli bir paralellik çizmek istiyoruz: bu paralellik oldukça öğreticidir.

Buna karşılık, daha önce, kısa sözcüklerle de olsa Gerhart Hauptmann'ın önemli kişiliğinin genel bir değerlendirmesini

yapmayı gerekli görüyoruz.[1]

II– Almanya'nın son imparatoru II. Wilhelm, açıkça Hauptmann'ın "Alman milli ruhunun zehirlediğini" söylemişti. II. Wilhelm, yazarları sürekli kovuşturmuş ve elinden geldiğince karalamıştır.

Bu elbette çok iyi. Bu, yazarı değerlendirirken önemli bir artı oluşturmaktadır. Ne yazık ki Wilhelm'in Hauptmann ile ilişkisi, yazarın ilerici düşünceleri ve politik-sosyal enerjisinin aydınlatma gücünden çok, sabık imparatorun dar kafalılığı, kültürsüzlüğü ve ahmakça gerici niteliğini gösterir.

"Vorwärts" bile, Bülow'un, söz konusu imparatorun bu şansölyesinin ona ilişkin övgü dolu yargısını aktardığı Hauptmann üzerine makalesinde, Bülow gibi böylesine yüzeysel ve boş farfaracı birinin ağzından dökülen yıldönümü için övücü sözlerin pek de gönül okşayıcı olamayacağını belirtmeden edemiyor. Gerçekten de, Hauptmann'ın hayranları arasında aslında koyu muhafazakâr kişiler ve çevreler görüyoruz.

Hauptmann herhangi bir zamanda devrimci olmuş mudur? Evet. Belli anlamda. O, Emile Zola'nın yolundan giderek Alman edebiyatına, amansız bir dürüstlük, natüralizmin kaba gerçekçiliğini aşılamak isteyen küçük-burjuva edebiyat sözcülerinin en önemlisiydi. Onun, tıpkı Arno Holz ve o zamanki yol arkadaşları gibi, kendi sanatsal aynasında gösterdiği gerçek yaşamın resimleri, oldukça "çarpık suratlar" olarak ortaya çıkıyorlardı ve bu yazarlar, tepki duyan çağdaşlarını alaycı bir gülümsemeyle bir Rus atasözünü anımsatan şu sözlerle yanıtlıyorlardı: "Eğer yüzünüz çarpıksa aynalara kızmamalısınız."

---

[1] Bu yazarın ve yaratısının genel bir değerlendirmesini "G. Hauptmann ve W. Goethe / Bir Edebiyat Tarihi Karşılaştırması" adlı henüz bitiremediğim bir incelememde yapmaya çalışıyorum. *(Yazarın notu.)* Bu inceleme bitirilememiştir. *(Almancaya çevirenin notu.)*

Ama burada Plehanov'un katıksız sanat şövalyeleri tanımını düşünmek gerekir.

Plehanov, l'art pour l'art'a (sanat, sanat içindir) bu bağlılığın, fanatik düşkünlüğün, gerçeklikle derinden bozuşmuş küçükburjuvazinin temsilcilerinde ortaya çıktığını saptamaktadır.

Gerçeklikle bu bozuşma, hem Zola'nın, hem de Hauptmann'ın özelliğiydi: Onların devrimci özü burada yatmaktadır.

Bununla birlikte Plehanov, derhal bu karşıtlığın bazıları için toplumsal yaşamın öfkelendirici münferit tezahürleri, adeta toplumun iğrenç yüzeyi sayıldığını ekler. Katıksız sanat şövalyeleri kendilerine bu aptallıkların ve acıların derin nedenlerini sormazlar, olumsuz tezahürlerin derin köklerini eleştirmeye, burjuva toplumunun esas temellerinden kuşku duymaya ve bunlara karşı ayaklanmaya güçleri yoktur.

"Mesele", demektedir Plehanov, "bu yazarların, bazı özelliklerini eleştirseler de, esas olarak burjuva toplumunda ısrarlı olmalarıdır."

Onların talihsizliği de bu olmuştur. Kısa süre önce Henri Barbusse yoldaş, Emile Zola üzerine bir incelemede bunu mükemmel biçimde anlatmıştır.

Plehanov, natüralizmin, yüzeysel oluşu, gerçek bir mücadele ruhundan, yaratıcı bir programdan yoksun bulunuşu nedeniyle, okuru derin bir hoşnutsuzluk içinde bıraktığını ve yerini çoğu kez hayat karşısında sadece yüzeysel bir muhaliflik konumunda kalan, devrimci bir pozisyonun pratiğine geçme konusunda da yeteneksiz olan hayalleri ve aldatıcı ışıklarıyla her türlü romantizme ve mistisizme bıraktığını söyler.

Ayrıca Hauptmann, içinde kişiliğinin iki değişik yanının birbirini izlemesiyle de ilginçtir: onu, hem natüralist Hauptmann,

hem de hayalperest Hauptmann olarak tanıyoruz. Fakat her iki yanda da, Hauptmann hep burjuva toplumunun temelleri önünde ikircikli bir tutum içinde yarı-eleştireldir.

Hauptmann her zaman dikkatliydi. Onun talihsizliği sadece dış dikkatlilik — polisi ve yurtsever ahmakları kızdırma isteğinin yokluğu — değil, aynı zamanda iç dikkatliliktir.

Dış dikkatle ilgili olarak, hakkını vermek lazım, her zaman aynı çizgiyi izlememiştir: Bazen "cesur" olmuştur. Okur, bunu Hauptmann'ın ilk gençlik draması örneğinde görecektir, fakat cesurluklar gerek "Dokumacılar"da, gerekse Hauptmann'ın bizzat kendisi tarafından 1813 "Kurtuluş Savaşı"nın yüzüncü yıl kutlamaları için kaleme alınan oyunda ve başka yerlerde de vardır. Hauptmann, cesur olduğu ölçüde şairlik çelengine solmaz bir gül daha katıyordu ve gericilerin onun hakkındaki bütün sövgüleri, bir kaç yıl içinde bütün ilerici Avrupa'nın gözünde saygınlık işaretleri oluyordu.

Fakat daha önce söylendiği gibi, talihsizliği, yine ona özgü olan iç dikkatiydi. Küçük-burjuvalığına, belli ölçüde papaz tavrına, gerçekten boş aydın tavrına ve duygusallığa her zaman bağlı kalmıştır.

Hauptmann'ın en cüretli çıkışlarında bile, sanki ayağında bir bağ var, sanki kanatları gövdesinden ayrılmıyor gibidir: En başta sınıfsal kökü onda kendisini hissettirir ve onu aşağıya geri dönmeye zorlar. Kendi güvercinliğini gökmavisine boyayıp kendisini ve başkalarını bunun gökyüzü olduğuna inandırsa da, gerçek, *güvercinliğin güvercinlik* olduğu ve Hauptmann'ın, Gorki'nin "Cesurların Çılgınlığı" şarkısını söylediği şahin olamayacağıdır.

Yine de Hauptmann, çok önemli ve şiir açısından gerçekten yetenekli, gerçekten insancıl biri olarak çevresinde çoğu kez en

derin hüznü yaşamıştır. Eserlerinden birinin yüreğine kulağınızı koyduğunuzda, zaman zaman şair yüreğinin acılı inleyişini duyarsınız, içinde dışarı çıkmak isteyen bir alevin yandığını gösteren bir inlemedir bu. Bu Hauptmann'ın son eseri için de geçerlidir.

III– Biz kronolojiyi izleyelim. Önce "Gün Doğuşundan Önce" adlı oyun üzerine.

Bu beş perdeli toplumsal bir dramadır. Kırkdört yıl önce kaleme alınmış ve ilk kez 20 Ekim 1889'da "Freie Bühne" (Özgür Sahne) tarafından sahnelenmiştir. Hauptmann o zamanlar toplumla derin bir anlaşmazlık içinde bulunan, fakat devrimci yollardan kopuşu bulamamış genç ve yetenekli bir çevrenin üyesiydi. Bunlar tipik Zola taraftarlarıydı. "Bizim meselemiz çarpık biçimlerinden korkmaksızın yaşamı sanatsal olarak yeniden yansıtmaktır" diyorlardı. "Buradan bazı politik sonuçlar çıkarmak bizim işimiz değildir."

Uzun boylu, kızıla çalan sarışın, zayıf Hauptmann, çevre içinde büyük bir saygınlık kazanmayı başarmış ve umut uyandırmıştı. Bazıları onu Schiller'e benzetiyor, bazıları "Goethe profili"ni saptıyordu, oysa Hauptmann henüz gerçekten değerli hiçbir şey yazmamıştı. Sonra ilk yüksek sesli akort duyuldu: Sözünü ettiğimiz drama.

Hauptmann, sonraları, "Dokumacılar"la ilgili skandaldan sonra, davaya bakan mahkeme önünde, işçilerin yoksulluğu ve işçilerin isyanından söz eden bu oyunun, kesinlikle alt kesimleri karşı çıkışa çağırmak için değil, merhamet uyandırmak için, üst sınıfları, yoksulların acılarını dikkate almaları amacıyla uyarma niyetiyle düşünüldüğünü açıklarken son derece samimiydi.

Gençlik döneminde kaleme aldığı bu ilk oyunu onu her şeyden önce biçimsel olarak ilgilendiriyordu: Konunun kabalığına ve anlatımının gerçeğe sınırsız ölçüde sadık oluşuna kapılmıştı. Fakat Hauptmann, büyük bir yetenekle, alkolizm nedeniyle çöken bir ailenin yaşamını karanlık renklerle anlatırken, kesinlikle toplumsal bir genelleştirme içinde değildir. Oyun kişilerinden birinin konuşmalarında duyulan idealler ve oyunun adından da (Güneş Yine de Doğacak) anlaşılan bir tür umut, meseleyi hiç değiştirmez.

Buna rağmen, burjuva dünyası sınırsız bir öfkeye kapılmış ve tahrik olmuştu. Burjuva basını, yazarın, "sadece isyancı ve aynı zamanda kirli oyunlar yazması beklenebilecek son derece cani bir fizyonomiye sahip bir kişi olduğu"nu iddia ediyordu. Onu anarşist olarak tanımlamışlar ve yüzyılın en ahlâksız dram yazarı, bir meyhane şairi, evet bir domuz olarak nitelendirmişlerdi. Bir eleştirmen, Hauptmann'ın Alman tiyatrosunu genelev haline getirmeyi amaçladığını yazmıştı.

Oyun sırasında, Hanstein'ın söylediğine göre, gürültü ve ıslıklar hiç durmamış ve yazar önsahnede görüldüğünde genç yenilikçi yazarın yandaşlarının onun sayısız düşmanını alkış ve bravo haykırışlarıyla karşılamalar sonucu iyice artan chennemi bir gürültü kopmuştur.

Bu, Almanya'da en gürültülü tiyatro skandalarından biriydi. Victor Hugo'nun Paris'teki "Hernani"si gibi.

Fakat üvertür son derece cüretliydi. Büyük bir samimiyet akoru; vicdanın ve yazarlık inancının gerektirdiği yolu sağlam adımlarla yürüme isteğinin akoru, fakat aynı zamanda yazarı ömrü boyunca tanımlayacak olan gerçek devrimci radikalizmden yoksunluğun akoru duyuluyordu.

IV– Hauptmann, şimdi yetmiş yaşında.

Hayat ona çok iyi davrandı. O zengin, sadece kendi ülkesin-

de değil, bütün dünyada kabul görmüş büyük bir çağdaş yazar, ilerlemiş yaşına rağmen canlı, zengin düşünceli ve biçimlendirme gücüne sahip bir adam.

Hayat ona elbette sürekli iyi davranmadı. Gerek yazarlık yaşamında gerekse de özel yaşamında Hauptmann, büyük kırılmalar ve birçok acı yaşamıştı. Fakat bizi ilgilendiren şimdi bu değil: Biz, şimdi yetmiş yaşındaki Hauptmann'ın müziğini dinlemek ve ulaştığı sonucu anlamak istiyoruz.

Hauptmann'ın yeni oyunu "Gün Batışından Önce", gerek edebi olarak, gerekse de tiyatro olarak mükemmel. Bu oyun büyük bir başarı elde etmişti. Jübileyi altınla kapladı. Sanki batan gün gerçekten ergüvan renkli öpücüğüyle bir büyük yeteneğin geç ürününü güzelleştirmişti.

Berlin'de Werner Krauss, Viyana'da Emil Jannings, etkileyici, tasarımı itibariyle yeni Matthias Clausen rolünde başdöndürücü bir başarı kazanmışlardı.

Sadece bunlar bile oyunu Rus izleyicileri için ilginç kılmaya yeter.

Fakat konusu bir parça düş kırıklığı yaratabilir.

Söz konusu olan, yüksek, kibar kültürden gelen, zengin bir iç yaşama sahip ve büyük bir eserin yaratıcısı olarak çizilmiş yetmiş yaşında ticaret müşaviri, yani büyük kapitalist Clausen'dir.

Clausen, yetmiş yaşında (Goethe gibi) genç bir kız olan Kuzeyli Inken Peters'e aşık olur ve onun parasını değil, şefkatini, yeteneğini seven dürüst cesur kızın kalbinde duygular yaratır.

Koşullar, dikkatli bir annenin, onu, geç yaşta tutkusunu alevlendiren genç bir kızın elinden mahrum bıraktığı Goethe'nin koşullarından daha mutlu gelişir.

Burada herhangi bir engel görmüyoruz.

Fakat bu dramanın özü, Matthias Clausen'ın mirasçılarının — ki bazıları onu tanrılaştırmakta ve yaltaklanmaktadırlar — bu "korkunç evlilik" düşüncesine bile izin vermek istememeleridir. Kaba, bayağı, açgözlü ve iktidar meraklısı bir burjuva olan kapitalist damat Erich Klamroth'un önderliğinde ve son derece dürüst görünmesine rağmen hilekâr, vicdansız hukukçu Hanefeld'in (ki bütün başarısını bu yaşlı adama borçludur) teşvikiyle Clausen'ı vesayet altına almaya çalışırlar.

Clausen güçlü bir iradeye ve açık bir bilince sahip olduğu için, dostları davayı kazanacağından kuşku duymazlar. Fakat acımasız Alman yasasına göre, eğer mirasçıları bir ticari kuruluşun başkanı olan böyle yaşlı birisi hakkında bu türden bir dava açarlarsa, davanın bitimine kadar yaşlı adam geçici olarak bir tür vesayet altına alınır, burada da hain Hanefeld vasi rolünü oynayacaktır.

Gerçekten acımasız bir yasa. Fakat Hauptmann'ın, böylesine büyük, coşkulu bir eseri sadece zengin yaşlıları, kendi sınıflarının yarattığı aptalca bir yasadan korumak için yazdığını düşünmek tuhaf olurdu.

Fakat görünür konuyu fazlaca ciddiye almamız da tuhaf olacaktır. Bazıları Hauptmann'ın bu olayı yaşadığını söylemişlerdi. Ne var ki bu pek olası değil. Böyle bir konuyu işlemesinin nedeni, daha çok yaşlılığında genç bir kadınla evlenen ve gerçekten her şeylerini bu adama borçlu olan mirasçıları tarafından mahkeme yoluyla kısıtlanmış bir yayıncı ve milyonerdi.

Hayır, Hauptmann'ın dramasının asıl büyüklüğü burada değildir.

Bu, dikkatli ve katılımcı bir bakış için, görünenden kurtulup özü hissetmeye giriştiğinde aniden parıldamaya başlayan bir portredir.

Hauptmann nasıl bir dünyanın resmini vermektedir bize? Onun bütün duyguları yaşlı Clausen'dan yanadır. İlginçtir ki, bu adamın büyük servetini nasıl elde ettiğini hiç sormaz.

Aslında Hauptmann'ın gözünde büyük kapitalist olumsuz biri değildir.

Fakat mesele Clausen'ın yaratıcı bir kişilik olmasıdır. O büyük bir eser yaratmıştır. Evet o, bir şairin ve filozofun dünya anlayışına sahip bir adamdır. Duygulu, iç dünyası zengin bir karakterdir. Her şeyden önce olağanüstü çok yönlü, parlak kültürlü bir insandır.

Ve onu kim yok ediyor? Yaşlı olmasına rağmen hâlâ canlı ve sıcak tutkusuna kim tükürüyor? Kim bunamış olduğunu söyleme küstahlığında bulunuyor? Kim onu onurunu kırarak, bu yeni Kral Lear'ı çıldırtarak ölüme kadar kovalıyor?

Bunu yapan çocukları.

Nasıl? Burada sözkonusu olan Lear'ın tekrarı mı? Burada söz konusu olan sadece çocukların nankörlüğü mü? Elbette değil.

Burada iki kuşak anlatılmıştır: birincisi, yaratıcı, neredeyse büyük bir şahsiyet olarak ve diğeri, zavallı, yeteneksiz, açgözlü burjuvalar, yani bugünkü toplumda egemen sınıfı oluşturan burjuva erkek ve kadınlar olarak.

Bir zamanlar, son derece ince bir kültür insanı olan Anatole France'ın, egemen sınıfın kabalaştığını, aptallaştığını ve insanlık kültürünün bu egemen sınıfın elinde çökeceğini hissettiği için, ilerlemiş yaşında nasıl sosyalizmin, hatta komünizmin kapısına dayandığını gördük. Daha kısa süre önce, uzun süre kötülük karşısında direnmeme yanlısı olan zamanımızın en kültürlü insanı Romain Rolland'ın, insanlık kültürünü, kapitalizmin bu kültürü çürüten pençelerinden kurtarmak için aktif devrimci-

lerin safına geçtiğini ilân etmesini gördük. Büyük Britanya'nın en kültürlü insanı Bernard Shaw'ın, eğer ölümsüz Lenin ve onun ardılları tarafından kurulan yeni dünya kendisini yanıltırsa, gözlerini, insanlığın geleceğine umutsuzlukla dolu kapayacağını açıkladığını gördük.

Kısa süre önce, kültürlü aydın kesimin en ünlü önderlerinden biri olan son derece incelikli Andre Gide, bütün kalbiyle SSCB'nin "deney"ini[2] desteklediğini, ve eğer komünizm muzaffer olamazsa insanlık için karanlık bir dönem başlayacağından, bunun için hayatını vermeye hazır olduğunu açıkladı.

Daha önce de söylendiği gibi Hauptmann, hem dış hem de iç olarak dikkatli bir insandır. Ondan eski, burjuva dünyasını lânetlemesini ve yeni, sınıfsız, gerçekten insani dünyayı selâmlamasını beklememiz mümkün değildir.

Fakat insanın "bu bir insan" diyebileceği kültürlü, yaşlı bir yurttaş, modern kapitalistlerin tipik temsilcileri olan kendi evlatlarının baskısı altında, zehir içtikten sonra ölüm yatağında kendisini oradan oraya atarak aralıksız *"susadım... susadım... batıştan sonra..."* diyorsa, ve büyük bir heyecanla yazılmış bu etkileyici oyun, "Gün Batışından Önce" uğursuz adını taşıyorsa eğer, bu eserin iç müziği hakkında düşünmeliyiz, daha önce de söylediğimiz gibi, yüreğinin atışını dinlemeliyiz. Bu yürek bize şunu söylüyor: "Alacakaranlığın soğuk saatleri geliyor, güneş ufkun arkasına gizleniyor, ışık giderek azalıyor, daha kısa süre önce 'efendiler'in arasında gerçek insanlar vardı, fakat egemen sınıf soysuzlaştı, küçük tüccarlar, yeteneksizler iktidarı ele alıyorlar, yasa onlardan yana. Bu örnekte herşeyin nasıl büyük bir hızla uçuruma doğru yuvarlandığını görüyorsunuz — gece başlıyor. Yaşlı ve ünlü bir şair olarak ben giderek soğuyan bu dün-

[2] Sovyetlerin gerçekleştirdiklerini "deney" olarak kabul eden bazıları gibi, Andre Gide, daha sonraları gerici ve Sovyet iktidarının düşmanı olduğunu gösterdi. *(Almancaya çevirenin notu.)*

yayı bırakmak istiyorum, benim içimde de oyunun kahramanı akranım Clausen gibi umutsuz bir yok oluş hırsı yükseliyor."

Hauptmann'ın yeni oyunun iç akortu budur. Acı veriyor. Biz sevinçli, canlı tonları tercih ederdik, çünkü biz yeni yarının insanlarıyız. Fakat, aktif bir karşı çıkış çağrısı yapmayı göze alamayan, bunu yapamayacak olan, fakat yine de acı dolu ve sahici bir pasif protesto olan son eserinde umutsuzluğun boğuk şikayetini duyduğumuz büyük yazarın samimi acısına saygı gösteriyoruz.

Ve burjuvazi şakşakcılığıyla (Bülow gibi) Hauptmann'ı kuşatsa da, ne yazık ki "o bizden" diyemeyecek olan bizler, şöyle haykırma olanağına sahibiz: "Yalan söylüyorsunuz, o sizden değil!"

"İzvestiya", 25 Kasım 1932. Yazının altında şu not vardır: "Berlin, 14 Kasım". Bu yazı Gerhart Hauptmann'ın 70. Doğum günü için 15 Kasım 1932'de yazıldı.

Georg Kaiser

(1923)

I– Alman kültüründe ekspresyonizm son derece kapsamlı bir olgudur. Alman resmine el koymuş bulunmaktadır; ekspresyonizm, Alman heykelcilik ve resmini nicelik olarak ezmediyse de izleyici ilgisinin ağırlık noktasını kendisine yöneltmiştir. Ekspresyonizm, yeni tiyatro ve bir ölçüde de bütün yeni Alman edebiyatının en öne çıkan görünümü haline gelmiştir.

Daha ondokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında, Alman ülkesinde, Fransız empresyonizmiyle sıkı bir buluşma içinde olmayan modernizmin bir görünüm biçimi gelişmişti. Ne var ki, Fransız sembolizmi de, sanatçının ruh halini iletebilmek için doğadan oldukça fazla uzaklaşan, doğanın görünümlerini deforme eden bazı halefler kaydetmişti; bu dalın temsilcileri arasında sadece Odilon Redon'dan söz etmek yeterlidir. Fakat Alman ülkesinde, tekrar ediyorum, her türlü gerçeklikten tam kopuşa kadar giden, fakat sanatçının ruh haline en derinden bağlı sembolik resim janrı, çok daha yaygın bir biçimde ortaya çıktı ve burada sadece Munch'tan söz etmek gerekir.

Plastik sanatın Alman ve Fransız okullarının bazı eleştirmenlerinin, Fransa'da katıksız biçim mükemmelliğinin, her halûkârda *biçim* üzerinde çalışmanın ağır bastığı ve görünüşe göre âdeta Roman yaratıcı sanatının bütün gelişim çizgisinde bulunduğu,

oysa Almanya'nın, sanat eserinde *içeriğin* vurgulu değerlendirilmesinden ne dün ne bugün vazgeçebilecek durumda olmadığı, yarın da vazgeçemeyeceği yönündeki gözlemlerinin doğruluğu reddedilemez. Bu tür içerik her zaman Alman heykelcilik ve resminde Roman halklarının heykelciliği ve resminden çok daha büyük bir rol oynamasına rağmen, bu içerikten kesinlikle konu, düşünsel eğilim anlaşılmamalıdır. Burada en önemlisi Alman sanatçının neredeyse her zaman, kolayca bir dizi belirsiz düşünceyle birlikte, ortak bir "hava" ya da Almanların söylediği gibi, Stimmung[1] yaratılan romantik bir bütünle birleşen metafizik düşünceye, felsefe yapmaya ve kapsamlı derin duygulara eğilimli olduğudur...

Bu anlamda Alman ressamı, ya epiktir, ya liriktir, ya da çoğu kez lirik-epiktir, Fransız ise, katıksız ressamdır: Bir bütün olarak insan için olmaktan çok göz için yaratır.

Ben şahsen bunun Alman resminin kusuru değil, büyük üstünlüğü olduğunu düşünüyorum ve bu olgunun Alman ve Roman ruhlarının farklılığından çok, Fransız burjuvazisinin (ve genel olarak egemen sınıfların) çok önceleri başlayan ve Roman sanatını bir çok kez formalizme götüren dekadanlığının çok daha büyük olmasından kaynaklandığı görüşündeyim. Elbette her ülkede formalist düşünceye sahip iç çözülme yaşayan sınıflar, örneğin Rusya'da bile, bu boş, dış görünüş olarak göz kamaştırıcı ve yanlış biçimde "katıksız sanat"adını taşıyan dekadan bir kültürün ürünleri karşısında coşkulu tavır almaktadırlar.[2]

Alman sanatsal kültürü, dış görünüşü itibariyle, Fransızlarınkinden çok daha altta, fakat içerik itibariyle çok daha güçlüdür.

[1] Stimmung: "Ruh hali, hava" Lunaçarski Rusça metinde bu Almanca sözcüğü kullanmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

[2] Ne yazık ki yıldızı parlayan "Marksist" yazar Hausenstein da bu yönde büyük tavizlerde bulunmaktadır. *(Yazarın notu.)*

Fakat Savaş öncesinde, Almanya'nın en yeni genç sanatının genel yönü ile Fransa'nınki arasındaki herkes tarafından aynı ölçüde algılanmayan farklılık, bazı Alman estetikçilerin[3] Fransa hayranlığı, hatta denebilir ki, (bana göre bu kültürün dağılması bakımından) herkesi geride bırakan Fransa karşısındaki yaltakçılığı ve dalkavukluğu yüzünden zayıflamıştı. Savaş, Fransız olan her şeye karşı aşırı bir nefret yaratmış ve Alman olan her şeyi ön plana çıkarmıştı. Bununla birlikte ekspresyonizm bereketli bir tohum gibi gelişti. Alman ekspresyonizminin hayranlık içindeki taraftarları, Fransız empresyonizminin sanatçının dış izlenimlerden bağımlılığına dikkat çektiğini söylüyorlardı. Bu eğitim, Japon tarzında, bir anı yakalayan, o ana aşık olan ve onu olağanüstü bir tazelikle zengin renkli taslağımsı bir tabloya ekleyen olağanüstü ince sinirlere sahip insanlara özgüdür. Fransız ekspresyonizmi, diye devam ediyorlar, belli bir şıklıkta ve zariflikte bir yüzeyselliğe yol açmaktadır. Alman ekspresyonizminin resmi övgücülerine belirsiz, bize ise anlaşılır olan, fakat bu yazının kapsamına girmeyen nedenlerden ötürü, Fransız plastik sanatı, empresyonizmi derinleştirme çabası güderken, deformizmin, kübizmin, fütürizmin vs. biçimleri ortaya çıkmıştı. Cezanne'ın izinden yürüyen herkes, adeta, sanatta, öznel ilke olan sanatçının, kendisini doğadan en azından doğanın ansal algılanabilir görünüm biçiminden uzaklaştırma ve aynı zamanda, resme, empresyonist eserlerin tamamen görsel izleniminden farklı olarak biraz sonuna kadar kurulmuş ve adeta uydurulmuş izlenimi veren bir açık renk nüansları sistemi yaratarak doğanın içine gömülme hakkını yerleştirmeye çalışıyorlardı.

Fakat ekspresyonizm teorisyenleri, bu harekete (empresyonizmden kurmacılığa) yol açan nedenleri kavramasalar da, niteliğini ve aynı zamanda kusurlarını tamamen doğru anlamaktadırlar. Cezanne'ın resimlerinin bile içeriğinin, yani ressamın söz

[3] Örneğin Hans Hildebrandt ve etkili Maier-Graefe *(Yazarın notu).*

konusu eseri yaratmasına neden olan ruh halinin, belirsiz ve çarpıtılmış olduğunu söylerken binlerce kez haklıdırlar. Cezanne'ın tabloları kuramcılıkları, belli nesnellikleri ile hoşa gidebilirler, evet bu tabloların bazı kendine özgü ve derin *içerikleri* vardır, hem de ne içerik! Bu içerik sadece sözcüklerle aktarılamamakla kalmaz —bu önemli de değildir— insanın onu içinde yaşaması da olanaksızdır, bu içerik anlaşılmazdır. Cézanne'ın kendisi, bilebildiğim kadarıyla, "ruh hali" ifadesini hiç kullanmamış, gerçek ateşli bir güneyli olarak "r"nin üzerine basarak telaffuz ettiği "tempérament / yaradılış" sözcüğünü kullanmıştır. "Tempérament" sanatçı için mükemmel bir şeydir, hiç kuşkusuz Cézanne'ın tablolarının iç gücünü yaratır ve bu tempérament, özellikle samimiyet, Cézanne'dan sonraki Fransız ressamlarında oldukça azdır. O nedenle bunlar, daha inandırıcı bir "nesnellik" ortaya çıkarma çabaları içinde, kübizmin açık tuhaflığına ve görünüş bakımından etkili, cezbedici, fakat kendi ruh hali anlamında içeriksiz ürünlerine ulaştılar. Picasso'nun büyük yeteneği —Picasso, eğer mesele buysa, eserlerinin onda yedisinde kübist olmaktan çok ekspresyonist olmasına rağmen— hiç bir şekilde kurtarıcı değildir.

Alman ekspresyonizmi hiç de gelinen bu son noktada başlamaz. Alman ekspresyonizminin müridleri, onun içinde ilk planda yaşanılan[4] olduğunu söylüyorlar... Ekspresyonist sanatçı, Almanlar için zengin yaşanmışlıklara sahip bir insandır. Onun için sanatsal teknik, amacın kendisi değil, sadece *ifade* aracıdır. Onunla, diyelim ki, ister Anselm Feuerbach ya da Menzel tipinde bir "realist" arasındaki fark, onun yaşanmışlıklarını ifade ederken, aynı zamanda onu çevreleyen dış doğaya, gerçekliğe sadık kalmak istememesidir. O, kendisini gelişigüzel renkler

[4] Lunaçarski, Rusça metinde bu sözcüğün Almanca karşılığı olan "Erlebnis"i kullanmıştır. *(Almanca çevirenin notu.)*

kullanma, biçimleri gelişigüzel büyütme ve küçültme, değiştirme konusunda yetkili görmektedir. Amacı, gerçeğe benzeyen bir şey yaratma değil, bir uykunun, bir kâbusun, bir cennet düşünün, ya da herhangi bir başka düşün, başka bir ruha, sanatçının kendisinin yaşadığı şeyin bütün karmaşıklığını iletecek canlandırılmasıdır.

Aksi halde ekspresyonist tiyatro sanatını ve edebiyatı anlamayacağımız için, şu bir kez daha açıklanmalı: Ekspresyonizmin köklerinin bulunduğu plastik sanatlarda, mesele yaşanmış olanın kesinliğinin, tam da onun sözel, rasyonel anlatım açısından anlaşılabilirliğine uygun olması değildir. Mesele, Nolde ya da Marc'ın resimlerinin sözle ifadesinin, diyelim ki, doğal olarak sembolizme daha yakın olmalarına rağmen, Cézanne'ın resimlerininkinden daha kolay olması değildir, zira bunlar deforme ediş bakımından (kendisi aslında bu konuda deyim yerindeyse çekingen olan) Cézanne'ın halefleri gibi serbesttirler. Eğer biz örneğin Cézanne'ın "Asılmışın Evi" gibi çok şey ifade eden ve etkileyici bir ad taşıyan tablosunu, Cézanne'ın çağdaşı ve düşündaşı sembolist Puvis de Chavanne'ın "Balıkçı"sı ile yanyana koyarsak, fark açık biçimde görülecektir.

Cézanne'ın yukarıda sözü edilen resmi aslında son derece ilginç bir tablodur, fakat eğer "Asılmışın Evi" adını taşımasaydı hiç kimsenin bunun asılmış birinin evi olduğunu tahmin edemeyeceğinden, tersine herkesin biraz ıssız bir yerde bulunan ve ayrıca doğanın yaşamının sıkıcı bir anında resmedilmiş basit bir ev olduğunu söyleyeceğinden kesinlikle eminim. Özlü, güçlü bir tablodur bu, yaradılışa da sahiptir. Puvis de Chavanne'ın tablosu "Balıkçı" ya da "Sabah" öyle bir tablodur ki, üzerine şiir yazılabilir. Bu resmi sözcüklerle anlatmak gereksiz, fakat dizelerle, en iyisi de müzikle bundan söz edilebilir. Biraz duyarlılığa sahip herkes, yetenekli bir bestecinin bu resim karşısında mü-

kemmel bir mersiye bestelemesinin işten bile olmadığını kavrar. Hatta, bir düzine besteciyle bu küçük deney yapıldığında, bu bestecilerin eserlerinin, tabii eğer saçmalamaya ve hokkabazlık yapmaya başlamazlarsa, aynı bu resim üzerine dizeler yazacak bir düzine şairin dizeleri gibi birbirine benzeyeceği kolayca söylenebilir, elbette insanların soytarılık yapmayı değil, gerçekten resmin ruhunu kavramayı ve bir başka sanatın dilinde ifade etmeyi amaçlıyor olmaları koşuluyla.

Eğer bir eserin ruhunu bir başka sanatın dilinde ifade edebiliyorsak, bunun anlamı, bu ruhun mevcut olduğudur. Sözkonusu sanat eserinin "ruhu" bir başka sanatın dili ile ifade edilemiyorsa, eser ruhsuz demektir. Eser güzel olabilir vs., ama poetik olarak ruhsuzdur. Ben burada "poetik" sözcüğünü ruhsal yaratma anlamına gelen Yunanca kavramdan doğrudan türetme anlamında kullanıyorum.

Diyelim ki katıksız resim dışında başka hiç bir araçla kesin olarak ifade edilemeyen bir eserde gerçek bir ruhsal yaratı yoktur. Olan sadece göz ve el becerisidir. Aynı şey elbette müzik ve diğerleri için de geçerlidir.

Böylece Alman ekspresyonizmi, gerek renklilik gerekse de yapılandırma bakımından çevremizden tanıdığımız nesneleri büyük deformasyonla yaratır. Fakat esas olarak sembolisttir. Zira sembolizm de, sembolizmin ilk ustası Mallarme'ın açıkladığı gibi, rasyonalizm diliyle ifade edilebilecek herhangi bir konu, ya da düşünce peşinde değildir, sembolizmin tek amacı en incelikle yaşanmışların ifadesidir ki bunlar için sadece tek *bir* dil vardır: genel olarak sanatın dili. Verlaine'ın bir şiirini, resim, heykel ve müzikle sunmak mümkündür. Aynı şey Debussey'nin her eseri için de geçerlidir. Bu eserlerin gücü, incelmiş, kısmen biraz bozulmuş şubesi Fransız sembolizmi olan, bütün büyük sanatla yakınlığı burada yatar.

Yani ekspresyonizm, öncelikle övgüye değer gerilikte, yani Fransız empresyonizmi ve onun "dadaizm"e kadar varan fantazmalarıyla karşılaştırılmayacak kadar yeni bir sanattır. Bununla birlikte özünde övgüye değer bir gerilikte olmasına rağmen, biçim itibariyle Fransız modernistlerinin daha sonraki kuşaklarının geliştirdiği aynı sanatsal öznelliğin sınırsız cesareti mikrobunu almıştır. Ekspresyonizmin birinci özelliği burada yatar.

Ekspresyonizmin, bir bütün olarak onunla ortak olmayan, fakat çok sıklıkla tezahürlerini karakterize eden ve Alman toplumunun, Alman anavatanına döndüğü bir zaman içinde bulunmasıyla ilgili özel bir durumdan kaynaklanan *üç* özelliği *daha* vardır.

İkinci özellik, ekspresyonizmin kaba-sabalığıdır. Ekspresyonizm inceltilmek istemez. Tekrar ediyorum, istisnalar var, fakat genel olarak ekspresyonizm, Fransız sembolizmine özgü anlaşılmaz esintilere, renk parıltılarına, geçici ve zarif yarı duygulara benzemez. Daha çok keskin ve başdöndüren kokulara, darbelere, iç ağrılara benzemektedir. Kasılmış, keskin, acıdır. Bir yanda Alman kültürünün belli barbarlığı, öte yandan savaşın yol açtığı büyük sinir gerilimi ve üçüncü olarak, yenilginin yol açtığı daha da büyük sinir gerilimi ve nihayet genel olarak yirminci yüzyılın başlangıcıyla birlikte zerafet alanından çıkıp kaba-sabalığa yönelen Avrupa sanatının bütün aşırı solunun etkisi, burada ifadesini bulmaktaydı.

Ekspresyonizmin üçüncü özelliği mistisizme eğilimdir. Ekspresyonizm, bazen Hıristiyanlığa, bazen Asya'nın din kültürüne, bazen herhangi bir yeni, yenilenmiş dine eğilimiyle mistiktir, elbette bu, bugün Alman aydınlarının içine düştükleri büyük çaresizlik ile açıklanır: toplumsal bir depresyon, net perspektiflerin yokluğu mistisizm için her zaman elverişlidir.

Alman ekspresyonizminin dördüncü özelliği, son derece açık

burjuva karşıtlığıdır. Bu burjuva karşıtlığı, her zaman sosyalizme ya da komünizme götürmez. Çoğu kez yarı yolda kalır, Zola'nın yergisinde ve onun okulunun, özellikle de Mirbeau'un bütün ruh halini anımsayın. Fakat bazen mistisizme eğilim, dekadan-bohemvari ya da çılgın-romantik tipte bir burjuva karşıtlığı ortaya çıkarır, yani bu türden bir burjuva karşıtlığı, burjuva yaşamın karşısına doğa ve varoluşa ilişkin her türlü artistik zihniyeti koyar. Elbette burjuva karşıtlığı, tablolarda, edebiyat eserlerinde olduğundan daha az kaba ve daha seyrektir.

Edebiyatta ekspresyonizmin sol kanadı çok büyüktür ve sadece komünizme uzanmakla kalmaz, bir anlamda daha da sola uzanır ve oldukça kolay biçimde "solculuğun" çocukluk hastalığının mikrobunu alır.

O nedenle, Almanya'da ilk devrimci şairlerin, çoğu kez ekspresyonizm mikrobu almalarında şaşırtıcı bir şey yoktur.

Bu olgu, diyelim ki, Mayakovski yoldaşın komünist tiyatro eserleriyle tamamen paraleldir. Fakat ben, Mayakovski'nin "Buffo'nun Gizemi"nde, ekspresyonizmin ne olduğu bilinmediğinde düşünülmesi olanaksız ölçüde ekspresyonist olduğunu düşünüyorum. Ekspresyonistler, Mayakovski'yi öz kardeşleri olarak görmeliler. Ekspresyonizme oldukça yakın duran bütün fütürist Rus şairleri içinde onlara en yakın olan Mayakovski'dir ve büyük ihtimalle Mayakovski'nin eserlerinin çevirisi Almanya'nın ekspresyonist şairleri arasında Mayakovski'ye bir şeref mevkisi kazandıracaktır.

II– Savaş sırasında nihayet edebi ekspresyonizmin geniş bir ışını göründü. Burada plastik sanatlar önden gitmiş ve yolu açılmıştı.

Yukarıda anlatılan ekspresyonizm, edebiyatta kendini nerede

ifade edebilirdi? Edebiyat zorunlu olarak *içeriği* şart koşan bir sanattır, çünkü söz, dile getirilen düşünce ya da dile getirilen duygudur ve öte yandan, eğer bir sanatçı önüne edebiyatı bir biçimde müziğe yakınlaştırma, kısaca söylendiğinde dili derasyonalize* etme hedefini koymuşsa muazzam bir çaba gerekir.

Dilin derasyonalizasyonu, büyük ölçüde Fransız sembolistlerine ve onlara öykünenlere uygundu, zira bunlar ifade edilemez olanı, yani sözcükle ifade edilemez olanı ifade etme arayışı içindeydiler. Sözcük, yeni bir anlam kazanmalıydı, insanların konuştuğu gibi değil, kendine özgü bozularak, dilin içinde yerleşmemiş olan şeylerin iması olarak kullanılmalıydı; ve unsuru olduğu sanat eserinin bütününün organik akımları tarafından ritimlendirilmiş, oynanmış sözcük, başka sözcüklerle ilişki halinde —ki büyük geçmiş zaman sanatı nedeniyle bu tahmin edilebilir— beklenmedik bir derin etki elde edebileceğini, bu noktada yeni bir dile dönüşebileceğini göstermiştir.

Önemli sembolistler, genel olarak sözcügün akla hitap etmemesine çaba gösteriyorlardı. Fakat burada söz konusu olan, okurun kendisine o zamana kadar anlaşılmaz olanı *kavramasıdır.* Sözü edilen, ilke olarak kavrayışın biraz ötesinde bulunan bir şeydir ve eğer aklın ötesinde bulunan bir "varlığı" belli ölçüde sözle böylesine kolayca cisimlendirebilmek mümkün olsaydı, kendi hedefinin aşağılanması olurdu... Hayır. Söz, artık derasyonalize edilmiş, neredeyse bir sesin, ya da bir rengin gücüyle insanda doğrudan duygusal ya da bilinç altı olana hitap ettiği ölçüde kendi yeni tılsım olanaklarına ulaşmıştı...

Doğal olarak, bu, sözcük yaratmaya da yeni bir atılım kazandıracaktı. Billur dilleri yüzünden herkesten daha çok bağlı olan Fransız şairler, yeni sözcük oluşturma hevesine fazlaca kapılmamışlardı, fakat onları taklit edenler arasında sözcük yaratma görünür bir yere gelmişti.

* Derasyonalizasyon: Akla uygun olmaktan çıkarmak. –ÇN.

Nihayet bazı Rus şairlerinin bayıldıkları *gizli yan anlamları olan dil* kendisini bu çizginin geliştirilmesi olarak göstermişti, ancak abese vardırılmış olarak. Artık sözcük kesin olarak tamamen belirsiz anlama sahip sese benziyordu, bu durumda elbette olan edebiyatın özel büyüsüne oluyordu ve yine elbette sözcüklerin basit birleştirilmesiyle gerçekten müzikal bir etki yaratmak olanaksızdı. Ortaya çıkan bozulmuş bir edebiyat ve son derece kötü bir müzikti.

Çok açıktır ki, Alman ekspresyonizmi, daha önce de söylendiği gibi sembolizmin bu türü, sözcüğe karşı yaklaşık benzer bir tutum almak zorundaydı. Her şeyden önce ekspresyonist sanatçı için hangi yaşanmışlık, hangi dürtü merkezdedir? Bu soru hem ekspresyonist sanatçı için, hem de sembolist sanatçı için son derece önemlidir. Tıpkı sembolist gibi ekspresyonist de, kendisini, her şeyden önce özel bir ruha sahip, özel bir iç değere sahip bir insan olarak değerlendirir. Geçici olduğunu ümit ettiğim, bazı şairlerimizi etkisi altına alan ve aslında gerçek bir ekspresyonist olan Mayakovski'yi teşvik eden fabrika sanatı teorisi ile büyük farkı burada yatar. Sanatın tamamen dışsal biçimsel bir yetenek olduğunu söyleyenler, Fransızların yoluna, Fransız aşırı sol biçimciliğinin yoluna girmiş, Marinetti ve Fransızlardan Apollinaire'in peşinden yürüyor. demektir

Aynı şey ekspresyonistlere uygulanamaz. Tekrar ediyorum: Onlar için insan, şair merkezdedir, onun yeteneği değil.

Fakat sembolist, sembolizmin gelişme döneminde, kendisini ne kadar bir kahin gibi sunuyor ya da sunmaya çalışıyorsa, daha doğru söylendiğinde kendisini, ne kadar kalbin ve doğanın giz imparatorluğuna girebilen bir kahin ve onu düşüncesine göre, varlığın ilk temeli ve atmosferi olarak hizmet eden kavranamaz ve belirsiz olanı açıklayan bir haberci olarak, göstermeye çalışıyor, ya da gösteriyorsa — bu şair, ne kadar ruh uzmanı ve düş

kurucusuysa, ekspresyonist bu bakımdan o kadar tam karşıtıydı. Ekspresyonist kendisini, bugünün yüzüne önemli iddiaları fırlatmakla, bugünü büyük yenilenme için uyarmakla görevlendirilmiş bir peygamber olarak görür. Ekspresyonizmde, aydın kesiminin önce tehlikeli savaş yazgısına, daha sonra da yenilgi dehşetine karşı ateşli protestosunu hisseder insan. Elbette bu genel peygamber havası, çeşitli biçimlerde ifadesini bulabilir. Bazılarında, güçsüzlerde örneğin, temelsiz bir isteri biçiminde, bazılarında, belli ölçülerde Hıristiyanlık ve Tolstoyculuk ruhu içinde dolaşan sevgiye çağrı kisvesi altındaki bir peygamberlik biçiminde ifade bulur. Başkalarında ise bu genel peygamber havası sosyal-devrimcidir, daha başkalarında, bugünkü Almanya'da, Dostoyevski'yi izleyenlerde özellikle, ölçülü her türlü yaşama karşı büyük kaos yararına yıkıcı bir karşı çıkış karakterini, bir deprem karakterini taşır vs.

Edebiyatta ekspresyonizm, daha önce resimde ekspresyonizm için söylediğimiz gibi, kaba-sabadır. O da bağırmakta, orayı burayı yumruklamakta, kramplar içinde kıvranmaktadır. Sürekli bir feryattır o, neredeyse isteriye varan ilençler ve mesajlarla doludur. Her metreyi yolmayı ve geride sadece "vociférati-on"un[5] soluğu tarafından kesintiye uğratılan çığlığın ritmini bırakmayı sever. Metaforları kaotiktir ve biz onunla en iyi parelelliği, İncil'in peygamberlerinin kendinden geçmiş sözlerinde bulabiliriz, öyle ki, benim bilebildiğim kadarıyla hiç bir Alman ekspresyonisti bunların şiddetine ulaşamamıştır (belki de Ulitz "Ararat" adlı romanında?).

Burada ekspresyonistlerin onlarla "İncil ruhu" arasına çizgi çeken ultra-modern, zamana uygun olma çabaları mutlaka kaydedilmek zorundadır. Ekspresyonizm, en yeni sözcükleri kullanmayı, endüstri, savaş tekniği vs. dünyasından metaforlar seçmeyi sever.

[5] Tehdit ve acı haykırışı için Fransızca tanım. *(Almancaya çevirenin notu.)*

Ben, ekspresyonizmi, etkisi kuşku götürmemesine rağmen, Walt Whitman'dan türetmenin doğru olacağı kanısında değilim; zira Walt Whitman ekspresyonistlerden çok daha sakindir. Böyle bir sükunet içinde ekspresyonist diye nitelendirilebilecek bir şeyler yazmış olabileceğine inanmıyorum. Ayrıca ben, Verhaeren'den bu yana ekspresyonizme, Verhaeren'in bazı şiirleri özellikle de eski şiirleri, örneğin "Siyah Meşaleler" deki şiirleri ("Tanrılar" ya da "Siyah Kadın") ekspresyonizmden önce ekspresyonist şiirler olmasına rağmen, düz bir çizgi çekilebileceğine inanmıyorum.

Ekspresyonizmin bizim tarafımızdan kaydedilen ikinci özelliği olan mistisizm, son derece güçlü biçimde günümüzün ekspresyonist edebiyatında kendisini göstermektedir. Tanrı arayıcılığı, bütün ekspresyonist şairlere özgü değildir, fakat böylesine huysuz, gerilmiş, acı dolu arayıcılık son derece sık görülür. Bazen hiç beklenmedik biçimde görünürde ateist olan ekspresyonistlerde bile aniden ortaya çıkar.

Nihayet büyük ölçüde burjuva karşıtlığı da edebi ekspresyonizmine özgüdür. Edebi ekspresyonizmin tamamı, bana göre, burjuvaziyi, ya Tolstoycu tarzda ya da devrimci statik tarzda reddetmektedir.

Fakat edebi ekspresyonizm nitelendirilirken, güzel sanatlarda neredeyse hiç paralelliği olmayan bir özelliğinin daha üzerinde durmak gerekiyor. Fransızlar son dönemde Derain'in, Braque'ın sözleri ve resimleriyle teori ve pratikte klasiği aradıkları (müzikte d'Indy, şiir sanatında Valéry okullarında) gibi, giderek daha belirgin biçimde kurmacılığı amaçlarlar, kurmacılığı sanatın son hedefi olarak değerlendirmeye başlarlar, sanatın kendisini kurmacılık sanatı olarak değerlendirmeye başlarlar (ki bu hemen oldukça köleci ve kendi teorisini oldukça özensiz kavrayan bir yansımasını Rusya'da da bulmuştur), Alman ekspresyoniz-

minin de kurmacılık fikrine yabancı olduğu söylenemez, fakat onu aksi tarzda benimsemiştir.

Gerçekten de Fransız kurmacılığı, (konstrüktivizm) artık tamamlanmışlığı ve sukûneti amaçlamaktadır. Buna karşılık Alman kurmacılığı, ekspresyonist olarak kurmacılığa başladığında, mümkün olduğunca izleyicinin dikkatini görüntünün merkez noktasına izleyicinin ya da okuyucunun yüreğine daha derin akacak ve orada mümkün olduğunca yüksek sesli gümbürtülerle boşalacak eserin bir yapısına yoğunlaştırma amacındadır. Bu, güzel bir yapı tipinde bir kurma değil, bomba tipinde bir kurmadır. Burada, eserlerinin kurgusuna, iskeletine, temel düşüncesine, tuhaf, paradoks bir karakter kazandırmak, bir çok ekspresyoniste özgüdür. Ekspresyonizmde bu, Selâmet Ordusu'nun trombon ve trampet seslerinin geldiği yerden gelmektedir. Modern peygamber, maskara kılığı içinde, dikkat çekebilmek için kendisini bir yere atmak, trombonla inlemek, ya da herhangi birini tokatlamakla başlamak zorundadır, fakat sonra dudaklarının arasında acı (keskin), şiddetli, yakıcı çağcıl, fakat kesinlikle tuhaf olmayan içerikli ve harekete geçirici sözcükler dökülür.

Ekspresyonist şairin dili, kestirme, biraz kuru, patlayıcı maddeye benzer, sözünü ettiğim kurmaya uygundur. Konular, bu kurmaya uygun olmak, aynı zamanda tuhaf, paradoks ve şaşırtıcı olmak zorundadır.

Alman ekspresyonizmi bir dizi önemli yazar ortaya çıkarmıştır: Werfel, Rubiner, dram yazarı Sternheim, Edschmidt, Hasenclever, roman yazarı Ulitz ve diğerleri. Bütün ekspresyonist okulun en güçlü kişiliklerinden biri oyun yazarı Georg Kaiser'dir; Kaiser, en özgünü değildir, ama bu ekspresyonist özgünlüğü herkesin yeterince anlayabileceği biçimde, eserlerin toplumsal etkilerini her zaman azaltan kişisel çarpıtmalar olmaksızın ifade etmiş olan kişidir. Kaiser'in toplumsal etkisi

güçlüdür. Almanya ve Avusturya'da seyirci ona iyi hisler beslemektedir. Diğer meslektaşları üzerinde etkisi hiç kuşkusuz güçlüdür. Öte yandan Kaiser kendi içinde bir çok akımı birleştirmiştir. Onda, ekspresyonizme son eserlerinde son derece yakın duran Strindberg, Bernard Shaw'ın, soysuzlaşmış Wedekind'in (bunlar ekspresyonizmden önce ekspresyonistlerdir) son derece güçlü etkisi, Rus yazarlarının, hem sadece Dostoyevski'nin değil, Gogol ve Çehov'un da büyük etkisi çok canlıdır.

Elinizdeki kitapta[6] Georg Kaiser'in, onu izleyiciye herhangi bir değerlendirmeden çok daha yakından tanıtacak altı oyununu sunuyoruz; yine de ekspresyonizmin sunduğumuz genel nitelendirilmesi öncesinde Georg Kaiser'in dikkat çekici kişiliğinin özelliklerini ele almaya çalışacağız.

III– Kaiser'in tiyatro-edebi görünümü olan drama sanatı üzerine bir yargıya varabilmek için, bunu üç açıdan değerlendirmek istiyorum: konular, Kaiser'in vaazının (Kaiser de bütün ekspresyonistler gibi vaaz vermektedir) düşünsel içeriği ve biçimi açısından. Kaiser'in seçtiği konuların iyi yanı ortaya koyduğu dolaysız ilgi ya da daha doğru söylendiğinde ilgililiktir. Turgenyev bir zamanlar, olayların örgüsünü ilginç gösterme, etkili, bir dizi dönüm noktası halinde gelişen ve okuru kendine bağlayan bir çatışma kurma yeteneği olarak anladığı "uydurma"ya küçük bir methiye yapmıştı.

Kaiser'in bütün oyunları, anlatıldığında, önemli ölçüde ilgi çekecek türdendir. Hatta ekspresyonizmin karşısındaki okullar, yani tamamen gerçekçi (örneğin bizde Çehov) ya da natüralist (Hauptmann) ya da formalist okullar (tiyatro sanatında daha az ortaya çıkmıştır), konu ne kadar az ilginç olursa o kadar ilginç

[6] Yani önsözü bu deneme olan bu kitapta. *(Almancaya çevirenin notu.)*

olacağı, çünkü bir durumda, deyim yerindeyse, yavanlığıyla sıradan, olağan nitelikte yaşamdan yapılan gözlemlerin zenginliği, insani olarak çok daha önemli ve gerçekten sanatsal gözlemlerin zenginliği, bir başka durumda oyunu yazan ustanın tamamen biçimsel yöntemi ön plana çıkmaktadır. Gerek konusuz realizm, gerekse de konusuz formalizm gerçekte tiyatro sanatı için öldürücü ve olağan nitelikte nesnel gerçekçi en iyi dramalar bile, onların içinde anlatılan olmakla birlikte korkunç hızla solarlar. Fakat, içlerinde gerçek kanın dolaşmadığı sadece biçim itibariyle dramalar can sıkıcıdır.

Yani Kaiser, *iyi masal anlatma* yeteneğine sahiptir. Fakat öyle görülüyor ki onda bu yetenek biraz fazlacadır. Ya da daha doğru söylendiğinde, kendi kuşağının ve kendi okulunun belli özellikleri, onun kantarın topuzunu kaçırmasına yol açmaktadır.

Komedinin temel çatışması akıllıca ise ve özgünlüğüyle parıldıyorsa, bu iyidir. Bir dramanın temel konusu, sağlam bir bütünlük korunurken zengin ve çok katmanlı ise, bu iyidir. Fakat bir *komedinin* konusu bir trükte, ruhsuz bir paradoksta, zekâ oyunlarında, eksantiriklikte sonuçlanıyorsa, bu pek iyi değildir. Her hangi bir *dramanın* temeli, etki yaratmaya çalışırken iç bütünlüğünü yitiriyorsa, nihai olarak trajedinin esas gereği olan yalınlıktan uzaklaşıyorsa, bu daha da kötüdür.

Kaiser'de bu eksiklik oldukça fazladır. Takla atan konular, eksantirik konular onun çok hoşuna gitmektedir. Örneğin Alkibiades ve Sokrates üzerine bir dramayı, Sokrates'in evinde olağanüstü hastalıklı bir mızmız kadının oturması olgusu üzerine kurma, buradan hem Sokrates'ın bilgeliğini hem de onun Aspasia'dan vazgeçmesini ve hem kahramanlığının nişanı olarak verilen çelenkten vazgeçmesini hem de Sokrates'e özgü ölümü türetme düşüncesinin değeri ne olabilir? Bütün bunlar kuşku götürmez bir zekâyla anlatılmıştır, fakat büyük bir müzik salonu-

nun eşik eksantriğine yakışan bir zekâyla. Eğer sözkonusu olan son derece ciddi, güzel bir oyunsa bu türden gösterişler, bu türden hokkabazlıklar neredeyse inciticidir.

Ya da Kaiser'in komedileri alanından başka bir örnek. "Yahudi Dul" adlı oyununda Kaiser, bütün Judith efsanesini, Judith'in kendisini hararetle bir adama vermek istemesi, fakat koşulların ona bu olanağı tanımaması durumu üzerine kurmuştur. Judith, düşman kampında bile Holofernes'i öldürmeye kalkışmaz, nihayet kendisini dölleyebilecek adamı bulmaya çalışır. Bu davranış biçimi sonucunda son derece absürd bir cinayet kurgusu ortaya çıkar. Sadece komik olmakla kalmaz, karışık, ihtimal dışı ve indırıcılıktan uzaktır... Ve bütün numaraların, oyunun Voltaire'ci uygunsuzluk, fakat zekâ dolu, deyim yerindeyse yaşamı yücelten, derin-duygusal finalle telafi edilmesi daha da kötüdür... Konunun içinde bu tuhaflık arayışı, bazı güzelliklerin kayboluşu ve azalmasına neden olmaktadır.

Aynı eğilim Kaiser'in *dramalarında* da ifadesini bulur. Öyle görünmektedir ki, sanki Calais'ın Yurttaşlarıyla ilgili konudan daha etkileyici başka bir şey yoktur. Ve Kaiser, yarı tarihsel bu efsaneyi bir çok yönden mükemmel, neredeyse a la Rodin işler. Fakat aynı zamanda, oyunun kahramanının, üç perde boyunca yurttaşlarını makaraya almasına ihtiyaç duyar. Oysa oyunun sonuna kadar bu makaraya almaya neden gerek duyulduğu, aynı etkinin çok daha basit araçlarla yaratılıp yaratılamayacağı anlaşılmaz.

Ya da bir çok açıdan mükemmel olan "Boynuzlu Kral" adlı oyun. Hiç bir şekilde gerçeği görmek istemeyen ve bunun için kendi aklını her yoldan yarı bilerek körleştiren yaşlı bir adamın anlattığı bu oyunun konusu, dokunaklı ve acı verici, tabir yerindeyse "Dostoyevskici" tarzdadır. Yer yer de bu seviyede ele

alınmıştır. Fakat bastırılmış güdüler teorisiyle, güdü sapması teorisiyle vs. Freudizmi katmanın gereği nedir? Son perde de Kral Markus'da öylesine karmaşık bir duygu karmaşası ortaya çıkar ki, artık bunun için insani bir duygudaşlık sunulamaz.

Yani Kaiser'in sanatının kalbinin ortasında — zira bana göre ciddi bir eserde tema, konu bu eserin asıl kalbidir (bu elbette formalistlerin büyük öfkesini çekecek bir iddiadır) — zehirli bir solucan yuvalanmıştır. Ekspresyonizmin bu kadar büyük bir çabayla üzerinden attığı bu zehirli solucan, Amerikan boomu, şarlatanca reklam, davetkâr hokkabazlık, kendisini göklere çıkaran süper özgünlüktür. Bu kötü özellikler, fütürizm denen şeyi sadece zehirlemekle kalmamış, çökertmiştir. (Fütürizmden söz ederken elbette Marinetti ve okulunu düşünüyorum. Rus fütüristlerine gelince, içlerinden bazıları daha gelişmelerinin başında adeta tuhaf ve itici deformasyonlar edindiler. Oysa eğer bizim fütürizmimiz, yani Mayakovski'nin bütün grubu — kendisi, Kamenski, Aseyev, Tretyakov, bazen Pasternak — kendilerini esasen ekspresyonist olarak tanımlıyor olsalardı, ekspresyonistlerle ilgili söylediklerim onları da kapsardı. Ayrıca bunlar konu biçimlendiricileri olarak, içlerinden bazıları şair olarak ondan üstün olsalar da, kesinlikle Kaiser'in yanına ulaşamazlar.)

Yani revaçta olan bu özgünlük arayışı, Georg Kaiser'in konularında bir sığınak bulmuştur ve bu alanda güçlü fantazisini önemli ölçüde sakatlamıştır.

Şimdi Kaiser'in propagandasının düşünsel içeriğine geçelim. Öncelikle Kaiser'in bütün propagandası bir ret sözcüğüyle belirlenebilir: "Burjuva-karşıtlığı". Kapitalizm, orta ve küçük-burjuvazinin aile yapısı, burjuva estetizmi vs. — Kaiser bütün bunların hiddetli düşmanıdır. Bu onun öncelikle, gerçekten kendisinden çok şey öğrendiği Bernard Shaw'ın ve Bernard Shaw yoluy-

la Voltaire'in akrabası olduğunu gösterir, fakat sadece mutatis mutandis*, çünkü Voltaire yergisiyle burjuvaziye değil, sonuna doğru giden *o zamanki* eski dünyaya vurmaktadır.

Kapitalizme ve bütün kapitalist yaşam tarzına karşı mücadele, Kaiser'de son derece yaygındır. "Mercan" ve "Gaz" (birinci ve ikinci bölüm) adlı oyunları tamamen bu sorunla ilgilidir. Fakat Kaiser'in en iyi toplumsal draması olan "Sabahtan Geceyarısına Kadar", ve "Cehennem, Yol, Dünya" adlı oyunu da bunlara akrabadır. Politik ve toplumsal olarak oldukça sol eğilimli olan aydınların çoğunluğu gibi Kaiser, komünizmin sağlamlığı ve kararlılığı içinde değildi kesinlikle... Komünizmin sağlamlığı ve kararlılığı onlara ilkellik, basitlik, evet vülger-rasyonalizm, gri bir teori gibi gelmektedir. Şunu açıkça kabul etmek zorundayız: Marksizmin bazı teorisyenlerinin elinde bu gri, gerçekten can sıkıcı bir nitelik almaktadır; fakat bu tür önyargıların derhal paramparça olması için, onların seviyesinden, yazarlar arasında gerçek Marksistlerin, Marx, Engels, Mehring, eski haliyle Kautsky, Plehanov ve Lenin gibilerin seviyesine çıkmamız yeter. Oysa bütün bu saydığımız yazarlar, aydınların ruhlarını korkuyla harekete geçiren sorunlarla pek az uğraşmışlardır. Bu kartalların yuvalandığı politik ve toplumsal doruklara aydın bohemin en iyi tabakaları bile çıkmamıştır. O nedenle Sternheim ve Edschmidt gibi insanlar, örgütsüz eleştiri, deyim yerindeyse didiklenmiş, parçalanmış dünya görüşü ve disiplinsizlik atmosferi içinde kendilerini daha iyi hissettikleri, anarşizmin ya da Komünist İşçi Partisi'nin aşırı-sol eğilimlerine kolayca kapılırlar. Diğerleri doruğun öteki bayırından, az ya da çok gelişmiş bir Tolstoyculuğa ya da pasifizme doğru kayarlar. Bu da bohemlere özgü duygusallıkla daha çok uygunluk içindedir. Kaiser, bazen

* mutatis mutandis: zorunlu değişikliklerle –ÇN.

bir yana, bazen öteki yana yalpalar ve onun sosyalist propagandası kesinlikle katıksız görülemez.

Bunu elbette Kaiser'i mahkûm etmek için söylemiyorum. Ben sadece bir saptama yapıyorum. Elbette bir şairi şu ya da bu politik programa sadakatiyle değerlendirmek, son derece komik ve çirkindir. Fakat genel konuşulduğunda, ekspresyonist burjuva karşıtı propaganda belli bir politik-toplumsal görünüm olduğu için, bunun Kaiser'de komünizmin ilerlediği çizgiden hangi yöne doğru saptığını, hem de bir edebiyat okulu olarak değil (böyle bir okul yok ve belki de olamayacak), taraf olarak anlatmak istiyorum.

Doğrudan sosyalist ideale ve bu idealin yavaş yavaş gerçekleşmesini belirleyen asıl güç çizgilerine karşı doğrudan tutumu, Kaiser'in, belki de daha az önemli, fakat burjuvaziye karşı mücadelede sanata yakın başka görevlerde çok güçlü olmasını engellemez. Kaiser üstün bir yergicidir, oysa görünürde sert yergiyi ve alayımı yerer. O kendisini burjuva düzeni karşısında düşünsel olarak öyle üstün görmektedir ki, ironiyle sınırlar kendisini ve çoğu kez mizaha, yani alayın daha yumuşak biçimlerine geçer. Fakat Kaiser, mükemmel, neşeli, zarif bir tarzda alay eder. Okur elinizdeki derleme için çevrilmiş oyunlarda bunun kanıtlarını bulabilir. Kaiser'in "Avrupa" adlı dramasında sunduğu gibi, serpiştirilmiş bir neşelilikle, burjuva estetikçiliğinin neredeyse dahiyane aktarılmış eleştirisi su yüzüne çıkar. "Kanturus" adlı ince bir mizahla dolu oyunun ve daha bir çoklarının da görmezden gelinmesi mümkün değildir.

Kaiser'in pozitif idealleri hic kuşkusuz daha istikrarsızdır. Örneğin onun "Clais'ın Yurttaşları" adlı eserinin içsel coşkusu, kolayca hem pasifizme, hem de yurtseverliğe dönüşür ve eğer Kaiser hiç tanınmıyorsa, dokunaklılığa neyin egemen olduğunu söylemek zor olur: Gerçekten, etik olarak apaçık olan kişilik

karşısında üstünlüge sahip olan özgür sosyalist bir kolektifin yeni bilinci mi, yoksa egemen bir devletin iyi yurttaşa ilişkin eski düşüncesi mi? Kaiser'i tanıyan bizler elbette şunu iyi biliyoruz: Kaiser, ilk söyleneni hedeflemektedir. Fakat eserin kendisi kesinlikle bunun güvencesi değildir.

Ve son olarak Kaiser'in tarzı. Burada, sol sanat denen şeyi oldukça kötürümleştiren ve daha önce Kaiser'de bunun çoğu kez vahim ifadesini bulduğunu söylediğim düşünsel "Chikago" vardır. Ne var ki Kaiser, yeteneği, zekâsının mükemmel manevrası, son derece canlı mizacı sayesinde, sürekli olarak okulun çerçevesini, ya da daha doğrusu bu okulun olumsuz yanları için belirleyici olan bu tikleri, neredeyse istem dışı oluşan bu çabaları genişletir.

Örneğin çok yetenekli Fritz von Unruh'un oyunlarına ("Bir Cins", "Yer") baktığınızda, bu oyunlarda ekspresyonist trajedicilerin tipik bir özelliğinin tezahürünü görürsünüz: inanılmaz tumturaklı, kısa ve kestirme kıtlık ve eksik ifade gücü içinde bulanık bir konuşma tarzıdır bu. Ekspresyonist trajediciler ilk olarak insanların konuştuğu sıradan bir dilden kopmayı amaçlamaktadırlar — zaten bunun için ekspresyonist değiller mi? Her yolla, evet uzun filika kancalarıyla natüralizmin sahilinden mümkün olduğunca uzaklara iterler kendilerini. Elbette bu o kadar kötü değildir. Manzum dramalarda bu ilke çoktan zafer elde etmişti. Bundan başka ekspresyonistler vecizlik çabası içindedirler. Uzun cümlelerle belâgatı sevmezler. Dili sadece şair ve önerilere, ya da coşku patlamalarının haykırılmasına indirgemek isterler. Elbette sadece bu yarı-ünlemlerin üzerine bir drama inşa etmek mümkün değildir. O nedenle bunun yanı sıra başka bir unsura, yani doğrudan bilinç altını yarattığı söylenen bir bilmece diline izin verilmiştir. Bütün bunlar ekspresyonizmi derinden, az ya da çok fütürizme, kübizme ve en yeni dekadanlığın diğer

Fransız ürünlerine öykünen sol formalizme bağlamaktadır. Elbette, ekspresyonist, tipik (İtalyan) fütüristlerinden ve kübistlerinden farklı olarak, öncelikle içeriklidir, liriktir, vaaz eder, fakat, mümkün olduğunca ilginç, mümkün olduğunca formel, mümkün olduğunca doğallıktan uzak ya da doğa-üstü ifade etmeyi hedefleyen bu içerik, bu lirik, bu vaaz, aynı şekilde tepe üstü, bazen doğal olarak bu tarzda yazılmış eserleri kısa bir geçiş döneminin bayrağı olarak kullanmaya mahkûm eden en çelişkili yapmacıklığa düşer.

Ben kesinlikle Kaiser'in dramalarında her zaman bu biçimsel dil yetersizliği suçunu işlediğini iddia etmek istemiyorum. Hayır, tersine, bu hataya özellikle sık düşmez, fakat yine de en iyi trajedisi "Calais'in Yurttaşları" adlı eserinin, bütün bu filolojik barok sayesinde önemli ölçüde bozulmasına yol açacak kadar sıktır. Bu satırları yazdığım sırada, okura sunulacak olan bu *dramanın Rusça çevirisini henüz okumamıştım.* Eğer çevirmen Kaiser'in dilini okur için anlaşılabilir kılmayı başarabilirse, ona şan olsun, zira böylece Kaiser okurun gözünde kazanmış olacaktır; fakat bu, Kaiser'in üslubundan ayrılmak anlamına gelir.

Ekspresyonizmin aynı zamanda trajediler, komediler ve diğer sahne oyunları için gerekli olan ve iki kutup arasında bulunan bir başka özelliği, şematizm çabasıdır. Ekspresyonistler, oyun kişilerinin adlarını söylemek yerine onları nitelendirmeye bayılırlar: Asker, oyuncu, gri giyisiler içindeki kadın gibi. Böylece belli bir simasızlık elde edilmiş olur ki bu ekspresyonistlere son derece etkileyici gelir. Bir zamanlar bizzat Goethe, dramada bu çehresizliği sunmuş olmasına rağmen, en yeni Goethe biyografisi yazarı Brandes'yi, bunun son derece ters bir araç olduğu hususunda onaylamak zorundayım. Öyle ki bu, insana, bir tipin, yani *sanatsal* olarak bir *bireyde* cisimlendirilmiş kapsamlı bir toplumsal görünümün değil, bir şemanın sunulduğu düşün-

dürtüyor ansızın. Bir kişinin somut şekillendirilmesi sırasında sürekli olarak onun adını söylemekten, kendi eti ve kanı olduğunu belirtmekten kaçınmak olanaklı değildir. Böyle bir grili kadın, ya da böyle bir askeri canlandıran rejisörün, oyuncunun, ona bireysel bir dış görünüş vermeye, onu canlı bir kişilik olarak şekillendirmeye cesaret etmeyeceği açıktır, canlandırma sadece yazarın temel düşüncesine uygun, şematik olacaktır. Oyun, kişilerin dilinde bu korkunç yansıma bulur. Eğer bir trajedide ağırlıklı olarak dilde ilginçlikler yapma çabası görürsek burada sözkonusu olan beceriksiz kısa ve kestirme özet, bir tür telgraf tarzı, cilalanmış, yuvarlanmış, soğuk, cansız sözcüklerdir. Ve ekspresyonistler, böylece tiyatronun önünde yeni ufuklar açtıklarını sanırlar! Bu tarzda yazan sadece bir iki Alman yazar olsaydı, elbette bunun, kendisini "ilginç kişilik" olarak sunabilmek için zaman zaman edebiyat pazarında ortaya çıkan tuhaflıklardan biri olduğu söylenebilirdi. Goethe'nin vaktiyle yazarları özenle ilginçlik peşinde koşma konusunda uyarması boşuna değildir. Fakat hayır, bu olgunun, birçok kişide görüldüğüne göre, kapsamlı bir toplumsal nedene dayandığı açıktır. Durum da budur ve nedeni, sayesinde örgütlenme fikrinin kurmacanın yerini aldığı nedenin aynıdır.

Gerçekten de, bu sözde neredeyse tümü solcu olan, örgütlenmenin canlı bir beden gibi yeniden tartışılması değil, "konstrüksiyon"un bir makine gibi sürekli, yoğun tekrarı anlamlı değil midir? Herhangi bir kurmacı tabloyu alın. Bu tabloda çoğunlukla gerçek ritm, yerin gerçekten dahice değerlendirilmesi, renk ilişkileri Lionardo da Vinci'nin ya da Poussin'in tablolarında olduğundan çok daha azdır, fakat bu tabloda geometri, yarı-matematiksel, belirsiz hesaplanmış, kristalize edilmiş, mekanikleştirilmiş çizgiler çok daha fazla görülür. Ruhsuzluk, sadece burjuvazinin kendisini değil, onun iradesinin en iyi temsilcilerini, teknik personeli, mükemmel örgütlenmiş uygulamalı bilimin genç

bilim adamlarını etkilemiştir. Bu ruhsuzluk sanatçılara da sıçramıştır. Makine dev bir güçtür, fakat aynı zamanda ölümcül ve kapitalizmin sonraki dönemlerinde insanın içindeki insani olanın düşmanı olan bir güçtür. Sosyalizmin bütün görevi, insanları makinenin elinden kurtarmak, makinenin insanları mekanikleştirmesine izin vermemek, tersine makineyi insanın parçası, Hobbeson'un söylediği gibi, yaratıcılık gerektirmeyen işlevlerin, bu otomatik parçaya, insan bedeninin ve insan ruhunun yaratıcı görevleri için düşünülebilen en mükemmel biçimde serbestleştirilmesi yararına verileceği en alt otomatik parçası yapmaktır.

Ve biz elbette öncelikli olarak, doğrudan mekanik tarafları içinde fabrika ve atölyenin tükenmekte olan etkisinin sanatta ifadesini bulması gerektiğini bekleyebilirdik. En büyük örgütleyici güçler, yani insanların sadece gelecekte doğa üzerinde egemenliklerinin değil, en özel halkası içinde sosyalizmin de temel taşı olan fabrika ve atölye, Engels'in ifade ettiği gibi, insanlığın üretici güçlerinin bizzat insanlar üzerinde egemen olduğu sürece düşmanca ilkeler olarak anlaşılması gerekir. Bizim, içlerinde batı kurmacalığının yankı bulduğu Brik tarzı Rus teorisyenlerimiz bunu kesinlikle anlayabilecek durumda değiller. Onlara, yaşamın proleterleştirilmesinin, insan toplumunun bütün işlevlerininin mekanik üretime, mekaniğin üretimine, deyim yerindeyse, mekanik, en iyi anlamda fizyolojik olarak yararlı şeylerin üretimine, indirgenmesinden oluşuyormuş gibi gelmektedir. Ya da (bunu belli ki o söylemiyor fakat kurmacacılarda bu düşünce her şeyde ağır basar) makinelere öykünülmesi gibi. Tatlin onlara öykünür, kısmen Arşipenko da. Bu, kendisiyle çalışılmayan bir makinedir. Bu, bir tür taklitçi teknikçiliktir. Maleviç planlar ve haritalar taklit eder, bir haritadan çok bir fabrikanın ya da bir büyük kentin planlarıdır bunlar, zira onun bütün kompozisyonları adeta yukarıdan görülebilen, çeşitli renklerde kaydedilmiş bü-

yük ya da küçük geometrileştirilmiş kütle gruplarını canlandırırlar. İlk bakışta insan bunun karmaşık bir yapı eserleri grubu planı olduğunu düşünür, fakat sonra bunun taklit edilmiş bir plan olduğunu fark eder. Ben bir sanatçının, bir makine ya da bir planı taklit ettiğinde, kendisini böylece makinenin teknik görevlerinden, planın faydacı görevlerinden kurtarmadığını söylemek istemiyorum. Elbette kendisini kurtarır: Sanatçı deyim yerindeyse, öylesine, ne hareket eden, ne de herhangi bir şey yapan, sadece "zevk" için bir makine inşa edebilir. Bir planı taklit eden sanatçı, kütlelerini canının istediği gibi serpiştirebilir, zekice boyamalarına özel bir anlam verebilir. Fakat bunun ancak zararı dokunur, zira hem birinin hem diğerinin ilkesi tam da amaçsallıklarıdır ve bu ortadan kalktığı gibi, ruh da ortadan kaybolur; hatta tek başına biçim bile, öylesine oraya buraya atılmış ve son derece inadırıcı olmayan bir şey haline gelir. Punin gibi eleştirmenlerin övgüleri hiç birşeyi değiştirmez, aslında herkes için "kralın çıplak olduğu", sanatsallık üstü bir tılsıma bürünmediği apaçıktır.

Aynı özellik ekspresyonistlerin şematizminde de kendisini gösterir: Cansız konuşma tarzı, bu konuşmaların anlamı, çoğu kez sosyalist ve devrimci olmasına rağmen, makinenin insanlar üzerinde egemenliğine, yani aslında sosyalizmin *bütün* mücadelesinin yöneldiği tamamen burjuva bir ilkeye işaret eder.

Kaiser çoğunlukla böylesine bir şematizm suçu işlemez; fakat "Gaz" adlı dramasının her iki bölümü bununla derinden zehirlenmiştir. Elbette "Gaz"ın görevlerinin özelliği, konusunu bir parça uzlaştırıcı yapmaktadır: bu mekanikleştirilmiş dille uzlaşırlar. Uzlaşırlar, ama tümüyle değil.

Kaiser'de dramatik kompozisyonun biçimine gelince, bu biçimden tamamen hoşnutum. Kaiser, herhangi bir şemanın kölesi değildir ve ne pahasına olursa olsun yenilikçi olmayı amaçla-

maz. Kısmen gerek sahnenin düzenlenmesinin, gerekse de sezdirilen bütün önsahnenin de mekanikleştirildiği "Gaz" istisna olmak üzere, Kaiser, dramanın kurulmasında aşırı özgünlük ve tuhaflıklar aramaz. Özgürlük, dramatik araçların olağanüstü çeşitliliğinde gösterir kendisini. Ne var ki Kaiser, bu durumda başkalarının yanısıra Bernard Shaw, Wedekind, Strindberg ve bazı Rus komedi yazarları içinde öncüdür.

Özetliyorum. Kaiser hiç kuşkusuz çok yetenekli ve kendi tarzında önemli bir yazardır. Onun üzerine yapışmış olan bütün şarlatanlıkları ve işgüzarlıkları aşabilirdi. Fakat bunlar üzerine öyle bir yapışmıştır ki, Kaiser'i bunlarsız düşünmek bile tuhaf gelir insana. Deyim yerindeyse bu onun adeta alıştığı ve sevdiği bir kostümdür. Fakat aynı zamanda bu kostümün altında, yeni bir atmosferde ve yeni koşullar altında yaşayan yeni bir ruha sahip olduğu için, büyük sanat geleneklerinden kopmadan sanattan yeni sesler çıkaran anlı ve daima insani Georg Kaiser vardır. En önemlisi, ekspresyonist gençliğin piyasanın ve afişin kalıntılarının etkisinden kurtulmasıdır; eğer makinenin egemenliğinden kurtulursa, gençlik, kendi içinde gerçek insanı keşfedecektir. İşte o zaman, vaaz açık, güçlü sanat inandırıcı ve daha da popüler olacaktır. Bu durumda sanat, tek başına sanatı da klasik yapan karakter özelliklerini, yani organik canlı kararlılık ve mutlak genel inandırıcılık özelliklerini alacaktır.

Bu anlamda, hem Fransa'da hem de Almanya'da, öyle görülüyor ki, bazı sanatsal sentez ve anıtsal rahatlık eğilimleri bulunmaktadır. Giderek daha sık antik döneme, rönesansa dönüşten, onun unsuru içinde erime amacıyla değil, kapitalizmin modaları ve çarpıklıklarıyla sakatlanmış ve hırpalanmış bir estetik yerine, insani estetiğin sağlam temelleri üzerinde yeni bir arayış amacıyla dönülmesinden söz edilmektedir.

Kaiser, diğer ekspresyonistlerden daha rahat bu kurtarıcı adaya demir atabilir. Hatta ben daha fazlasını da söylüyorum. Ka-

iser için, yukarıda sözünü ettiğimiz Rus ekspresyonistleri grubu için (ki bunlar kendilerini haksız yere fütüristler diye adlandırmaktadırlar) doğru olan doğrudur. Eğer bu kez de proletaryanın kaderi burjuvazi tarafından geri püskürtülmek olursa, bu gruptaki insanlardan yarısı, başka yollara saparak Amerikalı eksantriklere benzer biçimde halkın soytarısı olacaklardır. Fakat diğer yarısı, pesimizm ve mistisizme, genel olarak, her türlü bohem karşı çıkışa düşecekler ve büyük ihtimalle orada her türlü gizli takla atmacı topluluğun yeni kurnazlıklarını sunacaklardır. Fakat proletaryanın kaderi, bundan hiç kuşkumuz yok, *artık bu kez,* zafer hemen elde edilemeyecek olsa da, ilk başlarda, kendi kültür temsilcilerinden farklı olarak, burjuva sanatının son aşamasının, yani sol formalist deneylerin etkisi altına girebilir olsa da, yine de insanların, bütün bu Amerikan takıp takıştırması altında uyanmasını sağlayacak ve zorunlu olarak bütün bu süsü püsü, elbette ne Atina ile ne de rönesansla çakışan, fakat onlara daha önceki biçimsel deneyler ve sol cüretkarlıktan daha yakın olacak bir klasikliğe ilerleyecektir. Tekrar ediyorum: Kaiser bakımından da ben böylece bir tanı görüyorum.

Georg Kaiser in dramalarının Moskava/Petersburg 1923 Rusça baskısına önsöz. Bu baskı Kaiser'in "Mercan", "Gaz" (birinci ve ikinci bölüm), "Sabahlardan Gece Yarılarına Kadar", "Cehennem, Yol, Toprak" ve "Calais'ın Yurttaşları" adlı oyunlarını içermektedir.

Daha İyi Madrabazlar
(1928)

Walter Hasenclever'in "Daha İyi Bir Efendi" Adlı Komedisine İlişkin

Avrupa'da katıksız bir burjuva edebiyatının ortaya çıkmaya başladığı daha ilk günlerde, yazarlar, kökleri, o zamanlar, Sombart, Weber ve diğerlerinin ayrıntılı ve görünürde yarı-Marksist çalışmalarında böylesine güzel açığa çıkarılan zarif ve göz kamaştırıcı madrabazlara layık oldukları hürmeti gösteriyorlardı.

Söz konusu olan, Kuaker* çevrelerden, oldukça kalabalık bir aileye sahip, Yahudi-Tevrat inançlı, dua eden, kuru ahlâklı, erdemli protestandır; öyle ki bu tip para cüzdanının şişmesi, işinin büyümesiyle Tanrıya hizmeti ayrılmaz bir bütün olarak birleştirmiştir. Bir başka tip cüretli büyük çaplı mecaracı, açık deniz korsanıdır, bir diğeri kendi içine kapalı, keskin görüşlü, acımasız tefeci, bir diğeri ise küçük çaplı maceracı, kurnaz, yarı yaltakçı, yarı sekreter, el ulağı; asıl gücü başka şeylerin yanı sıra büyüleyici bir neşelilik, mutlak bir ilkesizlik ve marifetlilik olan

* Kuaker: George Fox tarafından 1649 yılında kurulmuş ve William Penn tarafından ABD'de yayılmış, püriten hareketten çıkmış Protestan bir topluluğun üyesi (kendilerine verdikleri ad: Dostlar Topluluğu). –ÇN.

arka sokakların bilgici, pezevengi, kabadayısı, haydutu ve palavracısı.

Ünlü genç tiyatro yazarı Hasenclever'in "Daha İyi Bir Efendi" adlı en yeni oyununda haydutların tümü oyun kişileridir ve bunların tümü utanma duygusu olmayan usta haydutlardı, mükemmelleşmiş, adeta aydınlanmışlardı: inanılmaz çeviklikte haydutlardı bunlar. Bu artık zerafet bile değil, en yakınını kafese koyma hususunda gözler önüne serilen bir tür rekor ve şampiyonlar hızıdır. Bunlar çeşitli toplumsal çevrelere mensupturlar; ve bunlar arasında kimlerin en büyük haydut olduğunu söylemek zordur. Hepsi kendilerinin haydut olduğunu bilirler, hepsi bütün çevrelerini haydut olarak düşünürler ve bu dünyada en hızlı ve becerikli haydutluk yapanın sadece başarılı olmakla kalmadığını, aynı zamanda onun âdeta insan türünün yetkinleşmiş hali olduğunu sanırlar.

Henüz genç bir yazar olan ve görüşlerinin etki alanıyla, hayal gücünün mükemmelliğiyle, iç canlılığıyla kendisine hayranlık uyandıran Hasenclever, aynı zamanda ortalamanın üstünde bir şairdir; ve ben yeni Alman şiir sanatını sunarken Hasenclever'in en büyük ve en iyi devrim şiirini Rusçaya çevirme olanağına eriştim.[1]

Bununla birlikte "Daha İyi Bir Efendi" adlı komediyi yaratırken Hasenclever'in, şeytanlık yapma ve azma isteğine boyun eğdiği düşünülmemelidir. Elbette böyle bir isteği vardı ve bunu büyük bir beceriyle yerine getirdi. Aslında komedi mükemmel. Fakat burada başka birşey dile gelmektedir: Hasenclever'in o zamanki Avrupa yaşantısının "kolaylığı"na duyduğu gönülsüz hayranlıktır bu, zira bir kısım Avrupa halkı için yaşam giderek kolaylaşmaktadır, hatta insanlar servet biriktirme hevesinden bi-

[1] Kastedilen Lunaçarski'nin, 1917 yılında Leipzig Kurt Wolfgang Yayınevinde yayınlanan Hasenclever'in "Ölüm ve Diriliş" adlı şiir kitabındaki "Politik Şair" adlı şiirine naziresidir. *(Almancaya çevirenin notu.)*

le vazgeçmişlerdir — yarın bir savaş veya bir devrim olacak ve biriktirilen her şeyi talan edecekse, bir şeyler biriktirmenin ne anlamı var? Hantal ve yeteneksiz olanlar, akşamları dünya kentinin elektrikli kırmızı ışıklı baştan çıkarıcı bir meyhanesine gitmek ve orada şampanya eşliğinde antremanlı neşeli kadınlarla caz müziğinde bir kaç saat hayatın zevkini sürmek, fokstrot yapmak ve kaba şakalar eşliğinde sinik ifadelerde bulunmak için, gündüz çalışırlar. Bununla birlikte bu, kesinlikle sefahat içinde bir yaşam değildir, burjuva başkentlerindeki ucuz meyhanelerin oldum olası bozuşmaya yol açan çürütme edimi değildir kesinlikle. Hayır, bugünün kayıtsız insanı gerçek anlamda sefih değildir. şampanya içerken de, yanına kadın isterken de ölçüsünü bilir. Elde ettiği sportif başarılara gölge düşürülmesini istemez — ne de olsa kendisi aynı zamanda sporcudur — ve güçlerini mutlaka sağlıklı içme, spor, temiz hava ve benzeri şeylerle onaracaktır.

Fakat bütün bunlar için sadece "daha az yetenekli Avrupalılar çalışırlar; tamamen serbest, adam gibi Avrupalı çalışmaz, haydutluk yapar. Ve tam da burada, insan, parmağını kıpırdatmadan, sadece beyin hileleriyle, kendisine kolay bir yaşantı sağlayabiliyorsa — bu bir devlet adamı, ya da büyük borsacı veya tüccar, mucit veya zeki bir haylaz olsa da — burada sözkonusu olan günümüzün mükemmel temsilcisidir. Ve Hasenclever, haydutluğun değerini artıran bu döğüşçülerin nasıl işlediğini geniş ve hoşnut bir gülümsemeyle izlemeden yapamaz.

Baba, Bay Kompass* (büyük ihtimalle rotayı tutmak zorunda olduğu için böyledir adı) kaşarlanmış bir haydut, büyük çaplı bir hayduttur, öylesine büyük bir beceriyle dolandırır, öylesine çok para dolandırmıştır ki, Louis Kompass olan adı polisleri şaşkına düşürmekte ve yasaların saat gibi işleyişini kolayca zorlaştırabilmektedir.

* Kumpass: Pusula.

Louis Kompass bir şeyler yapabilmiş, başarılı bir haydut olduğu için küçük haydutları küçümsemektedir, fakat küçük bir dolandırıcıda önemli bir haydutluk yeteneğine, yani davranışlarında sinizm ve kendine güvene rastladığında derhal karşısındakinin kardeşi olduğunu ve söz konusu genç adamın çok şey vadettiğini görür.

Kompass'ın oğlu Harry Kompass daha önceleri sıradan bir avare olan genç bir hayduttur, fakat sert bir köpekbalığı olmaya adaydır. Babasının pratiğini teorileştirmiştir ve hayatı kolay kılabilmek için rafine bir sınırsız haydutluk felsefesini savunmaktadır.

Kızkardeşi Lea Kompass, son derece kurnazdır, hiç bir engel tanımaz ve kalbini rastladığı genç adamlar içinden en haydut olanına verir.

Ve sonra ilânla bulunan damat gelir: Bay Möbius. Aslında Möbius, değişik kazançları olan dükkan ve benzeri yerlerin sahiplerine evlenme teklifleri gönderen bir yazıhane sahibidir. Ailede herkes Bay Möbius'un şık fotoğrafları ve hoş mektupları üzerine kurmaktadır planı. Kadınların tümüne evlenme vaadetmekte — öyle ki onlarca gelinin koca adayıdır —, onlardan para sızdırmakta, şantajlar yapmakta, bir çoğunu dünya seyahatine yollamakta, onları vaatlerle beslemekte ve uygun bir anda kaçmaktadır. Büyük, işyeri olarak döşenmiş bir dairesi vardır ve burada zaferlerinin muhasebesini tutan, çok komik anlatılmış Rasper kalmaktadır; Rasper de haydutun tekidir, fakat başarısız, ama oldukça kurnazdır. Parlak ve becerikli patronunun tasarladığı haydutça hilelerin suskun ve becerikli uygulayıcısı ve karanlık yol arkadaşı olarak işlev görür.

Lea Kompass, babasının ısrarı üzerine evlenme kararı alınca ilân verir. Möbius bu anı şansını denemek için kullanmıştır. Bu ilân nedeniyle tanışma gerçekleşir. Möbius Lea'yı, kendisinin

Zanzibar'lı bir seyyah olduğunu söyleyerek şaşırtmayı amaçlar. Burada Hasenclever tarafından son derece iyi kotarılmış çok komik durumlar ortaya çıkar. Hoş, çekici, küstah, kurnaz Zanzibarlı Möbius, Lea'nın beğenisini kazanmıştır, fakat kısa süre sonra herşey açığa çıkar. Möbius'un kirli, her tarafı kirli sanatı Rasper'in ihaneti nedeniyle ortaya dökülmüştür. Yoksa siz Lea'nın bu nedenle Möbius'tan ayrıldığını mı düşünüyorsunuz? Yanıldınız! Lea'ya bütün bunlar öyle eğlendirici ve öylesine iyi düşünülmüş gelmiştir ki, her zaman sevme yeteneğinden yoksun olan bu heyecanlı kız, Möbius için belli bir şefkat hissetmiş ve onu multi milyonların himayesine almıştır. Baba Kompass ise bu genç adamla yaptığı bir konuşmadan sonra, para miktarı itibariyle henüz küçük, fakat önünde açılan olanaklar itibariyle çok önemli bir haydutla karşı karşıya olduğunu anlar. Dahası var. Mobiüs, kendisi tarafından aldatılan otuz-kırk kadar kadını bir araya toplar ve onlara, hiç bir şekilde hayatın keyfine varamayacak içleri geçkin, cazibesiz kadınlar olduklarını söylediği bir konuşma yapar; aslında her biri ona verdikleri üç beş kuruş karşılığında zevklerine göre mükemmel bir öykü sahibi olmuşlardır. O, her biri için istenilen damat rolünü oynamıştır. Kadınlar ağlarlar, Möbius'a sarılıp teşekkür eder ve onun velinimetleri olduğunu söylerler. Herşey düğünle son bulur.

Bana, bu oyunu bir Rus sahnesinde sahnelenmeye değip değmeyeceği soruldu. Bu komedinin ustaca parlaklığı bunun bir nedenidir; diğer bir neden de, burjuva Avrupa'nın bugün boğazına kadar battığı ilkesizlik girdabını göstermesidir.

Karşı neden ise, bu ilkesizliğin yazarı çok fazla coşturmasıdır.

O nedenle oyun, eğer bizde repertuara konursa, son derece ciddi bir açıklama gerektirecek; belki de oyunu bir parça değiştirmek, örneğin oyuna bu perspektifi sunacak bir oyun kişisi ek-

lemek (elbette bu değişiklik sanatsal bir tarzda ve beceriyle yapılmalıdır) iyi olacaktır.

Fakat ne olursa olsun, "Daha İyi Bir Efendi" adlı oyunun Avrupa gerçekliğinin ustaca yansıtılması olduğunu düşünsek bile, Hasenclever'in kendi açısından yansıttığı şeye aşık şakşakçı bir ayna durumuna geldiği ve sözkonusu haydutlar için hoşgörünün ve sempatinin günümüzün belirtisi olduğu unutulmamalıdır.

"Ogonyok" (Alev) dergisinin 1928 yılı 15. sayısında yayınlandı. Hasenclever'in bu yazıda sözü edilen oyunun birçok Rusça çevirisi yayınlandı; Savadski-Tiyatrosu stüdyosunda 1928 yılında "Kompass" adıyla, aynı yıl Weiland Korsch Tiyatrosu'nda "Bir İşadamı" adıyla oynandı.

Samgin
(1932)

I– Birkaç ciltlik "Klim Samgin'in Hayatı" (ilk üç cilt yayınlanmıştır), Gorki'nin en önemli ve içerik olarak en zengin eserlerinden biridir.

Bu roman bir çok bakış açısından ayrıntılı bir tahlili haketmektedir. Aşağıdaki makalede, yazarın yaratısında onun yerini, ama aynı zamanda bizim için, yani şu anda kamu yaşamını yaratıcılık açısından belirleyen bizim ve sonraki iki kuşağın insanları için anlamını saptamaya çalışacağız.

Bunu yaparken, neredeyse tümüyle romanın çok önemli baş kahramanını inceleyeceğiz.

II– Gorki'nin yaratısının onun gücüyle yaşadığı ve soluk aldığı, çözümleriyle birlikte o çelişkileri ortaya çıkarmış olan toplumsal dönem, Gorki'nin sanatının ve Gorki'nin varoluş felsefesinin güçlü besleyici köklerle ilhak olduğu toplumsal dönem, kapitalizmin Rusya'da zaferi dönemidir, kabaca söylendiğinde: bu geçen yüzyılın doksanlı yılları ve bizim yüzyılımızın ilk on yılıdır.

Bir yandan bu zafer sanki çok eksiksizmiş gibi görünebilirdi.

Sanayi ve ticaret sermayesi, banka sermayesi, devlet ve toplum içinde muazzam bir yer almaktaydı, onun çıkarları Çarlığa dış ve iç politikasını dikte ettirmekteydi. Gerçi ülkenin büyük bölümü, hâlâ tarımsal ağırlıklı ve açtı, ama tepedeki sanayi tabakası büyük bir hız ve güçlü bir yoğunlaşmayla büyümekteydi.

Ülke "kendi" kapitalizmine dev bir özveride bulunuyordu: Kayırmacılık ve vergiler, onu halkın yaşamsal sularıyla beslemekteydi. Ve bu arada halk hâlâ kapitalizmin gelişmemişliği: onun haydutça yöntemleri, malların kötü kalitesi, insafsız yolsuzluk, koyu cehalet ve benzeri şeyler altında en büyük acıyı çekmekteydi.

Ancak bu galibin —Avrupalılaşmış ya da eski geleneğe göre sakallı ve uzun etekli milyonerin—, asla Batı Avrupa'daki gibi görecel olarak bütünüyle ve Kuzey Amerika'daki gibi bütünüyle bir galip olmadığını görmek zor değildi.

Rus kapitalizmi, belki de, demokrasiye dayanarak cömert bir anayasa kazanmak, hatta bir Rusya çapında kapitalist bir cumhuriyet kurmak için yeterli güce sahipti — ama bunu istemedi ve bundan korktu. 1905 devrimci sarsıntısı sırasında azami talepleri, Oktobristlerin programında ifadesini bulmuştu. Batı Avrupa düzeni ona istikrarlı görünmüyor ve onda kıskançlık uyandırmıyordu. Almanya ve hele de Avusturya kapitalistleri bile, iktidarı, bütün, o dekoratif ön sıraları saygıyla bıraktıkları feodal beylerle paylaşmayı yeğlerken, daha doğudaki, daha sonra doğmuş ve çok daha ürkek kapitalistlerin Rusya'sından ne beklenebilirdi?

Sermayenin meşruti ortağının, *zayıflık* olarak tanımlanması çok daha doğru olacak olan bir *güç* olduğunu söylemek gerek: Rus demokrasisinden söz ediyoruz.

1848'den itibaren, Marx, Engels ya da Heine gibi adamlar

Alman demokrasisini nasıl bir istihzayla eleştiriyorlardı! Ama Rus burjuva demokrasisi, iki yüzlü çelimsizliğiyle tüm batılı örnekleri geride bırakıyordu. Sadece, kaleme alanlar arasında kimi en ünlü "demokratlar"ın bulunduğu kötü ünlü "Richtpunkte" (*Normlar*) *derlemesini oluşturan* halk kitlelerine karşı isterik küfürleri, lanet okumaları ve polis karakolu müdürüne coşkulu mesajları anımsamak yeterlidir! Ve Marksistlerin safından monarşistlere, Hıristiyanlık taslayan yaygaracılara ya da hatta doğrudan rahiplere ve Struve, Berdyayev ve Bulgakov tarzında centilmenlere doğru hüzünlü komik kanat çırpmalardan hiç söz etmiyoruz — 1905 yılında pratiğini, işçilerden burjuvaziyi saygıyla ikna etmeleri ve tüm insanlığın geleceği uğruna onları işçi jestleriyle, ya da işçi sözcüğüyle sakın ürkütmemeleri için ricalarla *boğmakla sınırlayan Menşeviklerin "Marksist" partisinin* tüm çabalarının değeri neydi.

Burjuvazi korku içindeydi, demokrasi hiç bir yere sığmıyordu — proleteryanın pozisyonu ise o ölçüde tehditkârdı. Petersburg *İşçi Milletvekilleri Sovyeti, Bay Witte'ye* ve benzerlerine Sovyet iktidarının bir ön tadını vermekteydi.

Bütün bu durum, Rus kapitalizminin, birincisi Çarlığın, yani nişan sahibi alçakların, bürokratik maiyetin, ıslanmış olmalarına *rağmen zengin toprak sahiplerinin* ve bütün o obur aristokrat güruhunun saygılı bir tebaası olarak kalmasına yol açtı. İkincisi, Rus kapitalizmi neredeyse doğumundan beri bir iç bulantısına sahipti. Genel durumunu bildiği işçi sorunu, onunla birlikte köylülüğün tüm zincirleri kırmaya hazır toprak açlığı önünde karanlık perspektifler ortaya çıkarıyordu. Her şey ona kısa bir yaşam biçiyordu. Bu Rus kapitalistlerini perişan etmekteydi. Daha neredeyse delikanlılık çağında derin ve boğuk bir sesle Avrupa dekadanlığına başvuruyor ve kendilerine uygun mayalı stilde, solgun çiçekler ve aynı renkte minyatür çıkışlarla süslenmiş evler inşa ediyorlardı.

Ve Batı Avrupa kapitalizmi savaştan önce sıkıntıları üzerinden silkeleyip hızla küstahlaşırken, Rus burjuvazisinde bu geç "kocakarı yazı" bile geçip gitti ve temiz olmayan vicdanın kötü kokusu ile büyük fedakârlık ve hamilikle saygı benzeri bir şey satın alma çabası, onun için her zaman tipik kalacaktır.

Rus imparatorluğunun halklarının göğsüne yüklenmiş kapitalizmin devasa taşının sıçramalarla dolu olması, ağırlığı daha da azaltmıyordu.

Fakat deyim yerindeyse, tersine çevrilmiş sosyal darbenin aşikar zorunluluğu kapitalizmin iç gerginliğinden çok daha önemliydi: Kapitalizmin zaferi bu atmosferde proleteryanın eşsiz bir büyümesi anlamına geliyor ve kendisini Rus bataklığına sokuşturmuş olan bu yeni dev, güçlü gövdenin kendi yönünden bu bataklığın içindeki bütün o kararsız dengenin tersine çevrilmesi ve örgütlü çekim merkezi olması etkisinde bulunuyordu.

Gorki, tam da bu dönemde yaşamın yakıcı çelişkileriyle, karanlık yalancılıkla, insanların ıstırabıyla ve alçakça iftiralarla karşılaştı. Ve bütün bunlar yukarıda gösterilen toplumsal çelişkilerin damgasına sahipti.

Gorki, ömrünün ilk yıllarının ortasında geçirdiği küçük-burjuva, önemli ölçüde proleter insan türünün varlığının tüm dehşetini kendi bedeninde ve çevresinde hissetti. Ancak ilk adımlarından itibaren, onun darkafalılıkla hiçbir ortak yanı olmayan bir başka damgayı taşıdığı söylenebilir.

Yalnızca protesto ederkenki öfkesinin şiddeti ve özellikle protestonun yanı sıra gelişen, doğaya ve yaşama ve insana aydınlık inanca ateşli sevgi ile yaldızlanmış mutluluk gereksinimi bile, yalnızca devrimcilerin safına geçme, özgürlük ordusunda sıradan bir nefer olmaya hazır oluşu bile — bütün bunları doğu-

ran, o zamanlar Rusya üzerine güzel kokusunu yayan yeni ilkbahardı.

Bu güzel kokuyu herkes hissetmiyordu. Bir çoklarına, gece giderek daha çok kararıyor gibi geliyordu. Başkaları belirli bir önsezi duymaktaydı, kimi çağrılar aldıklarına inanıyorlardı, ama ne yeni çanın boğuk sesinin nereden geldiğini, ne de nereye çağırdığını kavrayamadılar: Böylece o zamanlar aydınlar tabakasının geniş kesimlerini karakterize eden ve geçici olarak yeniden yükselmiş olan narodnikliğin işine gelen o belirsiz asabi devrim anlayışı ortaya çıktı.

Sesin nereden geldiğini ve nereye çağırdığını bilen bizzat proletarya içinde ve çevresinde bazı kişiler vardı. Batılı deneyimler onlara yardımcı olmaktaydı. Ama bunlar, iktisatçılar, istatistikçiler, yazarlar, propagandistlerdi; onlar o zaman, ülkemizin tarihinin asla unutmayacağı şanlı bir iş yaptılar.

Marksist eğitim noktasında, fabrika proletaryasına doğrudan yakınlık noktasında, Gorki onların gerisindeydi. Toplumsal durumun temel çizgileri, onun için rasyonel olarak daha az netti. Ama onun, olağanüstü, emsalsiz, silinmez şanı, büyümekte olan proletaryadan çıkan yaratıcı dalgaları olağanüstü bir hassasiyetle, sanatçılara özgü iç duyum mekanizması sayesinde alması, bu dalgalara sanatsal sesbolluğu katması, onları çevreye verdiği sanatçı yanıtına katması ve böylece hareketimizin ilk döneminde güçlü bir *proleter* sanatçı haline gelmesinden ibarettir.

III– Önceki bölümde söylenenlerden, kapitalizmin girişinin ve etkilerinin —tüm kapsamı ve tüm çeşitliliğiyle, Gorki'nin sorunlarının, figürlerinin ve çağrılarının üzerinde yükseldiği bir görünüm— çelişkili olduğu, yani zorunlu olarak yeni bir görüntüye: kapitalizmin yıkılmasına ve iktidarın proletaryaya geçişine yol açması gerektiği sonucu çıkmaktadır.

Proletaryanın artan etkisi, deyim yerindeyse çeşitli biçimlerde, seksenli yılların sonundan beri tüm çağı doldurmaktadır.

Gorki'nin yaratım nesnesi olan yaşam süresinin bu doluluğunu, o proleter mücadele ruhuyla mükemmel bir biçimde ve eksiksiz olarak yansıtmıştır. Bu unsurun mevcudiyeti Gorki'de her yerde kendini ifade etmektedir, pesimist nüvellerinde bile, proleter merkezden çok uzaklaşmalarında bile ve elbette ki daha ziyade, örneğin "Yaban Avı" gibi işçi konusunda yaklaşan eserlerde, "Düşmanlar", "Ana" ve diğerleri gibi tamamen büyük proleter eserlerde.

Bununla beraber Gorki, daha önce de söylediğimiz gibi, yaratım kökleri itibarıyla, o toplumsal teze, kapitalizmin zaferine bağlıdır. Bu tez, Gorki tarafından, çelişki içinde, yadsıma içinde, mücadele içinde, yok oluş ve zafer önsezisi içinde diyalektik olarak kavranmıştır.

Bazen geçmişin büyük sanatçıları için anma günlerinde konuşmam gerekti: Griboyedov, Gogol, Ostrovski, Çehov, Şçedrin için. Her seferinde, fiziksel olarak ölmüş bu kişilerin bizim için asla ölü olmadıklarını, onların bizimle omuz omuza büyük bir eseri gerçekleştirdiklerini yineledim. Karşısında mücadele ettikleri solucanlar dünyası, süprüntü, pislik bugün de hâlâ var olmaya devam ediyor ya da daha doğrusu varlığını sürdürüyor, bu arada da çevresindeki atmosferi canlı herşey için zehirliyor.

Vladimir İlyiç, büyük (tam olarak: büyük kalibreli) düşmanı, zengin burjuvaziyi, sözcüğün esas anlamında kapitalizmi keskin cerrahi ameliyatlarla kesmenin, bizim için, sayısız küçük düşmanlardan, sadece (endüstri kapitalistlerine en yakın) baş düşmanımız, Kulakların* içinde değil, aksine çok daha geniş bir alanda, neredeyse her yerde yuvalanmış darkafalılık ruhunun kendisini kesmekten daha kolay olduğunu vurgulamıştı. Bu kü-

* Kulak: Zengin köylü –ÇN.

çük-burjuva ruhu kimi iktidar temsilcisinin cakasında, beceriksizliğinde, kolhozlara bile katılmış olan bir çok orta köylünün küçük mülk sahibi ruhunda ve Kulakların telkini altında oluşunda, davaya ilgisiz memurun öldürücü bürokrasisinde, ayyaşlıkta, bazı proleterlerin çıkarcılığında ve bir çok aydınımızın birçok konuda dışsal olarak bazen rafine hale gelmiş tuhaflıkları ve özelliklerinde yuvalanmıştır.

Eski Rusya'da darkafalı egemenliği, büyük ve bereketliydi. Ona karşı zor mücadele edilir, çünkü bir bataklık gibi yumuşaktır: dağılır ve daha sonra bir araya toplanır. Sahip olduğu bir çok yüzüyle yüzsüz, büzüşken, elastiki, değişken olduğu, kolayca bir hiçe dönüştüğü ve yeniden ortaya çıktığı için, üstesinden gelinmesi zordur. Proleter ilkenin, yani SSCB'mizde gerçekten insani olanın, bu kötü kokulu geniş tundraları* kurutması epey bir zaman alacaktır.

Evet —ne yazık ki doğal olarak— bugün de hâlâ, kağıtları imzalamak için makam arabasıyla yola çıkan çalımcı Famusov; koltuğunun altında kalın dosyasıyla kaldırımdan onun üzerine atılan dalkavuk Molçalin; ve kimi toplantılarında boş vızıltılarla her konuda hamdolsun diye vaveyla koparan yaygaracı Repetilov ile karşılaşılabiliniyor.

Son derece genç ve sağlıklı yaşamımızda edebiyatın eski tipleri: kıvrak Çiçikov, küstah Nosdrev, beceriksiz, hantal, sanki Ostrovski'nin "karanlık imparatonluğu"ndan yeni çıkıp gelmiş, Erdmann'ın hâlâ neşeyle alay ettiği budala Balsaminov ve çeşitli Çehov tiplerinin sayısız temsilcileriyle bir karınca sürüsünün içindeki gibi kıpır kıpırdır.

Evet, isimlerini saydığım büyük yazarlar, nefret ettikleri pisliğin kökünün insanlığın içinden nihai olarak kazınmasında bizim silah arkadaşlarımızdır.

* tundra: Kutuplara has bir bitki örtüsü; Kutup bozkırı. –ÇN.

Ve bu arada, durumun, insanların kolayca koyunlara ve koçlara ayrılabilir gibi olmadığını dikkate almak gerekir. Elbetteki sınıfsal ayırım egemendir: ama meselenin özü, tam da olumlu bir sınıfın, örneğin yoksul köylülüğün ya da bizzat proletaryanın her bir temsilcisinin, çok sık olarak darkafalılık hastalığına yakalandığının ortaya çıkması ve öyle ki, onun ya tedavi edilmesi ya da daha doğrusu, bizzat kendisini iyice tedavi etmesi gerektiğidir. Ve Vladimir İlyiç'in, Komünist Parti'ye en iyilerinin, en ileri görüşlülerin, en özverililerin dahil oldukları ifadesi, elbette ki doğru kalmasına rağmen, yine de Parti sınırı, küçük burjuvalık mikrobu için aşılmaz değildir ve bunu bilmek için merkezi Denetim Komisyonu'na dahil olmak gerekmez.

Eski ruhun bu zorla içeriye sızışı, ona karşı mücadeleyi özellikle zor ve gerekli kılmaktadır.

Yüzyılın ortalarında, temiz olmayan ruhun, adıyla anılabildiğinde, gücünü yitireceği düşünülürdü. Darkafalılığın temiz olmayan ruhu ile ilgili olarak bu önemli ölçüde doğrudur. Darkafalının ya da darkafalılıktan en azından kısmen etkilenmiş bir insanın önüne yeterince temiz ve berrak bir ayna tutmak, güçlü bir antiseptik araçtır.

Sanat da bunu yapmıştır. Sanat öylesine büyüleyici tarzda temizleyici bir aynadır ki, kötülüğün yüzünü sadece yansıtmakla kalmaz, onu aynı zamanda tüm yönleriyle ve içinden gösterebilir, öylesine aydınlatır ki, insan aynaya baktığında gülmeye başlar; ve başka bir anseptik güç ortaya çıkar: Gülmek.

Çok eski bir deyim vardır: "Bırakın, ölüler ölülerini gömsün." Elbette ki hâlâ ortalıkta sürünen, kımıldanan, zarara yol açan darkafalılık aslında ölüdür: Günleri öyle ya da böyle sayılıdır. Ama ben Griboyedov'un, Gogol'un, Ostrovski'nin, Sçedrin'in, Çehov'un ve geçmişin benzer diğer yazarlarının bizim yararlı silah arkadaşlarımız olduklarını, onlar ölü olduğu ve leş-

lerin "gömülmesi"ni onlara havale etmek gerektiği için iddia etmedim.

Hayır, ölüleri gömmeyi ölülere bırakabileceğimiz bir yalandır! Bu eski deyim uydurmadır ve bu en iyi biçimde başka bir eski deyim aracılığıyla kanıtlanmaktadır: "Ölü, yaşayanın boğazına sarılır." Evet, ölü yaşayanın boğazına sarılır; toplumsal bir ceset, ölü bir sınıf, ölü bir yaşam tarzı, ölü bir din, vampir olarak daha uzun süre var olabilir: aslında çoktan mezarda olmaları gerekirdi, ama hâlâ buradalar, aramızda. Eğer bir telli kavak kazığıyla sağlam çakılmamışlarsa, mezarlarından sürünerek çıkar, çoluk çocuk krematoryumun borusundan gelir ve karanlık bir döküntü olarak yeniden yeryüzüne inerler.

Ama eserlerinin karakteristik, parıltılı yaşamını yaşadıkları için, anılan yazarların tümünü, kesinlikle bizim yaşayan silah arkadaşlarımız olarak kabul etmeme rağmen, bunların faaliyetlerini, uzak olmayan geçmişin sanatsal töre anlatıcısı Gorki'nin son derece canlı, son derece çağdaş faaliyetiyle aynı basamağa koymayı elbette ki aklıma bile getirmedim.

Fark nerede yatmaktadır?

Bütün bu yazarların, soylu ve akıllı insanların sadece dolaylı olarak proletaryayla bağıntılı olmaları, oysa Gorki'nin bütünüyle proletaryadan gelmesi ve dolayısıyla bugünümüzün boğazına yapışmaya çalışan lanet geçmişe karşı mücadelesinin, ölümcül darbeler vuran, en derin neşteri vuran, geçmişin çirkin yüzlerini en gerçek ve en yok edici biçimde aydınlatan doğrudan bir mücadele olmasında yatmaktadır.

İşte bu yüzden, eğer Gorki, tüm yeteneğini devrim öncesi geçmişin sanatsal olarak aydınlatılmasına adamış olsaydı bile, yine de tam da sanatçı olarak ileri silah arkadaşımız olurdu.

"Samgin"in yayınlanmış olan üç cildi de aynı faaliyete, uzak olmayan geçmişin sanatsal aydınlatılmasına yöneliktir.

IV– Gorki tarafından mükemmel biçimde başlatılmış, ancak henüz tamamlanmamış dev tarihçe, "Klim Samgin'in Hayatı" adını taşımaktadır. Dolayısıyla roman bir merkezli, yani belirli bir kişisel merkez etrafında, kahramanın etrafında gruplaşan olaylar biçiminde yazılmış olarak karakterize edilmektedir. Pereversev'in "çekirdek figür"[1] diye adlandırdığı şey (bu edebiyat araştırmacısı, bu kavramı çok yanlış kullanmıştır), burada yazar tarafından açıkça sunulmuştur: Burada sözkonusu olan Klim Samgin'dir, on yıllar boyunca onun içinde ve çevresinde olup bitenlerdir.

Eserin bu karakterini Gorki kararlılıkla sürdürüyor. Eserin içinde Samgin'in dolaylı ya da dolaysız tanık olmadığı hiç bir şey yoktur.

Biçimsel olarak şu soru sorulabilir: O zaman eser, neden bir merkezli romanlar için oldukça alışılmış olan birinci tekil şahısla anlatılmamıştır. Sözkonusu örnekte böylesi bir biçimin sanatsal ve toplumsal açıdan tamamen olanaksız olduğunu daha sonra göreceğiz.

Ayrıca dünya edebiyatında "Bildungsromane"[2] denilen parlak bir dizi vardır, bu kavram bizim dilimize pek kolayca çevrilemez ve anlamı şudur: genç bir karakterin tamamlanmış bir insan kişiliği halinde gelişme sürecini biçimlendirmeye çalışan roman. Kahraman yazara çok sempatik gelse de ve karakter olarak bizzat yazarla neredeyse karıştırılacak kadar benzer olsa bile, bu romanlar neredeyse kesinlikle birinci tekil şahısla yazılmamıştır,

[1] Vulger sosyalist okulun yandaşlarına göre "çekirdek figür", eserin kişileri arasından, sözkonusu yazarın "sınıf gerçeği"ni en belirgin biçimde bulunmasına yardımcı olan keyfi biçimde seçilmesi anlamına geliyordu. Buna karşılık Lunaçarski'de "çekirdek figür", eserin problematiğinin anlaşılması için belirleyici önemde olan kişidir. *(Lunaçarski'nin "Edebiyat Üzerine Eserler" inin, Moskova 1957, Rusça baskısının yayıncısının notu.)*

[2] Lunaçarski tarafından Almanca kullanılmıştır.

örneğin Goethe'nin "Wilhelm Meister" ya da "Yeşil Heinrich" gibi bu türün önemli örneklerinde olduğu gibi.

"Klim Samgin'in Hayatı" biçimsel olarak bir "Bildungsroman"dır, ama eserin biçimsel olarak "kahramanı" denilebilecek — merkez figürü asla yazarın sempatisine sahip değildir ve bütünüyle yazar kişiliğinin zıddıdır.

Bu kolayca eserin bir yergiye dönüşmesine yol açabilirdi. Örneğin "Ölü Canlar" aynı şekilde Çiçikov'un yaşamında bir dizi deneyim, karşılaşma ve olaylar dizisi şeklinde inşa edilmiştir.

Elbette ki "Ölü Canlar" asla bir "Bildungsroman" değildir; açıktır ki Gogol için o küçük dalkavuktan ve alçak sahtekârdan Pavel İvanoviç Çiçikov adında mükemmel bir örneğin nasıl geliştiğini göstermek ikincildi ve onun figürü, bizzat yergi nesnesi olmasına rağmen, yazar için tüm "ölü canlar" ülkesini göstermek karşılaştırılamayacak kadar önemliydi.

Gorki'nin eserinde, belirli bir çağın Rusya'sını hareket halinde canlandırmak panorama-görevi, aynı şekilde temel bir rol oynamaktadır; ama mantıki gelişimi içinde Samgin kişiliği, romanda herhalde "Bildungsroman"larının tipik örneklerinde kahramanın aldığı yer gibi bir başköşe işgal etmektedir.

Esasına bakılırsa, Gorki'nin eserinde sözcüğün gerçek anlamında yergi unsuru eksiktir. Ya da daha doğrusu: gizli olarak mevcuttur.

Gerçek yergici az ya da çok karikatüristir; o figürlerinin bilinen karakter özelliklerini, "inandırıcılık" kısmen yitirilene kadar öne çıkartmaktan çekinmez, ama buna karşılık normalde gizli olanı algılama ve başarısız ve gülünç olanı görme yeteneğimiz, stilize edilmemiş gerçeklikte mümkün olamayacak kadar kazanır.

Buna karşılık, "kahraman"ına ve anlatılanların büyük bölümüne karşı reddedici bir pozisyonda olan Gorki, böylesi bir stilizasyona girmez. Tersine, tüm süreç boyunca ahlâk yargıcı olarak kendisini devredışı tutmaya, olayları nesnel ve tümüyle tutkusuz canlandırmaya çalışır. Bu, güçlü bir yöntemdir: gizli yergi olarak adlandırılabilir.

Yazar şöyle yargıda bulunmaktadır: Burada sanatçı meşalemle aydınlatacağım malzeme, aslında öylesine açık deformedir ki, okur, sanki her şey düzenli gün ışığı tarafından, stilizasyonsuz, sanki burada hayatın kendisi konuşuyormuş gibi aydınlatıldığı izlenimini ne kadar güçlü saptarsa, onun olumsuz karakterinden o kadar emin olur.

Bu vurgulu nesnellik yöntemi, tersi durumda da, yani gizli bir övgüyle karşı karşıya olduğumuzda da, güçlü bir etkiye sahip olabilir. Yazar bilinen insanları veya olayları övmek ister, ancak güzeliklerinin kendi kendilerini anlattığından emin olduğu için, bunu onları tüm sadelikleriyle, makyajsız canlandırarak yapar. Gorki'nin sözkonusu eserinde, bu tür bir gizli övgünün unsurları da vardır.

Ama bizzat Samgin bakımından geride kendine özgü türde bir bilmece kalmaktadır.

Bu yazının okuru bana şunu sorabilir:

"'Klim Samgin'in Hayatı'nın bir yarısının 'Bildungsroman' olduğunu, diğer yarısının ise büyük ölçüde kahramanın gözüyle görülen önemli bir çağın etkili bir panoraması olduğunu söylüyorsunuz. Sizi doğru mu anladım?"

"Beni çok doğru anladınız."

"Ama aynı zamanda, Klim Samgin'in, yazarın nefretini uyandıran bir tip olduğunu iddia ediyorsunuz. Yani Gorki, bir canavarın gelişimini bize ayrıntılarıyla göstermeyi üstlenmiş-

tir... Açıkça itiraf edeyim, bana öyle geliyor ki, ya Aleksey Maksimoviç önüne paradoks bir ödev koymuş, ya da siz bunu biraz tuhaf yorumluyorsunuz."

"Sevgili okur, sorunu doğru koyuyorsunuz. Sizi yanıtlamak için önce, Samgin'in aslında niye bir 'Bildungsroman'ın kahramanı olarak ilginç olduğunu ve ikincisi, hayatın tanığı olarak, yani şekil itibariyle neden ilginç olduğunu incelemek gerekir."

Sonraki bölüm bu konudadır.

V– Aydınlatmak için yazarın o kadar çaba sarfettiği Samgin karakterinin silik olduğunu, neredeyse karaktersizliğin sınırında bulunduğunu, Samgin'in ilginç olmayan, sıkıcı bir insan olduğunu, iç yaşamının her zaman eğreti alındığını ve üstelik ruhsal durumunun kuruluğu dolayısıyla sınırlanmış ve renksizleştirilmiş olduğunu Gorki'nin yeni eserinin okuru mutlaka kısa sürede farkedecektir.

Şu ya da bu yazar için, yaşam dolu bir hergeleyi: büyük bir vahşi hayvanı ya da kötülüklerle sarmalanmış zehirli bir engerek yılanı güruhunu anlatma görevinin çekici olabileceği kolayca düşünülebilir. Ama kof, renksiz bir insanı anlatmaya değer mi?

Edebiyatımızda büyük bir özenle hazırlanmış, klasik bir kofluk örneğine sahibiz: toprak sahiplerinin çöküşü ve yok oluşu karşısında, onların tozunu ayağından silkmiş olan Saltikov-Sçedrin, neredeyse şeytani Yuduşka Glovlev figürünü yaratmıştır.

Bu iğrenç sürüngen insana ilk bakışta, sanki bir karakteri, emelleri, başarısı varmış, ayrıca diyelim ki, Shakespear'in anıt-

sal Üçüncü Richard'ı gibi, vicdansızlığın, acımasızlığın ve ikiyüzlülüğün o korkunç tiplerini anımsatıyor gibi görünebilir. Ancak bu peltek konuşan, bir bu ayağının üzerine, bir öbür ayağının üzerine basan, durmadan tanrıdan söz eden, sürekli haç çıkaran zavallı solucanımsı karaktere ve aslında rasyonel olmayan açgözlüye yakından bakıldığında, Rus eleştirisinin çoktan saptamış olduğu şey farkedilir: Juduşka'nın temel karakter çizgisi korkunç bir kofluktur. O hiç kimseyi sevmez, hiç kimseyi saymaz, hiç bir yaşam kuralı yoktur, davranışlarını salt hayvani; darkafalı içgüdüler yönlendirir. İnsani olan her şeyin altındaki bu sefil davranışı, çürük söz büyüsüyle dekore eder: kendine özgü şurup tadında belâgatıyla, Ortodoks-Hıristiyan ve ruhsal-ahlâksal renkte saçmalığını durmaksızın ve karmakarışık bir şekilde cilâlar. Bu saçmalığı cilalarken Yuduşka, örümcek ağı perdesinin ardında alçaklıklarını gerçekleştirmektedir. Ama Molier'in Tartuffe'ü gibi bilinçli bir ikiyüzlülükle, kendisine sahte erdemden rahat bir duman perdesi yaratmaması dikkate değerdir; hayır, o bütün bu saçmalığa samimiyetle inanmaktadır. Yuduşka gerçekten Tanrıya inanan bir insan, sadık bir vatandaş, bir düzen ve geleneksel ahlâk kuralları yandaşıdır. Tek başına sınıfının tekne kazıntısı olarak fiziksel olarak öylesine sarsaktır ki, ruhunun bir bölümüyle boyun eğmiş ve dizleri titrek vaziyette Tanrıya ve Tevrat'a hürmet duyar, bu arada onun doğası olarak anlatılan diğer bölümüyle ve büyük ölçüde cansıkıcı ve kasvetli bedenselliğiyle, bütünüyle karanlık, nüfuz edilmez bir ilkesizdir. Bu yüzden, küçük şapelinde tanrıya ibadet edilirken aynı zamanda onun yanındaki karanık odada dolandırıcılık ve fuhuş yapılabilir.

Ama söyleyin lütfen, çoğu Hıristiyanın ortak karakteri de bu değil midir? "Yeniden diriliş"leri ahlâksızlıklarından zırıl zırıl ağlamayla ayrılıyor mu? Papazların, pastörlerin ve onların yardımcılarının Hıristiyanlık dersleri, burjuva düzenin vahşice uygulamaları yanında sözlü fahişelik gibi duyulmuyor mu?

Sadece Yuduşka'nın içinde bu pörsümüşlük, bu ikili mücadele daha açıktır, bu yüzden de onun iç yaşamının korkunç kofluğu da daha açıktır. Bu kofluktan öylesine bir soğukluk, öylesine bir korku eser ki, Yuduşka gerçekten şeytani hatlar kazanır. Yuduşka'yı şeytan olarak ya da onun kuklası, yani âdeta kötünün temsilcisi olarak tanımak, eğer kötü olarak tam da kofluğu, bir kurtçuk altında kendisini hayat olarak göstermeye çalıştığı ölçüde tam da Olmama'yı görme konusunda anlaşmış olsaydık, felsefik açıdan doğru olurdu.

Rus şeytanının, özellikle aydınlar tabakasının elinde, giderek daha fazla bu karakteri kazandığını söylemek gerekiyor.

Burada gösterişli batılı şeytanlarla bizim edebiyatımızın cansıkıcı, hüzünlü şeytanları arasında paralellikler kurmaya zamanımız yok. Sadece Mefisto'yu anımsatmak yeterlidir. Goethe onunla ilgili doğrudan şunları söyler, hem de onun kendi ağzından: "Ben, her zaman kötüyü isteyen ve her zaman iyiyi yaratan güçlerin bir parçasıyım."

Mefisto figürü, Faust kadar ya da daha üst derecede diyalektiktir.

Mefisto kötülüğü dikenli, yakıcı olduğu için iyi yaratabilir. Mefisto parlak bir nükteye sahiptir. İdealist harikalar dünyasını yıkıp gerçeğin pisliğini baştan çıkarılanın gözü önüne sererek, insanı gerçekten şevklendirir. Fakat Yuduşka insanı hangi yönde teşvik edebilir?

Ve şeytanlarla yeterince ilişkisi olan Dostoyevski, İvan Karamazov'a cehennemden yeni atılmış gerçek bir şeytan göndermeye karar verdiğinde, ona tamamlanmış, canlı deneyimlerle dolu bir bayağılık kazandırmıştır.

Rus şeytanı — en azından aydınlar tabakasında — her zaman küçük bir şeytandır, her zaman bir Peredonov ya da Nedotikomka'dır. Bu hayret içindeki Sçepkin'e, İvan Aleksandroviç yaban-

cı isimli düşüncesiz yalancı geveze ve gönülsüz gaspçının, gerçekte kötü ruhun ta kendisinden başkası olmadığını açıklayan Gogol ile son buldu.

VI– Böylece Samgin de bir "şeytan kuklası" mıdır?

Samgin, aynı zamanda toplumsal olarak içi boşaltılmış bir tiptir. Bir biçimde çarpık bir aileye sahiptir, çocukluğu aynı zamanda şımartılmış ve canlı sıcaklıktan yoksundur. Atalarının hepsi evlilik dışı ve bahtkaradır. Soylular dünyasının dışına düşmüş, sınıfı belirsiz babası ve ruhsal olarak bütünüyle boş annesi bu türdendir; hayatta kalmayı başarmış bir narodnik olan büyükbabası tüyler ürpertici; yarma erkek kardeşi hiç yontulmamıştır.

Bu miskin iskeletlere Selfmademan[3] Varavka taze kan verebilirdi. Fakat Gorki, hayranlık uyandırıcı bir sosyal duyarlılıkla bir aferistin bu karakteristik, fıkır fıkır, yetenekli karakterini açığa çıkarıyor. Kim için? Neden? Varavka'nın gömülmesi epizodunu okuyunuz. Nasıl bir sonuç? Her şey bir saman çöpü gibi rüzgârda dağılmış...

Varavka, bizim ülkemize özgü tipik bir kapitalist gösterişçidir. Ne var ki Zola ve Thomas Mann gibi yazarlar, kapitalist hanedanlarının yaşamının korkunç kısa olduğunu iddia etmişlerdir, çoğunlukla daha üçüncü kuşakta yozlaşma ve bozulma göstermektedirler. Ama ilkin ancak üçüncü kuşakta ve ikincisi bütün bu hanedanlar birlikte Avrupa kapitalizminin bir zamanlar çok sağlam olan dokusunu oluşturmuşlardır.

Gorki, kapitalist gösterişçilerden birine Dvoyetoçiye[4] adını vermiştir. Bu, ardından yeni, açıklayıcı bir şey gelen bir sondur. Denilebilir ki, son yarım yüzyılın Rus kapitalizminin bütünü

[3] Selfmademan (Lunaçarski tarafından İngilizce kullanılmıştır): kendisini acımasızca kalkındıran insan. *(Almancaya çevirenin notu.)*

[4] Dvoyetoçiye–Tam anlamı: İki nokta üstüste. *(Almancaya çevirenin notu.)*

böylesi bir iki nokta üstünde idi. Bu yüzden kapitalistler arasında, yaşam içinde gürültüsüyle yürüyen ve iz bırakmaksızın yiten çok sayıda yetenekli bireyler vardı.

Kendi ailesinin bağlarından dolayı Klim Samgin, bizde aydınlar tabakası denilen tabakanın arasına savruldu. Hemen yukarda anılan terimin özüne ilişkin epey tartışma yapılmıştır.

Bizzat aydınlar tabakasının havarileri, terimin içeriğini şöyle açıklamaya çalıştılar. Aydınlar — eleştirel düşüncenin ve duyarlı vicdanın taşıyıcısıdırlar. Fakat bu arada, Balalaikin avukatlarının parasını cebe indiren tüm savcı yoldaşların, devletin ya da kapitalizmin hizmetinde ya da "liberal" mesleklerde tanrı bilir ne ile uğraşan, kısmen sanat fotoğrafçılığı ya da dişçilikle ilgilenen üniversite veya yarı-üniversite eğitimi almış tüm darkafalıların asla eleştirel düşüncenin ve temiz vicdanın taşıyıcıları arasında sayılamayacağı hemen dikkat çekiyordu.

Nekrasov ya da Uspenski gibi insanlar, kendi kendilerine ne kadar serzenişte bulunurlarsa bulunsunlar, elbette ki ışık dolu aydınların üstün tipleriydiler ve kendileri de kendilerini onlardan sayacak kadar yiğit gözüpek değillerdi.

Yiğit bir devrimci olmadığı için kendisini açıkça eleştiren Nekrasov, bir Çernişevski'yi saygıyla İsa ile karşılaştırıyordu. Uspenski, biyografilerinden birinde dokunaklı bir biçimde anlatıldığı gibi, tesadüfen kendisini ziyarete gelmiş olan bir profesyonel devrimciyi nereye oturtacağını ve onu nasıl şımartacağını bilemiyordu. Aynı Nekrasov, Şçedrin, Çernişevski gibi, aynı yüzlerce devrimci gibi, aydınlar tabakasının geniş çevresi için alaycı ağır sözcükler buluyor ve olasılıkla Mirtov-Lavrov'un halka karşı yükümlülükler üzerine ünlü mektuplarına dayanarak onlara aşağılayıcı "Kötü Ödeyiciler" ifadesini yakıştırıyordu.

Kendilerine toplumsal ağırlık kazandırmak için, menşeviklik ya da sosyal-devrimcilik yapan keşişlerin aydın grupları, bunu

unutmayı seviyorlar ve önemsiz bir şeymiş gibi, bir bütün olarak aydınlar tabakasından, kültürlü insanlardan, temizyakalı insanlardan, seçilmiş sınıftan söz ediyorlardı.

Fakat bu düşünce tarzının kimi temsilcileri, dargörüşlülüğün kültürlü bölümüyle böylesi bir kardeşleşmenin rezil edici karakterini bazen kavrıyordu. Örneğin İvanov-Rasumnik, aydının bağımsız, net şekillenmiş bir birey olduğunu öngören bir sistem kurmaya çalışmıştır: ona göre aydının karşısındaki ilke, küçük darkafalılıktır, yani kişiliksizlik ve kitle demektir.

Bu teoride, ya sürekli sözünü ettiğimiz aydınlar tabakasından tümüyle kopulmalı ve okuma-yazma bilmese de, akıllı, arayan köylüler, hele hele bilinçli işçiler, tam olarak gerçek aydınlar tabakası olarak kabul edilmeli ya da ama gizliden gizliye, net bir şekilde oluşmuş kişilikle temiz yakanın ve cepte diplomanın kopmaz bir şekilde birbirine bağlı olduğu düşüncesi var sayılmak zorundadır. Lavrov'da bile mevcut olan bu düşünce nüansına ilişkin Plehanov, isabetli ve nükteli bir biçimde şunu söylemişti: "Eleştirel kişilik, vali sekreterinden yukarıya doğru olur."

Gorki-jübilesi vesilesiyle, ömrü boyunca ahlâk kurallarının elverdiği en sağcı tutumu alabilmiş ve bizde artık unutulmuş olan ihtiyar kadın Kuskova şiddetli bir öksürüğe yakalandı: Bay Prokopoviç ile Madam Kuskova'nın sağına geçtiğinizde, bu artık ahlâka aykırı olacaktır.

Elbette ki Madam Kuskova, Gorki'ye kin doludur. Kendisi bu kini çekinmeksizin formüle etmektedir: Gorki, Sovyet iktidarının resmi ozanıdır, Sovyet iktidarı, aydınlara kin duymakta ve onların kökünü kurutmaktadır ve bu kin karşılıklıdır. Madam Kuskova, Sovyet iktidarının ve SSCB'de faaliyet gösteren binlerce aydının sözcüsü olarak ortaya çıkma şeklinde büyük cesareti kendi üzerine alıyor.

Aydınlar tabakası ve halk tarafından 1917'den sonra yazılan romanın karmaşık, zaman zaman acı veren bölümünü Madam Kuskova elbette ki hiç anlamıyor. Yoldaş Stalin'in, işçiler arasında, bütün o derin düşkırıklıkları deneyiminin aydınlar tabakasına karşı ayırımsız öfkeye yol açan unsurlar olduğunu söylediğinde onu sevinçle onaylamaktadır.

Aydınlar tabakası arasında, Sovyetler Birliği'ndeki emekçi kitlelerin eşsiz ağır, devasa eserini yerle bir etmek için her türlü suça, her türlü yalana girişmeye hazır yeminli komünizm düşmanları olduğu düşüncesini de, saygıdeğer Bayan'ın onaylayıp onaylamayacağını bilmek ilginç olacaktı.

Ben onaylayacağını düşünüyorum, çünkü bizzat kendisi, yurtdışında Bolşeviklere karşı savunulan çok köklü bir nefretle dolu olarak, en iri zararlı unsurlarımızdan pek fazla uzaklaşamamıştır (hiç uzaklaşmış mıdır acaba?).

Ama Madam Kuskova, Sovyet iktidarının aydınlar tabakasına saygı duyduğunu, ona gereksinim duyduğunu, elindeki tüm olanaklarla, bazen sert bazen sevecen, geçmişten bize kalmış kültürlü tabakanın sağlıklı bölümünü onun umutsuz bölümünden ayırmaya çalıştığını söyleyen Yoldaş Stalin'i asla onaylamak istemez.

Ve Madam Kuskova, kendisine öfkeyle: "Bizim adımıza, büyük Sovyet ülkesinin yaratıcı aydınlarının adına, dişsiz ağzınızla, bizim Sovyet iktidarından nefret ettiğimizi mırıldanma küstahlığında bulunmayın. Kendi adınıza ve belki de hâlâ aramızda bulunan uyuz koyunların ender örnekleri adına konuşun", açıklamasını yapan sayısız seslerin korosunu da elbette ki asla onaylamayacaktır.

Kuskova'nın adını, onun "Kutlama" gaklamasını herhangi bir biçimde çürütmeyi gerekli gördüğüm için değil, aksine şim-

di o bağrı Bolşevik dişleriyle parçalayan yılan soyu Gorki'yi neredeyse bağrında beslemiş olan bir aydınlar tabakası hakkında belirli bir efsane yaratmaya çalıştığı için andım.

Bu arada, bütünüyle bunamış Burzev'in büyük yazarı Alman casusluğuyla suçladığı günlerde, bu aydınlar tabakasının, neredeyse tümüyle, kendisine karşı tutumunun haince olduğu Gorki'nin kendisinin, her zaman, devrimin ve aydınlar tabakasının çeşitli kesimleriyle çarpışmanın en zor zamanlarında, onları belâgatla, kahramanca savunduğunu, uzun süredir çok sayıda tüylü oku sadece "villa sahipleri" kampına karşı değil, aynı zamanda "güneşin çocukları"nın boyar evlerine karşı da yöneltmiş olan yazar gibi görünen birinden beklenemeyecek biçimde savunduğu gerçeğini bir kenara bırakıyorum.

Beni burada kısmen Kuskova'nın kurt masalı bu niteliğiyle ilgilendiriyor. Görüyor musunuz, bütün illegal ve yarı illegal ve özellikle de sürülmüş ve yarı sürülmüş aydınlar tabakası, benzerini daha sonra hayatın bir daha yaratamadığı samimi ve açık bir "tarikat" oluşturmuştur.

Kuskova'ya göre, bu protesto eden aydınlar tabakasının, başkaldıran istatikçilerin "tarikat"ı son derece güçlüydü, şan dağıtıyor ve geri alıyordu; özellikle Gorki'ye bunu bahşetmişti.

Bu muzaffer istatistikçilerin istatistiki olarak sayıları çok az olduğu açık olduğun göre, övgüyü kültürlü darkafalılıkla ayrılmaz bağlılıklarının gücüne dayanarak dağıttıkları gün gibi açıktır.

Şöyle bir yapı elde ediyoruz: Aşağıda kültürlü uzmanların bütünü olarak bir aydınlar tabakasının geniş renksiz temeli, şöyle ifade edelim: "Düşünsel" çalışmayla uğraşan küçük-burjuvazi; yukarıda ise, doğrudan geçişle: "tarikat"ın şeffaf tepesi.

Ancak belleği, çoktandır artık "tanrısal bir düğün çiçeği"ne

dönüşmüş olan Madam Kuskova'yı birçok konuda yanılttı. Biz hepimiz, o zamanlar sıkı sıkıya, Kuskova'dan daha az olmamak kaydıyla "tarikat"a dahil olan bizler, sürgünü ve sürgündeki yaşamı, bu "en çok coşkulandıran istatistiği", önemli ölçüde tiksinerek anımsıyoruz. Evet, elbette ki sürgüne, "tarikat" çevresine karşı başarıyla mücadele eden önemli insanlar geliyordu. Ama genel olarak herhangi bir eski sürgüne sorduğunuzda, size şunu söyleyecektir: "Sürgündekinden ve mültecilikten daha kavgalı, dedikodulu, sinir bozucu, yorucu, ruhu alçaltıcı bir yaşam olmamıştır. Ve şaşırtıcıdır ki", diye ekleyecektir bu "eski sakin", "bir araya gelenler hiç de öyle kötü insanlar değildi; devrim alanında faaliyet göstermiş olan yazarlar, kültürlü kişiler; fakat çoğunlukla eşlerinin gayretli katılımıyla nasıl dayanılmaz bir hırgür istiflediler!"

Evet, Madam Kuskova'nın, sanki bir cennetmiş gibi anımsadığı sürgün çevresi, kötü bir koku yaymaktaydı, ve eğer en iyilerin "Tarikat"ın üstünde ve tarikatın dışında kaldıkları, sürgündeki Bolşeviklerin ana çekirdeğinin diğer "Tarikat" üyelerinden kesin bir biçimde ayrıldığı dikkate alınırsa, o zaman deyim yerindeyse sürgündeki darkafalı çok daha korkunç bir nevrozlu olarak görülür (oysa sürgünden döndükte sonra bir çoğu devrimin fena askerleri olmamışlardır, hatta iyi askerleri olmuşlardır).

Madam Kuskova geriye dönük düşündüğünde, sürgünde, yeni Babil ırmaklarının kıyısında, Oka ve Desna kıyılarında değil, Sen veya Spree kıyısında "tarikat"ın kokusundan, tam da yaşamdan kopukluğun, kendi suyu içinde pişmenin bu kavgalı, bayat darkafalılık kokusundan, şimdi de kendisini tamamen sardığı için hoşlanmıyor mu?

Ama hepsi bu kadar değil. Eğer "tarikat"ın aydın idilinin *statiği* bizim kolektif belleğimizde, Madam Kuskova'nın duygusal anılarıyla asla aynı değilse, o zaman kendisi bir şeyi daha unut-

muştur (o bunu düşünemez, sadece çarpıtılmış biçimde yorumlayabilir): "Tarikat"ın tarihsel *dinamiği*.

Buna ilişkin söylenmesi gereken bir çift laf vardır.

Genelde "tarikat", devrimcileri ve belki de onların en yakın çevresini kapsıyordu.

Tarihin seyri, 1905'in anlamlı aşaması üzerinden, 1917 Şubat Devrimi üzerinden Ekim'e ve proletarya iktidarına varan bir hat izledi. "Tarikat" aniden dağıldı.

Engels, buna ilişkin, 1848'lerde, dahice bir bilgelik ve dahice bir zekâyla, proletarya diktatörlüğünün ortaya çıkacağı günlerde, işçi sınıfının demirden süpürgesinin süpürüp atacağı çürümüş eskinin son ve en şiddetli kalesi olarak aşırı demokratik partilerin görülecekleri, bunların en iğrenç ittifakı bile yeterince iğrenç bulmayacakları, sadece kısa süre önce flört ettikleri proletaryayı ezmek için ılımlı liberallerle, kemikleşmiş tutucularla, hayvani gericilerle, her türlü düşmanla birlikte yürüyecekleri öngörüsünde bulundu.

Bolşevik kesimi hariç, "tarikat", tam da beklenebileceği gibi davrandı: acaba peygamber kelâmı yerine mi geliyordu!

"Tarikat", Samara'da, Arhangelsk'de, başlanan eseri, ilkin eski düzenin sarsılmazlığını, ikincisi Çarlık Rusya'sının yarı sömürge karakterini — onu kesin bir sömürgeye dönüştürme çabası içinde — yeniden inşa etmek için yola çıkan burjuva generallerin bayrağı altında sonuçlandırdı. Junkerlerle birlikte Ekim'in kahraman kitlelerini kurşunlamakla işe başlamış olan "tarikat" böyle sona erdi.

Kuskova bunu "unuttu". Bunu "bilemez". Bunu herhangi bir dalavereyle reddetmek zorundadır.

İlticacıların tüm "sol" kesimi açısından, kendi korkunç tarih-

sel suçunu ve yıkılışını haklı göstermek için temel araç, Bolşevik gerçekliğin pis kokulu tahrifidir.

Biz Bolşevikler, biz Sovyet emekçileri, sosyalizmi teknik açıdan fukara, cahil ve izole bir ülkede, ölçüsüz düşmanca bir çevrede kurmakta zorluk çekiyoruz. Dev adımlarla ilerliyoruz. Bunun için binlerce nesnel kanıt var. Ama zorluklar da çok büyük. Çabalar bazen son haddine varıyor, yoksunluklar çok büyük. Bu durumda ilticacılar, inşamızın gösterişli tablosunda sorunlu olan her şeyi alıyor, üzerine bir sürü yalan ekliyor ve bundan besleniyor. Bundan dolayı karaciğeri "bezgin" bir kurbağa yavrusundaki gibi büyüyor ve mürekkep yerine bu karaciğerin safrasıyla yazı yazıyor.

"Tarikat" efsanesi hakkında bu kadar yeter. Kuskova'nın makalesine değinmemin temel nedeni, bu bayanın Gorki'yi aydınlar tabakasına karşı nankörlükle şöyle suçlamasıdır: "'Klim Samgin'in Hayatı'ndaki anlatımıyla hıncını aldığı aydınlar tabakası..."

Gorki bu eserde aydınlar tabakasını ne ölçüde mahkûm etmiştir? Gorki için tüm aydınlar tabakası bir Samgin'le mi sınırlıdır? Bu figür aydınlar tabakası ile ne ölçüde özdeştir?

Temel sorumuz olan: Yeteneksiz Samgin neden bu kadar olağanüstü ilginç olduğuna yanıt bulmak için bu soruların yanıtlanması gerekir.

VII– "Klim Samgin'in Hayatı"nda Gorki, aydınlar tabakası hakkında asla ayırımsız bir mahkûmiyet kararı vermez. Bu ondan beklenemezdi de. Elbette ki darkafalılar kitlesi, sadece diplomalı kesimi de olsa, Gorki'nin sempatisine asla mazhar değildir. Ama aslında eskiden bir çok kez kültürlü darkafalılığı mahkûm etmiş olan Gorki'nin yeni eseri, onlara nispeten az değinmekte

ve en azından Gorki'nin "Varenke Olessov"da, "Yaz Misafirleri"nde, ya da "Mühendisler"de[5] söylediklerine yeni bir sertlik eklememektedir. Gorki, her zaman son derece saygılı olduğu, belki de hatta abartılı saygılı olduğu aydınların, gerçek bilginlerin ortasında bir de "tarikat"a değinmemektedir, ya da henüz değinmemektedir. Gorki, devrimden önceki son on yıllarda yansıttığı tablolar dizisinde aydınlar tabakasına el attığı ölçüde, gerçekten de gözünün önünde temel olarak Kuskova'nın "tarikat"ı bulunmaktadır. Gorki'nin son eserinde anlatılan aydınlar, ya çeşitli partilere ya da parti benzeri çevrelere dahildir.

Ama burada da Gorki ayrımsız mahkûm etme yoluna girmemektedir. Her şeyden önce Bolşevikleri, öncelikle etkileyici bir kişilik olan Yoldaş Kutuzov'u, nesnel Spivak'ı ve bir dizi başka kişiyi ayırır.

Kuskovacılar bunu şöyle yanıtlayabilirler: "Burada Gorki'nin partili önyargısı ifadesini buluyor!"

Ama Kuskovacı bayanlar ve baylar, aydınlar arasındaki biz Bolşevikleri, genelde aydınlar tabakasından sürüp atamazsınız ve "tarikat" tarihindeki büyük rolünüzü silemezsiniz.

Tabii ki sizler, talihsize uğramış ve yenilmiş partilere dahil olan sizler, bize karşı daha devrimden önce mücadele ettiniz ve bizi yolunu şaşırmışlardan saydınız. Devrimden sonra bizim rolümüzü en sert sözlerle tanımlıyorsunuz. Bu sizin meseleniz. Taraflı önyargılılığınızın meselesi.

Ama Gorki panoramasında Bolşevikleri nasıl anlatıyor? Çepeçevre herkesten, nereye doğru gidildiğini bilmeleriyle net bir biçimde ayrılırlar; Ekim'i önceden görürler, proletarya diktatörlüğünü önceden görürler. Bu nedenle konuşmaları ve eylemleri nesnel karaktere sahiptir. Diğerleri ise ortalıkta kör taylar gibi

[5] Anlaşılan Gorki'nin tiyatro oyunu "Barbarlar" kastedilmektedir. *(Almancaya çevirenin notu.)*

zıplarlar ve bazen hoş ve zekice konuşurlar, tumturaklı söz ederler, ama gerçeklerin dili değildirler.

İstenirse bu taraflı önyargılılık olsun. Biz Bolşevikler, herşeyde parti bakışını savunduğumuzu asla reddetmedik. Ama bizim, verili durumda Gorki tarafından ifade edilen taraflı "önyargılılığı"mızla, sürgünün çeşitli Kuskovacılarının ve kırıntılarının[6] taraflı önyargılılığını ele alın. Her iki "önyargılılığı" tarttığınızda, terazinin bizim olan gözüne tarihin büyük bir ağırlık koyduğunu mutlaka hissedeceksiniz.

Zafer kazanmadık mı? Ekim gelmedi mi?

Proletarya diktatörlüğü gerçekleştirilmedi mi? İçinden SSCB'nin doğduğu devrimin, dünyanın şimdiye kadar gördüğü en büyük, objektif olarak en büyük ve en muazzam devrim olduğunu kabul etmek zorunda kalmayacak olan tek bir okumayazma bilen insan bulunabilir mi yeryüzünde?

Gorki'nin Bolşevikleri ifade ederken taraflı önyargılılığı tarih tarafından haklı gösterilmiştir. Onlar geleceği gerçekten doğru değerlendirdiler.

Ve her cinsten beyaz kamp, tabii ki başka kehanetlerle teselli buluyor: Bunların hepsi yıkılacaktır.

Bu yüzden mücadele devam ediyor. Biz proletaryanın geleceğine ve ülkemizde komünizmin inşasının zaferine tam güven duyuyoruz. Siz buna inanmıyorsunuz. Olağanüstü bir güç sarfederek savaşacağız ve çalışacağız. Siz gaklayacak ve yaşlılıktan zayıflamış burjuvaziyle bize karşı komplo kuracaksınız.

Ama Gorki, aydınlar tabakası içinde sadece Bolşeviklerle

[6] Çevrilmesi olanaksız olan bir sözcük oyunu: Kırıntı, parça, parçacık sözcüklerinin Rusça karşılığı kussoçek'tir; Lunaçarski tarafından oluşturulan kussoçniki, yani parçacılar, dilsel olarak kuskovzi'yi, yani Kuskovacıları anıştırmaktadır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

onlara yardım edenleri ayırmamıştır; geri kalanların hepsini de asla kara renklerle resmetmez. "Klim Samgin'in Hayatı"nda genelde sempatik kimi tipler bulunmaktadır; örneğin en azından itaatsiz, hiç bir yere uymayan, ama dosdoğru ve rahat İnokov figürüne dikkat çekmek isteriz.

Ama buna rağmen aydınlar tabakasının çok geniş belirli bir tabakası, bu üç ciltten dolayı kendisini yaralanmış olarak değerlendirebilir. Klim Samgin tiplemesiyle Gorki, herhangi bir aydınlar tabakasını bile değil, daha ziyade ona iyice özgü belirli bir unsuru, çok karakteristik belirli çizgilerini, yaygın belirli bir ayıbı hedef almaktadır. Samgin'den çok fazla şeyi barındıranlar, onun figüründe kendileri için bir tokat algılayabililer; ondan az şey barındıranlar, içlerinden hasta olanı çıkaran adeta tedavi edici bir cerrahi müdahale görebilirler.

VIII– Klim Samgin herşeyden önce ve kelimenin tam anlamıyla *sanatsal bir tiptir.*

Sanatsal tip ne demektir?

Sanatsal bir tip yaratmak demek, toplumda yaygın olumlu ya da olumsuz özellikleri ya da bunların bileşimini algılamış olmak ve bunları, ona benzeyen sahici bir insanla derin ve ince biçimde aynı olan, fakat yazarın gün ışığına çıkarmak istediği bütün karakteristik bileşimi dikkate değer biçimde ifade eden *bir* kişi biçiminde örmek anlamına gelmektedir.

Fakat sahici bir sanatsal tip yaratmak bununla sona ermez. Duygusu ve bilgisi sayesinde toplumdaki mevcut karakter özelliklerini analitik olarak açığa çıkaran ve daha sonra bunları başarılı bir sentezle bir figürde toplayan sanatçı, kaçınılmaz olarak mekanik damgasını yer: Belki de bu olağanüstü iyi işlenmiş bir

kukla, sahici insana çok benzeyen, çok komik, çok öğretici bir kukla olacaktır, fakat yine de sadece bir kukladır bu.

Fakat sanatın sunacak daha çok şeyi vardır. Eğer sanatçının yeteneği, ona, gerçek bir birey, yani, her canlının olduğu gibi emsalsiz bir kişilik düşünme ve canlandırma olanağı tanıyorsa ve bunu da, en geniş anlamda tipik karakter özelliklerinin, bundan sadece zarar görmemekle kalmayıp, aynı zamanda tamamen bireysel özellikleri içinde doğal tamamlanmışlıklarını, özenli yetkinleşmesini bulacakları şekilde yapıyorsa, bu, çok daha fazla şey sunar.

Neredeyse bütün büyük tipler ve büyük ölçüde gerçekten önemli olanlar, böyle yaratılmışlardır. Sanatçı, yeni bir kişilik, tamamen elle tutulabilir, tamamen canlı bir kişilik vücuda getirir ve bu kişilik tipinin yaşayabilirliğinin hakiki insanların ezici çoğunluğundan daha büyük olduğu görülür: İnsanlar, doğarlar ve ölürler, fakat Ödipüs ya da Hamlet yüzlerce yıl yaşar ve hiç bir yaşlılık belirtisi göstermezler.

Samgin, tam da böyle yaratılmıştır. Samgin, canlı bir kişiliktir.

Yermilov yoldaş "yaşayan insanı" savunurken, büyük ölçüde, benim burada söylediğimi kastediyordu ve bu bakımdan haklıydı. Ben bugün de "yaşayan insan" anlayışına karşı girişilen sürek avının tamamen bir yanlış anlama olduğunu düşünüyorum. Elbette bu Yermilov yoldaşın hata yapmadığı anlamına gelmez.

Karl Marx "Sickingen" üzerine o mükemmel mektubunda kısmen aynı düşünceyi ifade eder: Lassalle'ı, oyun kişilerini "şekspirleştirmek" yerine "şillerleştirmek"le suçlar; Schiller'de oyun kişilerinin belli eğilimlerin temsilcileri olduğunu açıklar. Marx'ın, apaçık Shakespeare'de gerçekten yaşayan, çok yönlü

çizilmiş kişiler gördüğünü hiç kimse reddedemez. Shakespeare'in, bu yeteneği herkes tarafından kabul edilmektedir: Sadece Puşkin'in bu konudaki yargısını düşünmek yeter.[7]

Marx'ın Lassale'e aynı zamanda —ve esas olarak— oyun kişilerinin sınıf karakterinden yoksun olduklarını göstermesi, bize Marx'ın gözle görülür düşüncelerini sadece daha da vurgular: Eğer düşüncelerden hareket edilirse, bu düşüncelerin temsilcisi olan tipler yaratılır, bu durumda yaşayan kişilikler yaratmak olanaksızdır; sınıflardan hareket edildiğinde ise, etten kemikten insan, bu sınıfların iradelerinin tam temsilcilerini yaratma çabası gündemdedir, bu durumda Shakespeare'e benzenebilir.

Böylelikle, bizim görüşümüze göre, Samgin kelimenin tam anlamında sanatsal bir tiptir, hem de bir sınıfın temsilcisi olarak ele alınmıştır.

Tiplerin bir sınıfı sadece bütünlükleri içinde temsil edebildikleri kesinlikle zannedilmesin. Temel sınıfların sayısı azdır, fakat bunlar bir sürü gruba bölünürler. Bir sınıf, her defasında adeta belli miktarda ana tiplerden oluşur. Bunları, karşılıklı etkileri, başka sınıflarla ilişkileri içinde algılamak ve yansıtmak töre anlatıcısı olarak sanatçının başlıca görevidir.

Belli bir sınıf ya da gruba, bu durumda aydın kesime, yani küçük-burjuvazinin içindeki "kafa" emeğiyle geçinen kesime, Samgin tipinden, Samgin'in belli ölçüde büyük, ya da daha küçük parçalarına, bu grubun temsilcilerinin gereğinden fazla sahip olduğu suçlaması yapılabilir, elbette bu bir suçlamadır.

Fakat bu suçlama birincisi son derece haklıdır.

---

[7] Puşkin şöyle yazar: Shakespeare'in insanları, Molier'in tipleri gibi, şu ya da bu tutkunun, şu ya da bu kötülüğün tipleri değil, çeşitli tutkuları, çeşitli kötü yanları olan canlı yaratıklardır; koşullar, izleyicilerinin gözü önünde, bu insanların çok çeşitli, çok yönlü karakterlerini geliştirirler. *(Almancaya çevirenin notu.)*

İkincisi, bu suçlama son derece yararlıdır.

Fakat daha önce, Klim Samgin nedir?

Daha önce de söylendiği gibi Klim Samgin, yaşayan sanatsal bir tip olarak bir sürü bireysel, yani tipik olmayan, sadece kendisine has özelliklere sahiptir. Sanatçı duyarlılığı, yazara, bu bireysel özellikleri, kişiliğe ters düşmeyecek, tipik özellikleri adeta tamamlayacak biçimde seçme olanağı tanır.

Bu tiplerin tamamen düşünce ışığında yaratılıp yaratılmadığı, yani bütün bu yaratı sürecinin sanatçının bilincine açık olup olmadığı ya da parçalarından birinde akıl bakımından adeta el yordamıyla, sezgiler aracılığıyla ve buna rağmen derin anlayışlı ve amaca uygun, gerçekleşip gerçekleşmediği sorusunu bir yana bırakalım.

Ben sadece, bazı genç eleştirmenlerimizin, sanatsal yaratının tamamen entelektüel karakterini savunur ve sanatsal fantazinin entelektüellik dışı faaliyetine izin vermekten şeytan görmüş gibi korkarken, yayı çok kötü bir biçimde gerdiklerini söylemek istiyorum.

Bu husus üzerine bizde daha çok tartışılacak. Tekrar ediyorum: Gorki'nin, karmaşık Samgin figürünü kurarken, makine yapan bir mekanikçi gibi hesap kitap yapıp yapmadığı sorusunu bir yana bırakıyorum.

Her birey gibi bizim "kahramanımızın"da bir adı var. Katıksız aydın bir sanatçı, isimleri anlamına uygun biçimde düşünür. Pravdin, Molçalin gibi.[8] Bazen bir sanatçı rastlantısal bir isim, çok sık rastlanan bir isim seçer. Önemli bir tipe isim vermenin en ince yolunu belirlemek rasyonel olarak zordur. Tiplerle isim-

[8] Pravdin: Denis Fonwisin'in (1745-1792) "Ana Kuzusu" adlı komedisinden. Molçalin: Aleksander Griboyedov'un (1795-1829) "Akıl Acı Getirir" adlı komedisinde bir oyun kişisi. Pravda gerçek demektir, Molçanye ise susmak. *(Almancaya çevirenin notu.)*

ler arasında derin ve belirsiz, fakat yine de hissedilebilir bir uyum mevcuttur. Bizim edebiyatımızda bu tür örnekler çoktur, ama ben bunlar üzerinde durmayacağım.

Bizim "kahramanlarımız"da isim kesinlikle bireyseldir. Siz başka herhangi bir yerde Klim Samgin ile karşılaştınız mı? Fakat isim onu belirlemektedir.

Onda birşeyler yapaydır, aynı zamanda duygusal anlamı vardır.

Klim, kulağa kuru, dar gelir, "klin" ("kama") sözcüğünü anıştırır. Samgin — burada "samosty"yi (bu "bencil"i), bu kendi kendine yaslanmayı, bu kendisi olma isteğini hissedersiniz.

Bu ismi duyunca benim gözümün önüne Dobushinski'nin ünlü "Gözlüklü Adam"ı[9] gibi bir görüntü geliyor. Fakat bu onun gibi kuru, onun gibi gözsüz, onun gibi yapmacık, onun gibi can sıkıcı biri değildir. Üstelik bu bir de *Samgin'dir:* O, kendine biçtiği yüksek değer duygusu içinde başını her zaman biraz daha dik tutar, onda — yakasında, kravatında, saçında, bütün o soğuk düzgünlüğünde — kendine özgü bir stil, saklanmış bir sanatçılık talep eden birşeyler vardır. Boyu uzun değildir, fakat toplum içinde daha uzun görünmek arzusuyla daima başı dik dolaşır. Konuşma tarzı olarak sadece biçim bakımından değil, aksan bakımından da kuru, son derece can sıkıcı, deyim yerindeyse tamamen yararsızdır — ve bu arada güçlü bir avukat becerikliliği, kendini beğenmişlik ve kurumluluk izleri taşır. Samgin dış görünüş olarak böyledir, anlattığınız silüete *Klim Samgin*'den başka bir isim vermek kesinlikle mümkün değildir.

Samgin, bireysel bir aileye sahiptir, bireysel bir çocukluğu vardır, yaşam yolu belli ölçüde bireyseldir, bireysel romanları

[9] Rus ressam Mskislav Dobuşinski'nin (1875-1957) bir tablosu (*Almancaya çevirenin notu.*)

vardır. Ne var ki, bu derin bireysel unsurlar, Samgin'de esas olanı mükemmel biçimde hazırlar, tamamlar ve gösterirler.

Bizim eleştirel analizimizde önemli olan bu bireysel özellikler üzerinde durmak değildir. Medias res'e, Samgin'de tipik olana geçiyoruz.

Daha öncede söylendiği gibi Samgin bir "şeytan kuklası"dır.

Bu, boşluğun görünüm biçimlerinden birisidir. Bu, aldatıcı bir varoluş maskesi takmış bir boşluktur.

Bu aldatıcılık, sadece başkalarını değil, Samgin'in kendisini de yanıltır. O bir gerçeklik olduğuna inanmaktadır. Fakat her zaman değil; bazen aslında hiç bir şey olmadığını keşfeder.

Bazılarında mutlak boşluk, bazılarında kısmi boşluk olmak üzere aydın tabakamızın önemli bir bölümündeki bu boşluk sosyolojik olarak neyle açıklanır.

Her şeyden önce aydın tabakasının sınıfa yabancı ve sınıfsız konumuyla.

Aydın tabakasının "önderler"i, bu özellikten onları sınıflarüstü kılan bir özellikmiş gibi söz ederler bağırarak. Gerçekte bu özellik onları boşluğa götürmektedir. Elbette hepsini değil.

Aydın tabakasının en iyi bölümü, öncelikle aydın proletarya içinden en iyi bölüm, emekçilerin safına geçmektedir: Çernişevski'nin döneminde köylülüğe, Lenin'in döneminde proletaryaya.

Bir başka bölüm üst sınıfların hizmetine girer: Bazıları bürokratik devletin, bazıları ise sermayenin.

Buna karşılık *kısmi* boşluk, hem bunlarda hem diğerlerinde gözlenmektedir: devrimci aydının kendi içinde kuşkular yaşadığı, herhangi bir üzüntü duyduğu, etrafına bakındığı kısaca kararsızlık gösterdiği durumlar mevcuttur.

Bu, daha üst sınıfların safına geçmiş olanlarda ve onlara hizmet edenlerde daha sık olur. Bunlar vicdan azabı çekerler, zaman zaman sahip oldukları "iki ruh"tan söz etmesini severler.

Fakat *tam* boşluk durumlarını biz, kendilerini bilinçli bir biçimde iki (ya da daha çok) kampın arasına konumlandırmış aydın kesimlerinde gözlüyoruz — savaşçıların değil, fırsatçı konukların kampı. Hatta hiç bir kampın konuğu bile olmayan "kendi başına buyruklar"ın kampı. Bunların tarihsel akibetleri, ilkesel görüşleri, programları yoktur.

Eğer böyle biri ahmak ve az eğitim görmüşse, bu durumda onu "umutsuz ve acınası bir darkafalı" olarak adlandırır ve ondan elimizi çekeriz. Fakat eğer o —Klim Samgin gibi— hem ahmak değil, hem de eğitimliyse, her zaman politik, ahlâki ve kültürel olarak var olduğunu göstermeye çalışır ve işte o zaman "şeytan kuklası" karakteri ortaya çıkar.

Samgin'in önemli özelliklerinden biri, Alman psikiyatrisinin "Geltungsdrang"[10] ("kendilerini gösterme dürtüsü") olarak adlandırdığı dürtüdür, yani insanın kendisine belli bir ağırlık ve önem atfetmesi durumu.

Burada bir nüans sözkonusudur: Kendilerine ağırlık —yani aslında sahip olduklarından daha fazla ağırlıktır bu— atfetmek çabası içinde olan insanlar, her şeye rağmen belli bir yararlı faliyette bulunmak için şiddetli bir arzu hissedebilirler; bu tür insanları gerçekte hırslı diye adlandırmak mümkündür.

Tolstoy bir zamanlar, son derece isabetli biçimde, bir insanın değerinin, payının gerçek üstünlükleri, paydasının ise insanın kendisi hakkındaki yüksek düşüncesi olan ondalık kesire göre ölçüldüğünü söylemişti. Bu kesir niteliğinin elverişsiz olması durumunda gerçek hırslılar dayanılmaz olurlar, çünkü burunlarını sürekli anlamadıkları birşeylere sokarlar; fakat dekoratif

[10] Lunaçarski tarafından Almanca yazılmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

hırslılar olarak adlandırılabilecek olanlar, çok daha çekilmezdir: onlar için önemli olan *ağırlık* değil, *farkedilebilirlik*tir. Kendileri, altın yaldızların ucuz bir sır ve pul olduğuna, toplumdaki rollerinin gereksiz olduğuna içten inanabilirler — yeter ki farkedilsinler.

Elbette aydınlar arasında, kariyerleri uğruna, "yerleri" uğruna şiddetli bir mücadele yürüten bir sürü bireyci vardır, hem de ciddi bir silahla: yani gerçek çalışmayla. Bunlar bazen yararsız hırsın komik ve boş özelliklerine sahiptirler, fakat onlarda esas olan bu değildir. Tolstoy'un kesiri onlarda iyi kalitedir. Aydınlar arasında oldukça fazla gerçek hırslı vardır. Ve oldukça fazla da dekoratif hırslı.

Aydınlar arasında bunlardan neden çok sayıda var?

Çünkü aydınların uğraşlarının neredeyse bütün türleri, başarının (para kazanma, şöhret, şan vs.) tamamen bireysel özelliklere bağlı olduğu türlerdir: Özgünlük, yeteneklilik. İnsanlar bir avukata, doktora, portre ressamına gider, yeri doldurulamaz bir oyuncu, bir müzisyen angaje eder. Yeri kolay doldurulabilir olanlar değersiz sayılırlar. Yeri daha zor doldurulur olanlar ise bir ruble değerinde sayılır. Yeri doldurulamaz olan bundan "kazanç sağlayabilir". O nedenle her aydın, yeri doldurulamaz biri olmak ister. Ve burada sözkonusu olan sadece para değil, aynı zamanda toplumsal önem, kadınlar konusunda başarı gibi şeylerdir.

O nedenle, boş bir mekân oluşturan ve var olmanın sadece maskesini taşıyan Samgin'ler bunu mümkün olduğunca özgün renklere büründürmeye çalışırlar.

Samginlik, aslında neredeyse ilk planda, kesinlikle kendi olma, tek olma, hiç kimseye benzememe isteğidir.

Uygun olanakların olmaması durumunda bu istek ayrıca Ibsen'in "Peer Gynt" adlı mükemmel dramasına dayanmaktadır.

Çok önemli bir sosyolojik durum eklenmelidir buraya: Sözünü ettiğimiz aydın tipi, yani bilinçli olarak "partiler üstü" duran bu tip, düşünce ve eğilimlerin yol ayrımında bulunmaktadır. Kendisi boş olduğu için, bu düşünceler herhangi bir engelle karşılaşmaksızın onun içine akarlar. Bazen ona sırayla hakim olurlar, bu durumda karşımıza fırıldak bir tip çıkar; bazen bu düşünce ve eğilimler onun içinde aynı zamanda birbirlerine bağlanırlar, bu durumda karşılaştığımız eklektik tiptir.

Samgin özgün olmayı çok arzu etmektedir. Bu ölçüde önemli özgün düşünceleri alabileceği bir yer yoktur. O nedenle, bazen umutsuzca, bütün o şişirilmiş özgünlüğünün yabancı yamalarla dopdolu bir bostan korkuluğu olduğunu keşfeder.

Genel olarak Samgin, ne zaman becerikli konuşmacıların ve Severyanin[11] dilinde söylendiğinde "sivri dilli bayanlar topluluğu"nun bulunduğu ışıklı salonlara girse, biraz atıp tutmak, biraz kurumlanmak zorunda hisseder kendini, yalnız kaldığı gibi de, sıçrama yayı alınmış kartondan bir kuklayı anımsatır: omuzlarını düşürür, yüzü kırışıklarla dolar, donmuş hareketlerle gözlüklerini siler, renksiz gözlerini kırpıştırır ve hüzünlü bir ifadeyle düşüncelere dalar.

Gorki'nin eserinde Samgin, böyle bir anda oldukça isabetli bir değerlendirmede bulunur. Kızıl saçlı filozof Tomilin'in[12] bir sözünü anımsar: "İnsanların çoğunluğu üzerinde bir sürü izlenimin etkisi yıkıcı olur, ahlâki duyarlılıklarını bozar. Fakat tam da bu izlenim zenginliği olağanüstü ilginç insanlar ortaya çıkarır." Samgin, geceleri yatakta bunları düşünür. "Kızıl saçlı öğretmenin bu sözlerinde Klim korkutucu olduğu kadar ayartıcı bir şeyler bulmuştu, ona öyle gelmekteydi ki, kendisi deneyimle yeterince yük-

[11] İgor Severyanin (1887-1941): Rus dekadan şairi. *(Almancaya çevirenin notu.)*

[12] Samgin'in ustası, felsefeye çok düşkün. *(Almancaya çevirenin notu.)*

lüdür, fakat dolu olduğu bütün izlenimlerin, düşüncelerin hiç de gerekli olmadığını hissetmekteydi. Onda, ona kendisini dayatan, *kendi kişisel* varsayımı, kendi düşüncesi olarak adlandırabileceği hiç bir şey yoktu. Bütün bunlar, bunun içinde, adeta *onun iradesine rağmen* yaşamaktaydı ve bu yüzeyde, derisinin hemen altındaydı, oysa başka içeriklerle dolmayı bekleyen *boşluk* derindeydi. Kendi Ben'iyle içerdiği şey arasındaki bu çatışma ve bu düşmanlık duygusunu, Klim, giderek daha sık ve daha huzursuzluk verici biçimde hissetmekteydi. İnanmayı öğrenmiş ve inandıklarını sükûnet içinde vaaz eden Kutuzov'a[13] imreniyordu."

Samgin'in kavramadığı neydi? Nasıl bir güdüydü bu?

Samgin, izlenimlerinin çokluğunun, görüş ve düşüncelerinin çeşitliliğinin, ancak bunlar herhangi bir *egemen* düşünce ve duygunun etrafında yoğunlaştıkları zaman bir sistem haline gelebileceğini, ancak bundan sonra mükemmel bir eylem klavuzu olabileceğini kavramamıştı. Oysa egemen olan, karakterler aracılığıyla verilir; karakter ise en çok en belirleyici ve güçlü sınıf ve grupların temsilcileri içinde bulunur. Aydınlar tabakasının "sınıflar dışı"nda bulunan bölümünün özelliği karaktersizlik olmalıdır. Samgin'in *egemenleri* yoktur.

Bu zavallı varlık, bazen derin ve kendi tarzında ince iç dramlar yaşar. Çoğu kez —hem de büyük bir gururla kendi "karmaşıklığı"nı kabul ettiği anlarda— herşeye rağmen herhangi bir pusulaya sahip olmadığını tahmin eder acı duyarak.

Gorki bu huzursuzluğu şu "monolog"la isabetli biçimde anlatır:

"'Ben hiç kimseye, hiç bir şeye bağlı değilim', diye anımsar. 'Gerçeklik bana düşman. Onun üzerinde, bir ipin üzerindeymiş gibi yürüyorum'. İp cambazı benzetmesi, hem şaşırtıcı, hem de

[13] Kutuzov ve daha sonra söz edilen Spivak: Devrimciler, Bolşevikler. *(Almancaya çevirenin notu.)*

inciticiydi. 'Üzülecek bir şeyim yok' diye tekrarladı yarı sorarak, adeta düşüncelerine uzaktan, yandan ve yeni, henüz formüle edilmemiş bir düşüncenin gözüyle bakıyordu. Ve bütün eski düşüncelerinin arkasında, başka, belirsiz olmasına rağmen, belki de içlerinden en güçlü olan düşüncenin yaşaması ve seyretmesi, Samgin'de *kendisinin karmaşıklığının, özgünlüğünün hoş bilincini,* iç zenginlik duygusunu uyandırıyordu. Odanın tam ortasında durmuş sigara içiyordu, ayaklarının dibindeki hafif pembe bir ışık lekesine baktı ve bir doğu meselini anımsadı: bir adam güneşin altında, bir yol ağzında oturmuş acı acı ağlamaktadır, yoldan geçen biri neden ağladığını sorar, adamın yanıtı şöyledir: 'Gölgem benden saklandı, oysa nereye gideceğimi sadece o biliyordu.' Bu meselde ağlayan insan aptal olarak adlandırılmıştı."

Samginlik'in diğer kökleri ve ürünlerine geçelim. Aydınlar tabakası, küçük-burjuva bir gruptur. Başka bir deyişle, bu grup, sermaye sahibi değildir, işgücünü satar. Fakat işgücü kime satılır? Hem de iyi bir fiyatla? Öyle ki, yaşam devam ettirilebilsin, aile güvence altında olabilsin. Açıktır ki, işgücünü ancak mülk sahipleri satın alabilir. Bunların içinden bazıları, devlet hizmetine girmişlerdi ve devletin nasıl bir devlet olduğunu herkes biliyordu; bazıları ise zenginlerin hizmetindeydi. Bunu başaramayanlar, bunu yapmak istemeyenler, çok az sayıda istisna hariç, yoksul kalıyordu.

Bu sınıf baskısı, aydınlarda çoğu kez belli bir tepki bulmaktadır. Kişisel dürüstlük, çoğu kez sömürücülerin ihtiyaçlarına yönelik bir faaliyetin kötü koktuğunu düşündürtür. Mesleğin kendisi, öyle denebilir ki, her meslek, meslek sahibini, mesleğin amaçları üzerine derin ve içtenlikle düşünüldüğünde, son derece radikal çıkarsamalara iter. Daha kesin söylendiğinde, tamamen hakkıyla çalışan bir doktor, pedagog, sanatçı vs. sosyalist olmadan edemez.

Şu ya da bu biçimde temizliklerini korumuş aydınlar, belli bir ahlaki ağırlığa sahiptirler. Onların düşüncelerini kolayca es geçmek mümkün değildir. Onları aşağılayıcı yargıları yaralar, ya da en azından hisedilir sıyrıklara yol açar.

Bütün bunlar, hiç kuşkusuz devrim öncesi Rusya'sında da vardı.

Kendisini sermayenin ihtiyaçlarına uyduran, varlıklarına bir ölçüde hükümetin kendisinin neden olduğu okumuş kesim, Rasnoçinzi'ler, derhal polis denetimi altına sokulmuştu. Herşeyi bilen hükümet mercilerinden — jandarma, Ohrana, polis — korku, aydın tabaka arasında çok yaygındı. Nasıl olmasın ki? Bu güçler, sadece devrime eğilim duyduğu şüphesiyle herhangi bir insana işkence edip, onu yok edemezler miydi? Sadece hükümetten korkunun en büyük kurbanları, sadece Rus düşünce dünyasının ve Rus sanatının büyük temsilcileri sayıldığında, resmi bir şehitler sicili çıkar ortaya.

Elbette bu, aydınlar tabakasının kendi içinden kahramanlar çıkarmasını engellememiştir; fakat Nekrassov'un bunları "sevginin büyük eseri için *yok olanların* kampı" olarak tanımlaması tesadüf değildir.

Samginler, ne için olursa olsun yok olmayı istemeyen insanlardır. Polisten çok korkarlar. Polisten öylesine korkarlar ki, polis onları sonuçta itaat altına alabilir. Samgin'i bir kibrit çöpü gibi polise sürtmüşlerdi. Neyse ki, ısrarlı olunmamıştı, yoksa bu kibrit çöpü bir provokatörün kötü kokan kükürt ışığıyla alev almış olacaktı. Ayrıca Samgin bir çok kez ihanetin eşiğine kadar gitmiş, hatta eşikten gizlice geçmişti.

Fakat Rusya'da polis baskısına karşı, aydınlar tabakasının, önce köylülerin, daha sonra ise işçilerin kampına geçen en iyi bölümünün fevkalâde büyük karşı tepkisi gelişmişti.

Aydınlar tabakasının öncüsü tarafından ortaya çıkarılan hainlerin yüzkarası, bir Kâbil nişanı gibi yanmıyor, ayrıca devrime karşı kayıtsızlık, darkafalılık suçlaması bile korkutuyor ve korkakları bile devrimcilere para yardımında bulunmak, evlerini vermek, dayanışma duyguları ifade etmek, giderek de devrimcilerle dolaylı olarak işbirliği yapmak zorunda bırakıyordu.

Elbette böyle bir ara konum, iki güçlü değirmen taşı arasında böyle sefil bir hayat sürmek, iki yüzlülüğe, iç yarım yamalaklığa yol açacaktı.

Gorki Samgin'de bu özelliği bir çok kez belirtir. İşte bununla ilgili bir bölüm:

"Samgin, Yahudileri antipatik buluyor, fakat *bu antipatinin utanç verici olduğunu bildiği* için, birçokları gibi bu duygusunu semitizm yanlısı olarak adlandırdığı bir safsatalar sistemi içinde gizliyordu. Yahudileri Almanlardan, ya da Finlilerden daha yabancı insanlar olarak görüyor ve onların her birinde, bir Yahudiye, kendisinin, yani bir Rus'un açık ve gizli eksikliklerini daha ince ve açık görme olanağını sağlayan özellikle rafine keskin bakıştan kuşkulanıyordu. Rusya'da Yahudilerin kaderinin ne kadar trajik olduğunu kavradığı için, Yahudilerin ruhsal durumlarının, Ruslara karşı organik düşmanlıkla ve uğradıkları aşağılanmaların öcünü alma isteğiyle zehirlenmiş ve doyurulmuş olduğunu sanıyordu."

Samginciliğin çok şey anlatan ve son derece genel bir özelliği üzerinde daha duralım.

Zira aydınlar tabakasının bir bölümünün "işi", hem de ücreti ödenen işi tamamen aldatıcıdır. Bu aldatıcı çalışanlar arasında biraz akıl ve vicdan sahibi olanlar, işlerinin mutlak gereksizliği hakkında nettirler ve böylece kendi toplumsal konumlarının aldatıcılığının bilincindedirler. Fakat vicdan rahatlığı içinde kendilerini yararlı görmelerine rağmen gerçekte yararsız olanlar,

toplumsal yararlılık açısından bakıldığında nesnel olarak aldatıcı kişiliklerdir. Tabii ki, bu, sözkonusu hayali kişiliklerin toplum için son derece pahalı olmasını engellemez, çünkü bunların açgözlülükleri hiç de aldatıcı değildir.

Bu aylaklar kitlesi, tıpkı "Taşkentli Baylar"da[14] kısmen anlatıldığı ve bir bütün olarak sık sık yergicilerin gazaplı ellerine düştükleri gibi, devlet hizmetinde yoğunlaşmışlardır. Sözümona toplumsal faaliyet içinde sivrisinekler gibi uçuşmakta, güzel laflar eden çalçeneler gibi ortalıkta dolanmaktadırlar. Ayrıca burada en zengin grupların lüks ve keyiflerini sağlayan bütün asalaklar sayılmalıdır. Pisboğazlar için inanılmaz lezizlikte yiyecekler hazırlayan aşçılar ya da son derece zevksiz "devletlûlar" için "Lizbon" tarzında evler yapan mimarlar, haydut bolluğundan beslenen ve onlara karşılık olarak herhangi bir eğlence sunan bütün uşaklar, soytarılar, erkek ve kadın fahişeler — bütün bunlar elbette kesinlikle yararsız kişilerdir, toplumsal olarak pasif insanlardır.

Bununla birlikte bütün bu unsurlar, tamamen aydınlar tabakasına mensuptur. Hepsi, ya sanatçıdır ya da herhangi bir "yetenek sahipleri"dir, uzmandır, bunların hepsi "nev'i şahsına münhasır"dır. Bu insanlar ya yeteneklidirler ya da bir diplomaları, çoğunlukla iyi bir gelirleri vardır, hemen hepsi şöhretlidir.

Klim Samgin'in tamamen bu kategoride olduğu söylenmelidir. O hukukçu gibi, yazar gibi bir şeydir; eğer birileri onu aylak diye tanımlamaya kalkarsa kesinlikle öfkelenecektir. O çalışır. İş arar. Fakat bütün "hayatı" boyunca, Spivak adına yaptığı karşılığı ödenmemiş bir kaç yazı işi dışında yararlı bir çalışmanın izi bile görülmez.

---

[14] Rus klasikçisi Saltikov-Şçedrin'in (1826-1889) eseri. "Taşkentliler" satirik tipi, haydutluğun, egemen sınıfların temsilcilerinin zenginleşme ve macera hırsının canlandırılması olarak anlatılmıştır. *(Almancaya çevirenin notu.)*

Aydınlar arasında gerçekten demokratik ve emekçi bir devrimin şu sert sorusu karşısında zorlananların sayısı oldukça fazlaydı: "Ne yapıyorsun, ne yapabilirsin?"

Devrim, ilk olarak, bu ekonomi hayaletlerinin yaşamının, etrafında şeytan defetme ayinini yürüttüğü Altın Dana'yı parçalar. İkincisi, devrim, şu ya da bu hayali işin yararsızlığını gizleyen sisli havayı dağıtır.

İşte bundan dolayı, Samginler, içgüdüsel olarak devrimden nefret ederler. Daha doğrusu: Onlar en aptal lüksü ve her türlü gevezeliği muhafaza edecek bir devrime geçit vermeye hazırlardır. Böyle bir devrimin ardından bazı hayaletler daha da yükselecekler, boş faaliyetleri için daha geniş bir alan ele geçireceklerdir. Örneğin Klim Samgin, büyük bir ciddiyetle, böyle bir devrim koşulları altında parlamento üyesi olmayı düşünmektedir; bunun üzerine onu çok iyi tanıyan karısı Varvara bir öfke krizi anında öna şöyle bağırır: "Parlamento üyesi olmak istiyorsun. Kariyer yapman mümkün değil, çünkü sen yeteneksizsin..."

Gorki'nin aydın kesimin önemli bir bölümüne, özellikle aydınlar tabakası arasında oldukça yaygınlaşmış bir unsura, *Samginliğe* karşı, yönelttiği ithamın ne kadar *haklı* olduğuna ilişkin yeterli kanıt getirdim sanırım.

Okur şunu görüyor: Samginlik rastlantısal bir şey değildir, daha çok onun bütün tipik unsurları, denebilir ki, bir toplumsal grup olarak aydınlar tabakasının toplumsal varoluşunun temel biçimleri olarak belirleyicidir.

Fakat biz Gorki'nin ithamının sadece haklı değil, *aynı zamanda da yararlı* olduğunu söyledik.

Bu ithamın yararlılığı, bana öyle geliyor ki, şimdi daha çok ortaya çıkmıştır. Tamamlanmış bir Samginlik, iç bütünlüğü olan bir Samginlik yok edilmek zorundadır, bu anlaşılmalıdır. Toplumsal anlayışın önemli biçimlerinden birisi sanatsal anlayıştır.

Ben Gorki'nin Samgin'i, sembolik olarak, İlyiç'in Leningrad'a gireceği zırhlı otomobili aydınlatan farların ışığında yok etmek istediğini duydum.[15]

Ayrıca, Samgin'in ikiyüzlülükle Sovyet iktidarını kabul ettiğinin anlatıldığı ve Samgin'in zararlı unsur olarak gösterildiği V. cilde ilişkin tahminleri duydum.

Ünlü ceza davaları[16] sırasında ortaya çıkan zararlı unsur mentalitesiyle Samgin'in şaşırtıcı ölçüde çok ortak yanının bulunduğuna şüphe yok. Diyelim ki zararlı unsur ortadan kaldırıldı. Bu durumda Samginliğin ortadan kalktığı söylenebilir mi?

Hayır! Samginlik daha kurnaz, daha sebatsızdır. Kendi içinde bütün bir Samgin ile daha kolay anlaşılabilir; oysa bazen bir mikrop gibi sağlıklı bir bünyeye sızan Samginlik ile işler daha zordur. Bu durumda, Samgin'in sanatsal kişiliği, çoğu kez doğrudan bir yarar sağlamaktadır.

Boş boş konuşmaya, ya da boş şeyler yapmaya kalkışan iyi, sağlıklı bir adam Klim Samgin'i anımsayarak, birdenbire kendisine soracaktır: "Fakat ben bu centilmene benzemiyecek miyim?" Ve benzerliği farkettiğinde korkuyla haykıracaktır: "Utan, bu kahrolası unsur seni neredeyse etkisi altına alacaktı!" Böyle durumlarda kof şeytan Samgin'e gerçekten yok olabilmesi için şöyle demek yeter: "Amin, amin, paramparça ol!"

Samgin kişiliğiyle ilgili analizimi burada bitirdiğimde, okurun ve benim sorduğumuz ilk soruyu da cevaplamış oldum. Kişilik olarak hiç de ilginç olmayan Samgin'in, Gorki için neden son derece ilginç bir "kahraman" olduğu açıklık kazandı, çünkü

[15] Lunaçarski'nin çalışması, "Klim Samgin'in Yaşamı"nın dördüncü cildi henüz yayınlanmadan, 1932'de yayınlandı. Dördüncü cilt, 1937'de çıktı. *(Almancaya çevirenin notu.)*

[16] Don Havzası'nın Şahti Mıntıkası'nda faaliyet yürüten bir grup zararlı unsura karşı açılan ceza davası (1928) kastediliyor. *(Almancaya çevirenin notu.)*

Gorki'nin son eseri bir tür "Bildungsroman" karakteri taşımaktadır. Samgin, gözlerimizin önünde, bir çocuktan çıkıp, deyim yerindeyse, gelişkin bir boşluk haline gelmiştir.

Analizimin temellerinin yazarımızın "kahraman"ına yüklediği temel düşüncelerle gerçekten tümüyle çakıştığının kanıtlarıyla bitirmek istiyorum.

Bununla ilgili olarak Samgin'in mükemmel rüyasını aktarıyoruz:

"Sadece düşlerde mümkün olabilecek hararetli bir hızla Samgin, kendisini, ıssız, hiç kimsenin olmadığı iki sıra yaşlı kayın ağacının arasındaki bir yolda gördü, yanında ikinci bir Klim Samgin yürüyordu. Güneşli bir gündü, güneş sırtlarını yakıyordu, fakat ne Klim'in kendisinin, ne ikizinin, ne de ağaçların gölgesi vardı ve bu tedirgin edici bir duygu uyandırıyordu. İkizi suskundu. Samgin'i omzuyla yoldaki çukurların, evleklerin içine, ağaçların üzerine itiyordu — yürümesine öylesine engel oluyordu ki, Klim de onu itti; ikizi, ayaklarının dibine düşmüştü, Klim'in ayaklarına sarılarak kudurmuş gibi bağırmaya başladı. Kendisinin de düşeceği duygusuyla Samgin yol arkadaşını tuttu ve ayağa kaldırdı ve tam bu anda onun hiç bir ağırlığı olmadığını hissetti: tıpkı bir gölge gibi. Fakat bu gölge aynı gerçek Klim Samgin gibi giyinmişti, o nedenle de bir ağırlığa sahip olmak zorundaydı, evet zorundaydı. Samgin onu kaldırdı ve yere fırlattı, ağırlıksız ikiz parçalara ayırmıştı ve bu esnada Samgin'in etrafında hızla onunla birlikte yürüyen onlarca figür belirdi, hepsi gölge gibi ağırlıksız ve saydam olmalarına rağmen Samgin'i korkunç sıkıştırıyor, itiyor, yoldan çıkarıyor, öne itiyorlardı, giderek de çoğalıyorlardı, hepsi ateş gibi sıcaktı. Samgin, bunların sessiz kalabalığı içinde soluksuz kalmıştı. Onları kendinden uzaklaştırıyor, buruşturup atıyor, paramparça ediyordu, insanlar Samgin'in ellerinde sabun baloncukları gibi patlıyorlardı. Samgin, bir saniye galip geldiğini düşündü, fakat bir saniye geçmeden daha

da çoğaldıklarını gördü, etrafını defalarca sarıyor ve onu gölgesiz genişlikler içinde gri gökyüzüne doğru kovalıyorlardı."

IX– Daha önce de söylendiği gibi, Gorki'nin en yeni eseri sadece kısmen bir tür olumsuz "Bildungsroman"dır; belki de bu eser esas olarak bir anıtsal tarihçedir ya da bizim söylediğimiz gibi onlarca yılın hareket eden bir panoramasıdır. Unsurların böyle bir bağıntısı kesinlikle uygundur: Eğer siz bir kişinin yaşam öyküsün anlatıyorsanız, bu doğal olarak, Puşkince söylenecek olunsa, "Tanrı"nın bu kişiyi "tanık ettiği" herşeyin kroniği olacaktır.

Birinci tekil şahısla yazılmış bir roman kesin bir biçimde bütün içeriği bu merkezi kişilik tarafından yapılmış, düşünülmüş, hissedilmiş ya da en azından duyulmuş bir şey olarak yansıtmak zorundadır. Mükemmel bir örnek: "Robinson Crusoe".

Fakat mevcut durumda, elbette bizim tarafımızdan analiz edilen Samgin böyle istisnai tanıklara uymuyor.

Oysa biz, Samgin'in gözlemci olarak, tanık olarak, olayların tam ortasında bulunan özne olarak neden ilginç olduğu sorusuna yanıt vermeyi taahhüt etmiştik.

Samgin'i, bu rolü oynaması için öne iten bir sürü neden var.

Her şeyden önce Samgin hareketlidir. Herhangi bir sınıfla biçimsel bir bağı olmaksızın, herhangi bir davaya sağlam köklerle bağlı olmaksızın, herhangi bir yere bağlanmış olmaksızın, tam tersine, durmaksızın kendine başka bir yer arayarak toplumsal ve topografik olarak yüzmekte ve dönüp durmaktadır. Sadece bu bile onu, olasılıkla bütün bir çağı kapsayacak olan bir roman kroniği için uygun bir "kahraman" yapmaktadır. Apuleius'tan bu yana bütün yazarlar, büyük amaçları olan roman tarzında görenek aktarımlarında merkezi figür olarak bu tür hareketli "kahramanlar"ı yeğlemişlerdir.

Gorki'nin seçtiği dönem, huzursuz bir zaman, şaşkınlık, büyük bir imparatorluğun çöküşü ve muazzam bir yeni gücün doğuşu zamanıydı.

Ne var ki, o yılların keşmekeşini zaman zaman sarsan olayların muazzamlığı, bir tanığın hiçliğiyle biçimsel bir karşıtlık içinde değildir.

İç huzursuzluk, yaşamın belirsizliği, politik renksizlik nedeniyle mahkûm edilme korkusunun etkisiyle Samgin, nerede bir şey alevlenmeye ve kaynamaya başlasa hemen oraya koşar. Yani yazan için bir sürü önemsiz fakat karakteristik olayın yanı sıra, Samgin'e bir dizi önemli olgu yüklemek zor olmamıştır.

Toplumsal gündelik yaşamın ve tarihsel olayların resimleri dışında, Gorki, çok kapsamlı bir portreler ve şemalar galerisi sunmaktadır. Bu bir sürü farklı şahsiyet de aynı şekilde, kolayca Samgin ile temas haline sokulabilir: Yukarıda sözü edilen nedenlerden dolayı.

Fakat Samgin nesnel bir tanık mıdır?

Öncelikle, gerçeğin metafizik bir nesnel anlatımının olmadığını belirtmek istiyoruz. Yazar eğer kendi gözlemlerine dayanarak yazıyorsa, kendi öznesinin, o yolla okura olguları ilettiği o karmaşık çevre olduğunu gösterir. Hatta bu bilim için de, özellikle tarih bilimi için de geçerlidir. Zola'nın, gerçekliğin mizacın prizmasıyla biçimlendirileceği yönündeki sözünün geçerliliğini koruduğu, sanat için daha da çok geçerlidir, mizaç sözcüğü sadece kapsam olarak, karakter ve düşünce yansıması anlamında kavranırsa tabii.

Fakat gerek bilim, gerekse de kısmen sanat (Zola'yı anımsayalım) nesnelliğe ulaşmak için bir *araç* önerir: kapsamlı dokümantasyon ve tutkusuzluk.

Kapsamlı dokümantasyona gelince, bu, mümkün olduğunca

çok sayıda tanıklıkların toplanması anlamına gelir, bu durumda kazanılan çok şey olmaz: Bütün bu tanıklıklar, resmi belgeler dahil, bütün notervari kuruluklarına rağmen öznellik damgasını taşırlar ve ilk planda çeşitli grup ve sınıfların çıkarlarını yansıtırlar. Yazar nerede daha fazla gerçek, nerede daha fazla yalan olduğunu ölçüp biçtikten sonra, bunlar arasında kendi yolunu bulmak zorundadır. Bu zor, zor olduğu kadar da özneldir, öyle ki, aynı olaylar çeşitli tarihçilerin elinde (sınıf konumlarına göre) bambaşka tonlar alırlar.

Burada, en az, tutkusuzluk, güvenilir bir yolgösterici olabilir.

"Nasıl?" diye sözümü kesecek burada bazı okurlar. "Marksizm nesnelliği güçlendirmiyor mu? Tam da Marx tarafından oluşturulan bilimsel sosyalizm, her türden tarihsel durumun tümüyle sakin, adeta salt matematiksel araştırmasını gerektirmez mi?"

Ve gerçekten de, Marx, bilimde nesnelliğin çok büyük değere sahip olduğundan söz etmiştir. Marx bu özelliği nedeniyle David Ricardo'yu övmüş ve olguları öznelliğiyle çarpıtan Malthus'u eleştirmiştir.

Fakat sözümü kesen okurun, ne Marx'ın, ne Engels'in, ne de Lenin'in tutkusuz olduklarını düşünmesi gerekir. Onların en yüksek nesnellikleri, tam da onların taraflılıklarıdır. Taraflılık bilindiği gibi, sözkonusu sınıfın bilinçli öncüsünün kolektif-öznel düşünce biçimidir. Ve burada sömürücü sınıfların taraflılığının, öfkelendirici biçimde gerçekliği bozduğu ortaya çıkar. Komünist geleceği kurmakla görevli sınıfın taraflılığı, insana öngörü ve korkusuzluk verir ve nesnelliğin tek sahici biçimidir. Bütün bunlar sadece bilim için değil, sanat için de geçerlidir.

"Klim Samgin'in Yaşamı" taraflı, proleter bir eserdir ve tam da bunun için gerçeğe sadıktır.

Peki, Gorki, Samgin'in sapkın tanıklığıyla, kendisinin sahici, taraflı tanıklığını nasıl birleştirmiştir?

Eğer Samgin'in bilinci ve anlatımının yolunu izlerlerse olayların maruz kalacakları derin sapkınlığa bir örnek vermek istiyoruz.

Samgin, Petersburg'da 9 Ocak 1905'te meydana gelen büyük ve sarsıcı olayların tanığıydı. Moskova'ya döndükten sonra karısının ricası üzerine bu olay hakkında bir dizi konferans düzenlenmişti:

"Dışa dönmeyi kendisi için gerekli gördüğünden konuşmak istiyordu ve ilk konferansın tekrarı gibi bir şey yararlı olacaktı."

Samgin bu kez dinleyicilerini "üçüncü sınıf insanlar" olarak değerlendirse de, genellikle kendi tarlasının ürünü olan bu insanların dikkati, onun koltuklarını kabartıyordu: Konuşma budalaları ve düşün züppeleri.

"Bu akşam Samgin'i leziz bir yemeği seyrediyormuş gibi hayranlıkla seyrediyorlardı. Konuşmasını, sanki Samgin, çoktandır alışılmadık şeylerin özlemini çeken dar kafalılar için taşranın ücra bir köşesinde konferans veren, başkentten gelen bir profesörmüş gibi aynı dikkatli merakla dinliyorlardı... Dünün artık tarihe ait olduğunu düşünmek, çok iyi gelmişti. Samgin, tek isteği ne olursa olsun gerçeklik olan nesnel bir tanığın ses tonunu korumaya çalıştı... Fakat o insanları korkutmayı önemsiyordu ve bunu keyifle yaptı."

Bunun üzerine, anlatımlarını sık sık tekrarlıyordu.

"Pazar gününün anlatımını Çar'ı kendisinin nasıl algıladığını aktararak önemli ölçüde geliştirmiş, onu, ilginç biçimde Gapon ile karşılaştırmış, Gapon ile Çar arasında bazı anlaşılması güç —kendisinin de anlamadığı— benzerliklere parmak basmış, son derece etkileyici biçimde gösterişsiz ölen ateşçilerden;

işçilerden söz etmiş, Puşkin'in yaşadığı ve öldüğü evin duvarına elindeki bir taşla vuran bir ihtiyarı anlatmıştı; Samgin'in bu ihtiyara ilişkin söyledikleri, bildiğinden daha çoktu. Her konferanstan sonra kendisini daha akıllı, daha önemli hissediyor, gördüklerini ne kadar iyi anlatırsa, kendisi için o kadar az korku verici olduğunu duyumsuyordu."

Ona baştan itibaren abartma olanağı tanıdığı için keyif veren 9 Ocak olaylarının hikayecisi rolünün, Samgin'e giderek daha fazla tat kazandırdığını görüyoruz. Önce ince zevkin gereği olarak "nesnel ifade tarzını koruma"nın gerekli olduğunu görmüştü. Bunları bir özdeyişle söylemek gerekirse, süslemek için, anlatımlarına zamanla biraz yalan katmaya başladı. Fakat, anlatımdan olağanüstü bir olgu, özellikle kendisi için bir kibirlenme beklentisinin dışında Samgin'de ne kadar öteye giderse o kadar fazlalaşan oldukça kirli, esas olarak karşı-devrimci, içsel olarak boş aydınlar tabakasına özgü dar kafalı bir eğilim görülmeye başlamıştı: İnsanların, duyduklarında, dehşete düşmelerini istiyordu.

"İnsanları dehşete düşürmeye, korkudan sarsmaya yönelmişti ve bunu da başardığını düşünüyordu: İnsanlar için korkunçtu. Fakat Samgin şunu görüyordu: Korku, gerçekliği değiştirebileceklerine, onu dizginleyebileceklerine inanan insanların içinde uzun süre canlı kalmıyordu.

'Ne düşüncesizlik' diye düşündü ve yürekli insanları düşünerek heyecanlandı.

'Çok şaşırdım, Klim' dedi Varvara. 'Üçüncü kezdir dinliyorum, anlatımın şaşırtıcı! Ve her defasında yeni insanlar, yeni ayrıntılar. Ah, en yüce güzelliğin trajedide yattığını ilk söyleyen, ne kadar da haklıydı!"

Karısının övgüsünü dinlerken, Samgin, kayıtsız ve yorgun bir ifade takınmıştı. 'Bu bana pahalıya maloluyor.' 'Bunu anlıyorum' diye yanıtladı Varvara.

Bütün hayatı boyunca görmediği bu başarı günlerinde, Samgin, kendiliğinden yeni bir formül edinmişti:

'Devrimcileri yok etmek için devrim gereklidir.' Bu düşünce ilk kez aklına geldiğinde kendi kendine gülmüştü: 'Çılgınca.' Fakat bu gülümseme, düşüncesini aklından kovmayı sağlamamıştı."

"Darkafalılık eğilimi"nin karakteri açıktı ve herhangi bir yorum gerektirmiyordu. Fakat Samgin bu eğilimi izlediğinde, insanların onu, kendini bir çok şeye adamış ve bildiklerinin hepsini bilerek söylemeyen gerçek bir devrimci olarak değerlendirdiklerini düşünerek zevkleniyordu.

Elbette bütün bu "Müzik", Bolşeviklerin aynı olay karşısındaki gerçekten ciddi, o nedenle de trajik nesnelliği içinde soğukkanlı tutumlarına çarptığında, bir hamlede paramparça oldu. Spivak, Samgin'den olay üzerine bir makale yazması ricasında bulunmuştu.

"Samgin severek yazdı, fakat bunu şahsi meseleymiş gibi yapmıştı, yazdıklarını okuduğunda ruhsuz ve yağlı Dunayev alaycı bir edayla şöyle dedi:

'Darkafalı için bir dehşet kompozisyonu.'

'Kısaltmak zorunda kalacak', dedi Spivak. Uzun bacaklı Korneyev elyazmasını kendisininmiş gibi aldı ve bu işi kendisinin yapacağım homurdandı."

Bütün bu ustaca epizot, Samgin'in nasıl bir "kötü tanık" olduğunu mükemmel biçimde göstermektedir.

Fakat aynı epizot bize, yazarın kendi tanıklığını nasıl işlediğini göstermektedir.

Bu işleme, daha anılan günde Samgin'in yaşadıklarının anlatılmasıyla başlıyor. Gorki bize, Samgin'in gözlemlerini nasıl

kaydettiğini, nasıl ilk andan itibaren algıladığını, giderek bilincinde nasıl işlediğini, başkalarına nasıl aktardığını anlatıyor. Böylece, Samgin'in, bütün çarpıtma sürecinde derinlemesine ortaya çıkarılan dikkate değer tanıklığıyla karşı karşıya kalmış oluyoruz.

Genelde Gorki, olayları her zaman, bunlar ne kadar büyük olursa olsun, gözlemcinin, yani Samgin'in önünden geçirterek anlatır. Fakat aynı zamanda, neredeyse farkedilmeden, en azından hiç bir zaman kendisi kulisler arasında görünmeksizin, yazar bizi, kendisinin (sınıfsal, ya da taraf olarak) algıladığı gibi anlatılan olayların doğrudan tanığı yapmaktadır.

Biz burada sadece, Samgin'in neden olayların ilginç bir tanığı olduğu sorusuna yanıt verebilmek için "Klim Samgin'in Yaşamı"nın panorama bölümünün sanatsal tekniğine değinmiş oluyoruz.

X– Bu yazıda önümüze koyduğumuz görevler yerine getirildi.

Burada sadece, Gorki'nin mükemmel eserinin elbette gerçekleştirilecek olan ciddi araştırılmasına son derece küçük bir katkı yaptığımızı çok iyi biliyoruz.

Klim Samgin karakterinin analizi gibi son derece sınırlı bir görev bile burada iyice incelenmemiştir: Onun kişisel özelliklerini bilerek atladık — yazgısının, romanının vs. dönüm noktaları. Oysa bütün bunlar son derece önemlidir ve analizimizin sonuçlarını tamamlayan ögeler olarak hizmet edebilirler.

Bu küçük araştırmamızın tamamen ötesinde, kahramanının anlatılmasından çok eserin bütününün özünü oluşturan olayların muhteşem, son derece zengin, yaşam dolu panoramasıyla yetiniyoruz.

Böyle yapıyoruz, çünkü romanın bu bölümü aslında herhangi bir yorum gerektirmiyor. Bunun karşısında tipler ve resimlerin bolluğunun sadece altını çizmek, sadece bunların nasıl bir ustalıkla işlendiğini ve bu arada romanda tekniğin özelliklerini ve manzara anlatımlarının özel yerini açıklığa kavuşturmak; ayrıca anlatılan olayın belli bir sosyolojik tarihsel aydınlatılmasını ve genişletilmiş yorumunu sunmak olanaklıdır. Elbette bu soylu bir görev. Eleştirimizin bununla meşgul olacağına eminiz.

Bu satırların yazarı da bu düzlemde "Klim Samgin'in Yaşamı"yla ilgili çalışmaya yeniden dönmeyi kendine men etmiyor.

Fakat şimdilik bu yazıyla yetiniyor.

Aleksey Maksimoviç'in kırkıncı yıl kutlaması için, her şeyden önce en yeni eserinin zamana uygunluğu, canlılığı, devam eden önemi ve Gorki'nin geçmişe bakışıyla günün taleplerine hizmeti arasındaki bu olağanüstü, organik, kopmaz bağı gün yüzüne çıkarmak istiyorum.

Bu son düşünceyle "Klim Samgin'in Yaşamı"nın devam eden önemi bütün görülebilen gelecek için sadece reddedilmekle kalmayacak, aynı zamanda bu yolla güçlendirilecektir.

"Krasnaya novy" (Kızıl Yeni Ülke) dergisi, 1932, sayı 9.

Block ve Devrim

(1932)

Block, kendisinin soylular sınıfına mensup olduğunun pekâlâ bilincindeydi. Yaşam tarzıyla toprak sahibi soyluların kültürüne sıkı sıkıya bağlıydı. Özellikle edebiyat alanında, soyluluğun geçmiş kültürünü tanımak ve onun *pırıltılı yanlarıyla gurur duymak* için yeterince derin kültürlüydü. Block'un olaylar ve insanlar üzerine bir çok yargısından, samimi demokratizm ve kimi bohemlikler dolayısıyla ılımlı da olsa, belirli bir üstünlük tavrı görülmektedir. Fakat Block, sınıfının üstüne çekmiş olduğu lanetin de bilincindedir. Tahtın desteği olan, ülkenin politik yaşamına yön veren resmi aristokrasi, Block tarafından karanlık ve canice bir unsur olarak kabul ediliyordu. Block bu sonuca sadece Beketovlar üzerinden soyluluğun liberal, aydın kanadına mensup olması dolayısıyla değil, aynı zamanda, yarı yarıya deklase olduğu, nihayet neredeyse tamamen gerçek toprak sahipleri çevresinin dışına düştüğü ve kendisini giderek daha çok kalemiyle yaşamak ve profesyonel aydınlar tabakasına, yazan topluluğun payına düşen bütün o belâları paylaşmak zorunda gördüğü için varmıştır.

Tıpkı Puşkin, Lermontov, Nekrassov gibi, Block da, bir yandan "anavatanı" hararetle sevmekte, öte yandan onun korkunç

durumunu, kültürsüzlüğünü, terkedilmişliğini ve kendisinden önceki iktidar sahipleriyle yöneticilerin suçunu görmektedir. Kendisine sevgisini itiraf ettiği ("kadınım, hayatım") Rusya'yı, bürokratların üstüne kustuğu, cahil, dalkavuk, tüm dünyanın alay konusu "bahtsız bir ülke" olarak adlandırmaktadır ve tabii ki suçlu, asla "halk" değil, aksine tam da efendiler güruhudur.

Şiir ve düzyazıda, III. Aleksander'in "zafercilik" rejimini kinle anıyordu, ancak kendisi de gericiliğin bütün çekiciliklerini bol bol yaşıyordu. " Stolipin" dönemini çok iyi biliyor ve hakkında şunları yazıyordu: "O zaman, Çarlık iktidarının istediği her şeyi elde ettiği dönemlerdi: Vitte ve Durnovo ülkeyi bir iple boğuyor, Stolipin bu ipi adaleli aristokrat eline kuvvetle doluyordu... Bütün bunlar, yalnızca kaç yıl sürdü, ama bu bir kaç yıl insanın üzerine uzun, uykusuz, hayaletlerle dolu bir gece gibi biniyordu."

"Adaleli aristokrat eli" burada rastgele söylenmiş değildir. Blok, sınıfının merkezi yönetici güçlerini, resmi aristokrasiyi yargılarken, aristokrasinin doğrudan rakibine, burjuvaziye karşı en ufak bir sempatiden çok uzak olmakla kalmıyor, aynı zamanda ona, tepesine ve altlarına karşı en büyük tiksintiyi de duyuyordu.

İlk devrimci dönemi birbirinden ayıran çukurun dibinde Block 1908'de samimi bir ıstırapla şu saptamayı yapıyordu: "Rus soyluluğu kesin olarak ortadan kalktı. Rus soylularının (yani Puşkin, Tolstoy, Turgenyev ve diğerlerinin) yerine yeni bir egemen sınıf ortaya çıkmıştır."

Ama Block, *bu* egemen sınıfın ülkeye hiçbir rahatlama sağlamayacağını, egemenliğini aynı toprak sahipleri ve bürokratlar aracılığıyla, aynı Çarlık mekanizmasıyla ifade ettiğini, ancak içsel olarak Puşkin, Tolstoy, Turgenyev gibi insanlar ortaya çıkarma gücüne sahip olmadığını, tersine büyük ve küçük-burjuva

tüm tabakalarında Arzibaşevci Sanin'in "kültür ideali" üzerine zor çıkabileceğini pekâlâ kavramaktadır.

Block acı içinde soruyor: "Rusya'da soyluluğun parlak etkisini sürdürebilecek durumda olan herhangi bir tabaka var mı, yok mu?"

Block için, ne ticaret ve sanayi burjuvazisinin ne profesyonel aydınlar tabakasının ne de sanatçı aydınlar tabakasının böyle bir güç olduğuna hiç kuşku yoktur. Soyluluk parçalandığında her şey parçalanmıştır ve şimdi artık yalnızca esrarengiz "halk"a dayanılabilirdi.

Block'un "nefret edilen galip"e, burjuvaziye nefreti üzerinde biraz durmak istiyorum. Block, bu nefreti tüm sınıfından, özellikle içindeki gruplardan, sermayenin istilası altında en fazla acıyı çekmiş olanlardan miras almıştı. Bu bakımdan Block, çoğu yönden doğrudan babasına benzer.

V. D. İsmailskaya "'Misilleme' Sorunu" isimli eserinde Baba Block'un düşünsel tavrını şöyle karakterize ediyor: "Burjuva düzenin ayıbını teşhir eden bir Rusya kitabında bilgin için rahatlatıcı bir şeyi boşuna aramaya başlayacağız. Bir yazarın empresyonizmiyle A. L., yüksek ideallerden yoksun olan Avrupa burjuvazisinin 'cansıkıcı orta halliliği', 'burjuva darkafalılığı', 'burjuva morali' üzerine galeyana geliyor. Çünkü onun idealleri sadece herhangi bir (Tolstoy'un alay ettiği) 'İngiliz mutluluğu'na yarayabilir, ama elbette ki Dostoyevski türü 'dünyayı içeren' mutluluğa yarayamaz."

Oğul daha da ileri gidiyor. Tam da "Misilleme" şiirinde burjuva çağını genel olarak karakterize ediyor. Block, burada bu dönem üzerine yargısını o kadar başarılı ve plastik bir biçimde ifade etmiştir ki, bu eserden uzunca bir parça özetleme cüretinde bulunuyoruz.

Sen ondokuzuncu, sen demir gibi güçlü,
Sen dünyevi olan, gerçekten sert,
Kaygısızı yıldızsız kara gecenin içine
Fırlatan!
.....
Vebanın çaldığı şey, seninle
Sinir bozukluğu, cansıkıntısı, kaçıklık
İçin ganimet olur,
Alınları döven yüzyıl
Ekonomik doktrin ile,
Bankalarla ve federasyonlarla,
Kongrelerle, boş laf tangırtısı ve parıltısıyla,
Hisse senetleriyle, borçlarla
Ve çok az beyinsel etkinlikle...
.....
Burjuva zengin oluş yüzyılı
(Görünmeden olgunlaşan çıban!).
Kardeşlik, eşitlik diye kamufle edilmiş
Karanlık icraatlar doğdu burada...
İnsan? Hastalıklı bir kıvranma:
O değil — Makineler, kentler, onlar,
Hissetmeksizin kansız bir varoluş,
Ruha görülmemiş düzeyde eziyet ediyordu...
Ama o vals yapar gibi salınıyordu
Her ülkeden ipli kuklalar
Ne yaptığını biliyordu o,
Hümanizm — sisini gönderirken:
Miskin sis buharının griliğinde
Ten soluyor, ruh kavruluyor,
kulsal mücadele meleğinin kendisi
bizden kaçıp uçuyor — evet böyle görünüyordu...
.....

Yirminci: daha soğuk, daha kötü,
Hâlâ alçakça arzuyla dolu
(Daha karanlık, çok daha büyük
İblisin kanat gölgesi.)
.....
Gece gündüz uğursuzluk üreten,
Makinenin sürekli gürültüsü,
Aldatmanın, en çirkin, bilinci,
Eski duyarlılıkların hepsi
Ve insan uçuşunun ilk heyecanı
Yabancı ıssız çevrelerde...
Ve yaşamdan ölçüsüz tiksinti
Ve yaşam sevinci vahşice ve çılgınca,
Kendi ülkesi için bir heyecan ve nefret...

Eski aristokratlar gibi Block, para işlerine girişme, alım satım ile uğraşma, emeğini pazarlıkla satma gerekliliği konusunda en büyük melankoliyi duymaktadır. "Bugün bankadaydım", diye not düşer günlüğüne. "... Paraya sadece dokunarak bile ruh mahvediliyor."

Toprak sahibi kaygısızca gününü gün eden yaşamından dışarıya savrulmuş, tarımsal işletmesini çoktan unutmuş, deklase olmuştur; elindeki son şey: huzurlu ocağı, çiftliği, en iyisinden en kötüsüne soylu yazarların üstüne bol bol şarkı ve şiir yaktıkları "sevgili toprak" alınmıştır.

Block bunu aşırı şiddette hissediyor. 1906'da, devrimden hemen sonra "Zamansızlık" denemesinde şöyle yazıyor:

"Tuhaf bir tablo görüyorum: Yeşillenmiş ve çiçek açmış bir dünya, ancak kırlarında çevre bitkileri kurutan, etrafa gürültü, pislik ve kötü koku yayan şiş göbekli örümcek kentler..."

"Ama ne yapmalı? Ama ne yapmalı? Aile ocağı kalmadı artık... Temiz âdetler, sakin gülümseme, sessiz akşamlar — hepsi örümcek ağıyla tıkandı... Sevinç bozuldu, ocaklar söndü... Kapılar rüzgârlı alana doğru açık... Alana doğru açık ardına kadar açık kapıların, koru sönmüş ocakların zamanında yaşıyoruz... Aramızdan serseriler çıkıyor. Kent aralarında avare ve yersiz yurtsuz kişilerle karşılaşılıyor..."

Block'un çok sayıda yurtdışı gezileri ona, az çok çarpıcı bir şekilde belirginleşmiş aristokrat ve ataerkil öze sahip eski kültürle temas dolayısıyla büyük bir zevk sunmaktadır. Buna karşılık Avrupa'da burjuva olan her şey onu tirtir titretmektedir. "Uygarlığın vardığı korkunç anlamsızlık" üzerine yazar. Avrupa için "her şeyin bittiği"ni söylemektedir. Onun içinde sadece "ölümcül uyuşukluk" hissetmektedir.

Zafer kutlayan burjuvaziye karşı derin antipati onu fiziksel gevşekliğe bile sürükler. 1911 sonbaharında akrabalarına Fransa'dan şöyle yazar: "Biraz olsun hassas olan bir insan, Fransa'ya yerleşmeyi düşünmeyecektir."

Savaş sırasında ünlü "İskitler"inden çok önce oh çekerek şu kehanette bulunuyor: "Avrupa, bu mutsuz, dermansız aşifte, isterse sızlansın, evet sızlansın: dünyanın tüm bilgeliği onun savaş ve politikayla dolu parmaklarının arasında akıp gidiyor, başkaları da gelecek ve onu gitmek istemediği yere götürecek."

Aydınlar tabakası için, Rus aydınlar tabakası için de, istisna yapmıyor. Onun görüşüne göre, aydınlar tabakası, bütünüyle zamanın yaşamına tabidir, bozulmaktadır, bu sözcüğün metafizik anlamında müzikal değildir. Block, günlüklerine, tam da bu en yakın komşuları, aydınlar nedeniyle bir dizi sıkıntılı duygularla başlıyor: "Petersburg'ta edebiyat çevresinin kesin ayrışımı gerçekleşiyor. Cehennemi boyluyor." Kendisi edebiyatçılarla ilişkiden her biçimde kaçınmaktadır: "Edebiyatçılarla asgari düzeyde

bir dostluk — orada insan zehirleniyor ve hastalanıyor." Bu sözlerden hemen sonra umutsuzluk içinde şu notu almiş: "Ben de, hakkında yazdıklarımdan daha iyi değilim."

Keskin sanatçı bakışıyla aydın "önderler"in düşkünlüğünü görüyor. Şöyle diyor: "Az önce bir mumla Stolipin türü cem ayinine doğru sürünen Milyukov... Burada kime ve hangi davaya inanmak gerekir?"

Ayrıca Block'un aydınlar tabakası ve burjuvazi üzerine öfkesinin bütün derinliğine bir gözatmak isteyen okurun dikkatini, 13 Kasım 1911'de günlüğüne kaydettiği çarpıcı bir epizoda çekiyoruz: "Nevski Bulvarı üzerindeki tüm kitle böyle", diyor bitirirken, "....Anatoli Kamenski'nin çenesi böyle."

Öyle anlaşılıyor ki, —kolay başarı peşinde olan küstah bir yazar olan— Anatoli Kamenski, ona, burjuva aydınlar tabakasının bir tür temsili figürü gibi görünmektedir.

"Her şey kayıyor", diye yazıyor Block aynı dönemde, "dikiş ipleri içten hızla çürüyor (onlar 'ardından geliyor'), ama dışta hâlâ güzel bir görünüm kalıyor. ama bütün astragan kürklerin paramparça olması ve hırpalanmış, kansız, tecavüze uğramış bedenin kirli yüzünden fazlasının günyüzüne çıkması için, ucundan hafifçe çekmek yeterlidir."

Anlaşılacağı gibi Block'un görüşüne göre "bizde" "Batı'dakinden" daha iyi değildi.

Block'un nispeten yakından gözlemlediği savaş, olay karşısında tiksintisini artırdı. Bunu bütünüyle nefret ettiği burjuva uygarlığının bir unsuru olarak ele alıyordu:

"Dünya savaşının saçmalık olduğu konusunda şimdiye kadar neden kimse bana inanmıyor... Gün gelecek bunu kavrayacaklar. Ben, sadece, bu saçmalık içinde kendim de çürüdüğüm için, konuşmuyorum."

"Avrupa şimdi aklını yitirmiş: İnsanlığın varlığı, aydınlar tabakasının varlığı, yıllardır bir bataklıkta oturuyor, inançla dolu (bu bir sembol değil midir?) olarak 'cephe' denilen o dar, binlerce millik o hatta oturuyor... Hangisinin mide bulandırıcı olduğunu söylemek çok zor: o kan döküş mü yoksa adı 'büyük savaş', 'anavatan savaşı', 'ezilen halkların kurtuluşu için savaş' ya da başka bir şey olan o haylazlık, o cansıkıntısı, o sığlık mı. Hayır, böyle kimse kurtarılamaz!..."

Block'un egemen düzene karşı dolu olduğunu görüyoruz. Tümüyle umutsuzluğa düşmüştü. 1909 İlkbaharında Milano'dan yazdığı bir mektupta şöyle diyor: "Ölünceye kadar mevcut yaşamdan hiç bir şey kabullenmeyeceğimi ve hiç bir davaya tabi olmayacağımı her zamankinden daha çok görüyorum. Utanç verici yaşam düzeni bana sadece tiksinti veriyor. Artık orada değiştirilecek hiç bir şey yok — hiç bir devrim bir şey değiştirmiyor."

Ne mistik cennette ne de mistik cehennemde "şarlatanlık" ya da "korkunç bir bitkinlik veya cansıkıntısı" dışında hiçbir şey bulamayan, mistik meyhane arayışıyla hırpalanmış Block'un bu zemininde, kopmakta olan devrim tufanına dalma, onun içinde tüm dünyanın kendisini iğrençliğinden temizleyebileceğine inanma yönünde güçlü bir isteğin geliştiği açıktır.

Block, gericiliğin uzun süreceğine inanmıyordu, Onyedi Yılını bekliyordu. Olağanüstü güçlü "Doğa Gücü ve Kültür" (1908 sonu) konferansında, zararsız bir portakal gibi görünse de, bombanın, günümüz sınırları içinde yattığını önceden görüyordu: "...hepimizin içinde bir hastalık, kaygı, telaket, patlama duygusu bulunuyor." "Bir devrimden çıkmış olan Rusya, başka, belki daha konkunç bir devrimin gözünün içine bakıyor arzuyla."

Bu ifadelerden Block'un kendisinin de bu bombadan, bu saldıran doğal güçten korktuğu, ama bir çoklarından farklı olarak onu alkışlamaya hazır olduğu anlaşılıyor.

Block'un devrime ilişkin hem olumlu hem de olumsuz düşüncelerini, şairin 1905'ten ölümüne kadar kendi ifadelerine dayanarak bulmaya çalışalım.

Daha 1905 Devrimi, Block'u güçlü ve olumlu bir şekilde etkilemişti. Bilindiği gibi, bir gösteriye bile katılmış ve önde kızıl bayrak taşımıştı.

Fakat devrimin güçlü dalgasından çok, sonraki gericilik onun üzerinde daha güçlü bir etki yapmıştı. Aydınlar tabakasının, gerici düşüncelere, her türlü karanlık felsefelere dalan çok sayıda temsilcisinden farklı olarak, bu patlamayı en acı biçimde hisseden ve ona başka şeylerin yanısıra "çingenemsi-şeytani" ögesinin derinleştirilmesiyle tepki veren Block, içinde aynı zamanda, ülkenin üzerine çökmüş olan gericiliğin karanlık canavarının gözünün içine şiddetli bir öfkeyle bakma ve Rus şiir sanatının en iyi politik şiirlerinden olan tınılı coşkulu mısralarla eleştirme gücünü buldu. Gericilik dönemi, onun için, "uzun, uykusuz, hayaletlerle dolu bir geceydi".

1907'de nefes darlığından söz ediyor ve şöyle diyor: "Genç insanlar arasında bile ölümle ilgili hüzün duymayan birine ender olarak raslanır, bu arada yüzünü gevşekliğin, nazikliğin, dışsal kibirliliğin kusacak derecede doymuş mimikleriyle gizler." Block, kendisi o zamanlar, daha sonra "Rus züppeliği" olarak karakterize ettiği bir anlayışa yakındı. Ama bu ruh hallerini, pekâlâ da politik gericiliğin meyvesi olarak görüyordu.

Bu gericilik yıllarında aydınlar tabakası gerçekten onun midesini bulandırıyordu. Aydınlar tabakası içinde o gerçek bir asidir. "Restoran mistiği'nin yanısıra, içinde 1905'te uyandırılmış olan, daha sonra "devrimci doğal güç" yine yaşamın egemen müzikal teması olarak duyulduğunda, onun yüzünün tamamen o soylu ve silik hatlarını ortaya çıkaran aynı vatandaşlık dürtüsü hissediliyor.

Hayal kırıklığına uğramış, ancak başlamış olan sahte istikrarı içten içe horgören Block için, Ekim 1908'de "Reç" (Konuşma) gazetesi için yazdığı bir makale son derece karakteristiktir.

"...Yeni bir şairin mısralarını okumak gereksizdir ve neredeyse her zaman *zararlıdır* ...İzleyicilerin, *toplumsal* bir *haleye* sahip olmayan, kendilerini kutsal Rus edebiyatının halefleri olarak görme hakkı bulunmayan yazarlara sıcaklık duyması sağlanamaz ... bütün bunlar, birlikte ele alındığında, sadece bir bayağılık ve kabalık atmosferi üretmekle kalmaz — daha da kötüsü: Yeni sanatın akşamları, özellikle, adeta *toplumsal gericiliğin hücrelerine* dönüştüğü için zararlıdır..."

Aydınlar tabakasının "tepesi"nde felsefik-dinsel tartışmanın katılımcısı olarak, bu tartışmanın öneminden —daha doğrusu önemsizliğinden— söz eder yorucu bir öfkeyle: "Şimdi gevezeliklerini tekrar yenilediler; ama İsa ile ilgili tartışmalarda saçlarını ağartmış olan bütün bu kültürlü ve hiddetli aydınlar, çekici kostümler içinde eşleri ve metresleri, titiz filozoflar ve kendini beğenmişliklerinden dolayı ışıldayan papazlar hareket bekleyen yoksulların dışarıda heyecan içinde olduklarını bilirler. Hareket yerine başarısız bir söz parlatma... Bütün bunlar artık doçent eşlerine ve hayırsever bayanlara açık bir moda haline geliyor.

Fakat sokakta fırtına esiyor, fahişeler üşüyor, insanlar aç, asılıyor; ve ülkede: 'Gericilik'; ve Rusya' da yaşam çok zor, soğuk, sefalet. Bütün bu gevezeler, 'nazik yaratıklar' dışında dünyada hiç kimsenin gereksinim duymadığı deneyleriyle cehennemin dibine gitsinler — bundan dolayı Rusya' da hiçbir şey yitirilmiş ve hiç bir şey kazanılmış olmaz!"

Block'un yaratısı öneminin doruk noktasına 1914'te "Jamben"de ulaştı. Ancak bu şiirler kitap biçiminde çok sonra, ancak 1919'da yayınlanmıştır, fakat Block'un şiir sanatında güçlü bir ışın oluşturmuşlardır. 1911'de yazılmış olan bu şiirlerin en azından bir tanesini okurlara anımsatmak istiyorum:

Evet. Böyle esinlendim ben
Her zaman her yere giriyor özgür düşlerim,
İtaatin olduğu yere, pislik ve karanlığın, yoksulluk ve acının.
Daha aşağıya, derine, daha da çabuk
Daha yakın başka yaşamlara ...
Görmüyor musun Paris'te çocukları
Dilencileri, kışın, dışarıda?
Korkunçluğunu yaşamın, dehşetini
Acımasızca al gözönüne
Dev bir fırtına
Ülkeni yerle bir etmeden önce, —
Olgunlaştır öfkeni ve alayını, güçlü bir eylem için daha da acele et...
Ve yapamazsan bunu, cansıkıntısını, umutsuzluğu
Çoğalt içinde, serbest bırak...
Sakın tatma lezzetini yalan yaşamın;
Ağır makyajını sil
Ve ürkek bir köstebek gibi göm kendini
Toprağa...kendi mezarına göm,
Şiddetle nefret ederek yaşamdan
Ve bütün hayatları küçümseyerek
Yarına da ulaşamazsın
Bugünü reddederek!

Block'un haklı öfkesi ve içinde kendisi için artık yer bulamadığı toplumla ilgili düşkırıklığına uğramış bütün görüşleri, beraberinde alt tabakaları getirecek olan yeni bir müziğe dönük "metafizik" bir umutla açıklanabilecek olan kitlelerle duygudaşlığı gericilik döneminde olağanüstü bir güçle duyuluyordu. O lirine gerçekten tunçtan bir tel germişti. Fakat Block, bu dünyadan ne kadar nefret ettiğini ve onu ne kadar aşağıladığını gösterdiğinde bile, "yarını anlayamadığını" saptamış oluyor. O, bir sonraki

devrimci dalganın yüksekliğinden, belirsiz, ama yine de hafifçe ışıldayan yarını gördüğünü zannetmektedir; fakat Block'un gözleri, gerçekten başlamış bulunan büyük devrimin, gerçekten doğmuş bulunan tümüyle yeni bir yarının profilini aslında algılayamayacak durumdaydı.

Kuşkularla, kaygılarla, öfkeyle, belirsiz bir umutla dolu olan Block, hayatının bu anlarında bile, toplumsal devrim sorunlarıyla en yoğun biçimde uğraştığı gericilik yıllarında bile kendisini, kurtuluşu gerçekleştireceğini beklediği güçlerle sıkı bir bağ içinde hissetmez, kendisinin böylesine nefret ettiği aydınlar tabakasının temsilcisi olarak hisseder. "Rusya ve Aydınlar" adlı denemesinde, devrimden duyulan bu korku son derece belirgin hissedilir.

1908'de şunları yazar: "Kendimizi halkın ayaklarına attığımızda, azgın bir troykanın önüne, *gerçek* bir *çöküşe* atlıyoruz demektir. Ve 1913 yılında Puşkin'i anarken belirtir: "Devrimimizin, bir kez daha önceden olduğu gibi anlamsız ve acımasız olabileceğini düşündüğümüzde, bir kez daha dehşete kapılıyoruz."

Block'u 1917 devrim günlerinde, Şubat'ta ve Ekim'de etkisi altına alan ruh hali yeterince biliniyor. Bu ruh hali, olaylar çok daha büyük olduğu için, değişik ve daha kaba olarak aym çizgiyi sürdürür. Bu döneme ilişkin Block'un bir çok ifadesi vardır ve o zamanki "eğilim"inin genel fizyonomisi tamamen açıktır. Bütün belirsizliği içinde açıktır.

Block, kendisini, sosyal-devrimcilere, onlar kendiliğindenciliğe inandıkları, son derece belirsiz oldukları, devrimi büyük, gürültülü harflerle süslemeyi sevdikleri, devrimin içinde büyük bir taşkınlık gördükleri, fakat devrimin sınıfsal özünü ve onun gerçek hedeflerini hiç bir şekilde kavramadıkları için yakın hissettiğini zannetmekteydi.

Elbette, o zamanlar Block'un dostu olmuş İvanov-Rasumnik'in şairi kötü yönde etkilediği söylenebilir; fakat bu tür düşünceler reddedilmelidir, çünkü Block İvanov-Rasumnik'te sadece kendi ruh halinin onaylanmasını bulmuştur.

Güçlü, etkileyici bir devrim olmuştu ve Block çok sayıda mükemmel deneme kaleme alarak, aydın kesimi, kulak tırmalamaya son verme ve bu sınırsız senfoninin büyüklüğünü kavramaya çağırmıştı. Parçada meydana gelen bazı kötü hareketler ve hatalara rağmen devrimi savunuyordu. Yüzeyinde bir sürü süprüntü taşımasına rağmen, aslında büyük ve verimli olan, çağlayışı son derece müzikal büyük selden söz etmekteydi.

Bu müzikal kasırga içinde deklase olmuş soylu aydın Block, adeta kendisini unutmak ve eski dünyanın son günlerinde çürümüş ve köhnemiş hayatta yaşamak zorunda kaldığı bütün korkunç ve acı dolu şeyleri kendi bünyesinden temizlemek istemekteydi.

Burjuvaziye ve burjuva Avrupa'ya duyduğu nefreti düşünerek bu olayla ilgili mesajda etkileyici tonlar bulmuştu ("İskitler" adlı ünlü şiiri). Block, burjuva ideolojisinin zayıf menzilinin karşısına, eski Rusya'nın Avrasya bölgesinde gelişen olayların gücünün dünya çapında önemini koyuyordu.

Kendi ifadesine göre bunca uzun süre, dışsal sefalet örtüsü altında azgın coşkunun karakter özeliklerini, ayırdetmeyi öğrendiği kendi müstesna halkı adına samimiyetle ve uyararak Batı'ya sesleniyordu.

1923 yılında ilk kez Paris'e gittiğimde bir çok gerçeküstücüyle, burjuvaziden büyük bir hararetle nefret eden deklase olmuş aydın kesiminin temsilcileriyle bir arada bulunmuş olmam ilginçtir. O zamanlar Komünist Parti'nin eşiğinde bulunan ve Barbusse'ün kurduğu yayın organı "Clarte"i ellerine alma arzusunda olan bu kişilerin elbette Block'tan haberleri yoktu, fakat

şu ya da bu olgunun toplumsal temelinin benzerliğinin gösterdiği gibi, mizaçları Block'unkine çok benziyordu.

Görüşmelerimiz esasında, o zamanlar önderliklerini Breton ve Aragon'un yaptığı gerçeküstücüler, bana yaklaşık olarak şunları söylemişlerdi:

"Biz gerçeküstücüler öncelikle burjuvaziden nefret ediyoruz. Burjuvazi ölüyor, fakat öylesine yavaş ölüyor ki, çürümüş soluğuyla etrafımızdaki havayı bozuyor. Biz aydınlara göre burjuva unsurlar arasında en nefretlik, en ölümcül unsur hangisidir? Burjuvazinin rasyonalizmi. Burjuvazi akla inanıyor. Kendisini akıllı buluyor ve bütün dünyanın, kendisinin korkunç dar ve yavan grilikteki aklının ilkelerine göre kurulduğunu düşünüyor. Dünya, burjuva aklına adeta teslim olmuştur. Oysa gerçekte akılcı örtü altında, insanın algılayabilmek zorunda olduğu, fakat aklın gözleriyle görülmesi mümkün olmayan son derece büyük ve gizemli bir doğal güç vardır. O nedenle biz, sezgi ilkesini elde ediyoruz. Sanatçı şeyleri gerçeküstü anlamlarıyla görebilir, görmek zorundadır. Bizim, burjuvazinin egemenliğini ve dolayısıyla da ulusallığın egemenliğini yıkmak, doğal yaşamın büyük egemenliğini yeniden sağlamak için, dünyayı, yorgun varoluşun sahici müziği içinde eritmek için devrime ihtiyacımız var. Asya'yı, bugüne kadar yaşam enerjisinin bu doğru kaynağından beslenen ve Avrupa aklıyla zehirlenmemiş bir toprak parçası olarak takdir ediyor ve saygı duyuyoruz. Ve şimdi siz Moskovalılar geliyor ve beraberinizde Asyalı kalabalıklar getiriyor, Avrupa'nın sahte kültürünü ayaklar altında eziyorsunuz. Biz step atlarının nallarının altında yok olmaya razıyız, yeter ki bizimle birlikte akıl, hesap, ölümcül, her şeyi daraltan burjuva ilkesi de yok olsun.!"

O zaman genç Fransız şairlerin düşüncelerini ifade ettikleri sözcüklerin anlam ve metaforlarını, neredeyse kelimesi kelimesine verdim. Onlara yanıt olarak, devrime bakışta yanıldıklarını,

devrimin aslında aklın eserini sürdürdüğünü, bizim Avrupa uygarlığına dayandığımızı, ancak Avrupa uygarlığının en iyi ürünü olarak, akılcılığın —elbette mantıksal değil, diyalektik akılcılığın— zirvesi, en yüksek noktası olarak Marksizmi gördüğümüzü, Avrupa kültüründen, Avrupa burjuvazisinin bir kenara attığı en iyi şeyi aldığımızı ve bizim sadece ülkemizdeki inşayı bilimin bu en iyi biçiminin temelinde gerçekleştirmekle kalmadığımızı, aynı zamanda Asya'ya da bu aklın ışığını taşımak istediğimizi, çünkü bizim Avrupa'nın kalbinde asyatik-mistik metafiziklerin yol açıcısı olmadığımızı söylediğimde, şaşkınlıklarının, hatta öfkelerinin üstesinden gelmek için epeyce çaba sarfettim.

Bütün bunlar büyük ihtimalle pek şiirsel duyulmamıştı. Eğer Block benim yerimde olsaydı, aniden gerçeküstücülerle görüşbirliği sağlar; anında ortak bir dil konuştukları ortaya çıkardı.

Devrim fırtınasını anladığı gibi dinleyen, hızından büyülenmiş olarak, onun yol açacağı, var olmanın bütün köklerini değiştirecek olan herhangi bir metafizik darbe bekleyen Block, buna rağmen devrimden bazı aydınların duyduğu aynı korkuyu duymaktaydı.

19 Haziran 1917'de Block şunları yazıyordu: Eğer akıllı ve sakin olan ve aydınların (hem de başka herhangi bir zihniyetle taban tabana zıt sosyalist zihniyete sahip aydınların) kavrayamadıklarını kavrayan halk, (çok kısa süre içinde olmasa da) aynı sükûnet ve büyüklük içinde, (düzeni sağlamak, ülkenin beynini pislikten temizlemek için) aydınları asmaya ve yağmalamaya başlarsa hiç şaşırmayacağım."

Ve 30 Haziran'da şunları ekler: "Proletarya iktidarı alırsa, 'düzen'in gelmesini uzun süre bekleyeceğiz ve belki de onu hiç bir zaman görmeyeceğiz; fakat iktidarı proletarya alsın, çünkü sadece çocuklar bu eski oyuncağı yepyeni ve ilginç kılabilir."

Yani proletarya düşünme yeteneğine sahip değildir, bir ço-

cuk, irrasyonel bir güçtür, düzeni sağlayamaz; fakat bu daha iyi. belki de o — oynayarak — yeni bir dünya yaratmayı başarabilir.

Buna karşılık devrim kendi yolunda gidiyordu. Block'un devrim karşısındaki tutumunu prof. A. Y. Zingovatov "A. A. Block" adlı değerli kitabında çok iyi tanımlar. Şöyle yazmaktadır: "Block, Ekim Devrimi'ni, çıkmazdan, özel, toplumsal çıkmazdan, Avrupa ve dünyanın çıkmazından kurtarmak için istenen bir çıkış yolu olarak kabul ediyordu, fakat bu devrimi belli bir bakımdan, sol-narodnik ve mistik esrarengiz hayaller bakımından kabul ediyordu. Son derece gerçekçi çıkış yolu böylesine öznel algılandığında çok umutsuz bir yanılsama, hıristiyan-komünist artı İskit-Moğol bir yanılsama olarak ortaya çıkmıştı. Ekim Devrimi'nde iflah olmaz mısra sembolisti çokça görülüyordu: Gerek oniki havarisiyle İsa, gerekse de Asyalı sürüleriyle İskitler ve portakal bahçeleri ve Catilina onun gözünde "Romalı Bolşevikler" olarak duruyorlardı. Block, sadece şunu görmüyordu ve gözündeki romantik gözlükler nedeniyle görmesi de mümkün değildi: Gerçek Ekim'i, sınıf mücadelesinin, üretici güçlerin ve sosyo-ekonomik koşulların gelişim sürecinde kırılması mümkün olmayan yasalarınca harekete geçirilen gerçek işçi ve köylü devrimini."

Buna karşılık devrim, Block'un işçi eliyle yaratılabileceğine inanmadığı tam da bu düzenin özelliklerin almaya başlamıştı. Fakat Block, proletaryanın, olağanüstü tahripkâr savaş nedeniyle bütün cephelerde başgöstermiş ve Block'un yaşam biçimini de yıkmış olan en kötü yoksullukla uğraşmak zorunda kaldığı yıllarda yaşadı (daha iyisini göremedi). Block, yakacak odunu en üst kata çıkarma, üç-beş kuruş kazanma uğraşı, karnını nasıl doyuracağını düşünme gibi zorunluluklara kahramanca dayandı.

Ama Block'a umutsuzca görünen bütün bu yoksulluklarn, düzensizliklerin onun içinde belli bir karamsarlık eğilimi yaratması doğaldı. Fakat asıl mesele, Block'un devrimin ekonomik

yanını hiç mi hiç kavramamasıydı. Bir "Rus Amerika'sı"nı düşlüyor olmasına ve kömürle vs. ilgili bir şeyler yazmaya başlamasına rağmen, ekonomik sorunlara öylesine yabancıydı ki, yeni bir ekonomik sistem olarak sosyalizmin inşası ona uzak, soğuk geliyor, kısaca söylendiğinde onu hiç bir biçimde etkilemiyordu.

Block, Lenin'i teğet geçiyor. Lenin'in konuşmasındaki müziği anlayamıyor. Tam tersine Block, Bolşeviklerin de halk kitlelerinin yüzeye fışkırmış lavı olduğunu düşünüyor, Lenin'i ise belli ki, halkın derinlerinden çıkmış büyük, aniden boy atmış gizemli bir ağaca programatik düşüncelerini aşılamak isteyen o entelektüel aklın ürünü olarak görüyor.

O nedenle, Block'un son yılları büyük bir şaşkınlık içinde geçmişti. Ona öyle geliyordu ki, müzik, yeniden devrimden kaçacak, olsa olsa yaşamın şekilsizliğinin berbat akortlarında, çıplak isyancılığın münferit beyanlarında duyulacak ve giderek de, Block'un artık müziği algılayamadığı Sovyet devletçiliğinin, tarafgirliğinin öteki tarafta konumlanmış bürokratik, neredeyse burjuva unsur tarafından dize getirilecektir.

Block'un bütün dünyası, onu istenilen bir şarkıcı, yenilmişlerin sevilen şarkıcısı yapan bir şey, yaşamın ateşinin farkına varmasını, onu biçimlendirmesini sağlayan ve muğlak sembolik bulmacalarla teselli yolunu gösteren her şey, devrimi kavrayabilmesi için yürümek zorunda olduğu yolun üzerinde engel olarak duruyordu.

Elbette devrim tutku ve coşku ister, fakat bunları, bayrağı altında, Block'un göklere çıkardığı doğal gücün geliştiği bilimsel sosyalizmin aklını, bir an için bile olsun örtmeyen bir biçimde istemektedir. Bu kendisine ulaşılması için aklın büyük çabasını gerektiren bir doktrindir. Ve gerçekten güçlü bolşevik devriminin bütünü, kendiliğinden devrimin atılımını böylesine büyük

ölçüde talep etmesi ve aynı zamanda onu son derece iyi kurulmuş yaratıcı ve giderek daha çok uyumlu kanallara yönlendirmesinden ibarettir. Fakat Block, bu uyumu duyamıyordu, bu, onun için artık müzik değildi. Block, sadece belirsizlikte, sadece kaotik ya da hafif, bulanık ve muğlak mistik ışıkta veya bilinmez cehennem ateşlerinin titrek ışıklarında kendisine biraz benzer birşeyler görebiliyordu. Laneti de burada yatıyordu.

Bütün burada anlatılanlar, en açık biçimde Block'un ünlü "Onikiler" şiirinin kaderinde görülmektedir. M. A. Beketova, şairin, Ocak 1918'de, "Onikiler" yazıldığında doruğa ulaşan sevinçli bir gerilim yaşadığına tanıklık etmektedir. Block, bir sürü Mereşkovski'nin "Onikiler"i kültürden uzaklaşma ve Bolşeviklerin yüceltilmesi olarak görmesi nedeniyle yılgınlığa kapılmamıştı. Buna benzer meydan okuyucu açıklamalar oldukça fazlaydı, fakat hayranlık belirten açıklamalar da az değildi.

Bolşevik çevreler "Onikiler"i elbette çelişik telakki etmişlerdi. Birincisi, Block'un devrime gem vurmak istediği açık seçik ortaya çıkmıştı. Onun kahramanları, devrimci ilkelerin tamamen kendiliğindenci temsilcileriydi.

Bu şiirler devrimci unsurları, devrimin gerçek plebyen "devriyeleri" olarak son derece yükseğe koyuyorlardı, fakat Block'a göre bu unsurlar çoğu kez neredeyse kriminal nitelikte serseri unsurlar tarafından mat edilmişlerdi. Bu tür unsurların devrimlere tesadüfen düştükleri ve sık sık da belli bir yarar sağladıkları şüphe götürmez, fakat devrim elbette bu nedenden dolayı güçlenmemiştir.

"Onikiler", Block, gelecekte görüleceği gibi, devrimin önde gelen ilkesi olmasına rağmen, taraflılığı devrimci olmayan bir şey, düşünce olarak kendisine yabancı bir şey olarak hissettiği için, taraflılıktan kimbilir ne kadar uzaktı. Ayrıca, İsa'nın Onikiler'in başında aniden ortaya çıkması —Block'un kendisinin de anlayamadığı bu mistik renk nüansı— şok etmişti.

Çukovski, anılarında, Block'un, Gumilov'un "Onikiler" şiirine mistik finalin akılsızca yapıştırıldığını belirtmesine yanıt olarak şunları söylediğini yazar: "Onikiler"in finali benim de hoşuma gitmiyor. Finalin başka türlü olmasını isterdim. Sonuna geldiğimde ben de şaşırmıştım: Neden İsa!. İsa olmak zorunda mı? Fakat ne kadar yakından bakarsam, İsa'yı da o ölçüde belirgin görüyordum..."

Block, "beyaz gül çelengi" içindeki İsa'sını, belli ki, tamamen kasıtsız olarak bir vahyi ilahinin etkisi altında yaratmıştı. İnsanın, bunu yaparken onun içinde etkin olan esas gücün, kısmen ona Hıristiyanlığın dini temsilcileriyle, olağanüstü moral yücelik, kutsallık, dokunulmazlık düşüncesini birleştirmeyi öğretmiş olan çocukluk anılarının ve daha çok da, onda ateistlerce kurulacak bir geleceğin ütopik resimlerini, dünyada İsa'nın ortaya çıkacağı ve hiç beklemedikleri bir anda, kendilerinin ulaştıkları hayatın "dünyevi" gerçekliğini kutsamak için, onlara yöneleceğiyle uyumlaştıran Dostoyevski olduğunu düşünür.

Oysa, Block'un "Onikiler"in devrimci sertliğini İsa figürüyle yumuşatmayı ya da güçsüzleştirmeyi kesinlikle düşünmemesi dikkat çekicidir. Not defterinde, 29 Ocak 1918 tarihinin altında son derece dikkat çekici şu satırlar vardır: "Önlerinde İsa'nın yürüdüğünden hiç kuşku yok. Mesele onların 'ona layık olup olmadıkları' değildir. Korkunç olan İsa'nın yine onlarla birlikte olması ve onun önünde kimsenin bulunmamasıdır; oysa BAŞKA birine ihtiyaç vardır..."

Bu satırlar Block'un iç laboratuvarında, devrim ilkesini "gül çelenginin" üzerine yükseltmenin zorunluluğuna ilişkin düşüncelerin dolaşıp durduğunu, fakat onun böyle bir sentezi bulunmadığını göstermektedir.

Herhalde Block, eğer ona, yeryüzünde bu başka birinin artık

geldiği, bu başka birinin artık proletaryanın büyük öğretmeni ve önderi, gerçek bir insan, fakat aynı zamanda dünyada şimdiye gelişmiş ve Hıristiyan gevelemelerin karşısında eskiye duyulan acıklı bir merak kaldığı en güçlü düşüncelerin gerçekten kişileştiği, belki de bir kez toplantılarda veya sokakta karşılaştığı Vladimir İlyiç Lenin olduğunu söyleselerdi, ürkmüş, şaşkın gözlerle bakar kalırdı.

Her halûkârda Block'un "Onikiler" şiirinde gerçek devrimci bir şiddetin özenli bir anlatımını sunmak, onun anti-entelektüel, çıldırmış, neredeyse canice güçlerine korkusuzca dikkat çekmek ve aynı zamanda bu güçleri sahip olduğu en büyük kutsama sözüyle kutsamak istediği açıktır. Ve Block'un Nisan 1920'de yazdığı ve "Vulfila" olarak yayınladığı "Onikiler" üzerine bu yorumların bu yükseklikten dibe düşüşünün nedeni budur.

Burada Block, "Onikiler"in politik anlamını açıkça reddetmektedir. Block, "doğa güçleri ile uyum içinde" yazdıklarından "vazgeçmediği", fakat "Onikiler"de sadece "körler"in "politika" algılayabileceğini açıklar.

Buna göre, Block şöyle derin düşünceler geliştirir: "'Onikiler'in politikayla her türlü ilişkisini reddetmek doğru olmaz. Doğru olan, şiirin, şiddetle vuran devrimci bir siklonun, doğanın, yaşamın ve sanatın bütün denizlerinde bir fırtınaya neden olduğu müstesna ve kısa bir zaman diliminde yazılmış olduğudur; insan yaşamının denizlerinde, kendisine politika denilen bir tür küçük markiz kahkahası koyu bulunmaktadır; ve o zamanlar, bu bir bardak suda da fırtına kopmuştu — kısaca: diplomasinin yok edileceğinden, yeni bir adaletten, o zamanlar dördüncü yılını dolduran savaşa son verileceğinden söz ediliyordu! Doğanın, yaşamın ve sanatın denizi kayalara çarparak parçalanıyor ve fışkıran sular, üzerimizde bir gök kuşağı gibi duruyordu. 'Onikiler'i yazdığımda gök kuşağına bakıyordum; bundan şiirde bir damla politika kalmıştı.

Bakalım, zaman ne gösterecek. Belki de her türlü politika, bir tek damlası geri kalan her şeyi bulandırıp, bozacak kadar kirli; belki de şiirin anlamını yok etmeyececektir; belki de sonuçta —kimbilir!— sayesinde 'Oniki'nin zamanımızın dışında zamanlarda okunmasını sağlayacak bir maya olabilir. Ben kendim, şimdi bundan sadece ironiyle söz edebilirim; ama şu anda kesin bir yargı üstlenmek istemiyoruz."

Bu tirat ürkütücüdür. Bir zamanlar azameti eksik olmayan bir jestle, politikadan uzaklaşmanın, şiir sanatının en derin özüne ihanet etmek ve onun önemli bir bölümünü kenara fırlatmak demek olduğunu açıklamış olan aynı Block, şimdi dünyanın gördüğü en büyük olaylar karşısında, politikanın bir "markiz kahkahası" olduğunu açıklıyor ve bildiriyor, her türlü politikayı, proletaryanın devrimci politikasını da "kirli bir ilke"ye indirgiyor. Topyekün politika budalalığının ilânıyla karşı karşıyayız.

Eğer Block kendisini sarmalamış ve onu dünyanın bütün nesnelerin yaratısı içine eritmeye, fantastik çizgiler vermeye zorlamış olan alışılmış sisin arasında, buna rağmen en iyi anlarda politik hareketlerin boyutunu görebildiyse de, şimdi, mat olduğu ve kendinden önce olup biteni kavramadığı için, kendisini her türlü politik akıma bağlılıktan azat etmek üzeredir. Onun için devrim sadece kozmik bir doğal görünüm olarak kalır.

Ancak devrimle önceki ilişkilerinin üzerine tükürmüyor. Hatta "Oniki" gibi bir şiirin, politik amacına karşın veya onun sayesinde gelecekte ne anlam ifade edeceği üzerine bir soru işareti bile koyar, — ama bu zayıf bir tesellidir.

Devrim, Block'a şahsen çok ağır darbeler vurmuştur. Çevresinde hâlâ var olan tüm çiftlik sahibi kalıntılarını kesin olarak paramparça etmiştir. Onu —şiddetle teessüf etmek gerekir ki— aylar boyunca gerçekten sıkıntıya düşürmüştür. Ve öncelikle de onu hoşnut etmemiştir. Herhangi bir kozmik mucize ve sol-sos-

yal devrimci aristokrat sürprizler yerine, muazzam romantizm yerine, inşa yüzünü göstermeye başlamıştır. Eğer Block bu yüzün kesin olarak şenleneceği, çizgilerinin "uzakta duranlar için bile" tam bir belirlilik kazanacağı zamanları yaşamış olsaydı, belki de devrime giden kimi köprüleri bulabilirdi. Ama o dönemde, inşa çalışmasının rüşeym halinde ve Block'un bütün o sosyo-psikolojik eğilimlerinde, bunu beklemek kesinlikle mümkün değildi.

Bu arada, kendisine bir zamanlar çok değer verdiği, yaşamının en mutlu ve "en kutsal" yıllarını geçirdiği Şahmatovo yöresinin yerle bir edildiği kendisine iletildiğinde, Block'un belli bir kayıtsızlık gösterdiğini de geçerken söyleyelim. 1919'da şöyle yazmıştır: "Yaşamımın en iyi dönemlerini geçirdiğim bu yörede şimdi geriye hiçbir şey kalmadı. Belki de, eğer onların da derileri yüzülmediyse, sadece yaşlı ıhlamur ağaçları hışırdayacaktır." Ama bu olayı "tarihsel misilleme"nin bir ifade biçimi olarak görmekteydi. Kendisine üzüntülerini bildirenlere, "Bir şair hiçbir şeye sahip olmamalı; böyle olmak zorunda", diye yanıt veriyordu.

"Aydınlar ve Devrim" adlı denemesinde, bu olayın etkisi altında aşağıdaki cesur düşünceleri geliştiriyor:

"Cici bey konaklarına neden rahatlıkla yuvarlanılıyor? Çünkü oralarda kızların ırzına geçildi ve dövüldü: Şu beyde değilse de, onun komşusunda.

Neden yüzlerce yıllık parklar alt-üst ediliyor? Beyler, dal budak salmış ıhlamur ağaçları ve akçaağaçların altında yüzlerce yıl iktidarlarını gösterdikleri için; züğürdü para keseleriyle, budalayı kültürle etkiledikleri için.

Her şey böyle. Ben ne söylediğimi biliyorum. Bu bölge hiç bir at üzerinde geçilmez. Bu konuda susmak mümkün değildir; buna rağmen herkes susuyor.

...Geçmişten sorumluyuz. Biz *bir* zincirin halkalarıyız. Yoksa atalarımızın günahları bize yük olmuyor mu? Eğer herkes böyle hissetmiyorsa, o zaman 'en iyiler' böyle hissetmeli."

Block, bu aristokrat çiftliklerin bu mutlak zamanını doldurmuşluğunun bilincinde olduğunu temin ediyordu: "Oraların kötü göründüğünü, felaketin yakın olduğunu, tehditin kapıda olduğunu — bunu uzun süredir biliyordum, daha ilk devrimden önce."

Fakat Block ile aristokrasi arasındaki bu reel bağın kesin olarak kopuşunun, aristokrat yaşam tarzıyla, onun için sancısız geçtiğini sanmak son derece yüzeysel olurdu. 10 Aralık 1918'de Block şöyle yazıyor: "Neden bu gece Şahmatovo rüyasında böylesine gözyaşları içinde yüzdüm?"

Yani karşımızda, son derece kararsız kişilikte bir şair duruyor. Toplumsal konumu tamamen belirsiz ve ıstıraplıdır. Sınıfının, kendi türünün zamanının dolduğunu hissetmektedir. Çevresindeki gerçeklikten ve onun dolaysız fatihi: burjuvazi ve onun anlayışından nefret etmektedir. İlk gençlik yıllarından beri bu gerçekliğin karşısına düşü koymaya çalışmıştır.

Temiz, coşkulu bir aşkın genç duygularının iç içe geçtiği yüce bir mistiğe giden yolları aramaktadır. Ama bu "ak güller"in derinliklerinde artık tırtıllar gizlidir. Gürül gürül bir kaynamanın ataklık ilkesi, aristokrat taşkınlık ilkesi özel bir biçimde yeryüzüne çıkmaktadır. Bu şehvet çılgınlığı kupa temelinde gerçek arayışı olarak, günah ile özel bir yaşam anlamı kazanma çabası olarak, şehvet taşkınlığıyla bir Dionysos, belki de hatta bir İsa arayışı olarak kavramaktadır.

Block'un tam da bu yanı, onu, sadece kendisine benzeyen yok olan tüm aristokrat aydınlar tabakası için değil, o zamanlar ülkemizdeki çok kısa süreli varlığı içinde uçurumun kenarına ulaşmış olan burjuva aydınlar tabakası için de özellikle işe yarar

bir irade taşıyıcısı haline getirmektedir. Bütün bunların arasına "devrim müziği" karışmaktadır. Block, bunların içinde, kendiliğindenci arayışına, varoluşun sınırlarının dışına bakma isteğine derinden akraba olan bir şeyi kavramaya çalışmaktadır. Bu Rus-köylü, Rus-isyancı devrim, devrimci mujik-ilkesi, mujik gerçeği — bunlar eskiden beri Herzen'lerin ve Bakunin'lerin ve Tolstoy'ların, kendilerini kendi aristokrat umutsuzluklarından kurtarmak için sığındıkları artı-yanlardı. Block, bu devrimi romantize ediyor. Bazen "kutsal" arayışına, bazen günahkâr arayışına benzer kılma anlamında onu "soylulaştırıyor". Şunu ya da bunu, "Oniki"sinin meyhane-çapında ve onlara eşlik eden İsa'da buluyor. Devrimci ilkeyi bu unsurlarla sarıp sarmalıyor.

Hiç bir çare görmeksizin Block, çarenin özel olarak hazırlanmış, romantizm tarafından kabul edilmiş devrimin olacağına inanmıştı. Bu romantik devrimin, çılgın bir troykanın hızla geçip gidişinde kendi sınıfını, belki kendisini de kesin olarak alt edeceği düşüncesini kabul ediyordu, ama bu ileriye doğru hareketi kutsamaya hazırdı, çünkü kendi toplumsal grubunun bir ileriye doğru hareketini göremiyordu Block. — Böylece şair şöyle haykırıyor: "Morituri te salutant!"[1]

Ama Block'un ne için ölmeye hazır olduğu, olayların seyri ile beraber tamamen kavranamaz hale geldi. Block, bir yandan usandırıcı bir karışıklık, bir takatsızlık, bir yaşam düzensizliği, öte yandan olayların dümenini güçlü ellerine almış olan Bolşevik Parti'nin anlaşılmaz ve kendine yabancı planlarını görmekteydi. Neredeyse bu devrime, ona, Block'un görüşüne göre, "müzikal olmadığı" ortaya çıkan, sadece zorba çizgilerini değil, ona göre bir devrimin muazzam, Rasin'ce çizgilerini de yitiren, gözlerinin önünde Avrupalılaşmış ve bu yüzden bayağı hale gelmiş olan bu devrime lanet okumak üzereydi.

[1] Latince: Gladyatörlerin Roma imparatoru önünde seslenişleri; Türkçesi: "Ölecek olanlar seni selâmlıyor!" *(Almancaya çevirenin notu.)*

Block'un eserleri ve tüm kişiliği bizim için çok büyük plastik-tarihsel öneme sahiptir. Aristokrat kültürün, çoğunlukla da tüm aristokrat — burjuva kültürün yıkılmakta olan son basamaklarının parlak bir örneğidir. Burada derinliğinde olumlu, evet, anlamlı bir özelliğin farkedilmesi ilginçtir: Bu "ardıllar"ın devrimin büyüklüğünü biraz anlama, onun önünde eğilme, donmuş dünyanın bütün değerlerini, kimbilir nereye büyük bir hızla koşan devrimin atlarının ayaklarının altına atma yeteneği. Fakat bizim için sınıf bilinçli Block için devrimi iyice tasavvur etmenin bütün olanaklarının sınırlarının belirtisi de daha az önemli değildir.

Son asilzade şair kendi mülkü yanıyor olmasına rağmen, kızıl horoza bile bir methiye düzebilirdi. Anlamsız vahşi isyan, onu ne kadar korkutursa korkutsun, belki de onun tarafından yine de tamamen muğlak perspektifler adına kutsanmakta, onun yeterince bildiği ve tanıdığı dehşetin ateşli ıslahı adına kutsanmaktadır. Fakat proleter devrimi, fakat onun demirden devrimci yasallığı, tamamen aydınlık aydınlatmacılığı, toplumsal olguların yasalara bağımlılığını anlaması, yeni bir planlı ekonominin kurulması için güçlü, yoğun çabası — bütün bunlar, son asilzade şairin beyninde ve yüreğinde kesinlikle kabul göremiyordu. Bu ona daha çok nefret ettiği burjuva dünyasına aitmiş gibi görünüyordu.

Bu şaşırtıcı mı? Soyluluk adına büyük güçlü bir kapitalizmin saldırıya geçmiş doğa gücüne karşı mücadele eden Tolstoy, aristokratlığını neredeyse tamamen mujiklikle eritmiş, fakat asıl devrimci hareketi barikatın öte yanına sürmüştü. Bazen devrimcilerin kahramanlıkları, dürüstlükleri için, duygudaşlık ifade eden bir kaç söz söyleyebilirdi, fakat onlar Tolstoy'a temelden yabancıydı. Devrimcilerin dünya görüşü, ona yeni bir lanet, yeni bir maske gibi geliyordu — içinde bütün muhafazakâr asilzade nefretini uyandıran uygarlık şeytanının yeni bir laneti, yeni

bir maskesi. İşte bu estetik, isyancı ilkeler, bir zamanlar Marx'ın yüreğinden uzaklaştırılmış, Bakunin'i bilimsel sosyalizmin yeminli düşmanı yapmıştı. Bütün bunlar eşyanın tabiatındadır.

Block sınıfının fiziki ölümü esnasında, aristokratik bir bilincin becerebildiği devrimciliğin azamisini geliştirmişti. Azami ölçü, bazı parlak, ilginç, ama muğlak karışık sanat eserleri yaratmaya yetmişti, ama bu aynı zamanda Block'u gerçek devrimin eşiğinde, şaşkın, anlayışsız, uyumluluğu içinde, büyük, akılcı örgütlülüğün, yani Block'un bütün doğasıyla bağlı olduğu geçmişe tamamen yabancı bir ruhun özellikleri duyulduğu için, anlayamadığı kendi yürüyüş marşının dışında bırakmıştı.

A. Lunaçarski'nin, A. Block'un eserlerinin oniki ciltlik derlemesine önsözünün III. ve IV. Bölüm'ü, Leningrad 1932.

Yenilikçi Vladimir Mayakovski
(1931)

14 Nisan 1931'de Komünist Akademi'de yapılan Mayakovski'yi anma Gecesinde Lunaçarski'nin Yaptığı Konuşmanın Stenogramı.

Mayakovski'nin proletaryaya giden yolunun rastlantısal olmadığı sık sık vurgulanmıştır. Bu, onu bu yönde hareket ettirmek zorunda olan temellerin bizzat Mayakovski'nin içinde bulunduğu anlamına gelmektedir; zira çağımızda bir çok insan ve şair yaşamaktadır, fakat insanların tümü, şairlerin tümü, bu yolda gitmezler. Ne var ki, Mayakovski'de var olan temellerin, çağımızın dışında onu böyle bir sonuca götürmesi olanaksız olurdu; zira kimsenin yürüyeceği yol bizzat kendisi tarafından belirlenmez, insanların yürüyecekleri yolu büyük ölçüde çevre ve zaman belirler. Mayakovski'nin yaşam ve yaratım yolundan söz ettiğimizde, kişilik olarak Mayakovski'nin, dev bir toplumsal olgu olarak proleter devrimle buluşmasından söz etmiş oluruz.

Proletarya ve devrim, gizli biçimde Ekim Devrimi'nden çok önce, evet hatta 1905'ten önce vardı. Mayakovski, bu büyük gü-

cün varlığından haberdardı ve zaman zaman edimlerinde bu güce epeyce yakın duruyordu, fakat şiir yaratımının ilk dönemlerinde bir ölçüde uzağındaydı bu gücün. İnsan, Mayakovski'nin şiirinin gelişim yolunun, bu dev toplumsal gövdenin, devrimci proletaryanın doğrudan çekim gücünün etki alanı dışında başladığını düşünebilir. Mayakovski, mevcut olanı, daha başka şey, daha yüksek, daha inandırıcı bir şey için yıkma girişimi olarak devrim yolunda attığı ilk adımı birey olarak atmıştı.

Mayakovski'nin yazılarında sıkça, onun, yani Mayakovski'nin çapının yaşadığı çevreye büyük geldiğini ifade eden kendi kendini tanımlamalara, öz-portrelere rastlanır. Mayakovski bu "büyük" sözcüğünü biraz iki anlamlı kullanmaktadır. Bir yandan, Mayakovski'nin son derece cüsseli, fizik olarak iri olması sözkonusudur; öte yandan zihinsel özellikleri de fizik özelliklerine ugundur: bilincinin, tutkularının, yaşamdan, kendi yaratıcı gücünden beklentilerinin erimi; bunlar da, çapları itibariyle Mayakovski'nin içinde yaşadığı çevreye uymazlar.

Mayakovski'nin düşüncesinde "büyüklük" ile "irilik"in bir bütün halinde kaynaşmış olması dikkat çekicidir. O kendisinin bu tutkularını, bu düşüncelerini, bu hoşnutsuzluklarını, bu umutlarını, bu umutsuzluklarını bir beyin ürünü olarak görmez, onda bunlar "bilinç imparatorlukları"nın herhangi bir yerinde dolaşıp durmazlar; bu gövdesinden gelen bir şeydir, bunlar dev organizmasında cereyan eder. Mayakovski materyalistti (diyalektikçi olup olmadığına daha sonra döneceğim): dünyevi olan, bedensel olan, sıcak kanın hareket ettirdiği, doğrudan yaşama hırsıyla dolu olan her şeyi, Mayakovski, son derece büyük bir güçle, Mayakovski'nin organizması olarak bu organizmaya uygun Mayakovski ruhu olarak hissediyordu.

Yani böyle bir Mayakovski'ye dünya dar gelmekteydi. Bu, elbette ona evrenin de dar gelmesi demek değildir. Evren onun hoşuna gidiyordu, evren çok büyüktü ve Mayakovski ona çok

yakın olmak istiyordu: Güneşi yanına çağırmıştı, güneş gelmiş ve onunla baş başa sohbet etmişti. Fakat güneş sadece düşünde geliyordu ona. Oysa gerçekten yakın oldukları ve hızla yakınlaşmaya çalıştıkları ise onunla boy ölçüşecek durumda değillerdi. Mayakovski'nin büyük hüznünün ve yalnızlığının nedeni budur. Kendisi için bir toplum yaratmakta zorlanıyordu. Ancak ömrünün sonlarına doğru, devasa büyüklükteki doğal dünya ile aralarında kendisi için tek birini bile bulamadığı tek tek bireyler arasında bu toplumu oluşturmaya başlamıştı. Çağımızın başka işler ve başka alanlarla uğraşan büyük insanlarına —devrimimizin politik önderlerinden söz ediyorum— yakınlaşmayı başaramamıştı. Fakat yalnızlığına son vermek için bütün gücüyle amaçladığı özü bulmuştu. Bunlar toplumsal varlıklardı: Proletarya, devrim.

Proletarya ve devrim onun için, birincisi, olağanüstü yaygınlıkları, doğrudan politik mücadele ve emek sahasında yaşanan muazzam savaşlar ve ikincisi, geleceğin anahtarları olması nedeniyle değerliydi. Mayakovski elbette geleceğin ne olduğu konusunda çok açık değildi. Fakat, içinde, kendisinin iri bir insan olarak, nihayet dolu dolu nefes alabileceği, omuzlarını dik tutabileceği, kalbinin kendi kendini bulabileceği bir gelecek olacağını biliyordu. Sanki uğursuz sonunu neredeyse önceden bilirmişçesine, "Tam Sesle" şiirinin girişinde, onu, bu büyük adamı gelecekte canlandıracak olan şeyden söz eder:

Duyun,
gelecek günlerin yoldaşları,
haykıranı, önderi,
ajitatörü!
Bütün sesleri bastırarak
Şiirden çağıldayarak kayan

lirik ciltleri
geçeceğim
canlı kadın
ve erkek hatipler için.

Zafer kazanılır kazanılmaz, güçlü, boylu poslu adamlar yaşamaya başlar başlamaz insanlar istedikleri gibi sevebilecek, şarkı söyleyebileceklerdir. Fakat şimdi:

Gelecek kuşaklar,
Sözlük kovasına bakın
Lethe'den*
yüzüp gidiyor
böylesine kötülüğün posa sözcüğü
"fuhuş"
"verem"
"abluka" gibi.
Sizin için,
siz
sağlıklı ve çalışkan olanlar için,
yalıyor
veremlilerin tükürüğünü,
afişin sert diliyle
ozan.

Mayakovski, geleceğin insanlarına yol açmak için gücü dahilinde her şeyi yaptı.

* Lethe: Yunan mitolojisinde, Ölüler Diyarında bulunan ve ölülerin yeryüzündeki yaşamlarını unutmak için suyundan içtikleri kaynağa verilen addır; unutma kaynağı. –ÇN.

Mayakovski'nin büyük insanlar için mücadeleye, daha devrim öncesinin dünyasında başlarken hareket noktası buydu. Burjuva dünyasında geleceğe giden bir yol yoktu, sevebileceği toplumsal varoluşun, kolektifin esamesi okunmuyordu, bu dünyada sadece kara cahil bir boşluk vardı ve Mayakovski buna karşı çıkıyordu.

Mayakovski'nin karşı çıkışında baştan itibaren toplumsal motifler gündemdeydi. Fakat bu karşı çıkışın asıl özü yine de şuydu: Dünya küçük ve büyük bir şahsiyeti içine alamıyor, oysa büyük şahsiyet, öfkeyle, tiksintiyle bu küçük dünyayı, bu burjuva seviyesine kadar düşerek ufalanmış ticari dünyayı reddediyor. Bu Mayakovski'nin ilk başkaldırısıydı.

Mayakovski'nin ikinci devrimi, gençliğinden gelmekteydi. İnsanın genç olması ve dolayısıyla çevresine karşı meydan okuyarak, bir tür dövüş horozu gibi davranması anlamında değil. Hayır, Mayakovski için, gençliğin başka bir anlamı vardı: Ona, doğduğu dünya —tabir yerindeyse içine doğduğu dünya— hükmü kalmamış, ufalanmış gibi geliyordu. Bu dünyada, herkesin önünde eğildiği kendine özgü bazı şöhretler, bazı koruyucu periler vardı, ama bunlar sadece bugün var olan bayağı ve boş dünyanın kutsanmasına hizmet ediyordu.

Mayakovski, insanlığın geçmişinde çok büyük değerler bulunduğunu çok iyi bilmekteydi. Fakat bu değerlerin kabul edilmesi durumunda hepsinin kabul edileceğinden korkmaktaydı. O nedenle her şeye karşı isyan etmek ve şöyle demek daha iyiydi: Bizzat kendimiz, kendimizin öncelleriyiz! Bizim gençliğimiz sadece yeni sözcükler söylemeli — toplumu ve dünyayı gençleştirmeyi olanaklı kılacak kadar yeni!

Gençlik, çoğu kez, kendisinin daha önce söylenenden çok farklı şeyler söylediğini vurgulamak ister. Bu motif, Mayakovski'nin, devrimci yaratımında, bir çok eleştirmenin belirttiği ve

hiç kuşkusuz çoğu kez bir paradoks, çoğu kez bir şaşırtma numarası, çoğu kez bir ataklık, çoğu kez bir gençlik taşkınlığı olan bir karşıtlık oluşturur. "Ah, çok iğrenç, serserilik bu!" diyen Şengeli gibiler ve diğer "yaşlı bakireler", kendi kanlarında gençlik olmadığı için korkuya kapılmışlardı. Çok ileri yaşlarda bile genç olunabilir, ya da insan çok genç yaşlarda bunayabilir: söz konusu olan yılların miktarı değil, yaratıcı gücün ne kadar olduğudur. Bu güce sahip olmayanların, bu şarabın Mayakovski'nin içinde nasıl mayalandığını, nasıl mantarı dışarı ittiğini, hatta şişeyi patlattığını, genç, çağlayan yeteneğin nasıl dışarı boşaldığını kavramaları olanaksızdı. Genç Mayakovski'nin bu taşkınlıkları, onun, aynı küçük cins bir tayın büyük, kaba ayaklarının onun gelecekte ne kadar büyüyeceğinin işareti olması gibi, daha da büyüyeceğini gösteriyordu.

Mayakovski'nin üçüncü devrimci adımı, ustalıktan, öncelikle biçim ustalığından geliyordu. O, içinde sözcüğe karşı bir sevgi hissediyordu, sözcüğün onun iradesi altında olduğunu, emri üzerine sözcüklerin taburlar halinde dizildiğini hissediyordu. Ona öyle geliyordu ki, eğer insan sözcüklere kumanda edemez, sadece sözcüklerle eskiden ne yapılıyorsa onu yaparsa, iyi eğitilmiş bir orkestranın önünde değneğini oynatarak orkestranın zaten çaldığı parçayı yönetirmiş gibi yapan ve seyircide bu etkiyi uyandıran orkestra şefine benzeyecektir. Yeni dizeler yazdığını sanan, fakat gerçekte eski sözcük ve düşüncelerin egemenliği altında bulunan taklitçilerin durumu da buna benzemektedir. Biçim güçsüzlüğü Mayakovski'yi her zaman korkunç bir hiddete düşürüyor ve o şöyle diyordu: Tamamen yeni bir tarzda yazılmalı. Biz, bu yeninin biçim ve içerik açısından ne olacağını henüz bilmiyoruz — fakat her şeyden önce yeni olmalı. Ve eski biçimde yazanlar, zamanını doldurmuş bir dünyanın hizmetkârları olarak mahkûm edilmelidir.

Mayakovski'nin bundan sonraki (ustalık açısından çevreye

ilişkin yargıya benzer) başkaldırısı, üretimden kaynaklanan bir başkaldırıydı. Burada büyük ölçüde eserlerinin içeriğine de değinmiş oluyoruz. Mayakovski, kendi kendisine, taklitçi oldukları, bir dünyanın yıkılışı sürecini daha önce söylenmiş şarkıları geveleyerek devam ettirdikleri için reddettiğim şairler diye soruyordu. Söyledikleri şarkıların içeriği ne? Bu şairlerin ürettikleri, kullanım değerleri içeriyor mu?. Fakat bu şairler, belki de hiç kullanım değerleri üretememektedir?

Mayakovski, gururla "şair yararlı şeyler üretmez, şair yararsız şeyler üretir. Benim şair olarak cazibem, şiir eserinin yüceliği tam da burada yatar" diyen şairlere öfke duyuyordu. Şairlerin söylediklerinin ne türden yararsız şeyler olduğu dinlendiğinde, bunların aslında canlı bir kantilden başka birşey olmadığı görülür. Tarihsel konular, janrlar ve başka şeyler, sözüm ona özne tarafından üretilir, bağırsaklar ve mide tarafından taşınır ve daha sonra dışarı atılır. İnsan, eğer şairse, her şeyden önce "lirik" olmalıdır, öyle davranmalıdır ki, bütün dünya onun midesini son derece müzikal biçimde bulandırabilsin.

Mayakovski, bu liriki, her türlü müzikal kuş cıvıltısını, her türlü şakımayı, hayatın kağıttan çiçeklerle süslenmesini bırakma çağrısı yapar. Mayakovski, hayatın süslenmesini, hem de —onun düşüncesine göre— süprüntüyle süslenmesini istemiyordu; çünkü gerçekliğin biçiminin değiştirilmesi yerine, onun çirkin ağzının ucuz kağıttan çiçeklerle onun kapatılmak istenmesi bir ihanet eylemidir. Mayakovski'nin Marksist duyarlığı hiç kuşkusuz burada yatar, gerçi Mayakovski yavaş yavaş (Jourdain'ın ancak olgunluk yıllarında düzyazı konuştuğunu farketmesi gibi) akıl sayesinde bir devrimci olduğunu, kimlerin müttefiki olduğunu kavramıştı.

Yani Mayakovski büyük bir kesinlikle şunu iddia etmekteydi: İnsan yararlı şeyler üretmeli; şair, söylediğin şarkıların yararlı olduğunu kanıtla!

Fakat bunlar hangi durumda yararlı olabilir?

Mayakovski nükte yapar: "Şiir sanatı aydınlatmalıdır" ne demektir? — Ama o lamba değil ki! Ya da "şiir sanatı yanmalıdır"ın anlamı ne? — Ama o soba değil ki!

Bu elbette Mayakovski'nin şiir sanatının ne yansıması ne de aydınlatmasına gerek olmadığını düşündüğü anlamına gelmez — zira ona güneşin kendisi öğüt vermişti: "Işık ol — ve sakın saçmalama!" Fakat o, şiir sanatının başka türlü yandığını ve aydınlattığını biliyordu. Peki ama nasıl? Körleşmiş olanın, herhangi bir cansıkıcı, nahoş buluşmanın ardından eve gelen insanların yolunu aydınlatacak ya da insanları evlerinin rahatlığı içinde ısıtacak şekilde değil. Şairin dökmesi gereken ışık ve sıcaklık canlı bir yapıta dönüştürülebilecek işin ve güç kaynağı olmak zorundadır. Şair, yeni şeylerin üretimine katılmalıdır, bu, bu şairin eserlerinin yararlı şeyler olmamakla birlikte bu yararlı şeylerin nasıl üretileceğine ilişkin dürtü ya da yöntem ya da talimat olmaları gerektiği anlamına gelmektedir. Ve bu çevrenin değiştirilmesi ve aynı zamanda toplumun kendisinin değiştirilmesi ile sonuçlanmalıydı.

Mayakovski'nin "üretim" mısraları ya da kesinlikle "düşünceden" solgun çiçek olarak doğmayıp üretken ve üretici mısralar, "üretim ürünü" olan mısralar sloganına olağanüstü düşkünlüğünün nedeni buradan gelmektedir.

Mayakovski, aslında çok erken devrimci oldu. Devrimi çoğu kez arzu edilen, fakat belirsiz hayırlı bir iş olarak düşünmekteydi. Devrimi kesin tanımlayabilecek durumda değildi, fakat onun nefret edilen şimdiki zamanın devasa yıkılma süreci ve arzu edilen, mükemmel bir geleceğin yaratıcı doğumu olduğunu biliyordu. Ve bu süreç ne kadar hızlı, ne kadar şiddetli, ne kadar acımasız cereyan ederse büyük Mayakovski'nin o kadar hoşuna gidecekti. Bundan ötürü Mayakovski, proletaryayı, Ekim devrimini,

Vladimir İlyiç Lenin'i alkışlamış, yaşam yolundaki bu dev tezahürleri alkışlamış ve henüz başlarda bunları biraz daha uzaktan izliyorken görmüştü: Burada bana da bir yer var, burada benim beklediğim şey de var — dev bir yeniden kurma sürecinin doğrudan gerçekleştirilmesi! Ve Mayakovski, gücü yettiğince bu harekete yakınlaşmıştı, mümkün olduğunca tam bir proleter şair olmaya karar vermişti. Ve onda en iyi olan herşey, en büyük olan herşey, onda var olan topluluk ruhu, bütün bunlar, onun içinde şiir sanatının dörtte üçünü, şair Mayakovski'yi esas olarak oluşturan şeyi yaratan herşey, gerçekten proletaryanın safına gelmişti ve Mayakovski'nin doğasının bütün diğer unsurlarını da sonuç olarak buraya çekecekti — belki de sonuç olarak bize tamamlanmış bir proleter şair şahsiyeti sunacaktı.

Mayakovski'ye eski şiir sanatındaki herşey zamanını doldurmuş, pamuktan yapılmış gibi görünüyor ve o "cam parçalayarak, taban demirini kaynaştıran" güçlü yumruğa özlem duyuyordu. Mayakovski'nin her eserinde bu yiğitlik, ustalık, ses çokluğu, katıksız metal dürtüsünü farkedersiniz. Sembolik konuşulduğunda madeni yaratıma çağırmaktadır herkesi.

Mayakovski'nin burada izlediği yol hangisidir? Bazıları şöyle diyor: "'Şiir sanatını alçaltma' yolu". Yani şiir sanatı çok yukarıdaydı, pek de güçlü olmayan kanatlarıyla en azından kağıttan uçurtma kadar yükselebildi ve bu noktada insan ansızın hantallaşmış ve bu şiir sanatını tamamen alçaklara düşürmüştü..."

Fakat Mayakovski'nin istediği "alçaltma"nın neden ibaret olduğuna yakından bakıldığında, bunun aslında bir yükseltme olduğunu görüyoruz, çünkü Mayakovski, şiir sanatını, bir bütün olarak olayların yanlış değerlendirilmesi ve yanlış yükseklik ölçüsü olan idealizm açısından alçaltmakta; buna karşılık olayların doğru değerlendirilmesi ve bunların karşılıklı ilişkileri olan materyalizm açısından yükseltmektedir.

Önce: Konunun alçaltılması. Mayakovski'nin basit, son derece gündelik, küçük, tefrikamsı ve benzeri konuları aradığı söyleniyor.

Gerçi Mayakovski her zaman basit ve gündelik konular seçmez: Bazen (hatta çoğu kez) fevkalâde büyük konular şeçmiştir. Fakat bu muazzam konuyu da her zaman bir başka, sanki yeri demirden ayaklarla döverek, "sol! sol! sol! !" diyerek ele alır Mayakovski. Ve onun bütün soyutlamaları şöyledir: ağır adımlarla "sol" parolasıyla yürümek. Bu neden böyledir? Çünkü o dünyayı değiştirmeyi şairin hedefi olarak görür ve bu dönüştürmenin karmaşıklığı içindeki konuları bulmayı amaçlar. Düşler bölgesinin semalarında kanat çırpmak, sonsuzluğu, bitimsizliği ve diğer cilalı dünyaları görmek şair için küçültücüdür. Yani tuzu kuru, asalak, sığ, farfaracı olmak demektir; oysa Mayakovski inşa işçisi olmak istiyordu. O nedenle emekle, inşayla ilgili, derin dünyasal konuları tercih ediyordu.

Sözcük dağarcığının alçaltılması. Onun bir sürü bayağı sözcük kullandığı ve yüzyıllardır üzerlerinde ilginç çamur birikmiş aşınmış sözcüklerden kaçtığı söyleniyor.

Bazıları şöyle diyor: Ah, ne harikulâde bir sözcük, bu bu sözcük şu ya da bu şair tarafından kullanılmıştı! Lomonosov ne kadar Slav sözcük kullanılırsa "üslup"un o kadar seviyeli olacağını düşünüyordu; Slav sözcükler kullanılmadığı yerlerde "lümpen üslup" sözkonusudur. Ve işe bakın, Mayakovski "yüksek üslupla" değil, "lümpen üslupla" yazmak istiyordu. "Yüksek üslup", özellikle kullanılmaktan yıpranmış bir şeydir. İlk şairler bu sözcükleri, bir ruha sahip, ince parmaklarıyla biçimlendirmişlerdi, daha sonra kaba parmaklı başkaları geldi ve adeta onları yerlerinden etti, daha sonra da kendileri sözcük türetmemiş, sözcük işlememiş, fakat eski, hazır sözcüklerin, kaba saba elleriyle bile müzisyen saydıkları büyük pençeli birileri geldiler. Mayakovski tamamen değişik bir kelime haznesi ortaya çıkardı: bunlar ya ta-

baka halinde çoktan yere düşmüş, fakat yenilik olarak şairin pulluğu tarafından kaldırılmamış sözcüklerdi ya da henüz yeni topraktan fışkıran —etrafını canlı ahtapotlarla çevreleyen mercan kayalıkları gibi— sözcüklerdi; söz konusu olan bunları şiir sanatının dili haline getirmekti. işte Mayakovski bunu yaptı. Ama bunun "alçaltma" olduğunu söylediler. Neden? Çünkü bu sözcükleri çöpçüler de kullanmakta, gösterilerde bu sözcükler konuşulmaktadır... Evet, doğru, bu sözcükler konuşuluyor — Çünkü bunlar yaşayan sözcükler! Mayakovski ölmüş sözcükler kullanmaz.

Cümle yapısı. Mayakovski'de cümle yapısının çoğunlukla bayağı olduğu söyleniyor bir sokak jargonudur deniyor, ikincisi bazen cümle yapısı olağanüstü şaşırtıcı biçimde sentaksta kullanıldığı gibi değildir ve bazen süslü püslü tumturaklılık izlenimi yaratır.

Bunun nedeni, Mayakovski'nin yaşayan cümleyi yakalamış olmasıdır. Elbette hazırlarını kullanmak yerine yeni sözcükler türetmek daha zordur, fakat Mayakovski çok sayıda sözcük yaratmıştır; o, hiç kimsenin ağzından çıkmamış, fakat o söylediklerden sonra ağızdan ağıza dolaşmış, halen de dolaşan sözcükler yaratma yeteneğine sahipti. Cümlelere gelince, bu farklı bir meseledir. Burada her insan bir virtüöz ve yaratıcıdır. Ondan önce kullanılmamış ve son derece inandırıcı olduklarını kanıtlayan ifade biçimleri ortaya çıkaran insan, elbette dil alanında iyi şeyler yapmıştır. Ve —Puşkin ya da başka bir gelişim aşamasında Nekrasov, ikisinin arasında belli bir basamakta Lermontov gibi şairler hariç— hiç bir şiir sanatçısının, hatta hiç bir düzyazı sanatçısının, yenileşmeye, Rus dilinin zenginleştirilmesine Mayakovski kadar yaratıcı hizmetlerde bulunmadığı söylenmelidir. Bu tartışma götürmez.

Ritmin alçaltılması. "Armonik melodi", "saz telinin sesi" ya da "Eol harpının ötüşü" olarak, şairin ne kadar çok yorulduğu-

nu, dünyanın onu ne kadar üzdüğünü, ne olağanüstü bir duyguyla sevdiğini vs. anlattığı solgun romantizm olarak anlaşılan şarkı ritmidir sözkonusu olan. Fakat bu ev ve kullanım ritminin neden bu kadar yüksekte olduğu düşünülür? Çünkü bu insanlar, bir ruha sahip olduklarını, bu ruhun ölümsüz olduğunu bu ruhun bütün İsrafiller ve Kerubinler ile akraba olduğunu ve Kerubinler sayesinde Tanrının kendisiyle akraba olduğunu, bundan dolayı da bu ruhta olan her şeyin kutsal ve mükemmel olduğunu düşünürler. Fakat gerçekte bu ruh yerine —Sçedrin'in söylediği gibi— "görünüş olarak biraz küçük ve gösterişsiz" bir şey vardır ve bu "görünüş olarak küçük ve gösterişsiz", böyle bir bireyin bu kistleşmiş ruhu, kendisi gibi darkafalı bireylerden hiç kimseyle akraba değildir. Ve bütün bunlar yine idealistlere yücelik olarak görünür; materyalistlerin gözünde bu "çürümüşlük ve toz"dan başka bir şey değildir.

Peki Mayakovski'de ritimler nasıldır? Mayakovski'nin ritmi, kavganın ritmi, çağrının ritmi, endüstri gürültülerinin ritmi, endüstriyel üretim ölçülerinin ritmi ve yürüyüş ritmidir.

Elbette, son derece tanrısal bir dünyada yaşadığını düşünen (gerçekte kendi tuvaletinden dışarı çıkmayan) eksantrik bir insan, bu tür ritmlerin, mahremiyeti, suskunluğu, içtenliği, kendi içine dalmışlığı bozduğuna inanır.: "Ah bu nedir? Ah bizi nerelere getirdiler? Bu bir pazar"! — ve o bunun kesinlikle pazar değil, insanlığın büyük yaratıcı dünyası, gerçek hareketli topluluk olduğunu, bunun devrim olduğunu, bunun devrimin sesleri olduğunu kavramaz. Bütün bunlar bu yeni ritmin içinde, bu yeni trampet sesinde vardır.

Kafiyenin alçaltılması. Bu nedir, ne tür bir kafiyeye sahiptir, deniyor. Çok tuhaftır, o iki sözcüğü bir sözcüğün karşısına koyar, sözcüğün inanılmaz biçimde ırzına geçer — çokça çılgınlık vardır burada.

Tabii, Mayakovski açısından söylendiğinde, "ağrı, çağrı, bağrı" Mayakovski'nin kafiyesinden daha az panik yaratır. Fakat Mayakovski, mısralarını daha etkili kılmak için kafiyeye ihtiyaç duyar. Bu mnemoteknik bir formüldür: Mısrayı etkili yapmak için, sadece kafiye değil, yeni bir kafiyeye, sizi olduğunuzdan daha çok yaşlandıran değil —zaten bir kaç yıldır bunları yutmuşsunuzdur ve içinizde taşıyorsunuzdur—, sizi tamamlayan, gerçekten sözcüklerin yeni değişken sesine, tam da böyle olduğu için etkili, böylesine orijinal, böylesine şaşırtıcı bir kafiyeye ihtiyaç vardır. Mayakovski'de şiirin bir bölümü aslında bir aforizma, bir iz bırakan konuşma tarzıdır. Mayakovski'nin kendisi neredeyse tüm mısralarını ezbere biliyordu: "Kendi mısralarını unutan bir şair ya kötü bir şairdir ya da kötü mısralar yazmıştır. İyi bir şair iyi mısraları her zaman belleğinde tutar". Ben, Bryusov'un esasen haklı olduğunu düşünüyorum. Mayakovski *mısralarını ezbere biliyordu.*

Mayakovski'nin şiir sanatında herşeyi alçalttığı, iyice alçalttığı söyleniyor, oysa Mayakovski'nin şiiri seçkindir.

Fakat hangi anlamda "seçkin"? Salonlarda, eğer pantalonlar mükemmel modacılar tarafından biçilmişlerse, yani comme il faut[1] iseler, bir seçkinlik vardır. Oysa seçkinlik ve comme il faut şudur: gerektiği gibi, başkalarının onayladığı gibi; buna karşılık seçkinlik, yeni söylenmiş birşey, bireysel, öncü, yeni yolla bulunan bir şeydir.

Mayakovski'nin kendisinin nasıl mısra yazdığına ilişkin ne söylediğini okuyun. Her kafiyeyi nereden bulduğunu hatırlar: "Arbat kapısından geçiyordum ve bu kafiyeyi anımsadım; başında 7-8 gün oturmuş, bunun bir kaç sözcükle nasıl söylenebileceğini düşünmüştüm." Mayakovski gerçek bir işçiydi: tuluatçı değil, yorgun, sorumluluk sahibi bir arayışçıydı. Ve gerçekten

[1] Comme il faut (Lunaçarski tarafından Fransızca yazılmıştır): olması gerektiği gibi, yakışmış. *(Almancaya çevirenin notu.)*

de, onda boş, eskimiş satırlar yoktur, sadece Şengeli'nin onun yeteneğini kabul ettiği yıllarda değil, Şengeli'nin onun yeteneğini artık kabul etmediği yıllarda da böyledir bu. Her mısra hassas terazide tartılmıştır, çünkü hepsi bulunmuş, hepsi yaratıcılıkla meydana getirilmiştir. Mayakovski, yeni birşey sunmayan mısraların kendisini utandırdığını söylemişti. Mayakovski, şiir sanatında bir üreticidir. Elbette basit, zanaatsal üretim ya da endüstriyel üretim içinde model üretilebilir ve bunlar istenildiği gibi tekrarlanabilir. Fakat burada tipografik reprodüksiyon sözkonusu olabilir: Bir mısra bulunur bulunmaz, bir yazı yazılır yazılmaz derhal milyonlarca basın — bu endüstriyel çoğaltmadır. Fakat şairin yaptığı sürekli yeni model, sürekli yeni bir örnektir. Mayakovski böyle çalışıyordu.

Mayakovski'nin devrime gelişinin, son derece organik, son derece önemli bir geliş olduğunu söyleyebiliriz. Onun gelişi sayesinde ortaya çıkan başarılar, bizim için son derece önemlidir.

Fakat Mayakovski'nin talihsizliği, bir ikizinin olmasıydı. Neden Mayakovski'nin madeni şiirlerinde, toplumsal şiirlerinde elle tutulur bir somutluk noksanlığı görüyoruz, sanki bireysel olandan korkuyormuş, sanki büyük ve çınlayan bir sembol arıyormuş gibi.

Bu, kısmen Mayakovski'nin bütün bunlara yeterince yakınlaşmadığıyla açıklanır. Bir kentin size uzaktan, caddeleri, evleri hatta insanları görmediğiniz mavi bir sisle, ya da devasa bir elektiriksel şafak kızıllığıyla örtülü büyük bir makine olarak görünmesi gibi, Mayakovski de, sosyalizm kentine, devrim kentine kendi yolundan gitmiş, onu görmüş, selâmlamış ve anlatmış, fakat sokaklarında, meydanlarında yürümemeşti.

Bu isabetli bir açıklamadır.

Fakat bunun da ötesinde Mayakovski özellikle bu kentte onun arkasından gelen ikizini bırakmaktan korkuyordu. Maya-

kovski ikizini hissediyor, ondan korkuyor, onu sevmiyordu, fakat bu ikiz ısrarlıydı. En kötüsü sempatik olmasıydı. Mayakovski'yi en çok korkutan sempatik niteliğiydi, zira eğer insanın ikizi antipatikse, ondan uzaklaşması daha kolaydır. İkizinin sempatik niteliği, onun sahici olduğunu, sizin bazı özelliklerinizi kendi içine aldığını kanıtlar: Bunu bilincinizden kovuyorsunuz ve tam da onu bilinçli bir kişiliğin içinden sürüp çıkardığınız için, gerçekte yanınızda yürümeyen, içinizde, bilinçaltı, yarı-bilinçsel, ek bir kişilik olarak başka bir hayali kişiliğin içinde yoğunlaştırıyorsunuz.

Bu ikiz neden yapılmıştı? Mayakovski'de küçük-burjuvaca kalmış her şeyden. Mayakovski'de küçük-burjuva özellikler çirkin değildi. Eğer bu özellikler kâr hırsı olsaydı, entrikacılık olsaydı, iftiracılık, başkasının uğradığı zarardan memnun olma, ilişkilerde her türlü küçüklük gibi sıradan bir küçük-burjuvanın varoluşunun arka planını oluşturan özellikler olsaydı, Mayakovski bunları derhal toparlayıp çöp sepetine atardı. Oysa bu özellikler büyük bir şefkat ve sevgi arzusu, çevreye duyulan son derece özel bir ilgi, güçlü bir merhamet arzusuydu. Bu öyle bir merhametti ki, Mayakovski eziyet altındaki bir atın boynuna atılabilirdi...

Baktım
gözlerinin içine atın...
Ve yıkmış başını öte yanına sokağın...
Yaklaştım yanına, gördüm:
Gözyaşları boşalıyordu
Yanaklarından aşağıya
Ve yelelerinde kayboluyordu sonra...
Ve hayvanî hüzün,
kaynayıp taşarak

içimden kopup çıkıyordu
karmakarışık hışırtılarla.

"ağlama atım.
Zorlukları biliyorum —
kim söylüyor, daha az değerli olduğunuzu sizin?
Yavrucuk,
Hepimiz birer atız aslında
kendine göre at herbirimiz."[2]

Mayakovski, keman ona acıdan söz ettiği için, o da onda inleyen hayatın sembolünü gördüğü için, bir kemanın boynuna da atılabilirdi.

Ayağa kalkıyorum
notaların üzerinden sallanarak çıkmak için,
korkuyla eğilen nota kürsülerinin
ve bağırıyorum:
"Tanrım!",
nasıl da atıyorum boynuna kendimi tahtanın.
"Biliyor musunuz, keman?
Birbirimize kötü ve giderek daha kötü benziyoruz,
çünkü ben de hep haykırıyorum
ve kanıtladığım birşey yok!"
Gülüyor çalgıcılar:
"Bir yanılgı! Şaka!
Bir tahta için

[2] "V. Mayakovski, "Seçme Şiirler"in Almancasından alınmış, Meşdunarodnaya Kniga (Enternasyonal Kitap), Moskova 1941, s. 5. *(Almancaya çevirenin notu.)*

Duruyor ortasında alevlerin!"
Umurumda bile değil benim
Ben iyilik peşindeyim.
"biliyor musunuz, keman?
Birlikte yaşıyoruz biz!
Anlaştık mı?"

Bu iyi mi, kötü mü, sempatik mi, değil mi? Peki bir insanın sevgi talep etmesi, "hiç olmazsa bir parça sevgi" talep etmesi, sempati talep etmesi, etrafında onu seven insanların olmasını talep etmesi neden sempatik olmasın? Mayakovski'nin içinde nihai olarak öldürmediği bu unsurların hepsi onda en iyi biçimiyle, güçlü bir insanları anlama yeteneği biçiminde ve güçlü bir anlaşılma, bazen teselli edilme, okşanma arzusu biçiminde mevcuttur. Ve Mayakovski'nin kendi etrafında bunca çok acıyı hissetmesi sempatik değil mi?

Şengeli diyor ki: "Sinirler"i ne kadar sık bozuluyor; sağlıklı olmadığını kendisi söylüyor. Ah evet, elbette Şengeli, eğer Mayakovski bir kez "ben madenim" dediyse, bunun anlamı pirinçten alnı olması gerektiğidir. Fakat bu aynı şey değil. Bu dünyanın yansıdığı metal zırhın altında sadece sıcak, sadece hassas değil, aynı zamanda kırılgan, kolay incinebilir bir yürek vardı. Ve belki de Mayakovski'de bu fevkalâde büyük duygululuk, bu mahçup insaniyet olmasaydı, bu anıtsal eserler de böylesine sıcaklık dolu olamazlardı.

İçtenlik, bazen Mayakovski'nin yaratısını çalarak bildirdiği tunçtan çanın içine son derece iyi süzülmüştür. Bir çan dökerken daha yumuşak bir maden, kalay katmak iyidir. Fakat bu yumuşak maden, bu kalay, insanlarda fazla olursa, kötüdür, bu durumda pıhtılaşma olur, bir ikiz gündeme gelir.

Mayakovski şiir sanatında bu ikizden, bu yumuşak, son derece mahrem ve olağanüstü hassas, hastalık derecesinde hassas bu ikizden korkmaktaydı. Şunu hissediyordu: Demirden bir çağ başladı, muazzam bir çağ başladı — ve ben kendim de böyleyim, güçlü kaslarım var, kalbim çekiç gibi atıyor, gerçekten de güçlü bir sesle muazzam kitlelere seslenebilirim. Ve bunu yapmak istiyorum. İçimdeki bu çıban, içi kanla dolmuş bir iç çıban neden? Mayakovski şiirinden bu yumuşaklığı tamamen atma çabasındaydı; fakat bunu her zaman başaramıyordu ve ikizi, bazen onun da yanında şarkı söylemeye başlıyor, gerçek Mayakovski'nin, cepheden Mayakovski'nin aslında söylemek istemediği "bazı şeyler" üzerine şarkı söylüyordu. Bu, Mayakovski'nin şu ya da bu bahaneyle duygusal, abartılı romanslar söylemesiyle, bazen, nasıl memnuniyetsiz olduğunu, anlaşılmadığını, şefkat görmediğini, etrafındaki herkesin nasıl kaba olduğunu, aynı kâseden çorba içtikleri, aynı cephede omuz omuza savaştıkları en yakın yoldaşlarının bile böyle olduğunu söylemesiyle sonuçlamaktaydı.

Bizler, şairlerin büyük bir şefkate gereksinim duyduklarını söyleyen Marx'a benzemiyoruz. Bizler, Mayakovski'nin bazen büyük bir şefkate ihtiyaç duyduğunu, bazen yürekten gelen belki de en aptalca sözcüğe ihtiyaç duyduğunu anlamıyoruz, anlamadık; eğer anlasaydık bu sözcük o ikize ulaşacak, ikizin iç sıkıntısını dengeleyecekti.

Şarkıya sızarken, ikizi, Mayakovski'nin ikinci melodisini yaratmıştı. Mayakovski bu ikizi, egemenlikle, şiddetle muzafferce yakasından tutuyor ve paylıyordu: "Mayakovski adına konuşmasın!" — ve sahip olduğu o mükemmel tunçtan sesiyle söylüyordu bunu. Fakat zaman zaman bu ikizi serbest bıraktığı oluyordu ve ikiz hemen keman tonuyla söylemeye başlıyordu şarkısını, melankolik şeyler söylemeye koyuluyor ve işte o zaman bir Mayakovski'yi ötekinden ayırmak mümkün olmuyordu.

Bu iki şahsiyetin anlamı, Mayakovski'nin bizim geçiş döne-

mimiz için mükemmel biçimde karakteristik olduğudur. Eğer mücadeleler içinde yürümemiş olsaydı, içindeki bu yumuşak küçük-burjuvayı, bu duygusal liriki kolayca öldürebilseydi ve birdenbire böyle bir şair haline gelebilseydi, bu neredeyse mucize olurdu! Belki de, bunu, ancak proletaryanın saflarından gelen, Lenin'e benzer gerçek bir toplumsal devrimci, ancak şiir sanatının bir Lenin'i yaratabilirdi. Fakat Mayakovski'nin doğası böyle değildi. Ve onun yürütmek zorunda kaldığı savaşlar, aşma çabaları, ihtiraslarını yenme uğraşıları çok anlamlıdır.

Aştı mı? Evet şair bunu yaptı ve ikizinin soluğunu kesti. "Kendi şarkılarının gırtlağına bastığı"nı söylerken, ikizinin söylemek istediği şarkıların gırtlağına basmıştı. Bunu yapma zorunluluğunu, Mayakovski RAPP'a[3] girdikten sonra özellikle belirgin biçimde hissediyordu.

İkizini sempatik bulmasına, bazen "bu ikiz aslında ben değil miyim?" diye düşünmesine rağmen yine de gırtlağına basıyordu. Ve ikizi onu bu nedenle öldürdü. İkizi, onu, şiir sanatında sadece Mayakovski'nin şiirine bir ölçüde bulaşabilmesine rağmen, gündelik hayatta büyük ihtimalle ondan daha güçlü olduğu için öldürebilmiştir.

Bir çok insan şu soruyu soruyor: "Mayakovski'nin neden intihar ettiğini açıklayın?" vs. Bunu açıklamayacağım — bilmiyorum. Mayakovski'nin kendisi şunu söylemişti: Hayatımın karıştırılmamasını rica ediyorum (o dedikodu sevmezdi)...

Biz, bu ölüm olayını ancak çok genel ele alabiliriz. Koşulları bilmiyoruz. Bildiğimiz sadece Mayakovski'nin kendisinin şöyle dediği: İkizim bana politikada ya da sanatta ya da, elimde pipom, "Nette" vapuruyla sohbet ettiğim okyanusta herhangi bir yerde değil, üzerinde bülbüllerin öttüğü, ayın parladığı, aşk sandalının yüzdüğü küçük duygusal denizde korkunç geliyordu — işte bu

[3] Rus Proleter Yazarlar Birliği'nin Rusça kısaltılmışı *(Almancaya çevirenin notu.)*

ortamda karaya oturdum. Daha fazla sormayın. Orada ikiz daha güçlüydü, orada bana üstün geldi, işimi bitirdi ve ben şunu hissettim: eğer metal Mayakovski'yi idam etmezsem, büyük ihtimalle yıkılmış bir insan olarak daha uzun yaşayacaktır. İkiz onun içinde bazı şeyleri kemirmişti, içinde bazı çatlaklar açmıştı, fakat o bu çatlaklarla okyanuslarda yüzmek istemiyordu — hayatına kendi güçlerinin zirvesindeyken son vermek daha iyi olacaktı.

Sadece bu açıklamayla yetinmek gerekir, çünkü bu açıklama doğrudur; bunun ötesini araştırmak bizim için yararsız ve yakışıksızdır.

Bizim için önemli olan şudur: Mayakovski'nin çevresindeki küçük-burjuvalar, Mayakovski'nin ikiziyle ittifak kurdular. Bunlar, Mayakovski'nin ikizinin Mayakovski'yi yendiğini, hem de kişisel yaşamının kırılgan kayığında değil, onu açık dünyevi mücadelede yendiğini, politikacı Mayakovski'nin, şair yenilikçi Mayakovski'nin yenildiğini kanıtlamayı pek isterler. Şimdi Troçki, bu küçük-burjuvaların yoldaşı olmuştur. O artık bizim gibi metal Mayakovski'nin yoldaşı değil, onun ikizinin yoldaşıdır. Troçki, Mayakovski'nin dramının, onun gücü yettiğince devrimi sevmesi, gücü yettiğince onunla birlikte yürümesi, fakat devrimin gerçek devrim, dolayısıyla sevginin gerçek sevgi, yolun gerçek yol olmamasında yattığını söylemektedir.

Ah evet, Troçkinin katılmadığı bir devrim nasıl gerçek devrim olabilir! Bu hayalet bile kendi başına bunun "sahte" bir devrim olduğunu göstermektedir! Aslında Troçki Mayakovski'nin kendisini devrimin Troçki'nin istediği gibi yürümediği için öldüğüne yazıklanmaktadır; eğer devrim Troçki tarzında yürüseydi, öylesine rengarenk parlayacaktı ki, Mayakovski'nin aklına daha sonra acı çekmek gelmeyecekti.

Troçki'nin son derece zavallı ve aşağılıklaşmış politik dükkânın çıkarı için, bizim yarattığımız sosyalist dünyanın ilerici unsurlarına düşman olan her şeyle birleştiğini görüyorsunuz.

Fakat ölümsüz bir Mayakovski vardır. Ölümsüz Mayakovski ikizinden korkmuyor. İkiz öldü, çünkü o son derece özel bir şahsiyetti. Ve ikizlere ilişkin yazılmış eserlerin en iyileri bile bazen ilgiyle okunsalar bile, bu tarihsel ilgi olacaktır; oysa "metal" Mayakovski'nin, devrimci Mayakovski'nin yazdıkları, insanlık tarihinin en etkileyici çağına işaret etmeyi sürdüreceklerdir.

Devrimin işbaşında olduğu zamandan çok sonra, tam sosyalizm ve eksiksiz komünizm gündeme geldiğinde, içinde yaşadığımız bu çağdan mükemmel bir çağ olarak söz edilecektir. O nedenle bu çağda yaşayan bizler şunu düşünmeliyiz: bu çağı zayıflıklarla lekelemek olmaz, bu gerçekten mükemmel bir çağ ve insanın bu çağa bir parça lâyık olduğunu söyleyebilmesi için kendi üzerinde çok çalışması gerekir. Mayakovski yaratıcılığının ve toplumsal eylemliliğinin büyük bölümünde bu çağa lâyık bir çağdaş olabilmiştir ve onun bir çok müttefiki vardır. Onun müttefikleri birinci olarak kitaplarıdır, eserleridir. Hiç susmadan şarkılarını söylüyor, ışıldıyor, yanıyorlar ve bunlar öyle güçlü parıldıyor ki, her türden baykuş ve yarasa, doğmakta olan güneş ışığının karşısında, ışık onları orada da açığa çıkarmayana kadar, en kıyı bucak yerlere saklanmak zorundadır. İkinci olarak onun müttefikleri bizleriz. "Biz" derken, beni ve arkadaşlarımı, Komünist Akademi'yi ya da RAPP'ı değil, şimdi insanlığın yaratıcı devrimci öncüsünü oluşturan, içinde ezici temel kütlesi olarak biçimlenen "biz"i kastediyorum. Bu "biz", zamanımızın —yüzyılımızın bu ilk on yılı, yirmili, otuzlu, kırklı yıllarının— "biz"i, şimdi SSCB'de yüreği atan, yaratan, yaşayan ve bütün dünya üzerinde yaygınlaşan bir "biz", Mayakovski'nin, onun ikizinin değil, sosyal ve politik kişiliğinin kristalize olduğu Mayakovski'nin müttefiki olduğunu açıklıyor. Belki de bu kişilik, düşünü kurduğumuz şairin nihai biçimine vardırılmamıştır, fakat o yönde muazzam bir merhale katetmiştir. O nedenle, kendimizi onun müttefikleri olarak görmeye ve bunu çekinmeksizin

açıklamaya yetkili görüyoruz, belki de kardeşliğimizi ve ittifakımızı bu yaratıcı "biz" adına, bu kolektif adına, büyük bir insana sunmadığımız, bireysel olarak dayattığımız durumda bunu açıklamaktan çekinebilirdik, çünkü ne kadar yüce olursa olsun her birey için yoldaşlığın selâmı, birine yaşarken bunun nasip olması, hatta ölmüş birine nasip olması, en büyük mutluluktur.

İlk kez "Literatura i iskustvo" ("Edebiyat ve Sanat") adlı dergide, 1931 yılı 5-6. sayılarda, Yazı Kurulunun "A. V, Lunaçarski'nin Konuşmalarından" notuyla yayınlandı. Stenografik notları ve düzeltmeyi yazar gözden geçirmemiştir. Dergi metni, bir çok hata içermektedir, hatta bazı cümlelerde dış mantıksal bağıntı yoktur.

Elinizdeki bu baskı için yeni Rus baskısına uygun olarak bir çok düzeltme yapılmıştır.

Lunaçarski ile Mayakovski arasındaki karşılıklı edebiyat ilişkisinin öyküsü son derece ilginçtir; bu ilişki kitaplarda yer alır, fakat hiç bir şekilde tam olarak aydınlatılmamıştır, çünkü bu ilişki sadece edebi-eleştirel yazılarda değil, aynı zamanda estetik ve resim sorunları üzerine çalışmalarda, kısa polemik notlarında ve mektuplarda ifadesini buluyordu. Derlememizin temel metni olarak "Yenilikçi Vladimir Mayakovski" adlı denemeyi, yani Lunaçarski'nin Mayakovski üzerine ifadelerini yayınlarken Lunaçarski'nin Mayakovski hakkındaki ilk makalesini de sunmayı gerekli görüyoruz: "Bir Kaşık Panzehir", "İskustvo kommuni" (Komün Sanatı) gazetesinin 4. sayısında, 29 Aralık 1918 yılında yayınlandı.

Bir Kaşık Panzehir

Bazı yakın çalışma arkadaşlarım, "İskustvo kommuni" gazetesinin ilk sayıları nedeniyle epeyce üzüntüye kapılmış durumdalar. Bu temelde — bu neden gizlensin? —, Kuzey Bölgesi Eğitim Kurulu ile bu komiserlik nezdindeki Güzel Sanatlar bölümü arasında uzun soluklu bir anlaşmazlık ortaya çıkmıştır.

Kabul ediyorum: ben de üzüldüm.

Bana sanat işlerinde Komiserliğin politikanın katı biçimde saptandığı söyleniyor. Her türlü eski sanat değerlerinin korunması için bu kadar çok, hem de bazen kahramanca çabaların harcanması tesadüf değildir deniyor; hatta "bey malı"nı koruduğumuz yönde suçlamalara maruz kalmamız kendiliğinden doğmadı — ve biz tam da bizim komiserliğimizin resmi bir yayın organının, ortak sanat hazinesinin Adem'den Mayakovski'ye kadar imha edilmeye layık bir sürü pılı pırtı olarak sunmasına göz yumamayız.

Meselenin bir başka yanı daha var. Eğitim Komiserliği'nin sanat yaşamının tek tek eğilimleri karşısında tarafsız kalması gerektiğini onlarca defa söyledim. Biçim sorunlarıyla ilgili Halk Komisenliği'nin ve devlet erkinin çeşitli temsilcilerinin zevkleri hesap edilmez. Sanat alanındaki bütün kişilere ve gruplara engelsiz bir gelişme olanağı verilmelidir. Miras alınmış eskiden kalmış şöhretli ya da moda olma başarısıyla donanmış olsa da, hiç bir eğilim diğer bir eğilimin ayağını kaydırmamalıdır.

İnsanlık tarihinde bir çok kez, maiyet modası gibi bir şeyin mümkün olduğunca hızla eski olanı kül haline dönüştürmeye çalışan yeni bir

şeyin ilerlemesini sağladığını, bunun üzerine sonraki kuşağın, kısa süre önce yönetici olan, geçici başarının küçük prenslerinin önünden kayıtsızca geçerek güzelliğin enkazı üzerine sızlandığını görmüştür. Bunun tam tersini de çok kez gördük: Herhangi bir sanatsal serserinin yabancı hayatı nasıl öbek öbek yuttuğunu, genç bitkilerden güneşi uzak tuttuğunu ve dolayısıyla onları nasıl yok olmaya mahkûm ettiğini ve böylece de insan düşüncesinin gelişim seyrini dumura nasıl uğrattığını.

İşçi ve köylü iktidarının sanatçılar arasındaki yenilikçileri büyük ölçüde desteklemesi üzücü bir olay değildir: Bunlar gerçekten "eskiler" tarafından acımasızca reddedilmişlerdi. Devrimi ilk destekleyenlerin, bütün aydınlar arasında kendilerini devrime düşünsel olarak en yakın hissedenlerin ve devrime duyarlılıklarını kanıtlayanların fütüristler olması bir yana, gerçekten de çoğu kez bunlar son derece iyi örgütçüler olarak ortaya çıkmışlardır. Örneğin, ben kapsamlı biçimde örgütlenmiş özgür sanat atölyeleri ve çok sayıda bölge ve il okulundan en iyi sonuçları bekliyorum.

Fakat sanatçılar arasındaki yenilikçiler kendilerini kesin olarak devlet sanat okulu olarak, devrimci, fakat yukarıdan dikte edilen bir sanatın resmi yöneticileri olarak kurumlaşırlarsa bu üzücü bir şey olacaktır.

Yani benim bu mektubumun basıldığı gazetenin yeni yüzündeki iki çizgi bir parça korkutuyor: Geçmiş karşısında yıkıcı eğilimler ve belli bir okul adına konuşurken devlet iktidarı adına konuşma çabası.

Fakat ben gazete tarafından huzurları kaçırılan insanların bütün bunlara fazlaca önem atfetmemelerini istiyorum. Anakapısı Mayakovski'nin hayran bırakan heykelleriyle süslü olan bir derginin dış avlusunda, kavgacı fütürist Punin, Mstera'nın ikona ressamlığı geleneğini kurtarmak ve ikonaları Mstera'dan çıkarma yasağı elde etmek için yerel makamlar karşısında boşuna ter dökmüyor.

Ben herkese şu güvenceyi veriyorum: yenilikçiler arasında gerçekten yetenekli olanlar, eskilerde çok mükemmel ve büyüleyici şeyler bulunduğunu çok iyi biçimde hissediyor ve kavrıyorlar, eski olan her şeyin, bunun sadece bir gençlik duruşu olduğunu çok iyi bilerek ve ne yazık ki yakıştığını sanarak kibirle aşağılandığında birbirlerine gülümseyerek göz kırpıyolar.

Kişi Dizini

Aleksander, III, (Çar) 268
Amiel, Henri Frédéric 98
Apollinaire, Guillaume 106,116, 192
Apuleius 257
Aragon, Louis 278
Arşipenko, Aleksander 205
Arzibaşev, Michail Petroviç 267
Aseyev, Nikolay Nikolayeviç 199

Bach, Johann Sebastian 59, 67, 103
Bakunin, Mihail Aleksandroviç 288, 290
Barbusse, Henri 157, 159, 162, 174
Beaumarchais, Pierre Augustine Caron 85
Beethoven, Ludwig von 85, 86
Beketova, Maria Andreyevna 282
Belinski, Visarion Grigoryeviç 22, 23
Berdyayev, Nikolay Aleksandroviç 8, 217
Bergson, Henri 100, 170
Block, Aleksander 43, 265-290
Böclin, Arnold 131
Brandes, Georg (Cohen) 203
Brangwyn, Frank 140, 141
Braque, Georges 116, 117, 194
Breton, André 278
Brik, Ossip 205
Bruce, Patrick Henry 104, 106-108
Bryusov, Valeri (Valerius) Yakovleviç 105, 303
Bulgakov, Fyodor İlyiç 8, 217
Bülov, Bernhard von 173, 182
Burzev, Vladimir Lvoviç 234

Cézanne, Paul 97, 103, 112-114, 116, 118, 120, 122, 131, 185, 187
Chopin, Frédéric 87
Combarieu, Jules 67
Corinth, Lovis 131
Courbet, Gustave 97
Cross, Henri-Edmond 120

Çehov, Anton Pavloviç 196, 220, 221, 222
Çernişevski, Nikolay Gavriloviç 79, 231, 245
Çukovski, Korney İvanoviç 283

Debussy, Claude 188
Delaunay, Robert 107, 123
Denis, Maurice 110, 111, 122
Derain, André 194
Descartes, René 170
Dix, Otto 142

Dobuşinski, Mstislav 244
Dongen, Kees van 106, 115
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç 193, 196, 198, 229, 267, 283
Durand, Henry Emmanuel 122
Durnovo, Pyotr Nikolayeviç 266
Dusouchet, Pierre Léon 122

Edschmid, Kasimir 195, 200
Engels, Friedrich 113, 200, 205, 216, 236, 259
Feuerbach, Anselm 186
Fonvisin, Denis İvanoviç 243
France Anatole 152, 153, 180
Franck, César 109
Furmanov, Dimitri Andreyeviç 21

Gaugin, Paul 99, 100, 103, 106, 112 114, 115, 120, 122
Gautier, Théophile 115
Gide, André 181
Gleizes, Albert 116, 118, 119
Gluck, Christoph Willibald 85
Gogh, Vincent van 100, 106, 115
Gogol, Nikolay Vassiliyeviç 186, 220, 222, 225, 290
Goldbach, Christian 58
Gorki, Maksim 175, 214,-264
Goethe, Johann Wolfgang von 167-169, 173, 176, 178, 203, 204, 225, 229
Griboyedov, Aleksander Sergeyeviç 220, 222, 243
Grosz, George 84, 142
Gumilov, Nikolay Stepanoviç 283

Hanstein, Adalbert von 177
Hasenclever, Walter 195, 209-214
Hauptmann, Gerhart 172-182, 196
Hausenstein, Wilhelm 50, 133, 184
Hegel, Friedrich 167
Heine, Heinrich 216
Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand 30, 54, 55
Herzen, Aleksander İvanoviç 288
Hildebrandt, Hans 185
Hobbeson, A. 205
Hoffmann, E. T. A. 167
Holz, Arno 173
Hugo, Victor 174

Ibsen Henrik 247, 248
Indy, Vincent 109-111, 194

İsmailskaya, V. D. 267
İvanov, Rasumnik (Rasumnik, Vasili İvanoviç) 232, 277

Jannings, Emil 178
Jourdain, Francis 297

Kaiser, Georg 183-208
Kamenski, Anatoli 199-271
Kant, Immanuel 58
Kasatkin, Nikolay Alekseyeviç 129
Kautsky, Karl 113, 200
Kleist, Heinrich von 167
Kogan, P. S. 136, 137
Kollwitz, Kaethe 141
Konçalovski, Pyotr Petroviç 130
Krauss, Werner 178
Kroyer, Theodor 53, 54
Kupka, Frantisek 104, 107
Kuskova, Yekaterina Dimitriyevna 232-238
Kusnezov, Pavel Varfolomeyeviç 130
Kustodiyev, Boris Mihailoviç 140

Lao-tsi 81
Lassalle, Ferdinand 241, 242
Le Fauconnier, Henri 116, 117
Léger, Ferdinand 116
Leibl, Wilhelm 131
Leibnitz, Gottfried Wilhelm 58, 170
Lenin, Vladimir İlyiç 15, 149-151, 160, 181, 200, 220, 222, 245, 259, 281, 284, 299, 309
Lermontov, Mihail Juryeviç 265, 301
Levizkaya 121
Liebermann, Max 131
Lineva, Yevgeniya Eduardovna 69
Lionardo da Vinci 204
Lomonosov, Mihail Vasiliyeviç 300
Longhi, Roberto 106
Luce, Maximilian 120

Maleviç, Kazimir 205
Mallarmé, Stéphane 188
Malthus, Thomas Robert 259
Mann, Thomas 230
Marc, Franz 186
Marchand, Jean 106, 120, 121
Marées, Hans von 100
Marinetti, Emilio Filippo Tommaso 192, 199
Markov, Pavel Aleksandroviç 105
Marx, Karl 14, 15, 50, 51, 113, 200, 216, 241, 242, 259, 290, 308
Masereel, Frans 142
Maşkov, İlya İvanoviç 130
Matisse, Henri 100, 106, 115, 118, 130
Maurras, Charles 109, 111
Mayakovski, Vladimir Vladimiroviç 43, 190, 192, 199, 291-314
Mehring, Franz 200
Meier-Graefe, Julius 131, 185
Menzel, Adolph von 186
Mereşkovski, Dimitri 282
Metzinger, Jean 107, 116-119
Meunier, Constantin 109, 141
Milyukov, Pavel Nikolayeviç 271
Mirbeau, Octave 190
Mirtov-Lavrov, Pyotr Lavroviç 231
Molliére 228, 242
Mozart, Wolfgang Amadeus 85
Munch, Edvard 183

Nekrassov, Nikolay Alekseyeviç 231, 251, 265, 301
Nolde Emil 187

Ostrovski, Aleksander Nikolayeviç 220, 222

Pascal, Blaise 170
Pasternak, Boris 199
Pavlov, İvan Petroviç 73
Pereverzev, Valerian Fyodoroviç 224
Philippe, Charles-Louis 122
Picabia, Francis 104, 107
Picasso, Pablo 114, 116, 120, 187
Pitagor 81, 82
Platon 82
Plehanov, Georgi Valentinoviç 7, 15, 18, 21, 30, 49, 174, 200, 232
Poussin, Nicolas 204
Prokopoviç, S. N. 232
Proust, Marcel 163-171
Punin, Nikolay Nikolayeviç 206, 314
Puşkin, Aleksander 165, 242, 257, 265, 266, 276, 301
Puvis de Chavannes, Pierre Cécile 106, 110, 114, 187

Rasin, Stenka 288
Redon, Odilon 183
Renan, Ernest 161

Ricardo, David 259
Rodin, Auguste 198
Rolland, Romain 154-157, 159, 163, 164, 180
Roşdestvenski, Vasili Vasilyeviç 130
Rousseau, Jean-Jaques 85
Rubiner, Ludwig 195

Saint, Saëns, Camille 105
Sakulin, Pavel Nikitiç 74, 75
Salsal 73
Saltikov-Şçedrin, Mihail Yevgrafoviç 21, 148, 149, 220, 222, 227, 231, 253, 302
Schiller, Friedrich von 167, 176, 241
Schubert, Franz 87
Schumann, Robert 87
Şçepkin, Mihail Semyonoviç 229
Severyanin, İgor 119, 248
Shakespeare, William 227, 241, 242
Shaw, Bernard 147-151, 181, 196, 199, 207
Slevogt, Max 131
Soffici, Ardengo 100, 102, 106
Sombart, Werner 85, 209
Souday, Paul 164
Stalin, Jozef Visarionoviç 233
Steinlen, Théophile Alexandre 140
Sternheim, Carl 195, 200
Stolipin, Pyotr Arkadyeviç 266, 271
Stolpner, B. G. 50
Strindberg, August 196, 207
Struve, Pyotr Berngardoviç 217
Stumpf, Carl 65
Swift, Jonathan 147, 148, 149

Şalatov A. B. 151
Şengeli, Georgi Arkadyeviç 296, 304, 307
Şerebzova 104, 107

Tatlin, W. 205
Tieck, Ludwig 115
Tobeen, Felix 106, 120, 121, 122
Tolstoy, Lev Nikolayeviç 22, 155, 193, 246, 247, 266, 267, 288, 289
Tretyakov, P. M. 199
Troçki, Lev Davidoviç (Bronstein) 310
Turgenyev, İvan Sergeyeviç 196, 266

Ulitz, Arnold 195
Unruh, Fritz von 202
Uspenski, Gleb İvanoviç 21, 231

Valéry, Paul 194
Verhaeren, Émile 108, 109, 194
Verlaine, Paul 188
Vitte, Sergey Yulyeviç 217, 266
Voltaire 198, 200

Weber, Max 49-76, 209
Wedekind, Frank 196, 207
Werfel, Franz 195
Whitman, Walt 108, 194
Wilde, Oscar 100
Wilhelm, II. (Alman imparatoru) 173

Yermilov, Vladimir Vladimiroviç 241
Yuşkeviç, Pavel Solomonoviç 50

Zingovatov, Aleksey Yakovleviç 280
Zola, Émile 97, 173, 174, 176, 190, 230, 258

YAYINEVİMİZDE ÇIKAN KİTAPLAR

- **KOMÜNİST MANİFESTO VE KOMÜNİZMİN İLKELERİ** Marx-Engels
- **LUDWİG FEUERBACH ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu** Friedrich Engels
- **GOTHA PROGRAMI'NIN ELEŞTİRİSİ** Karl Marx
- **ÜCRETLİ EMEK ve SERMAYE – ÜCRET FİYAT ve KÂR** K. Marx
- **SOSYALİZMİN ÜTOPYADAN BİLİME GELİŞMESİ** F. Engels
- **ANTİ-DÜHR İNG** F. Engels

V. İ. LENİN

12 Ciltte Seçme Eserler

- **SEÇME ESERLER** C.: 1 I. Rus Devrimi'nin Ön Koşulları 1894-1899
- **SEÇME ESERLER** C.: 2 *Bolşevik Parti İçin Mücadele* 1900-1904
- **SEÇME ESERLER** C.: 3 1905-1907 Devrimi
- **SEÇME ESERLER** C.: 4 Gericilik ve Yeniden Yükseliş Yılları 1908-1914
- **SEÇME ESERLER** C.: 5 Emperyalizm ve Emperyalist Dünya Savaşı 1915-1917
- **SEÇME ESERLER** C.: 6 Devrim Yılı 1917
- **SEÇME ESERLER** C.: 7 Devlet Öğretisi ve Parti'nin Görevleri
- **SEÇME ESERLER** C.: 8 Savaş Kom. 1918-1920
- **SEÇME ESERLER** C.: 9 Yeni Ekonomik Politika ve Sosyalist İnşa
- **SEÇME ESERLER** C.:10 Komünist Enternasyonal
- **SEÇME ESERLER** C.:11 Marksizmin Teorik Temelleri
- **SEÇME ESERLER** C.:12 Tarım Sorunu Teorisi

J. V. STALİN

Eserler (16 Cilt)

- **ESERLER** C.: 1 1901—1907
- **ESERLER** C.: 2 1907—1913
- **ESERLER** C.: 3 1917
- **ESERLER** C.: 4 1917—1920
- **ESERLER** C.: 5 1921—1923
- **ESERLER** C.: 6 1924
- **ESERLER** C.: 7 1925
- **ESERLER** C.: 8 Ocak—Kasım 1926
- **ESERLER** C.: 9 Aralık 1926-Temmuz 1927
- **ESERLER** C.: 10 Ağustos- Aralık 1927
- **ESERLER** C.: 11 1928 - Mart 1929
- **ESERLER** C.: 12 Nisan 1929 - Haziran 1930
- **ESERLER** C.: 13 Temmuz 1930-Ocak 1934
- **ESERLER** C.: 14 Şubat 1934-Nisan 1945
- **ESERLER** C.: 15 **[SBKP(B) TARİHİ]** 1938
- **ESERLER** C.: 16 Mayıs 1945- Aralık 1952

- **MATERYALİZM VE AMPİRİOKRİTİSİZM (2 Cilt Birarada)** V.İ. Lenin
- **KIR YOKSULLARINA!** V. İ. Lenin
- **NE YAPMALI?** V. İ. Lenin
- **BİR ADIM İLERİ İKİ ADIM GERİ** V. İ. Lenin
- **DEMOKRATİK DEVRİMDE SOSYAL DEMOKRASİNİN *İKİ TAKTİĞİ*** V. İ. Lenin
- **EMPERYALİZM** V. İ. Lenin
- **DEVLET VE DEVRİM** V. İ. Lenin
- **PROLETER DEVRİM VE DÖNEK KAUTSKY** V. İ. Lenin
- **"HALKIN DOSTLARI" KİMLERDİR?** Ve Sosyal-Demokratlara Karşı Nasıl Mücadele Ederler? V. İ. Lenin
- **"SOL RADİKALİZM" KOMÜNİZMDE ÇOCUKLUK HASTALIĞI** V. İ. Lenin
- **NİSAN TEZLERİ VE EKİM DEVRİMİ** V. İ. Lenin
- **İŞÇİ SINIFININ EMEKÇİ KÖYLÜLÜKLE İTTİFAKI ÜZERİNE** V. İ. Lenin
- **DİN ÜZERİNE** V. İ. Lenin
- **ULUSAL VE SÖMÜRGESEL ULUSAL SORUN ÜZERİNE** V. İ. Lenin
- **ULUSAL POLİTİKA VE PROLETER ENT. SORUNLARI** V. İ. Lenin
- **1917** V. İ. Lenin

LENİNİZM DİZİSİ (SSCB'ndeki Yabancı İşçiler Yayınevi Kooperatifi)

- **LENİNİZM NEDİR?** 1. Defter (2. Baskı)
- **PROLETER DEVRİMİN TEORİSİ** 2. Defter (2. Baskı)
- **PROLETARYA DİKTATÖRLÜĞÜ** 3. Defter (2. Baskı)
- **SOSYALİST İNŞANIN ZAFERİ UĞRUNA MÜCADELE** 4. Defter
- **TARIM VE KÖYLÜ SORUNU** 5. Defter (2. Baskı)
- **ULUSAL SORUN VE SÖMÜRGE SORUNU** 6. Defter (2. Baskı)
- **PROLETER DEVRİMİN STRATEJİSİ VE TAKTİĞİ** 7. Defter



"Sanatın koruyucusu" diye nitelendirmişti Lenin bir keresinde Anatoli Lunaçarski'yi ve o bu nitelendirmeye tam hakkıyla layıktı. Yalnızca Sovyet sanatı Lunaçarski'nin düşünsel koruması altında değildi, aynı zamanda, tüm devrimci sanat da bu devrimcinin teorik ve pratik faaliyetine çok şey borçludur. Büyük sanatçıların çoğu, yaşadıkları dönemde ona yakın oldular; bunlar, Gorki ya da Rolland, Barbusse ya da John Reed, Käthe Kollwitz ya da Masereel, Mayakovski ya da Brecht de olsalar, bu adam onların eserlerinden payını aldı, onlar da Lunaçarski'nin düşüncelerinden esinlendiler. Çalışmaları, bugün için bile yalnızca sosyalist sanatın ilk yıllarına ilişkin anılar değil, tersine tümüyle çağa ışık tutan çalışmalardır.

ISBN 975-7349-77-1

9 789757 349778

inter
yayınları