ANATOLİ VASİLYEVİÇ

LUNAÇARSKİ

SANAT VE EDEBİYAT ÜZERİNE

Çeviren: Kevser Kavala

ADAM

A. V. LUNAÇARSKİ

Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski, 1875 yılında Poltava'da doğdu. Zürih'te felsefe öğrenimi gördü. Paris'teki Guimet Müzesi'nde Dinler Tarihi okudu. 1899 yılında Rusya'ya döndü. 1907 yılına kadar birkaç kere tutuklandı, Vologda yöresine sürüldü. İlk makalelerinin yayımlanması o yıllara rastlar. Bu yazılar 1902 yılında kitap haline getirilmiştir.

Lunaçarski 1903 yılında Kiev'e döndü, *Kievskia Otliki* gazetesinde yazdı. Lenin ve Bogdanov'un çağrıları üzerine Cenevre'ye gitti, bir süre orada çalıştı. Sonra yeniden Rusya'ya dönüp *Novava Jizn* gazetesinde görev aldı. 1905 Devrimi'nin başarısızlığa uğraması, onu bir kez daha yurt dışına gitmek zorunda bıraktı. Maksim Gorki'yle tanışıp dostluk kurması o yıllara rastlar. Lenin'e karşı cephe alıp dostu Bogdanov'a yaklaşması, ağır eleştirilen alan *Din ve Sosyalizm*'ı yazması da.

Sonraki yıllarda Lunaçarski çeşitli akımların etkisinde kaldı. Bir dönem Menşeviklere yaklaştı. Arkadaşlarıyla yeni bir parti kurma girişiminde bile bulundu. Birinci Dünya Savaşı başlayınca da, Troçki, Manuilski

ve Antonov-Ovssenko'yla birlikte *Nache Slovo* gazetesini yayımladı. 1915-16 yıllarını İsviçre'de geçirdi ve Romain Rolland'la o sıralar yakın dost oldu. Şubat 1917 Devrimi'nden sonra da Bolşeviklere yaklaştı. Lenin'in ardından Rusya'ya döndü, VI. Kongre'den sonra da, Troçki'yle birlikte Bolşevik saflara katıldı. Ekim 1917' den sonra Eğitim Komiserliği'ne getirildi. Nüfusunun çoğu okuryazar olmayan bir ulusun, bütün eğitim, kültür ve sanat çalışmaları artık bu kırk iki yaşındaki adam tarafından yönetilecekti.

Lunaçarski, 1929 yılına kadar Eğitim Komiserliği görevinde, daha çok tiyatroyla ve sanatla uğraştı, değişik konularda birçok yazı yazdı. Eğitim sorunlarıyla da daha çok Lenin'in karısı Krupskaya'nın uğraşmasına göz yumdu. İlk yaptığı işlerden biri, ülkedeki bütün tiyatroları bir çatı altında toplamak oldu. 1919 yılında da tiyatrolar devletleştirildi ve başlarına ünlü tiyatro adamı Meyerhold getirildi. Lunaçarski'nin en büyük hizmetlerinden biri de, aydınların, sanatçıların ve üniversite çevrelerinin yeni rejime kazandırılması oldu. Ama örgütçü olarak aynı başarıyı gösteremedi.

1923 yılından sonra yöneticiler arasında ortaya çıkan mücadelelerden uzak durmaya çalıştı. 1929 yılına kadar da, Sovyet Tiyatrosu için en büyük tehlikeleri taşıyan kararları uygulamakla yetindi. 1929 yılında görevinden ayrıldı. 1933 yılında atandığı Madrid Büyükelçiliği görevine giderken, Paris'te öldü.

Lunaçarski, on beş kadar tiyatro oyunu, felsefe, estetik, tiyatro, sinema, resim konusunda yüzlerce makale ve bunların yanı sıra Devrim'le ilgili anılar yazdı.

Lunaçarski, gerek devrim öncesi yazılarında, gerek Eğitim Komiserliği döneminde kaleme aldığı yazılarda,

sanata, çok geniş bir kültür birikimi temelinde, derinliğine, esnek ve dogmacılıktan uzak bir yaklaşım getirdi. Sanat ve edebiyatı yalnızca siyaset açısından ele alınması gereken bir alan olarak görmediğinden, bu alanın kendine özgü sorunlarını incelemeye özen gösterdi. Özellikle Shakespeare, Heine, Puşkin, Renoir gibi büyük sanatçıları sığ, kaba yaklaşımlardan kurtararak, onların büyüklüklerinin nedenlerini sanatsal ve toplumsal yönlerden açıklamaya çalıştı. Yeni Sovyet sanat ve kültürünün de bu zengin miras temeli üzerinde yükselmesini savunuyordu.

DÜŞÜNEN EYLEM ADAMLARI

Büyük eylemcilerin en büyüğü Yunanlı Herakles'ti;* hatta o, ağır emeğin tanrılaşmışı gibi bir şeydi. Bu yarı-tanrıya, Yunan ve Roma Olympos'unun on iki tanrısından daha çok saygı gösteriliyordu. Bu saygı durmadan artmış, bizim çağın başlarında belki de en yüksek noktasına ulaşmıştı. Öyleki, zamanın kültür düzeyleri yüksek kişilerinden pek çoğu yaşlı İupiter'in güçsüz ellerinde tutamadığı açıkça görülen devletin dizginlerini, artık ne tanrısızları ne de suçluluklarıyla övünenleri korkutmayan göksel adaletin yıldırımlarıyla birlikte en sevdiği oğlu — ölümün kendisini iki kez yenilgiye uğratmış, büyük emekçi, savaşçı, çilekeş — Herakles'e bırakacağına inanıyorlardı.

Renklerini hem insanoğlunun doğa güçlerine karşı büyük savaşımıyla dolu gündelik gerçekliğinden, hem de eski çağ çiftçisini her zaman şaşırtmış olan göksel olgulardan, yani Güneş'in günlük ve yıllık yolculukla-

* Herakles, Yunan mitologyasında Zeus ile Alkmene'nin oğludur. Latin mitologyasında adıyla anılır. İnsanın doğaya karşı yenilmez saldırma ve dayanma gücünü simgeler.

rının etkileyici gösterisinden alan insan usunun düşünebileceği nice ustalık gerektiren iş varsa tümü Herakles'in çevresinde, parıltılı bir ışık halkasında toplanmışlardır. O göksel nesnenin karanlıkla, sonbaharla ve bulutlarla yaptığı görkemli savaşımı, sonunda yenilip ölüşü, ardından utkusu, yeniden dirilişi, bunların tümü olduğu gibi dünya katma indirilmiş ve onlara insanlığın ağır emekçileriyle savaşçılarının trajik acılarından örülme giysiler giydirilmiştir. Bir dev, yaşayan bir varlık gibi görülen Güneş, dünyalı giysileri giymiştir, ama o da bunun karşılığında kendisiyle ilintili, sahici gerçeklikle dolu imgelere, benzerliklere insanüstü göksel bir kapsam armağan etmiştir; onlara kendi güçlü, yenilmez ritmini, sonsuz utkuya inancın ışığı olan bitimsiz ışığını bağışlamıştır.

Herakles'in öyküsü ünlüdür. Annesi bir ölümlüydü, ama babası bir tanrı, görkemli düzenin bir simgesiydi. Bu insan-kahramanı babasının çok sevmesine karşın, onun kendi kudurmuş yazgısı, hem insanüstü, hem toplumsal güçler kılığına girerek, hiç peşini bırakmıyordu. Üstelik bir türlü denetleyemediği kendi güçleri bile kendisine düşmandı.

Ona her zaman için gözdağı veren güçlüklerle tehlikeler daha o beşiğinde bir bebekken başlamış, sabah güneşi yavaş yavaş yayılan sisi dağıtırken kendisini öldürmeye kalkışan iki yılanı boğmuştu.

Yeryüzüne Zeus düzeni egemen olsaydı, o zaman böylesine bir güçle donatılmış bir kahramana ilk doğan çocuk olma ve krallık hakkı hiç tartışmasız birlikte bağışlanırdı. Ama o kendini beğenmiş yazgı yok mu — Pitagoras'ın deyimiyle o şeytansı aldatmaca, bir kadının kirli oyunları — her şeyi en kötü biçimde altüst

etti. İlk doğan çocuk Herakles değil, hem gövdece, hem de ruhça ondan daha güçsüz bir çocuk olan Eurystheus' tu* ve koca Herakles yıllar yılı ona hizmete yazgılıydı. Böylece Güneş için de geçerli olan bu mitos — çünkü Güneş büyük acılar ve geçici tutulmalarla işini yılmadan sürdüren büyük bir emekçidir — salt doğuştan gelen bir şansla taçlandırılmış zavallı kimselere büyük emekçi güçlerin nasıl köle edildiğini, kaderin bir çılgınlığı olarak, olayların doğal akışına ters düşen, aptalca bir kötü oyun olarak açıklar.

Kahramanın tutsaklığının bir başka önemli yönü de aşk tutsağı oluşudur. Kraliçe Omphale** ona kadın giysileri giydirip iplik eğirtmiştir. Ari mitlerindeki iplik eğiren kraliçelerin asıl kaynağı bu sessizce ve çabuk çabuk bulutları eğiren «bulut bakireleri»dir. Parıltılı ışın giysisinden yoksun kış Güneşi kendi bulut örtüsünü kendisi örer gibidir. Herakles ile kraliçe Omphale miti bu şiirsel iğretilemeyi sergilemektedir. Ama mitlerimizi yaratan halk dehasının kendi doğasından gelen bir ustalıkla Güneş iğretilemesi aynı zamanda, Kirke*** miti gibi, dişi çekiciliğinin gücünü gösteren derin bir toplumsal-ruhsal anlam kazanmıştır.

Kahramanın en amansız düşmanları daha çok kendi güçlü tutkularıdır. Öyle anlar olur ki, son derece güçlü gövdesinin ateşli tutkularını hiçbir ussal çaba bastıramaz. Deli gibi oraya buraya saldırır, doğal

* Eurystheus, Herakles efsanesinde büyük bir rol oynayan kötü kişidir. Hera, doğacağını bildiği Herakles'in kral olmasını önlemek için, Eurystheus'un yedi aylık doğmasını sağlar.

** Herakles efsanesinde rol oynayn Lydia Kraliçesi.

*** Büyücü tanrıça Kirke, güneş tanrı Helios'la Okeanos kızı Perseis'ten doğmadır.

benliğinden çıkar, hem kendisi, hem de başkaları için tehlikeli duruma gelir. Çılgın bir öfkenin ateşiyle yandığı bir anda kendi çocuklarını öldürmüş, bu büyük acıyı sonsuza dek içinde taşımıştır. Güneş de aynı şeyi yapmaktadır: Yakıcı ışınlarıyla kendi çocuklarını, kendisinin hayat verdiği canlıları öldürmektedir.

Herakles'in bütün yaşamı büyük güçlükler ve ağır işlerle geçmiştir: Nemeia aslanını,* ardından Lerna ejderini öldürmüş, yıllardır temizlik yüzü görmemiş Augias'ın** ahırlarını temizlemekle görevlendirilecek kadar aşağılanmış, ama Güneş gibi o da karanlıklar ülkesinden ölümü alt etmiş olarak dönmüştür.

Herakles üzerine anlatılan dokunaklı ve anlam yüklü mitler saymakla tükenmez. Prometheus'un kurtarıcısı olan Herakles, kendisine son derece bağlı, sevgisinin dürüstlüğünden kuşku duymadığı karısı Deianeira'nın aşkı uğruna korkunç bir ölümle ölmüştü; tıpkı günbatımının kanlı ateşinde yanan, ama sonsuz gençlik Hebe'yle utkulu bir evlilik adına, yeni bir varoluş adına dirilmek ve kalıp degiştirmek üzere yanan Güneş gibi kendi eliyle tutuşturduğu büyük ateşte yanarak can vermişti.

Bu olağanüstü imge, dünyanın en büyük yontucularından olan, aynı zamanda Büyük İskender'in yakın dostu Polykleitos'un imgelemini tutuşturmuştu.

Çağdaşlarını hem büyülemiş, hem de şaşırtmış olan bu tunç yontuyu tarih günümüze kadar saklayamadı. Ama Napoli'deki Ulusal Müzede *Farnese Herkül*'ü olarak bilinen, Atinalı Glykon tarafından yapılmış mer-

* Hera'nın beslediği bu canavar, Nemeia bölgesine korku salmaktaydı.

** Helios'un oğlu, Elis Kralı.

mer bir kopyası bulunuyor.

Bu kopya için Glykon suçlanmış, oranlarının aslına uygun olmadığı söylenmişti. Oysa aslına tastamam uygun bir kopyaydı, ne var ki daha önce koyu renkli tuncun gölgelediği ürkütücü, oldukça şişkin dev kasların abartılı biçimleri, uzmanların dediğine göre, açık renk beyaz mermerde gerçek büyüklükleriyle, ama çirkin görünüyorlardı. Belki! Usa aykırı bir yontu olduğu kuşkusuz. Ona baktığımızda ilk izlenimimiz bir güvensizlik oluyor, hoş olmayan bir güvensizlik bu daha çok. Dingin duruşunun biçimsel güzelliği insanın bilincine sonradan işliyor; dalga dalga kaslar çok abartılı.

Ama anatomi istediği kadar şaşırtıcı olsun sorun kas sorunu değil, bu yontuyu çağdaşlarımızın ürkütücü, sözde-biçimlemelerinden ayıran dinginlik sorunu da değil; çünkü dinginlik eski çağların bütün başyapıtlarında görülen bir özelliktir. Sorun, yaratıcısının şaşırtıcı tasarımındadır. *Farnese Herkül*'ünün asıl değeri onun mermerden bir felsefe şiiri olmasından ileri gelir.

Bu koca devi gördüğünüz zaman onun büyük gücünü kendi gövdenizde duyarsınız; bu size hem korku, hem de bir çeşit haz verir; çevik ama güçlü ayaklarının altında yerin göçeceğini duyumsarsınız, yumruğunun, kol kaslarının, insanüstü omuzlarının ezici gücünü sezer gibi olursunuz. Dağ gibi yükselen gövdesini, öldürdüğü dev aslanın derisiyle iri bir sopa tamamlar. Böylesine canlı, böylesine çabucak yerine gelir bir güçle dolu yontunun arkasına dolaşır da korka korka gözden geçirirseniz, arkada tuttuğu elinde Hesperid'lerin*

* Hesperid'ler, Hesiodos'a göre, Okyanus ırmağının ötesinde, geceyle gündüzün sınırlarında oturan ince sesli perilerdir. Başlıca

mutluluk ve ölümsüzlük elmalarını görürsünüz.

Ama acaba bu utkulu kahraman hoşnut mudur? Ağır emekçilerin bu en büyüğü hoşnut mudur acaba? Yüce eylemin, yorulmak bilmez çabanın simgesi hoşnut mudur?

Belki de okuyucu, Lev Tolstoy'un günümüz kılgısal dünyasıyla ilgili dileğini anımsayacaktır. Onun anlamı şudur: İnsanlar her zaman kendilerine çok önemli görünen kendi işlerine dalarlar, ama acaba bu işleri onlara çok önemliymiş gibi gösteren, hatta öneminden hiç kuşku bile duyurmayan şey aslında bu işler nedeniyle içine düşülen hayhuyun, insana aklını başına toplayıp kendisine şöyle biraz uzaktan bakacak zamanı vermemesi değil midir? Acaba biraz durup düşünebilseler, bir an için gündelik yaşamın dağdağasının dışına çıkıp yüreklerinin derinliklerine, yaşama, Doğa'ya bakabilselerdi, her şeyin önemi böylesine su götürmez görünecek miydi kendilerine? Tolstoy görünmeyeceği kanısında.

Anlaşıldığına göre Polykleitos da böyle düşünüyor. Yaşam boyu kahramanlığın, üstesinden gelinmiş güç işlerin simgesi olmuş bir şeyi ayık bir düşünce imgesine, büyük kahramanın aylak bir anının simgesi biçimine dönüştürmüş.

Herakles, Nemeia aslanını öldürmüştü, evet, bu işi başarmıştı; Hesperides'in elmalarını ele geçirmiş, üç başlı köpek Kerberos'u* Hades'ten getirmişti. Peki ama

görevleri, ölümsüzlük bağışlayan altın elmaların yetiştiği bahçeye bekçilik etmektir.

* Hades'in köpeği Kerberos, ölüler ülkesinin bekçisidir. Görevi, dirilerin içeriye girmesini ve bir girenin bir daha dışarıya çıkmasını önlemektir.

buna ne demeli? Utkulu kahraman başını önüne eğmiş acı acı büyük işlerini düşünüyor, bir avunç bulamıyor. Bütün bunlar ne adına? Bu sonu gelmez ağır tutsaklık neden? Çocuklarını öldürmüş birinin ölümsüzlük ne işine yarar? İnsanın yüreğinde böylesine ağır bir acı varken ona mutluluk bağışlanmasını anlamak güç değil mi? Büyük emekçi kuşkunun soğuk zehirli parmaklarını yüreğinde duyuyor.

Bu tür düşünceler içinde yolunu yitirmiş Elen dünyası kurmuş olduğu bütün kültür yapılarının kaçınılmaz yok oluşuyla karşılaşmamış mıdır? Demosthenes'in amansız suçlamalarını duyduğu zaman büyük kültür emekçisi Yunanlıyı alt eden keder bu değil midir?

Büyük İskender'in saray yontucusu Polykleitos acaba büyük efendisinin kurmakta olduğu bu koca krallığın, harcı kanla karılmış bu ölüme yazgılı kalenin bir gün nasıl sırça gibi kırılacağının farkında değil miydi? Acaba Polykleitos, İskender'e olsun, zamanının «eylem adamları»na olsun, onlardaki bu omuzların, göğüslerin genişliğine, bacakların dayanıklılığına, hep üstün gelen kolların gücüne çok şaştığını, ama buna karşılık kafalarının görülmemiş derecede küçük oluşunun kendisine çok tuhaf geldiğini söylemek istemez miydi?

Tolstoy gibi Polykleitos da belki şöyle seslenmek isterdi: «Ey İnsanoğlu, kendisine böylesine bir güç, direnim ve çalışkanlık bağışlanmış olan İnsanoğlu, o küçücük başını güçlü göğsünün üstünde tut ve düşün, acaba çabaların boşuna değil mi, olmayanın ardında koşmuyor musun, tuttuğun yol yanlış değil mi?» Herakles'te trajik bir kuşkuculuk görülüyor, onca çabanın neye yaradığıyla ilgili en sonda duyulan bir kuşku bu.

Belki de büyük emekçimizin güçlü gövdesinin üstündeki o küçük başı, daldığı düşüncelerden bu sonuçları çıkarıyordur. Gleb Uspenski'nin *Derin Düşünceler* adlı bir öyküsü vardır. Bu en dürüst, en duyarlı yazarımız gözyaşları arasında gülerek bize bir anlık aylaklığın, bir an boş kalışın, bir anlık bir düşünmenin köylü üzerindeki yıkıcı etkisinden söz eder.

Ama acaba Herakles'in başı gövdesiyle orantılı olsaydı, yani zihinsel güçleri fiziksel güçlerine denk olsaydı, o zaman düşünme eylemi yaşamının, yaratıcı işlerinin geleceği için bu denli tehlikeli olur muydu?

Bu soru ister istemez bir benzerliği anımsatıyor.

Michelangelo'dan sonraki kuşaklardan Rodin'in Paris'te Pantheon'un karşısındaki alana halkın imzası üzerine demokratik iradeyle dikilmiş olan bir yontusu vardır: *Düşünen Adam.*

O yontuda da hemen hemen Herakles'inki kadar güçlü bir gövde görülür, oturur durumda hafifçe öne eğilmiştir, düşüncelerin ağırlığı altında ezilir gibidir. Başı aynı derecede orantısız ve küçüktür, alnı da o derecede dar.

Paris'te oturan bir Rus yontucusu bastonuyla yontunun küçük başını, çarpılmış yüzünü göstererek, «Düşünen adam bu mu?» diye sormuş ve eklemişti, «Ama bu düpedüz bir hayvan.»

Anlıyorum, düşünür dediğin koca kafalı, incecik bacaklı, çelimsiz yapılı bir yaratıktır. Öyle değil mi? Ama benim yontucu dostum zamanımızın en ilginç düşünürünün, var olan sisteme yeni bir fizikötesi savunma düşleyen bir profesör olmadığını ya da üstü kitap tozlarıyla kaplı bir bilim adamı, hatta laboratuvarında incelemeler yapan bir doğabilimcisi olmadığını unutmuş

Günümüzün düşünürü basit işçinin kendisinden başkası değildir. Düşünmeye alışmamış bu adam derin derin korkunç ve yazgısını düşünmekte, kendi gücünü kötü yazgısıyla karşılaştırmakta, yeni ülküler adına yeni patlamalara hazırlanmaktadır. Bu düşünen adam şöyle bir yekinmeyegörsün, o zaman omuzlarının basıncından gökler çatlayacak, Eurystheus'ların başına yıkılacaktır.

Onlar, bu dev sırtın kaslarının korkunç bükülüşlerinden değil de, şu iki kaşın arasında alın kasının oluşturduğu küçücük bir çıkıntıdan korkarlar.

Artık şu kahraman emekçinin acı düşüncelerini bir yana bırakalım da, enerjik ve eylemci bir adamın, Papa III. Paul'ün, doğal olarak tümüyle ruhsal olduğu sanılan yaşamında trajik bir an oluşturan aylaklığın o benzersiz resmine geçelim. Titian bize onun böyle bir portresini bırakmıştı.

II

Farnese ailesinden gelen Papa III. Paul tarihin tanıdığı en ateşli, en yorulmak bilmez düşünürlerden biriydi.

Onun Kilise'yi yönettiği dönem çok çalkantılı bir dönemdi. Din Devrimi akımı hızla ilerliyordu. Kilise'yi temelinden sarsan, tüm ulusları Kilise'den kopmaya zorlayan bu küfür dalgası, tek amacı Katolikliğin çıkarlarını savunmak olan insanın tüm direncini kırmayı başarıyordu. Sanki bu yetmezmiş gibi, iki önemli hükümdar, üstelik de imparator olan Fransa Kralı I. François ile İspanya Kralı V. Şarl, doymak bilmez tutkularından olduğu kadar büyük güçlerden de destek ala-

rak her şeye, herkese karşı amansız bir savaş sürdürüyorlar, benzer bir sarsıntı geçirmekte olan Kilise'yi sürekli korkutuyorlardı.

Papa III. Paul son derece kurnazca, görkemli bir plan düşünmüştü. Şarl ile François arasındaki düşmanlığı bir kızıştırıyor, bir uzlaştırıyordu; sürekli yengileri kendisini çok korkutan imparatora karşı gerektiğinde Protestanlarla bile işbirliği yapıyordu. Oğullarının, torunlarının evliliklerine varıncaya dek her şeyi siyasal oyunları için kullanıyordu. Evlilik antlaşmalarının hepsi ince ince düşünülüp taşınılmış birer diplomatik oyundu.

«Aziz Petrus'un tahtı»nı güçlendirme çabasında Papa'nın ruhuna gerçek tanrı inancı gerekli desteği sağlamıyordu. Kendisi bir hümanist, bir astrologdu; Pomponio Leto'nun, Floransa Akademisi'nin bir öğrencisiydi; hemen hemen tanrısızın biri olan Erasmus'la mektuplaşıyor, yıldız çizelgeleri biriktirmeye bayılıyordu.

En yüce amacı papalığın dünyasal gücünü eline geçirmekti. Gerçekte Kilise'nin çıkarları daha sonra geliyordu. İngiltere'nin ayrılışı Katolikliği sarsmıştı; ama Papa, VIII. Henry'yi aforoz etmesine karşın, VI. Edward yönetimindeki İngiltere'de, salt diplomatik nedenlerle, din devriminin kökleşip yerleşmesine yardımcı olmuştu.

Hiçbir zaman gerçek bir inanç taşımamış olan Papa gerektiğinde çok acımasız olabiliyordu. Cizvit tarikatını, Roma Engizisyonunu kuran oydu.

Bununla birlikte, büyük siyasal amaçlar olsun kaygılar olsun yorulmak bilmeyen Papa'nın eylem alanını tüketemiyordu. Çok daha küçük, ama anlaşıldığına göre Papa'nın yüreğinde yatan en gizli amaç kendi evlilik dışı ailesinin zenginleşip yükselmesiydi. Torunu

Ottavio'yu Avusturyalı Margaret'le, Orazio'yu II. Henry' nin kızıyla evlendirmişti. Oğlu Piereluigi'yi Nepi Prensi yapmış, Milano'yu da Ottavio'ya verebilmek için yapmadığını bırakmamıştı. Kardinallerin hiç istememelerine karşın, Kilise'nin Parma ve Piacenza kentlerini ailesine geçirmişti.

Hiç kuşkusuz kafasının içi arı kovanı gibiydi, dünyanın durumunun genel bir değerlendirmesinden tutun da en önemsiz saray adamlarının kurdukları kötülük tuzaklarını bozacak dolaplara dek her türlü değişik, kaygı verici, önemli önemsiz düşünceler Papa'nın başına üşüşüyor, sivri sakallı, sert, tilki suratında derin oluklar oluşturuyordu. Mektuplar geliyor, haberciler gidiyor, raporlar birbirini izliyor, büyük dünya dramıyla küçük saray farsının ipleri onun ince, tedirgin ellerinde birleşiyordu. Bu eller irili ufaklı insan sinekleri için sonu gelmez ağlar örüyordu; öte yandan küçük, kırlaşmış kısa tıraşlı başı ateşli dolaplar tasarlıyor, işleri düzene sokuyor, boncuk gibi küçük gözleri dost düşman demeden herkesin ruhunu okumaya çalışıyordu.

Bizim Papa güzel sanatlara da zaman buluyordu. Daha kardinalken Roma'da güzel bir saray, Bolseno'da ünlü bir villa yaptırmıştı. Ayrıca büyük bir sanat koleksiyonu vardı. Tablolar yapmak üzere, ama en başta büyüül fırçasıyla kendi yüzünü ölümsüzleştirmek üzere Titian'ı çağırtmıştı.

O koca Venedikli, yorulmak bilmez Papa'nın resmini yaparken gerçekten zorlanmıştı. Bu amaçla sık sık fırçasını eline alırdı. Papa III. Paul'ün pek çok portresini yapmıştı. Bunlardan Napoli Müzesi'nde bulunan iki tanesi en iyilerindendir.

İkisi de büyük birer insanlık belgesi niteliğindedir.

İster bir sanat tarihi kitabının Titian bölümünü açın okuyun, ister onun yapıtları üzerine kaleme alınmış yazıları okuyun, yazarının Titian'a hayranlığını, hatta kimi zaman taparcasına hayranlığını açıkça görürsünüz. Onun renklerindeki eşi görülmemiş parlaklık ve uyumdan; çıplak ve yarı çıplaklarının güzellik ve büyüsünden; eski Yunanlıların kösnü düşkünlüğünden daha tutkulu olmasına karşın daha ölgün, ama hiç de daha az temiz olmayan, nerdeyse yüce bir duyumsallıktan söz edildiğini göreceksiniz. Belki de Titian'ın romantik manzara ressamlarının en büyüğü olduğunu, bakarak değil de bellekten yarattığı bu resimlere kadife gibi renklerden başka, bir ağustos gününün cömertliğini de bağışladığını bulgulayacaksınız. O zaman portre ressamı Titian'ı daha iyi anlayacağınızdan kuşkunuz olmasın. On altıncı yüzyılın büyük adamlarıyla büyük kadınlarının ona portrelerini yaptırmaları boşuna değildi. Shakespeare çağıydı bu, bireyin çiçeklenmeye başladığı çağdı. Uyanış başlangıcının fırtınalarından sonra Din Devrimi fırtınalarıyla çalkalanan yeryüzü denizinde, özlemlerinin büyüklüğü, acılı tutkularının genişliği, etkinlik alanlarının kapsamı ve ruhsal yaşamlarının karmaşıklığı açısından uyumsuz olanları su yüzüne çıkarmış bir çağdı. On beşinci yüzyılın dokunaklı basitliğiyle engin içtenliğini artık taşımayan on altıncı yüzyılın kralları, soyluları, papaları, kardinalleri, senatörleri, generalleri, bilim adamları, sanatçıları gövdelerini nasıl ağır, tantanalı, koyu renk giysilerin kıvrımları ardına sakladılarsa kaygılı ruhlarını da bir gösteriş maskesinin ardına gizlemişlerdi.

Birey — hiç değilse toplum katmanlarının en üst basamaklarında — gelişiyordu. Kendi değerini biliyor,

tarihin yapıcısı olduğu oranda ölümden sonra da yaşayacağına inanıyordu. Gücü ve olanakları sınırlı kadınların, erkeklerin bile kendi portrelerini yaptırmaya bunca önem verişlerinin nedeni buydu. İşte bu yüzden on altıncı yüzyıl bize Holbein'i, Dürer'i, Titian'ı ve Morone'u kazandırmıştı. İşte gene bu yüzden aynı yüzyıl bize Shakespeare'i armağan etti.

Ama genellikle asıl şaşkınlık da burada başlar. Hiç kimse Titian'ın güçlü bir portre ressamı olduğunu yadsıyamaz. Yağlıboya tablolarında kimi zaman bulanık olan çizimleri portrelerinde açık ve kesindir; ana çizgileri bakımından son derece görkemli, ama o oranda da fazlalıklardan arınmış, anlatım gücü yüksektir. Fazlalıklardan kaçınma duygusunu renkleri kullanışında da bulabilirsiniz. Kimi resimlerinde çok savurganca kullanılmış renkleri portrelerinde her zaman için en yüksek soylu sınıf beğenisiyle, soylu güzellikle doludur.

Peki ya ruh? Her biri tek bir anda, tek bir duruşta, yüzün, gözlerin tek bir anlatımında yakalanmış yüze bakın — düşünebiliyor musunuz, yüze yakın — önemli kişiyi (Şarl, Philip, Maximillian, Henry, Paul, vb.) tam anlamıyla yansıtan öylesine bileşik bir ruh çıkıyor karşımıza.

Titian'ın portreleri büyülü bir kitaba benziyor. Onlara bakarken bu kitabın gizemli kişilerle dolu yapraklarına dokunur gibi olursunuz. Yavaş yavaş yaprakları çevirdikçe yeni yeni gizlerle karşılaşırsınız. Pek çok şey söylenmiş, pek çok şey açığa vurulmuştur, ama gene de çözümlenmeden kalmış pek çok şey vardır; daha da derinlere dalarsanız en karmaşık insan ruhbiliminin saf madenini bulacağınıza kuşkunuz olmasın.

Titian nasıl başarabiliyordu bunu? Onun hakkın-

da yazılmış binlerce yaprağın birinden birinde kendisinin büyük bir bilge, insan yüreği uzmanı ya da derin düşünce ve yoğunlaşma gücü yüksek biri olduğuyla ilintili herhangi bir söz mü geçiyor? Hayır, geçmiyor. İleri yaşlarına kadar şarabı, kadını, tantanayı ve boyaları sevmiş, hayat dolu, hatta yüzeysel bir *galantuomo*'ydu.

İnsanlar bu tür bir gizemle karşılaşınca her şeyi açıklayan sihirli bir sözcük çıkarırlar karşınıza: Sezgi. Ama acaba gerçekten bu sözcük her şeyi açıklıyor mu?

En ince heyecan titreşimlerini anlayabilmelerine karşın inanılmaz derecede budala olan büyük müzikçilerden söz edildiğini duymuşsunuzdur. Duyarlı doğa ressamları olarak ün yapmış pek çok mankafa ressam da vardır.

Haydi bunun sezgi olduğunu kabul ettik diyelim, ama o zaman kaç tane ayrıklık tanıyacağız? İlkin hiçbir *büyük bestecinin* ahmak olduğu bugüne dek görülmemiştir; dünyanın en beceriksiz adamı olabilir, bir ölçüde mantıklı davranma yetkisinden yoksun olabilir, ama her zaman için duyarlı, yetenekli bir kişi olmuş, gerektiğinde duygularını gözlemlerini müzikle olduğu kadar sözle de görkemli bir biçimde anlatmayı bilmiştir.

Beethoven'ın, Schumann'ın, Berlioz'un, Wagner'in mektupları anlatım güzellikleri, duruluklarıyla insanı şaşırtır. Bu uluslar gerçekten de yüksek zekâlı ya da, deyim yerindeyse, duyarlı, sinir sistemleri son derece gelişmiş kişiler idiyseler, o zaman, yineliyorum, büyük bestecilerin hiçbiri orta zekâlı olamaz. Önemli virtüözlerin orta, hatta ortanın altında zekâlı adamlar oldukları görülmüştür, ama unutmamak gerekir ki bir virtüöz her şeyden önce etkilenebilir bir kişidir, ipnotizma

benzeri bir etkinin altına kolayca girebilir. Bu özelliğinden dolayı da eşi bulunmaz bir çalgı gibidir. Kuşkusuz, olağanüstü de olsa bir kemandan zeki olmasını bekleyecek değilsiniz.

Aynı şey doğa resimlerindeki sezgi için de aşağı yukarı geçerlidir. Şiirsel doğa resimleriyle, ama aynı zamanda zekâlarının kıtlığıyla da ünlü kimi izlenimcilerin ozanlıkla da, yaratıcılıkla da, en küçük bir ilgileri yoktur, onlar yalnızca doğayı olduğu gibi kopya edebilen, gözlem güçleri son derece yüksek kişilerdir; ruh durumu, yani resimlerine soktukları öznel öğe hemen hemen her zaman gerçek ustalardan çalınma, öykünmecidir.

Gerçek bir virtüöz ya da görüşü keskin bir ressam özgün, yani örneği olmayan, daha doğrusu büyük bir ustanın ya da doğanın yol göstericilik etmediği bir şey yaratmaya kalkıştığında sonuç ister istemez kötü olacaktır.

Duyarlılıkta, gözlem gücünde, bileşimlere gitmede, örneksel ve belirleyici olanı vurgulamada olduğu kadar çevresel öğeleri uyumlu olarak rahatça birleştirebilme yeteneğinde de yansıdığı biçimiyle zekâ olmadan hiçbir sanatçı büyük olamaz. Bir sanatçının büyüklüğü genellikle bu tür zekâyla doğru orantılıdır. Bununla birlikte Almanların *Klugheit* (kılgın akıl) dedikleri şeyle ya da kuramsal yeteneklerle karıştırılmaması gerekir.

Turner gibi, geçen yüzyılın en büyük doğa ressamlarından biri olan Corot, bildiğimiz kadarıyla, herkesin nerdeyse budala gözüyle baktığı aşırı saf bir adamdı. Ama o Fontainebleau Okulu müdürünün yazdığı, içinde doğa betimlemeleri bulunan iki üç mektubu bir okuyun bakın, ne denli duyarlı bir ozan ve doğa filozofuy-

la karşı karşıya olduğunuzu hemen anlayacaksınız.

Şimdi biz gene Titian'a dönelim. Onun doğası kuşkusuz yalnızca kösnül renklerle, estetik bir kadın sevgisiyle sınırlı değildi. Nasıl olabilirdi ki? Dev Giorgione ile Tintoretto aynı Venedik kanallarının kıyısında büyümediler mi?

Giorgione de renklere tutkundu, tutkulu duyumsallığı kendisini olgunluk döneminde başarıya ulaştırmıştı. Maltalı şövalyenin portresi olan *Concerto*'ya bakınız ya da *Uomo ammalato*'ya; Shakespeare'de bulduğunuz ruhbilimin benzerini bulmuyor musunuz?

Tintoretto'nun resimlerinde trajediyle birlikte derin bir ruhbilimi vardır. Kendisi Venedik resim sanatının öteki iki devinden daha az renkçi, daha az Epikurosçudur. Yapıtları sanki ruhunun gerçek trajedisinin saf özünü yansıtmaktadır. Oysa bu öz Titian ile Giorgione'de duyumsallığın zengin renkleriyle birleştirilmiş, kimi zaman da onlarla gizlenmiş durumdadır.

Sözünü ettiğimiz trajedi, Venedik'te yarı Doğulu görkemin parlak örtüsü altında içten içe büyüyen bir savaştan, her şeyin her şeyle savaşından doğmuştur. Bir şölen ya da sevişmenin bir hançer saldırısıyla kesildiği çok görülmüştür. Anlatılmaz zevklerle ağzına kadar dolu bir kadehe benzeyen bulutsuz bir yaşam, bir de bakardınız bir maden ocağında son bulmuş. İnsan her zaman tetikte olmak zorundaydı; acımasız kurnazlık bir kılıçtı, ustalıklı zekâysa bir kalkan. Ancak en yüzeysel gözlemciler Venedik havasını güneşli ve bulutsuz bulurlardı; aslında Venedik saldırgan kötülükle kendini savunan kötülüğün bir arenasıydı. Bir yüzyıl sonra bu düzenciliklerin yerini pis yağmacıların sayısız alçaklıkları alacaktı. Ne var ki, on altıncı yüzyılda Venedik

soylu sınıfı gerçek devlet adamlığını hâlâ elinde bulunduruyor, siyasal düşleri tüm dünyayı kapsıyordu. Bilim adamlığı, yüreklilik ve denetlenemeyen gurur, kötülükle el ele yürüyordu.

İşte Titian büyük Papa'nın portresini yapmayı üstlendiğinde durum buydu.

Tıpkı bir ruhbilimci gibi onu inceledi, çeşitli portrelerini yaparak adım adım yüreğine yaklaşmayı becerdi. Sonunda Papa III. Paul'ün asıl özünü yakaladı. Bu öz yalnızca Papa'nın değil, aynı zamanda o çağın o ortamın da en belirgin özelliğiydi.

Titian, bütün insanlık tarihinin en büyük eylemcilerinden birinin trajedisini iki tabloda veriyordu.

Birincisinde önemli ve çok doğal bir topluluk var: Papa III. Paul iki torunu, Kardinal Alessandro ve Dük Ottavio ile birlikte çalışma odasına çekilmiş Farnese ailesinin işlerini görüşüyor.

Kardinal Alessandro biraz kayıtsız görünüyor. Dingin yüzündeki güzel gözleri son derece içten, zeki, güvenli. Neden kaygılansın? İnsanın böyle bir büyükbabası varken hiçbir kaygısı olmaz elbette. Üstelik yaşlı adam kendinden başka hiç kimsenin etkin bir rol oynamasına rıza göstermez. Her şeyi kendisi yapmalıdır, ama her şeyi!

Genç Ottavio göz kamaştırıcı saray kılığıyla büyükbabasının sandalyesine eğilmiş can kulağıyla dinliyor. Gözlerinde hem sevinç, hem de kötülük okunuyor. Besbelli ki yaşlı adamın kafasında kurduğu dolap bir düşmanı yüreğinden vuracak. Bükülmüş sırtı çelik bir yay gibi doğrulmaya hazır, bir an önce gidip bu hinoğluhince buyrukları yerine getirmek için ayakları sabırsızlanıyor.

Giyimine pek özen göstermemiş olan Papa oturduğu yerde rahat değil, çevireceği dolabın büyüsüne kaptırmış kendini. Parmakları dipdiri, söylediği sözlerin anlamına uygun bir hareket yapıyorlar. Boynu öne doğru uzamış, delici gözleri yaratıcı çabanın aşırı sevinciyle yanmakta; gövdesindeki sinirlerin her biri gepgergin, eğlence ateşi her yanını sarmış, tam ona göre bir iş, sorun ne kadar büyükse, hiç kuşkusuz, sevinci de o kadar büyük olur.

Ama artık yakınları yanından ayrılmışlar, Papa birkaç dakika için tek başına kalmış. Kafasının içi yatışmış gibi. Sorunun biri çözüme bağlanmış, ama yakında bir başkası çıkar. Şimdi bu kısa bir ara, bir boş kalma anı. Nasıl dönmesi biten bir tekerlek düşerse, Papa da onun gibi, elindeki işin ateşi kendisini artık körüklemez olunca birden yorgunluk duymuş. Yorgunlukla birlikte kuşku ve güvensizlik de başlamış.

Bunlar öyle sıradan dolaplar, sıradan hesaplarla ilgili kuşkular, güvensizlikler değil; bunlar oldukça değişik, genellikle yüreğin en erişilmez köşelerine gizlenmiş, demir bir kapının ardına kilitlenmiş kuşkular. Ama yukarıda gündelik işlerin gürültüsü kesildiği, bir anlık bir duraklama olduğu zaman yılan gibi sürüne sürüne yuvalarından çıkıp Papa III. Paul'ün yüreğini kemirmeye başlıyorlar.

«Bütün bunlar ne için?» Oyunun ateşli havası içinde bir değeri varmış gibi görünen her şey birden anlamsızlaşıyor. Büyük amaçlar şimdi öylesine yabancı, yakınları öylesine uzak, insanın kendi gövdesi öylesine güçsüz, ölüm öylesine yakın.

Papa koltuğunda geriye yaslanmış, kemikleri sızlıyor, sırtı bükük, başı öne eğik, bütün canlılığını yitir-

miş görünüyor. Boş gözlerle anlamsız anlamsız yere bakmakta. Ama bu hafifçe bir uyuklama durumu, bir dalgınlık anı değil: bakın, sandalyesinin kolundaki sinirli elinin duruşu çok tedirgin, iç gerilimini yansıtıyor, yeni ve yenilmez bir düşmana karşı yepyeni bir savaş bu.

Zavallı Papa III. Paul! Bütün çabalarına karşın papaların dünyasal güçleri, büyümek şöyle dursun, gitgide azalıyor, sonunda hiç kalmayacak.

Peki, ya Farnese ailesi? Parma düklüğünü zorla ele geçiren Camerino suikastçılar tarafından öldürüldü; bu işten gözü çok korkan, çok acı duyan babası bir daha ailesi adına yağmacılık yapmamaya karar verince torunları işleri onsuz da yürütebileceklerini düşünüp, hatta ona karşı silaha sarıldılar. Papaların en hareketlisi şaşkınlıklar, acılar içinde öldü, hem de hiçbir şey elde edemeden!

Bu iki portrede Titian bize, ne denli büyük olursa olsun, çekici bir kumar ya da tutkulu bir oyundan başka bir şey olmayan bir girişimin derinlikli bir ülküye yönelmediği zamanki trajedisini vermektedir.

Kaç bakan, kaç bankacı kaç işadamı vardır ki «Önce iş, sonra eğlence. İş iştir» tümcelerini kendi kendine yinelememiş, ama şöyle dürüst düşününce yaşamlarını ve ruhlarını tüketmiş olan şu «iş» denen şeyin boşluğunu, buz gibi soğukluğunu fark etmemiş olsun!

İşte böyle, iki düşünür, Polycletus'un Herakles'iyle Titian'ın Paul'ü arasındaki tuhaf koşutluklar buradan doğuyor.

1909

SHAKESPEARE'İN OYUN KİŞİLERİ VE BACON

Shakespeare, kendi çağının toplumundaki bir bakıma ürkütücü ama aynı zamanda göz alıcı parlak bir olguyu — o güçlü us dalgasını — şaşırtıcı ama erişilmez bir yetenekle kavramış ve dile getirmiş bir yazardır. Bizim amacımız bu dönemin en parlak temsilcilerinden biri olan — bu yazının da baş kişisi Francis Bacon'da — usun eğilim ve özelliklerini gerektiği gibi tanımlayabilmek için Shakespeare'in kişilerinden yararlanmak.

Shakespeare oyunlarının hepsinde uyuşmazlık önemli bir rol oynar, hatta Tarihseller'de sonu belirleyen bir öğe olmaktadır.

Ortaçağın sonuyla, Shakespeare'in de tanığı olduğu Rönesansm başlangıcı ateşli bir bireycilik çağıydı; hâlâ oldukça yerleşik sayılabilecek toplumsal yapının dağılışı kendini her yerde duyuruyordu. Jakob Burckhardt Rönesansla ilgili geniş incelemesinde bu dönemin en belirgin özelliklerinden birinin bireyin özgürleşmesi, kendi kararını kendisinin vermesini sağlaya-

cak gücü kendi içinde bulması, yaşam yolunu özgürce seçme yönündeki etkili çabaları olduğunu söyler.

Özgürleşmiş birey her zaman Shakespeare'in başlıca ilgi konusu olmuştur. Böyle bir bireyin yazgısı onu derinden ilgilendirmektedir. Acaba gelecekte kendisini neler beklemektedir: Durmamacasıya artan isteklerini taçlandıracak bir başarı mı, yoksa zamanından önce yok oluş mu? Birey isteklerinin böylesine kıyasıya çatıştığı bu uçsuz bucaksız karmaşık dünyada her ikisi de aynı derecede mümkündür. Shakespeare'in kişileri (belki de daha çok, bir önceki kuşağın, Elizabeth dönemi tiyatro yazarlarının kahramanları) kendilerine şu soruyu sorarlar: İstediğimizi yapmakta özgür değil miyiz? Kilise'nin yetkisi adamakıllı azalmış, Tanrı inancı iyiden iyiye güçsüzleşmişti. Kiliselerce bir araya getrilip düzenlenmiş öğretilerde kuşkuya yer bırakmayacak biçimde betimlenmiş olan o Kutsal İstem yerine insanoğlu başka bir Tanrının varlığından kuşku duymaya başlamıştı. Bu tanrı iyilikseverlikle, doğruculukla hiç ilgisi bulunmayan, belki de yalnızca acımasız, daha büyük olasılıkla da insanoğluna sevecenlik değil, onun acılarından mutluluk duyan bir Pan olabilirdi ya da karanlık bir yazgı.

İnsan her şeyi yapmakta özgürse, o zaman şu soru çıkar karşımıza: Acaba yapılmasına izin verilen şeylerden hangilerini yapmak olanaklıdır?

Ister birlikte gelişen durumların sonucu olsun, ister devletin, toplumun ya da düşmanların acımasız tepkisi sonucu, cezanın her türlüsü son çözümlemede bir başarısızlık içerir. İnsan böyle bir cezanın tokadıyla yıkılırsa davranışlarını hesap edememiş demektir; (Rönesans insanın gözünde ahlaksal bakımdan) az çok haklı

görülebilecek «her şey yapılabilir» kuramını bir kez benimsediği için bunun, insanın her istediği şeyi alabileceği ya da yalnızca güçlülerin ödüllendirildiği bir dünyada yırtıcı bir kuş gibi bencilce yaşamanın olanaklı olduğu anlamına gelmediğini gözden kaçırmış ya da gerek toplum ve devlet güçlerinin, gerek daha başka güçlerin, belki de daha iyi silahlanmış güçlerin varlığını unutmuş demektir.

En iyisi ahlaklı olmaktan vazgeçmektir, insanın kavgasında ahlak köstek olmaktan başka işe yaramaz; evet, ahlakın yararlı olduğu yerler de vardır, ama yalnızca acımasızlıkla kinikliği gizleyen bir maske gibi kullanıldığı zamanlar. Her şeye karşın zeki olmak gerekir, hem de çok zeki. Başka insanları nasıl etkileyeceğini bilmek gerekir. Zorla boyun eğdirmeyi başarabilmek gerekir. Hangi güçleri ne zaman harekete geçireceğini hesaplayabilmek, bu hesapları onların ileride ortaya çıkacak en yüksek derecesine dayanarak yapmak gerekir. Zeki olmak demek bütün dinsel, ahlaksal saçmalıkları, daha önceden edinilmiş bütün görüşleri, yapay değerleri bir kıyıya itip yaşama gözünü kırpmadan bakabilmek demektir.

Yeryüzünün kültür tarihinde mantığın, usun ve insan beyninin — ama zincirlerinden kurtarılmış, taçlandırılmış insan beyninin — sahneye çıkışını Shakespeare kadar eksiksiz, Shakespeare kadar parlak bir sezgiyle çözümleyebilmiş başka bir dâhi yoktur.

En güvenilir yol göstericinin us olduğu ileri sürülüyordu, ama Shakespeare'i en çok kuşkulandıran da insanın us gücüydü. Shakespeare böyle bir yol göstericinin insanı hemen hemen her zaman yıkıma sürüklemediğine hiç inanmıyordu. Bununla birlikte usun ken-

dini beğenmişliği, yeni saygınlığı Shakespeare'i çok ilgilendiriyor, ama o oranda da kafasını kurcalayıp duruyordu. Usa büyük bir saygı duyduğu da gerçekti. En kinik «us şövalyeleri»ni bile küçümsemek, onlara nefret duymak aklının kıyısından bile geçmiyordu. Onların o garip özgürlüklerini, o açgözlü inceliklerini, önceden edinilmiş her türlü görüşü küçümsemekten doğan o hiçbir şeyle karşılaştırılmaz insansal değeri çok iyi anlıyordu. Ama aynı zamanda korkulu yazgılarının da bilincindeydi: Herkesin gittiği yoldan gitmeyen, biricik kaptanı «us» olan bir gemiyle kendini esintilerin istemine bırakarak mutluluğu, başarıyı okyanuslarda aramaya çıkmış bir kişi çok büyük bir tehlike göze alıyor demekti.

Shakespeare, içinde yaşadığı dünyada başlı başına büyük bir güç durumunda olan insan usuna, başarıya ulaşma savaşında etkili bir silah gözüyle bakmaktadır. Onun usa karşı tutumunun bir yönü işte budur.

Öteki yönüyse şu düşüncede anlatımını buluyor: Usunu parlak bir el feneri gibi kullanan adam için başka insanlara karanlık gelen pek çok şey aydınlıktır. Şu kötü, şu tuhaf dünyada o hem kendini, hem de çevresini olağanüstü açıklık ve parlaklıkta görür. Usun feneriyle aydınlandığı zaman dünyanın yalnızca kötü ve tuhaf olmakla kalmayıp aşağılık ve budalaca olduğu da ortaya çıkar. Belki de üstünde yaşamaya bile değmez; dahası onun insana sunabileceği en büyük başarılar, en büyük utkular bile bu saçma varoluşu haklı çıkarmaya yetmez. Ayrıca bu başarıların çok seyrek ve geçici olduklarını, bütün çabaların kaçınılmaz yazgısı olan yaşlılıkla ölümün her şeye eninde sonunda egemen olduğunu söylemeye bilmem gerek var mı?

Zamanından önce gözü açılmış us, bu durumda kişiyi aydınlattığı oranda acılarının da doğrudan doğruya nedeni olmaktadır. Griboyedov, *Aklın Felaketi* adlı komedisinin başlığıyla bu yaygın olguyu çok yerinde, son derece açık ve kesin biçimde formüllendirmişti. Biz burada şimdi bunun en canlı örneklerinden birini konu alacağız.

Rönesansın genel yapısı gereği özgürleşmiş, son derece atak bir zihinsel yapıya sahip us adamı Francis Bacon'ın Shakespeare'deki us kahramanlarının her iki türüyle de ortak yanları vardır. Hele onun sağduyusal ahlak anlayışı ve günlük yaşam davranışları için ileri sürdüğü özdeyişlerini daha yakından tanıyınca Machiavelli yandaşlarıyla ne denli benzeştiğini de anlayacağız.

Bu arada en başta vurgulanması gereken bir şey var: Bacon'ın ahlak denen şeye en küçük bir saygısı yoktu, ama ahlak maskesinin önemini çok iyi bilirdi. İçinden geçenleri bütün çıplaklığıyla açığa vurarak çevresindekileri kışkırtmaması gerektiğini, bağımsız usun kendini bilmezliğini genellikle kabul edilmiş görüşlere bağlılık sözlerinin ardına gizlemenin önemini çok iyi anlamıştı. Bunu da en etkili biçimde yapabileceği yer soylu patronlarına adayarak yayımladığı yapıtları değil de neresiydi! Ama Bacon'daki bu mantığa uydurulmuş, boyutları alabildiğine geniş ahlakdışılığı keskin zekâdan payını pek az almış birinin bile anlamasına bu saydam ahlak maskesi engel olamıyordu.

Yaşamının belli dönemlerinde, özellikle kinikliğin en son sınırlarına ulaştığı dönemlerdeki davranışlarını ancak böyle açıklayabiliriz. Rönesansın, bağlarından kurtulmuş toplumunda bile bu davranışlar kendisine karşı düşmanca tepkilere yol açıyordu. O zamana göre

bile yeterince gizli kapaklı, yeterince ustaca sayılamayacak bir biçimde rüşvet alarak parlak iş hayatını sona erdiren «düşüncesizliğini» de başka türlü açıklamak olanaksızdır.

Bacon'ın kişiliğinin bu yönleri — sağduyusu, kurnazlığı, ilkeden yoksunluğu — Shakespeare'in, usları özgürleşmiş kahramanlarıyla karşılaştırılabilirse o zaman onun Hamlet gibi daha kederli, ama daha soylu tiplere daha yakın olduğu çekinmeden söylenebilir. Şimdi daha yakından incelemek üzere bu tiplerden üçünü seçiyoruz: Olgunlaşamamış bir Hamlet, hüzünlü Jaques, bir de Hamlet adının ayrılmaz bir parçası sayılan, Hamlet'in kendisiyle özdeşleşmiş kuşku ve derin düşünce izleğinin son görkemli akorunu basan Prospero.

Gelin biz ilkin Shakespeare'in kinik kişilerine göz atalım. Sayıları hiç de az değildir bunların. Dizinin en başında Kral III. Richard yer alır. Daha önce de söylediğim gibi Shakespeare'de kişilerarası karşıtlık (çoğunlukla güç kazanma savaşı), özellikle tarihsel oyunlarda önemli bir rol oynar. *III. Richard* tarihsel oyunların doruk noktasıdır. Shakespeare, III. Richard'ın kişiliğiyle o çağın — tutkulu soylularının birbirlerini amansızca yok ettikleri bir çağın — en olgun ürününü vermiştir.

Belki de, tarihteki gerçek Richard, Shakespeare'in betimlediği kadar kara değildi. Saldırgan, tutkulu bir kraldı, tasarılarını gerçekleştirirken oldukça acımasızdı, ama insanların kimine göre belki biraz daha iyi, kimine göre de biraz daha kötüydü. Ancak halk yığınlarının III. Richard'a korkunç bir nefret duyduğunu da unutmamak gerek. Aşırı kurnazlığı ve canavarca acımasızlığıyla ünlüydü; başarısını, gücünü sürdürebilme-

sinde büyük payı olduğu sanılan cinayetlerine herkes inanmaya dünden hazırdı. Shakespeare'in yarattığı bu III. Richard kişiliğinin Londra'da eşi görülmemiş bir başarı kazanmasının nedenini halkın kafasındaki III. Richard düşüncesiyle Shakespeare'in onlara sunduğu imgenin tıpatıp uymasında gören eleştirmenler belki de yanlış bir şey söylemiyorlar. Öte yandan, Shakespeare'in asıl kaynağa tam olarak bağlı kalmadığını söyleyebilmek için Holinshed'e (yani Shakespeare'in ilk kaynağına) uzanmak yeter; ayrıca Shakespeare, VIII. Henry döneminin en önemli kişisi olan Thomas More'a da çok şey borçludur. Çünkü kendi yönünden, Bacon ile Shakespeare'in müjdecisi sayılabilecek olan, Rönesansın büyük aydını Thomas More III. Richard'la ilgili ünlü bir kitap yazmıştı.

III. Richard'ın yaşam öyküsünü derleme işine girişen Lordlar Kamarası başkanı Thomas More gerçekten de son derece çekişmeli ve siyasal bir yapıt ortaya koymuştu. Thomas More'un tek amacı atalarını harcamak pahasına da olsa Tudor hanedanını körü körüne överek yüceltmek, onlara yaranmak değildi. Bu kitabı dalkavukluk olsun diye yazmamıştı. Hiç kuşkusuz, Tudorların kanatları altında kendi insancı ve o zamana göre ilerici sayılabilecek burjuva siyasasına genel planda etkinlik kazandırmak istiyordu. Bunda başarıya ulaştığı söylenemez, sonunda kendisi de VIII. Henry'nin canavarca zorbalığının kurbanı olmuştu.

III. Richard'ı yenilgiye uğratarak başa geçen ilk Tudor, Richmond Dükü VII. Henry gerçekte çok cimri, yeteneksiz, iğrenç bir adamdı. Ama Thomas More bütün bunları bilmesine karşın onun erdemli bir şövalye olduğu, başarısının adaletin başarısı, kötülüğün ce-

zalandırılması anlamına geldiği, oysa şeytanın ta kendisi olan III. Richard'ın ortaçağ iç çekişmelerinin düşünülebilecek en kötü dolaysız örneği olduğu anlamına gelen şeyler yazmaktan çekinmemişti.

Shakespeare, III. Richard'ın sınırsız kötülüğü düşüncesini More'dan almıştı. Ama ikisi arasında dağlar kadar fark vardı. More için III. Richard yalnızca siyasal açıdan olumsuz bir kişiydi, mutlu bir rastlantı sonucu iyi bir kralın tahttan indirdiği kötü bir kraldı. Ne rastlantıdır ki, Thomas More'un kendisi de bu iyi kralın soyuna kulluk etmişti; oysa Shakespeare'i ilgilendiren bireyin kişilik özellikleridir, tarihsel ve kültürel konumuyla bu görkemli kişiliğin kendisidir, bu benzersiz anıtsal kişidir.

III. Richard'ın saygınlığını geri vermek gibi, bir tek suçunu olsun yadsımak gibi bir şey Shakespeare'in usundan bile geçmez. Tam tersine More'un bile anmadığı kimi cinayetleri ona yükler; ama bunlardan şiirsel ya da törel sonuçlar falan da çıkarmaz. Shakespeare'in III. Richard'ı canavar olmasına canavardır, ama görkemli bir canavar; öylesine yetenekli, öylesine başarılı, öylesine yiğit, öylesine güvenlidir ki, Shakespeare bile ona hayrandır.

Tıpkı işinin ehli bir ruhbilimci gibi Richard kişiliğinin kimi özelliklerini ortaya dökmeye, onları onun ruhsal yaşamının dönüm noktalarında sergilemeye çalışır. Saltanatı zorla ele geçirmiş biri olduğundan Richard'ı siyasal açıdan her zaman yadsımak zorunda kalmıştır. Acımasız Richard'a karşı seyirciyi adamakıllı öfkelendirip dehşetten dehşete düşürerek onların hoşuna gitmiştir, ama her şeye karşın Richard'a derin bir saygı duyduğu da bir gerçektir. Yineliyorum, ona

hayrandır. O Machiavelli çömezlerinin temel ilkesini, yani belli bir mantığa oturtulmuş yükselme tutkusu ilkesini, yani bilimsel çözümlemeyle açgözlü ikiyüzlülüğün bütün olanaklarından yararlanan, belirli bir amaca yönelik, kendi iç mantığının götürdüğü en son noktaya kadar giden uygarca tutku ilkesini küçük görmeyi bir an bile usundan geçirmez.

VI Henry'yi konu alan tarihsel oyunun çoğu bölümlerini büyük bir olasılıkla Shakespeare yazmadı, ama hangilerini yazdığını kesin olarak söylemek de olanaksız. Biz gene de III. Richard'ın en önemli bölümlerinin Shakespeare tarafından yazıldığı gerçeğinden yola çıkarsak VI. Henry oyununda III. Richard'ın öyküsüne uzanan merdivenin ilk basamaklarının Shakespeare'in kaleminden çıktığını hiç çekinmeden söyleyebiliriz. O zaman gerçek bir kişilik gelişmesi çıkar karşımıza.

Gloucester (geleceğin III. Richard'ı) her şeyden önce atılgan bir askerdir. Ne kanlı savaşlardan korkar, ne de kan akıtmaktan. Bu ister kendi kanı olsun, ister başkasının. Kendi akrabalarına oranla daha canlı, daha hareketlidir. Yaban, kaba bir delikanlı olduğu için herkes kendisinden korkar. Aynı zamanda sakattır. *VI. Henry*'de onun sakatlığı vurgulanmaktadır. Sakatlığı nedeniyle çevresindekilere sevimsiz, hatta itici görünür, onlardan ayrıdır, herkesten yalıtılmış, bir çeşit özgüven geliştirmeye zorlanmıştır. Böyle bir durumun doğal sonucu olan ruh durumunu, Gloucester, *VI. Henry*' de çeşitli monologlarda dile getirir. Burada onlardan alıntı yapmayacağız, çünkü *III. Richard* oyununun en başında parlak bir konuşma, kendi kendiyle yapılan bir konuşma (sırası gelmişken söyleyelim, III. Richard'ın

zihninin iç işleyişini bizlere gösterebilmek için Shakespeare'in başvurduğu bir sanat oyununun ilginç örneği) vardır.

Richard kiniktir, ne istediğini bilir, ön yargılardan hoşlanmaz, adam öldürmekten çekinmez. Adam öldürmek bir suç değil bir amacın aracıdır. Bu yüzden kafasından geçenleri hiç çekinmeden yüksek sesle kendi kendine söyleyebilir. Zaten Richard'ın bir sırdaşının olabileceğini, kafasının içindekileri ona korkusuzca açabileceğini düşünmek olanaksızdır. Böyle bir şey olsaydı bizim kafamızdaki Richard imgesine aykırı düşerdi. Başkalarının önünde onun çekingen olması gerekir. İşte o zaman da yazar kendi kendine konuşma geleneğine sarılıyor. III. Richard yalnız kalır kalmaz kendi durumunu düşünür, en gizli düşüncelerini eşi görülmemiş parlaklıkta imgelerle (yok olduğu varsayılan) seyircilere açar:

Hoşnutsuzluğumuzun kışı York'un güneşiyle
Parlak bir yaza çevrildi şimdi.
Soyumuzun üstüne çöken bütün bulutlar
Denizin dibine gömüldü.
Bugün zafer çelenkleri sarmış alnımızı,
Örselenmiş silahlarımız duvarları süslüyor,
Savaş toplantılarımız cümbüşlere
Korkunç yürüyüşümüz, yumuşak rakslara döndü.
Çatık yüzlü harp çatmaz oldu kaşlarını;
Zırhlı atlara binip
Yüreksiz düşmanların içine korku salacağı yerde,
Şehvetli sazlara kaptırmış kendini,
Dönüp zıplıyor bir kadının yatak odasında.
Fakat oynaşacak, ya da

Aynalar karşısında kırıtacak biçim var mı bende?
Salına kırıta giden bir yosmanın önünden
Cakayla geçecek hal var mı bende?
Kahpe felek kancıklık etmiş;
Ancak yarım yamalak yapılıp,
Vaktinden önce yollanmışım dünyaya.
Vücut desen çarpık, kusurlu, eksik.
Öylesine biçimsiz öylesine başkayım ki herkesten,
Yanından topallayarak geçtiğim köpekler havlıyor bana.
Flütlerin çalındığı bu uyuşuk barış zamanında
Bana hoş vakit geçirtecek bir uğraşım yok. .
Ancak güneşte oturup gölgeme bakıp
Kendi biçimsizliğimi kuruyorum.
Tatlı laflar edilen bu günleri hoş geçirmek için
Kimsenin sevgilisi olamıyorum madem,
Bu günlerin hoş zevklerine tükürüp
*Düzenler kurar, türlü alçaklıklar yaparım ben de.**

Bu monologu dikkatle incelediğimiz zaman, Richard'ın alçaklıklarının temelinde yatan güdünün böylesine «sakat ve kusurlu» yaratılmış olmasına bağlandığını görürüz. Bu yüzden de, barış zamanında sarayda herkes aşk işleriyle uğraşırken onun durumu büsbütün kötüleşir.

Ama şunu hemen başında belirtelim: Burada Gloucester «alçak» sözcüğünü kullanıyor, ama aslında kendisi tutkunluk derecesinde kötülüğe düşkündür. Sırf bedensel açıdan çirkin yaratıldığı için kendini «ikinci

* Berna Moran'ın **Kral Üçüncü Richard'ın Trajedisi** çevirisinden, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1965.

sınıf» bir insan olarak görmek gibi bir eğilimi kesinlikle yoktur. Tam tersine, kendisini tuhaf bir yalnızlığa zorlayan bu bedensel sakatlık onun gerçek amacına ulaşma isteğini kamçılamaktadır; savaş, üstünlük, başkalarını kendi istemine köle ederek amacına ulaşma, bütün bunlar onun yaşamının başlıca eğlenceleridir. kendi benliğini bulduğu ereklerdir. III. Richard ile Anne arasında geçen o ünlü sahnede Shakespeare bize bunu hemen kanıtlar. Richard burada dolap çevirmedeki üstün yeteneğini göstermekte, olayları görülmemiş bir çabuklukla kafasında tartarak kendisine taht yolunu en çabuk açacak biçimde durumları birleştirip yönlendirebilmektedir. Ne kusursuz bir oyuncu olduğunu, yapmacık ve aldatmacaya ne büyük bir sanat niteliği kazandırdığını yine burada gösterir. Ama önemli olan bunlar değildir, bu sahneye kendine özgü tadını veren şey, sakat Richard'ın aşktan, tutkudan söz etmesi, öldürdüğü adamın karısının gönlünü çelerek inanılmayacak kadar kısa bir sürede Anne'in nefretini bir çeşit yakınlık duygusuna çevirebilmesidir. Bu, Richard'ın çarpık omuzlarının, yok olan bir elinin, bir bacağının kısa oluşunun gerektiğinde aşkı bile silah olarak kullanmasını engellemediğini gösterir.

Okuyucunun dikkatini Richard ile Buckingham arasında geçen konuşmaya çekmek istiyorum. Bu konuşma o çağın zekâları arasındaki ilişkilerde herhangi bir rolü başarıyla oynama yeteneğinin ve kurnazlığın ne denli büyük yer tuttuğunu gösterir.

Buckingham ile konuşmasının arasında Gloucester sorar:

Söyle kuzenim,
Bir sözcüğün orta yerinde tutup soluğunu,

Titreyebilir, değiştirebilir misin rengini,
Sonra yeniden başlar durabilir misin yeniden
Sanki aklın başından gitmiş ya da korkudan delirmişsin gibi?

Buckingham yanıtlar:

Ho ho! tıpkı usta bir trajedi oyuncusu gibi,
Konuşurum, arkama bakar dört bir yanı gözetlerim,
Titrer, irkilirim bir çöp sallansa:
Derin kuşkular uyandıracaksam, korkunç bakışlar
İşaretimi bekler, zoraki gülüşler gibi;
Hazırdır her an her ikisi de göreve
Süslemek için tuzaklarımı.

Gloucester'ın halkla olan sahnesinde rol yapma yeteneğinin bu özel türünde üstün bir başarı düzeyi sergilenir. O ince ikiyüzlülük büyüleyicidir. Okumamış ya da unutmuş olanlara salık verebilirim. Ben yalnızca şunu belirtmekle yetineceğim: Orada Gloucester yalnızca en temel özelliklerini, yani yırtıcı doğasını, savaşkanlığını, yıkıcı, aşağılayıcı alayını pençesinin içine gizlemekle kalmayıp bir tanrı adamının, bir Hıristiyanın, nerdeyse yaşamın geçici zevklerini hor gören bir din adamının maskesini de takabilmektedir. Peki bütün bunları ne adına yapmaktadır? Belki de o günkü durumda onun kişiliğinde bir kral, bir yasa ve düzen kurucusu aramaya itilmiş halkın bu durumunu en kısa yoldan kendi çıkarına kullanabilmek adına. Daha sonra tarihsel güçler kendisine karşı dönmeye başladığı zaman bile inanılmaz bir gözükaralıkla Kraliçe Elizabeth'in karşısına dikilip kızına evlenme önerebilmekte-

dir! Sözleri öylesine tutkulu, öylesine diretken, öylesine sevecendir ki, insanda karşı koyacak güç bırakmaz. Kendisini çok iyi tanıyan, o görmüş geçirmiş Kraliçe Elizabeth'i bile nerdeyse kandıracaktır. Ne denli güç olursa olsun her yeni durumda yeni bir kumara atılır. Bildiğimiz becerikliliği ve sarsılmazlığıyla siyasal ilişkiler bütününün hepsini yeni baştan kurmaya her zaman hazırdır, ayağının altında yeniden sağlam bir top rak oluşturabilmek için onulmaz biçimde incittiği insanlarla bile bağlaşmalara girişir.

Bununla birlikte Shakespeare'in ona nasıl bir son hazırladığını bilmeseydik, Richard kişiliği gözümüzde eksik kalacaktı.

Richmond büyük bir orduyla ona karşı ilerlemektedir. Richard'ın yalancı dostları birbiri ardından düşman safına geçerler. Düşmanın gücünün ezici üstünlüğü her geçen dakika daha iyi anlaşılır. Bir yandan da Richard'ın içi içini kemirir, çünkü bir dizi cinayetin sonunda iki suçsuz çocuğu öldürmüştür. Daha sonraları Puşkin'in *Boris Godunov*'da işleyeceği güdü burada çok etkili bir biçimde gösterilmiştir. Ama Richard, Boris değildir. Vicdan azabı çektiği doğrudur, düşünde bile olsa, binlerce yıllık geleneğin etkisiyle kendisini insanlık dışı bir acımasızlıkla suçlayan insan doğası vardır, ama sabah olup da savaşma zamanı gelince bütün bu korkulu düşlerden, suçlamalardan, zihnini kurcalayan bütün o kaygılardan kurtulur.

Biz burada, yalnızca, her bir sözcüğün o korkunç, o canavar adamın tanımına kalın bir çizgi daha eklediği o gerçekten güzel sahneyi okumanızı salık vermekle yetineceğiz.

Çevresindeki kişileri yüreklendirmek için Richard'

ın yaptığı son konuşmayı buraya almayı yeterli görüyoruz. Bu konuşma onun Machiavellici siyasasının canlı bir örneğidir. Dostları olmaktan, kendi davasının ülkücü «yurtsever»leri olmaktan çok uzak insanların yüreklerini yumuşatacak en doğru sözcükleri seçmedeki üstün yeteneğini göstermektedir. Burada karşılaştığımız kitle psikolojisi bilgisi Napolyon'unkini bile aşmaktadır. Kavganın son anlarını canlandırmak için bile olsa, oldukça sıkıntılı bir geceden sonra, nasıl olur da böylesine bir iç kararlılık ve düşünce sarsılmazlığı noktasına gelinebilir!

Herkes görevi başına efendiler
Saçma rüyalarla ürkmeyelim,
Vicdan korkaklara yakışan bir kelimedir,
Ve kuvvetlileri korkutmak için uydurulmuştur.
Güçlü kollarımız bize vicdan, kılıçlarımız kanun olsun!
Kahramanca atılalım ileri; cennete değilse bile,
Cehenneme gideriz elele!
Ne ekleyeyim bundan önceki sözlerime.

III. Richard'ı burada bırakıyoruz. Kuşkusuz bu Richard kişiliği Bacon'a oranla çok daha görkemli tasarımlanmıştır, ama Bacon'ın ahlakdışı davranışlarıyla Richard'ınkiler arasında birçok bakımdan benzerlik vardır. Tek ve özdeş bir yaşam okulunda, tek ve özdeş bir dünyada birleşmektedirler.

Belki de Shakespeare o büyük trajedisi *Kral Lear*'de Gloucester'm yasadışı oğlu Edmund'ı yarattığı zaman, Bacon ölçeğine daha çok yaklaşmıştı.

Hemen başında belirtmekte yarar var: Edmund'ın

da haklı nedenleri bulunuyordu. Kıran kırana bir güç savaşma girişmiş olan Richard bunu nasıl bedensel sakatlığıyla açıklıyorsa, benzer bir entrikanın içinde olan Edmund da bunu piçliğiyle açıklar. Bunlardan anlaşıldığına göre geniş kapsamlı bir genellemeyle çıkılmaktadır karşımıza.

Shakespeare kendisine şunu sorar: Usunu, yükselme isteğiyle yükselme tutkusunun eline teslim etmeye, isteminin tehlikeli bir tutsağı, zehirli bir hançeri yapmaya hazır böyle bir insan cinsi acaba neden var oldu? Nedenini de şöyle açıklar: Bu tür adamların hepsi bir bakıma piçtir, bunlar elde etmek istedikleri şeyleri yazgılarının kendilerinden esirgediği insanlardır. Bunlar yaşamda hak ettikleri yerlerin ellerinden haksızca alındığını, ta beşikten beri önemsenmediklerini düşünen, bu yüzden de görülmedik biçimde tasarlanmış oyunbazlıklarla Doğa'nın kusurunu düzeltmeye kalkışan kişilerdir.

Kral Lear'i Rusçaya çeviren, Drujinin, oyunun önsözünde Edmund'm kişiliğinin tam bir çözümlemesini verir. Katı bir tutumla kaleme alınmış adı geçen çözümlemeyi içeren parçayı olduğu gibi buraya almayı yeğliyorum:

«Bu tipin en temel özelliği arsız bir küstahlıkla utanmasızlıktır. Her ne pahasına olursa olsun, hatta babanın ya da erkek kardeşin ölülerini çiğneyip geçmek pahasına da olsa salt başarma isteği güdüsüyle davranışlarda bulunurken yukarda adı geçen özellikler sayesinde en küçük bir vicdan sızlaması duymadan her türlü yalanı söyler, her türlü kılığa girebilirler.

«Edmund katı bir bencil değildir, yaptığı kötülüklerden zevk duyan bir alçak hiç değildir. Edmund zen-

gin yetenekleri olan bir kişidir, ama bozuşma ta kökten başladığı için olağanüstü yeteneklerini ancak başkalarının kötülüğüne kullanabilmektedir. Edmund'ın dehası attığı her adımda, söylediği her sözde kendini gösterir, çünkü attığı tek bir adım, yaptığı en küçük bir davranış yoktur ki dikkatle hesaplanmış olmasın. Bu sonu gelmez hesaplar Edmund'm yüreğini olsun, beynini olsun öylesine kurutmuştur ki, zamanından önce yaşlanmış, gençlik tutkusunun patlamalarını bile yönetmeyi öğrenmiştir. Oysa bu tutkunun saldırısı karşısında ateşli, kolay öfkelenir gençlik çoğunlukla savunmasızdır. Edmund'ın dehasının bir başka yönü daha vardır: Bakışı, konuşması çevresindeki kişilerin hepsinde büyüleyici bir etki yaratır, kişiliğinin genel havası kadınlarda denetleyemedikleri bir tutku, erkeklerdeyse güven, istemeyerek de olsa saygı uyandırmaktadır.»

Edmund'ın kişiliğiyle ilgili bu kısa betimlemeye biz yalnızca Edmund'ın kendi söylediği ünlü monologu ekleme gereğini duyuyoruz, çünkü bu monolog, birtakım ayrıklıklara karşın, Bacon'ın nerdeyse bütün yüreğiyle altına imzasını atacağı «özgür ahlak» ilkeleriyle kimi zaman hemen hemen sözcüğü sözcüğüne uyuşmaktadır.

Ey Doğa sensin benim tanrım, senin yasalarına
Boyun eğerim. Kardeşimden on on beş ay sonra
Dünyaya geldim diye neden katlanayım
O kahrolası göreneklere, neden haklarımdan
Yoksun etsin beni toplumların kılı kırk yarmaları?
Geç kalmış bir kardeş ama neden piç neden alçak?
Benim de namuslu bir kadının evladı kadar
Yerinde değil mi ölçülerim, soylu değil mi ruhum?

Oyleyse bu piçlik, alçaklık damgası neden?
Biz doğanın gizli kösnü anlarında vücut bulurken
Evliliğin o sıkıcı, soğuk, bıkkın döşeğinde
Uyku ile uyanıklık arasında vücut bulan o ahmaklar
Sürüsünden daha ateşli daha katışık özle yoğrulmadık mı?
Öyleyse meşru kardeşim Edgar, benim olacak mirasın!
Babamız meşru oğlunu sevdiği kadar seviyor
Piç oğlu Edmund'ı. «Meşru oğlu!» ha ne de güzel söz...
Evet, benim meşru oğlum, hele şu mektup ulaşsın yerine
Hele bir yalanım başarıya ulaşsın görürüz bakalım nasıl
Altedermiş piç Edmund meşru Edgar'ı. Büyüyorum... yükseliyorum
Haydi tanrılar koruyun piçleri!

Üçüncü bir usçu-kinik tip de, insan soydaşlarına karşı usunu bir silah gibi kullanan Iago'dur. Bu alanda Shakespeare'in yarattığı kişiler arasında bütünüyle en şaşırtıcısı gibidir. Gerçekten de, en kötü olasılıkla kendilerine karşı kayıtsızlıktan başka bir şey duymadığı iki insanın yıkımını amaçlayan — kendisi için son derece tehlikeli, ötekiler için çok acımasız — o eşi görülmedik şeytanca düzenleri uygularken Iago'nun yol gösterici ilkelerinin neler olduğunu söylemek güçtür.

Shakespeare, Iago'yu güdüleyen şeyleri, Rodrigo'yla ikisi arasında geçen sahnede verir yalnızca. Bu sahnede bize, bir insanın kendini haklı göstermek için yapabileceği bütün o tuhaf çabalar gösterilir. Iago'yu ilk ön-

ce çılgınca istekleri olan çılgın bir adamla fesat kurarken görürüz; hiçbir mantıklı nedeni olmaksızın bunu yapmaktadır; hiçbir mantıklı nedene dayanmaksızın sanki yalnızca kötü bir şakaymışçasına, ama berikinin biraz kesenin ağzını açması koşuluyla bu istekleri desteklemeye girişmektedir. Ama daha sonra Iago'nun Desdemona ile Othello'ya kötülük etmek istemesinin başka nedenleri olduğu ortaya çıkacaktır. Iago başka konularda hiç değer vermediği yarım akıllı karısının Generalle uygunsuz ilişkileri olduğu söylentisini birden çok ciddiye alır. Başka hesapları vardır çünkü, ama hepsi de ipe sapa gelmez çelişkili şeylerdir.

Shakespeare gibi ince bir ruhbilimcinin bunca değişik güdüye gereksinim duymasının nedeni hemen anlaşılıyor. Kuşkusuz, asıl amaç, Iago'nun davranışının gerçek nedenini bulmak değil, onun kendisinin de kendi güdülerinin bilincinde olmadığını göstermektir.

Olağanüstü bir kurnazlık, demir gibi bir istençle yerine getirilebilecek büyük bir cinayet planına birtakım özürler bulmak bahanesiyle yapılan şaşkın girişimlerin gösterildiği bu uzun sahnede önemli olan Iago'nun güdüsü değil, onun genel insan istencine getirdiği tanımdır. Ama belki de şu son tümceyi hemen değiştirmek gerekiyor: «Genel insan istenci» değil, Iago gibi, belki de III. Richard gibi, Edmund gibi, siyasal ve özel yaşamın bütün Machiavellicileri gibi, daha çok da şu bizim Francis Bacon gibi insanların istenci.

İşte o şaşırtıcı bölüm şu:

Iago: Erdem! bir incir! bizi şöyle ya da böyle yapan şey içimizdedir. Bir bahçeye benzer gövdemiz; istencimiz ona bahçıvanlık eder: ister oraya ısırgan otu ekeriz, ister marul dikeriz, ister zufa otu doldurur, ister

ordan kekik otlarını ayıklarız; ister tek bir tür ot yetiştirir, ister çok türle şaşırtırız; ister onu tembellikle verimsizleştirir, ister çalışkanlıkla gübreleriz; evet, bunu yapma gücü ve düzeltme yetkisi kendi elimizdedir. Eğer yaşam terazimizin bir kefesindeki us öteki kefedeki duyumsallığı dengelemeseydi doğalarımızda var olan öfke ve aşağılıklık bizi pek çok mantık dışı kararlara sürüklerdi: oysa bizim öfkeli davranışlarımızı, bedensel dürtülerimizi, gem vurulamayan isteklerimizi yatıştıracak bir usumuz var; sizin aşk dediğiniz şeyin bir aşı kalemi ya da bitki sürgünü olduğunu ben buradan çıkarıyorum.

Anlaşıldığına göre Iago kendi içinde yatan büyük gücü çok iyi bilmektedir; kendi kendisinin efendisi olduğunu, bize biraz önce tanımladığı o küçük bahçesine en keskin zehirleri dikebileceğini anlamıştır; ne istediğini bilen, önyargı diye bir şey tanımayan, kendi dışında hiçbir yasanın, hiçbir ahlaksal dış gücün tutsağı olmayan, diretken, istençli bir adam olduğunun, böyle bir adamdan korkulması gerektiğinin bilincindedir. Henüz büyük çoğunluk, alaca bir aydınlanma döneminde usunu nasıl kullanacağını bilmezken; hemen herkes dinsel ve törel önyargılarla kıskıvrak bağlıyken gücünü böylesine serbestçe kullanan bir adam, sanırım, bizim Novgorod'lu balad kahramanına büyük yakınlık duyardı: Bizim Novgorod'lu bir adamı kolundan tutsa kolu elinde kalır, bacağından tutsa bacağını kırardı. Kim olursa olsun herkesi kendisiyle zekâ yarıştırmaya çağırır, yarışta yener, ötekini budala yerine koyar, malından, ününden, karısından yaşamından eder, kendisi hep cezasız kalırdı. Tehlike gerçek bir kumarcı için kumar oyununun çekiciliğini artırır. Bu böyledir. Iago'ysa

gerçek bir kumarcıdır, usun ilkbaharının ilk ılık havasına yapraklarını açan zehirli bir çiçek gibidir. Bu yeni olma duygusundan çok hoşlanmakta, gençliğin gücünü hemen deneme isteğiyle bir şeyler yapmak için yanıp tutuşmaktadır.

Peki ama, Iago neden başkasına değil de Othello'ya saldırmıştır? Neden başkasını değil de Desdemona'yı yok etmek istemiştir? Kuşkusuz, öne sürdüğü nedenler gülünçtür. Hayır, Othello'yu hedef seçmiştir, çünkü o rütbece kendisinden üstündür, çünkü şanlı bir general, ne de olsa büyük bir adamdır, çünkü sayısız tehlikeler karşısında kazandığı geçmiş başarıların görkemini taşımaktadır, kendi yiğitlik ve erkine güveni sonsuz bir adamdır. Böyle bir adamı alt etmenin tadı bambaşka olsa gerektir. Ayrıca kolaydır da, çünkü saf, güvenilir, kuru saman gibi hemen alev alan bir adamdır; insanın onu avucunun içine alması, kara burnuna halka takıp sürüklemesi işten bile değildir. Bunun ne büyük bir zevk olacağını düşünebiliyor musunuz? Düşünebiliyor musunuz, Iago'nun, en küçük bir saygınlık savı olmayan, alçakçasına kurnaz bir teğmenin bu ünlü, çabuk öfkelenen, güçlü, tehlikeli, ateş saçan generalin karşısında bir yol gösterici, efendi, Tanrı ve Yazgı rolü oynamasının mutluluğunu?

Peki, ya Desdemona? Senatör Brabantio'nun kızı, Venedik kültürünün en güzel çiçeği, şiirsel duyumsallıkla soylu sadakatin ta kendisi, her şeyiyle bir ezgi, peri masallarının en büyüleyicisi, bir erkeğin umabileceği en büyük ödül, en yüksek armağan... bir an bile düşünmeksizin kendisini Othello'nun ellerine bıraktı, onu kendisiyle ödüllendirdi. Ne var ki, çabuk aldanan, savunmasız, namuslu bir insan. Hiç kimsenin

ikiyüzlülüğünden kuşkulanmak aklının kıyısından geçmez, bu sözcüğün anlamını bile bilmez. Onu ağa düşürmek çok kolaydır. Böyle bir güzelin, böyle bir doğa tansığının yazgısının kendi avucunda olduğunu bilmek, onu ne yöne isterse sürükleyebileceğini — ister yıkıma, ister acıya — bir Tanrı armağanı, bir mutluluk kaynağı olmaktan çıkarıp bir işkenceye, bir kargışa çevirebileceğinin bilincinde olmak kim bilir ne güzel bir şeydir.

Bütün bunları Iago, kurnaz Rönesans zekâsıyla herkesten önce tadar, herkesten önce üstünlüğünü kurar, kendini bu insanların Tanrısı ya da daha çok kötülük meleği olarak görmeye çok önceden başlar. Böyle kişilerin yazgılarını elinde tutan bir iblis olmak gururunu okşar.

Onu baştan çıkaran şey de budur işte.

Bu aynı zamanda «entrikacı» tipin yapısında önemli bir tamamlayıcı özelliktir. Günümüzde işler değişti, «entrikacı» artık bizim için yeni olmaktan çıktı. On yedi ve on sekizinci yüzyıllarda sahici, gerçek «entrikacılar» dünyada kol geziyorlardı. Bütün kurnazlığını kullanan insanlara görülmemiş yollar deneme olanağını veren bir çağdı. Fransız Choderlos de Laclos'nun eşsiz güzellikte tanımladığı türden aşk oyunlarının en parlak dönemiydi.

Francis Bacon, yaşamöyküsünden de anlayacağınız gibi, genellikle aşk dolaplarının her türlüsünden oldukça uzaktı. Ama böylesine dolaplar bizim filozof için rahatça soluk alabileceği bir atmosfer sağlıyordu. Bunu birazdan kendimiz de göreceğiz. III. Richard gibi tutkunun şeytanca güçlerine mi kapılmıştı, yoksa Iago gibi küçük, ama gem vurulamayan cinlerine mi, bile-

miyorum. Aslında onun parmağı olan dolaplar tür bakımından Edmund'ınkilere daha yakındı.

Evet, doğru, Bacon kendini tam olarak yasal saymıyordu. Anababasını kendisi seçmemişti ama, böyle bir olanak verilseydi başkalarını seçerdi. Kimi insanların iplerini eline geçirebilmek için her zaman etkili dayılarına başvurmak zorunda kalıyordu. Üstelik Cook gibi güçlü bir düşmanı da vardı. Çağının en özgün kişisi Essex ile dünyanın en tuhaf, en çarpık dostluğunu geliştirmişti. Kral James gibi, Kral James'in gözdesi Buckingham gibi en aşağılık insanlara dalkavukluk etmek zorundaydı. Tehlikelerle dolu, ilkesiz, diken üstünde duran bir dünyanın içinde utanmasız saray adamları, kurnaz dava vekilleri, dolapçı parlamenterler arasında dolaşmak zorundaydı; kendine işte bu dünyadan, hemen hemen salt entrikayla bir meslek bulmayı başarmış, hatta öylesine yükselmişti ki, birinde, Kral James' in Londra'da bulunmadığı bir sırada krallık bile etti. Daha sonra da kafayı üşüttü. Bacon'ın bu yönünü anlayabilmek için onun kendi ahlak felsefesini — her ne kadar kendisi ölçüyü kaçırmamaya dikkat ederek dışarı vurduysa da — ele alıp, biraz önce okuyucuyla tartışmasını yaptığımız üç Shakespeare tipinde somutlanan, çözümlemesini yapageldiğimiz utanmasız us şövalyelerinin ruhsal yapısı ışığında incelemek gerekir.

Şimdi başka bir yöne dönüyoruz. O dönemlerde henüz baharında olmakla birlikte bütün dünyanın uğradığı bir yıkımı, «aklın yıkımı»nı yansıtan Shakespeare kişilerini inceleyeceğiz.

Us konusunda bilimsel sayılabilecek ruhbilimsel *gözlemleri* bulunan Shakespeare'in ataları ve çağdaşları vardı. Shakespeare *etkin* us alanında en güçlü

öğütçüsünü Machiavelli'de bulmuştu.

Düşünen tipler söz konusu olduğunda bu kez Machiavelli rolünü Montaigne üstlenir; yazarın sınırsız ama hüzünlü sevgisini kazanmış, düşünceli, son derece kara yaslı usun ortaya çıkışıyla birlikte Shakespeare'de «kır yaşamı» düşünce ilkesiyle saray yaşamının ikiyüzlülüğünü zıtlaştırma eğiliminin başgöstermesi oldukça anlamlıdır; aynı eğilim Montaigne'in de özelliğidir.

Berthelot, *La sagesse de Shakespeare et de Goethe* adlı yapıtında, Shakespeare'in, kendini beğenmişlikle anlamsız lükse karşı yaşamda zarif basitliğin yüceltilmesine yaptığı büyük katkıları kanıtlamaya çalışır. ama on altıncı, on yedinci, bir oranda da on sekizinci yüzyılları kapsayan kır yaşamı ruhunun asıl anlamı buydu. Öyle ya da böyle, Shakespeare'in *Beğendiğiniz Gibi (As You Like It)** adlı komedisi kuşkusuz kır yaşamı düşüncesine adanmış oyunların başında gelir.

Aslında Shakespeare'de bizi ilgilendiren bu eğilim değildir. Ayrıca bu komedide kır yaşamına adanmışlığı savunmak için Shakespeare'in özel bir çaba gösterdiğini de sanmıyoruz. Ama gene de oyunun en etkin kişisi olmamakla birlikte en önemli kişisi olduğuna inandığımız hüzünlü Jaques ilgimizi çekiyor.

Jaques'tan söz ederken birkaç kez hüzünlü sözcüğü kullanılır, bu anlamlıdır. Jaques üzüncünün nedenini tanımlamaya çalışırken bunu kendisine özgü yarı şakalı bir biçimde yapar. Onun genel özelliklerinden biri de yüksek bilgeliğini ve zihnindeki şeyleri — orta

* W .Shakespeare, **Beğendiğiniz Gibi**, Çeviren: Orhan Burian, Ankara 1943, Maarif Matbaası.

zekâlı denen adam görüntüsüyle hiç bağdaşmayan bir tutumla — paradoksa düşmek pahasına da olsa ironi ve şakanın ardına gizlemesidir.

Jaques üzüncünün türünü işte şöyle açıklıyor: «Benim üzüncüm ne bilim adamımnki gibi çekememezlikten gelir, ne de müzikçininki gibi düşseldir; ne saray adamınınki gibi kendini beğenmiş, ne de askerinki gibi tutkulu; ne dava vekilininki gibi siyasal, ne de hanımefendininki gibi hoş; ne de bunların hepsini içine alan âşığınkine benziyor; bu benim kendi üzüncüm, basit şeylerin birleşmesinden oluşan, pek çok nesneden kaynaklanan bir üzünç bu, aslına bakarsanız derin düşündüğüm zamanlar beni hüzünlerin en şakacısına boğan zihin yolculuklarımın bin bir irdelemesinden başka bir şey değil.»

Jaques bu olağanüstü acıklı sonuçları başkalarından saklamak falan istemez, ama insanların onları hemen anlayamayacağını bilir. Bu yüzden de zaman zaman bir soytarı gibi giyinip bir soytarı gibi davranmak isteği duymaktadır. Çünkü paradokslarla konuşma ayrıcalığı yalnızca soytarılara tanınan bir şeydir. «Ahmaklık maskesi altından zekânın oklarını fırlatırlar.»

Ah, keşke soytarı olsaydım!

diye haykırır Jaques.

En büyük tutkum bir soytarı gömleği
... Tek giysim o benim
Ama koşulum şu, siz ayıklayacaksınız daha iyilerini yargıların
Ayrık otları gibi üremiş düşünceler arasından

Akıllılığım.....
.....
Gizler beni soytarı kılığının içine; bırakın
Söyleyeyim usumdan geçenleri, tepeden tırnağa
Temizleyeceğim hastalıklı dünyanın kirli gövdesini
Verdiğim ilacı sabırla alsınlar yeter ki.

Bu sözlerden anlaşıldığına göre hüzünlü Jaques dünyayı umutsuz bir hasta gibi görmüyor, ama hastalığı da ciddi buluyor. Soytarı kılığına girmek zorunda da kalsa bu hastalığı iyileştirecek olan gene Us'tur, hastalığı tanılayıp gerçeği söyleyerek yapacaktır bu işi.

Jaques bu dünyanın en yakın benzerini tiyatroda bulur.

Bütün dünya bir sahnedir,
Ve yalnızca birer oyuncudur bütün kadınlar bütün erkekler...

diye başlayan o olağanüstü güzellikteki monologun hepsini değil, yalnızca sonunu vereceğiz:

Bu tuhaf, bu olaylarla dolu öyküyü sona erdiren Sonuncu sahne,
Ikinci bir çocukluktur, bir unutkanlık olsa olsa
Dişsiz, gözsüz, tadalmasız, hiçbir şeysiz.

Böylece Jaques'ın dünya anlayışının temeli belirlenmiş olur. Bu bir yinelemedir; ünlü Doğu atasözünün kuramsal değil, kılgısal bir yinelenişi: «Bilgeliği artanın can sıkıntısı da artar.»

Dünya öylesine düzenlenmiştir ki, insan ancak

sahnede olduğunu bilirse rolünü isteyerek, tat alarak oynayabilir. Yoksa var olan her şeyin gelip geçiciliği, çevremizde olup bitenlerin amaçsızlığı bütün perdeyi, bütün oyunu zehirlemeye yeter.

Dünyaya açıklanacak böyle bir doğrumuz olduğuna göre, acaba o dünyanın gözünü bir gerçeğe açabilir miyiz, bu dünyanın bir «düş», bir «oyun» olduğu gerçeğine?

Bunun çaresini ancak Budistçe bir tutum benimseyen; gençliğe, güzelliğe, tutkuya, namusa, utkuya, başarıya önem vermeyen insanlar bulabilir. Onların gözünde bunların hepsi değişebilirlik damgasını taşıyordur herhalde.

Bizim kahramanımız Francis Bacon'm yapıtlarında aynı anlamda acı özdeyişlerle karşılaşabilirsiniz. Montaigne'i tanırdı ve ikisinin ortak yönleri vardı. Ama bu sözler Bacon'dan beklenecek sözler değildir. *Hamlet*'i Bacon'ın yazdığı savı çok gülünçtür, ama Hamlet'le ikisinin yakın akraba olduğunu söylerseniz doğru söylemiş olursunuz.

Hamlet kendi ilkörneği Jaques'tan hangi bakımlardan ayrılmaktadır? Öyle ya, Machiavellicilikten usçuluktan uzak biri olmadığına göre. Yetenekli bir prens, insancı ve asker. Yalnızca «konuşan» birisi değil, aynı zamanda asker de. (İşte onun bu niteliği Akimov'u ayartmış, Vahtangov Tiyatrosu'ndaki paradoksal sahnelemeye neden olmuştu.)* Hamlet'in diretgen, istençli bir genç olduğunu belirten çok olmuştu.

* Sovyet yapımcısı Nikolay Akimov, **Hamlet**'i 1932'de Moskova Vahtangov Tiyatrosu'nda sahneledi. Bu Akimov'un ilk bağımsız yapımıydı ve deneysel nitelikteydi.

Hamlet'in üçüncü perdenin sonundaki sözlerini bir kez daha okumak yetmez mi:

Mühürlü mektuplar var; ve azılı engerekler
Benzeri güveneceğim iki okul arkadaşım,
Taşıyor fermanı; ne yolda olduğumu gözleyip
Kurdukları kapana düşürecekler beni. Öyle olsun;
Çünkü öyle bir oyundur ki bu kazdığı kuyuya
Kendisi düşer kazan, ve fena olur sonu
Ama ben onların kazdıkları kuyunun bir yerde altını kazıp,
Aya fırlatacağım onları. Ah, en tatlısı da
*Burun buruna gelmesi aynı çizgi üstünde iki kurnazlığın.***

Bu sözleri söyleyen III. Richard da olabilirdi, Iago da, Edmund da.

İş buraya dökülünce, Hamlet'in kavgadan yalnızca sağ çıkacağını değil, başarılı çıkacağını da umabiliriz. Ama böyle bir olasılık onu hiç sevindirmezdi, çünkü dünyanın bir «tutukevi» olduğunu biliyordu; içinde duvarlar, koğuşlar, zindanlar olan bir tutukevi, «En kötülerinden biri de Danimarka»ydı.

Hamlet'in keskin zekâsı, dünyanın bütün kusurlarını derinliğine algılar. Ama dünyanın kusurlarını kavramak demek, onlara karşı koyacak yüce ülkülere sahip olmak demektir. Nitekim, Hamlet de, her nasılsa düzeltilmiş bir dünya düşler, dürüst insanlardan, dürüst ilişkilerden kurulu bir dünya; ama aslında, böyle bir dünyanın gerçekleşebileceğine inanmaz.

* W. Shakespeare, **Hamlet**, Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu, Remzi Kitabevi, 1974.

Hamlet, arkadaşı Horatio'ya, her şeyden önce dürüstlüğünden ve sağlam kişiliğinden ötürü, aşağılamalara onurla dayanma yeteneğinden ötürü saygı duyar. Fortinbras'ın ordusuyla karşılaşınca duygulanır.

Dünya kadar örnek de var beni kışkırtacak.
Şu orduya bak: Bunca asker, bunca para,
Toy, körpe bir prens geçmiş başına
Yüreği kutsal bir tutkuyla coşmuş,
Dudak büküyor başına gelebilecek her şeye;
Ölümlü, cılız varlığıyla meydan okuyor
Kaderin, ölümün, belanın her cilvesine.
Bir hiç, bir yumurta kabuğu uğruna hem de.

Ölürken, Fortinbras'ı unutmamıştır:

Ah ölüyorum Horatio!
Korkunç zehir kemirdi, bitirdi canımı!
Ingiltere haberlerini duyamam artık.
Ama Fortinbras'ın yıldızı parlayacak sanırım.
Can çekişen oyumu ona veriyorum ben de.

Hamlet'in saygı duyabileceği insanlar bunlardır işte. Onun gözünde, tam onun istediği türden bir hayat sürmektedirler.

«Var olmak mı, yok olmak mı» diye başlayan tirat herkesçe bilindiğinden buraya bütünüyle almamıza gerek yok, ama bu tiradın özellikle bu açıdan bir çözümlemesini yapmamız mutlaka gerekli.

Hamlet'in, bir insanın öbür dünyada kendisini nelerin beklediğini bilemediği zaman canına kıymayı göze alıp alamayacağı konusundaki kuşkularını bir yana

bırakalım. Bu, şu anda bizi ilgilendirmeyen ayrı bir sorun. Biz, Hamlet'in *bu dünyadaki* yaşamı nasıl gördüğüyle ilgileniyoruz. Soruyor Hamlet:

Düşüncemizin katlanması mı güzel,
Zalim kaderin yumruklarına, oklarına,
Yoksa diretip bela denizlerine karşı
Dur, yeter! demesi mi?

Ve insanoğlunun tepeden tırnağa «yürek acısı» ve «kahır» olduğunu söyler:

Ölmek uyumak sadece! Düşünün ki uyumakla
yalnız
Bitebilir bütün acıları yüreğin,
Çektiği bütün kahırlar insanoğlunun.

Daha sonra düşüncesini daha açık sürdürür:

Kim dayanabilir zamanın kırbacına?
Zorbanın kahrına, gururunun çiğnenmesine.
Sevgisinin kepaze edilmesine
Kanunların bu kadar yavaş
Yüzsüzlüğün bu kadar çabuk yürümesine,
Kötülere kul olmasına iyi insanın
Bir bıçak saplayıp göğsüne ölmek varken.

Böylece sürer gider.

Shakespeare'in bu yeni yeni uyanan usunun ilk bulgusu kıyıcılığın varlığıyla adaletin yokluğudur.

Shakespeare'in hangi toplumsal katı göstermeyi amaçladığı sorusuna şimdi burada girmeyi gereksiz gö-

rüyorum. Usun bulguladığı ilk ve en iğrenç yaşam gerçeğinin kıyıcılığa boyun eğmiş adaletle gerçeklik arasındaki derin uyuşmazlık olduğunun anlaşılması bence yeterlidir. Bunun gerisinde Hamlet'in birtakım daha soyut yakınmaları vardır. Hepsi de tek ve aynı düşünceye indirgenebilir: Kuşkusuz kötü, aşağılık, değersiz insanlar vardır; toplum öylesine örgütlenmiştir ki, bu insanlar güçlenmişler, başkalarına baskı yapabilecek, başkalarını hor görecek yerlere gelmişlerdir. Öylesine bir kurumlaşma vardır ki, dünyada en iyiler, en değerli, zeki, soylu insanlar hep bir kıyıya itilirler.

Bu görüş yalnızca «hoşnutsuzluk gösterenler» için, yani Elizabeth'in orta sınıf monarşisinden incinen eski soylu sınıfın yaldız meraklısı gençliğinin birtakım üyeleri için değil, aynı zamanda aydınlar sınıfının kendini sanata adamış, yetenekli, Shakespeare'le soydaş bölümü için de geçerliydi elbette.

Hem kendi sınıflarının yaşamın içinden sessizce kayıp gittiğini, önlerinde yıkıntıdan başka bir şey uzanmadığını gören yaldız meraklısı gençlik için, hem de yeni yeni yeşeren orta sınıf aydınları için çevrelerindeki dünya birdenbire düşlerden arınmıştı (bu yeni yeni uyanan insanlar bile hiçbir çıkar yol göremiyorlardı) ve işte kendine kıyma düşüncesi bu sırada ortaya çıktı. Yaşamaya evet derlerse, o zaman yas kılığına bürünmek zorundadırlar, çünkü yaşama iyi diyebilmenin ya da onu iyileştirebilmenin olanağı yoktur.

Monologu, hemen hemen aynı tarihlerde yazılmış olan 66. soneyle karşılaştırırsak, anlamını daha iyi kavrarız. Adı geçen sonede Shakespeare Hamlet'in temel savını dile getirir, ama bu kez bunu kendi adına yapar:

Usandım artık her şeyden, çağırıyorum gelsin
rahat ölüm
Değil mi ki ödüllendirilmesi gerekenler yokluk
içinde bu dünyada,
Yokluk çekmesi gerekenler debdebe içinde,
Yazık ki tanıyan yok saf inancı,
Hiç sıkılmadan yanlış yerde arıyorlar pırıltılı
namusu,
Bir sokak sürtüğü yapmışlar kız-oğlan-kız erdemi,
Haksızca gözden düşürülmüş gerçek yetkinlik,
Güçsüz yöneticiler elinde kalmamış bir yetkisi
gücün,
Sanatın dili bağlanmış yetkili kişilerce,
Çok bilmiş beceriksizlik söz geçiriyor beceriye,
Safdillik karıştırılıyor yalın gerçekle,
İyilik tutsak kötülük efendi madem ki.
Usandım hepsinden, bırakır giderdim bunları
N'eylersin ölmek yalnız bırakmak olur aşkımı.

Burada, uyanan usun acı çekmesinin nedenleri en açık biçimde anlatılmıştır.

Her şey altüst olmuştur. Yüksek mevkileri iğrenç maskeli adamlar ele geçirmiştir. Gerçek erk, gerçek alçakgönüllülük, gerçek içtenlik, gerçek yetenek hep hiçe sayılmaktadır, işleri düzeltmenin en küçük umudu yoktur.

Belki de Essex olayları sırasında Shakespeare saçma bir umuda kapılarak bu ne istediğini bilmez, hiçbir yarar sağlayamayacak girişimin bir şeyleri iyi yönde değiştirebileceğine gerçekten inanmış olabilir; ama aynı zamanda bu olay dünyanın büyük ozanının gözünden sanki bir perdeyi kaldırmıştır. Yaşamının on-

dan sonraki bölümünde de derin izleri görülmüştür bunun.

Bacon, Elizabeth'in sarayını biliyordu. James'in sarayını da biliyordu. Her iki sarayda yapılan haksızlıkları, daha genel olarak da çağının dünyasındaki haksızlıkları herkesten daha ağır deneyimlerle yaşamıştı. Olanak bulduğu zaman kendisi de benzeri haksızlıkları işlemekten çekinmezdi. Bacon, Essex'in dostuydu, onun durumundaki bir insan için tuhaf kaçacak ama, ne yazık ki hazırlanan dolaplarla yakından ilgisi vardı.

Bacon'ın sözde dünyasal ahlak anlayışını daha yakından tanıdığımız zaman o ahlakın içinde toplumu bunca tedirgin eden daha önce sözünü ettiğimiz uyanışın ve kedere kapılışın izlerini bulacağız. Bununla birlikte kategorik (ulamsal) açıdan şunu belirtmekte yarar vardır: Bacon, Hamlet örneğine daha yakındır (çünkü zekâsı ister pratik olsun, ister çözümsel, o da onun kadar aydındır), ama gene de bambaşka bir tipin simgesidir. Belki de ona biraz daha yaklaşabilmek için Shakespeare'in başka bir us adamını, en olgun ve sonuncu örnek Prospero'yu da işin içine katmamız gerekecek.

Fırtına'nın *(The Tempest)* başkişisi Prospero bir bilgin, bir büyücüdür. Büyülü bir kitap ve büyülü bir sopayla Doğa güçlerine egemen olabilmektedir.

Prospero'yla Bacon arasında pek çok ortak yön vardır.

Yaratıcı buluşlar ve bilimsel araştırmalar aracılığıyla insan Doğa karşısında güçlenebilir. İşte Bacon'ın aradığı da budur: Büyülü bir kitapla büyülü bir sopa. Eski büyüleri yalan oldukları için yadsımasına karşın, insanın uygulamalı bilim aracılığıyla kazandığı teknik bilgi gücüne yeni bir büyü adını vermeye dünden ha-

zırdır. O kendine özgü Akademi'sinden, Bacon, Atlantis Ütopyasına atlamıştır. Gerçekten de bir çeşit Prospero'dur Bacon.

Nerdeyse Bacon'ın en incelikli uslamlamalarından Shakespeare'in bilgisi vardı diyeceği geliyor insanın. O zaman, örneğin Ariel'i açıklamak çok kolaylaşır; Bacon'ın «kalıp» dediği şeyin canlı bir örneğidir sanki. Prospero'nun Caliban karşısındaki üstün gücü, bir anlamda doğanın daha zayıf öğeleri üstündeki gücünü, daha da genelleştirirsek, halk üzerindeki, özellikle de sömürgelerin «yerli halkı» üzerindeki gücünü simgelemektedir. Prospero mutluluğa hiç değer vermez, ancak mutsuz da değildir. Düşmanlarından öç almak onda en küçük bir sevinç bile uyandırmaz. Yeryüzünde insanları mutlu edecek bir düzenin kurulduğunu görmek gibi bir isteği de yoktur. Yaşamak isteyenlerin işlerini kolaylaştırdığı ya da hiç değilse şanslarını artırdığı doğrudur; sevgili kızı Miranda'nın üstüne titrer. Ama tek isteği elindeki bu güçten bir an önce kurtulup bir köşeye çekilmektir. Egemen olmaya, yönetmeye değmeyerek bir dünyadır bu. Buna dünyadan nefret etmek denemez, olsa olsa onun neye değip neye değmeyeceğini bilmek denebilir. Şu «fata Morgana»dan iyice bıkmıştır artık.

Şu bizim oyuncular,
Ben dememiş miydim size, hepsi de ruh gibi
Eriyip gittiler, tülbent gibi ipince havada;
Tıpkı seyrettiğimiz oyunun asılsız dokuması gibi,
Tepesi bulutlu kuleler, görkemli saraylar,
Heybetli tapınaklar ve o koca kürenin kendisi,
Evet, üstünde var olan her şeyle birlikte eriyip gidecek

Tıpkı o solan düşsel tantana gibi
Bir iz bile bırakmadan ardında. Düşler neyse
Bizim aslımız da o, ve küçük yaşamımızı
Noktalayacak bir uykucuk.

İşte Shakespeare'in idealist ve kötümser bilgeliğinin bildirimi bu.

Dünyaya delicesine bir tutkunluk evresinden geçip dünyayla savaşmanın acılığını tattıktan sonra belli bir uzlaşma noktasına varmıştı, ama ancak dünyanın boşluğunu kavradığı ölçüde onunla uzlaştı.

İyi ki yaşam bitimsiz değil. İyi ki her şey geçici. İyi ki ölümden kurtuluş yok. İyi ki her şeyin bir sonu var. O zaman insan hiç değilse bir süre bu tiyatrodaki yerini koruyabilir.

Böylesine bir ruh halinin insan bilgeliğinin ne «başı», ne de «sonu» olmadığını söylemeye bilmem gerek var mı? Belli bir sınıfın kendine özgü ruh halidir bu. Kentsoylu zenginler sınıfına geçiş sürecinde *çöken,* değişen soylular sınıfının sözcülüğünü etmiş, onlara kendi kültürlerinin eğlencelerini sağlamış olan Shakespeare, durumları gittikçe düzelen esnaf sınıfının bir üyesiydi, ama orta sınıflar açgözlülüğün, ikiyüzlülüğün, aşırı töreciliğin canlı örneği olmaya doğru ilerlerlerken, o önünü kaplayan bulutlarda hiçbir ışık göremiyordu. Böylesine karmaşık toplumsal ilişkiler üzerine kurulmuş krallık yönetimi insana hiçbir umut vermiyordu. Hiçbir çıkış yolu yoktu. İnsan ya kendini öldürecek ya dünyanın bu talihsiz düzeninden durmadan yakınacak ya da kederlenmek için bir neden aramayı bırakıp bu dünyada kalıcı olmadığına sevinecekti, başka seçenek yoktu.

Bizim kahramanımız Bacon için durum oldukça farklıydı. Onun bilgeliğinde Prospero'dan duymadığımız, Prospero için değeri olmayan başka bir hesap vardı: Bacon büyülü kitapla büyülü sopaya dört elle sarılmıştı. Şimdi burada bütün bilimsel yöntemleri ve bulguları tek tek sergilemek için geniş bir çalışma yapmamız gerekir.

Bacon genç, kıvançlı, pırıltılı, çocukça bir bilim inancıyla doludur. Topluın düzeninin haksız olduğunu bilir. İnsanın pek çok şeyle uzlaşmak zorunda olduğunu bilir. Dünyanın kötü yönlerinin genel olarak bilincindedir, ama bunların üstüne gitmeyi hiç düşünmez. «Bizim için yürek acısıyla sonu belli bir yaşamdan başka bir şey olmadığını» anlayan ya da varsayan, bu yüzden de bilim sopasıyla teknik güç olanağını saklamak isteyen Prospero'ya hiç benzemez.

Hayır, Bacon öyle «yürek acısı»yla falan uğraşamaz; o her şeyden önce şunu haykırır: Doğru yöntemlerle Doğa'nın gizlerini çözeceğiz, Doğa'ya egemen olacağız, ancak o zaman çevremize bir kez daha bakmanın sırası gelecek!

Bu açıdan bakıldığında, Shakespeare'in us devlerinin yanında Bacon çok yaya kalmaktadır; çünkü sınıflı toplumlar dünyasının ne kadar budalaca, doyuruculuktan uzak olduğunu tam anlamıyla anlayamamıştır.

Bu nedenle Shakespeare'in kötümserliği ya da Prospero'nun dünyadan elini eteğini çekişi bizim şu yavan hesabını bilir kral kâtibinin yanında dev gibi yükselmektedir. Öte yandan Marx, Bacon'ın kişiliğinde maddenin insana gülümsediğini, ona yaşam, büyü, umut dolu göründüğünü boşuna söylememişti. Bacon'ın bütün gücü gençliğinden, yeteneğinden geliyordu:

Önemli olan usu kendine silah yapıp bir yılan gibi yükseklere tırmanmak (ama belki de yalnızca yeniden çukura yuvarlanmak için) değil, ya da zeki bir adamın koca koca açılmış acılı gözleriyle yaşamdaki acılıkları görmek değil; önemli olan toplumsal yaşamın yeni biçimlerini kurarken bize gerekecek bilim ve teknik bilgi gücüne ulaşabilmek için ustan yararlanmaktır. Şurada, ufukta büyüleyici bir görünüm belirmekte, uçsuz bucaksız bir görünüm, sizi oraya çağırıyorum.

Shakespeare'in bütün yapıtlarında bu sesin duyulmadığı ya da vurgulanmadığı tek bir us temsilcisi yoktur. Shakespeare'in oyunlarında Bacon'ın doğrudan doğruya hiçbir etkisinin bulunmadığının bir başka kanıtıdır bu.

Bize öyle geliyor ki, William Shakespeare'den portreler sergisinde bu renkli geziyi boşuna yapmadık. «Us şövalyeleri» arasında Bacon'a benzer kişilere rastladığımıza göre.

1934

MUTLULUĞUN RESMİNİ YAPAN ADAM

(Renoir'ın tablolarına bakarken)

I

Geçenlerde bir fırsat düştü, birkaç gün Paris'te kaldım. Fransız izlenimcilerinden en büyüklerinden birinin — belki de en büyüğü — Renoir'ın sergisinin açılışı o günlere rastladı.

Renoir iyiden iyiye kocayıncaya kadar yaşamıştı. Yetmişine yaklaştığı sıralar elleri korkunç bir romatizmaya yakalanmış, gitgide bozularak nerdeyse kanca gibi, kuş pençesi gibi olmuştu.

Ünlü ressam nerdeyse ölümüne kadar her gün sehpasının başına geçer, sağ elini sol eliyle yönetebilecek biçimde oturduktan sonra:

«Yoo... hayır, bir günü bile boş geçirmemeli!» dermiş.

Bir keresinde, ziyaretine gelen bir hayranı sormuş:

«Neden bunca zorluyorsunuz kendinizi?»

Resme iyice dalmış olan Renoir yanıtlamış:

«Ama bundan daha büyük bir zevk yok ki!» Ve hemen eklemiş: «Hem sonra, bir bakıma bir görev bu.»

Sonra seksen yaşındaki usta başını kaldırıp kendisine soru sorana bakmış, gülümseyerek sürdürmüş sözünü: «Bir adamın zevkleri ya da görevleri yoksa yaşamasının anlamı da yoktur.»

Biz burada, tutup size Renoir'ın başyapıtlarının listesini verecek değiliz kuşkusuz; kendi adını taşıyan resim okulunun sanat tarihindeki yerini ya da bu okul içinde kendi yerinin ne olduğunu çözümlemek de değil amacımız. Bizi burada ilgilendiren soru başka: Renoir'ın sanatta aradığı şey tam olarak neydi, neyi başarmaya çalışıyordu?

Bu noktada kısa bir sapma yapmamız gerekiyor.

Bir süre önce bir başka Fransız dehasının, on yedinci yüzyıl klasik resim okulunun öncüsü Nicolas Poussin'in mektupları yayımlanmıştı.

Sanatına her şeyden önce düşüncenin egemen olduğu bir ressamdan bekleneceği gibi Poussin zihinsel yetenekleri çok güçlü bir insandı; yalnızca bununla da kalmıyor, kültür yaşamında en büyük etkenin us olduğuna, çağdaşlarının çoğu gibi o da inanıyordu.

«Resim yapmak,» diyordu Poussin, «ressam için 'görme' alıştırması yapmak gibidir; önce kendisi görecek, sonra yaptığı resimlerle başkalarına da dünyayı doğru dürüst görmeyi öğretecektir.»

«Ama,» diyerek hemen ekliyordu Poussin, «'görme' işinin bütünüyle gözlerle ilgili bir şey olduğunu düşünmek yanlıştır. Görmek demek yalnızca renkleri birbirinden ayırt etmek, renkleri ayırt ettiği için de nesnelerin sınır çizgilerini seçebilmek, uzaklıkları iyi ayar-

layabilmek ya da çoğu kez olduğu gibi doğayı olabildiğince aslına uygun kopya etmek değildir. 'Görme', insanın belli bir nesneyi ya da nesneler dizgesini şu iyidir, şu kötü; şu olması gerektiği gibi yüksek, şu tam tersine kusurludur, kusursuzluğa erişme çabasındadır gibi ayrımlar yaparak kendi iç dünyasında özümsemesi anlamına gelmelidir. Yalnızca canlı varlıklar, özellikle de insanlar, genel kişilik özelliklerini ve onları gördüğümüz andaki duygularını ele verirler. Oysa 'gören' bir kimse için yapılar olsun, sular ve bitkilerin düzeni olsun başka başka anlamlarla yüklüdür: yüce bir düzen, sadelik ve sevecenlik gibi.»

Çağdaş ruhbilim, «yüzeysel görme»yle «derinlikli görme»yi birbirinden ayıran sözcükleri bulalı çok oluyor. Birinciye «algı» diyor, bir şeyin ayırdına varma; ikinciye ise «tamalgı» diyor. Bu «tamalgı» sözcüğü için Rus dilinde pek çok değişik seçenek bulunmakta. Okur biraz durur da şöyle bir düşünecek olursa, bu seçeneklerin güzelliğini daha iyi anlayacaktır: anlama, özümseme, bir konuda uzmanlık gibi deyimler var.

Bu deyimlerin tümü de aynı anlama geliyor: belli bir nesne ya da nesneler dizgesinin birtakım karmaşık çabalar sonucunda sanatçının yaşam felsefesinin bir parçası olmak üzere özümsenmesi.

Gerçek bir ressamca gözlenen dış dünyanın kimi öğeleri ressamın yapıtına yansıyorsa, bu, onları özümsediği anlamına gelir; resimde olsun, öyküde olsun yaratıcının kendi «dünyasının» bir parçası oldukları için yansıyorlar demektir.

Böylesine bir tamalgı sürecinin oluşabilmesi için gerekli üç öğe vardır: birincisi özne, ikincisi o öznenin «dünyası», yani dünyayla ilgili hangi duygu ve düşün-

celerin kişisel felsefenin oluşumuna katılacağını saptayıcı öğe, üçüncüsü de özümsenme olayından önce kendi başına var olan nesne. Burada biz sınıfsal nitelikli özgür-istenç ilkesinin işleyişinin açık bir örneğini görüyoruz; çünkü son çözümlemede, tamalgı, bir nesnenin ressam aracılığıyla bir sınıf ya da toplumsal öbek tarafından özümsenmesi olayı olmaktadır.

Genel sorumuzun yanıtını yalın, ama yalın olduğu kadar zeki olan Poussin'den aldığımıza göre, şimdi aynı soruya Renoir'ın kişisel yanıtını öğrenmeye çalışalım: Ben — gerek kendim için, gerek başkaları için — resimde neyi bulmaya çalışıyorum?

II

Fransa'da büyük burjuva devriminden sonra yüksek ve orta burjuvazi yönetici sınıf durumuna gelmişti. Devrim sırasında oldukça önemli bir rol oynamış olan küçük burjuvazi ise geri planda kaldı.

«Ilımlılık» ilkesinin baş savunucusu kesilen burjuvazinin yönetici kesimi, resim sanatında da aynı ilkeye sarıldı. Onların sanatı akademiliydi, daha çok eskiçağ sanatıyla Rönesans gerçekçiliğinden kaynaklanıyordu. Genel anlamda dürüst, doğruca bir sanattı, hatta bazen (Ingres gibi) büyük, ama son derece durağan, son derece tutucuydu.

Küçük burjuvazi sanatın başka alanlarında olduğu gibi resim alanında da bu durağanlığa, romantiklik ilkesine karşı çıkıyordu. Bu okula öncülük eden pek çok ünlü kişi vardı ve en büyükleri de Delacroix'ydı.

Romantiklerin genel tutumlarının, özellikle de renkleri kullanışlarının ayırıcı özelliği canlılık ve par-

laklıktı; gerçeklikten bir şeyler öğrenmek yerine, kendi yeğinliği nedeniyle, gerçekliğe karşıt olma eğiliminde-deydi. İdeolojik alandaysa, romantiklerin, yabancılığın (exotisme) kimi yönlerini olağanla zıtlaştırmaktan öte bir şey yaptıkları pek görülmüyordu.

Bu arada kapitalizm acımasız bir biçimde ilerliyor, bilimin günlük yaşamdaki önemini gittikçe artırıyordu. Bilimsel bilgiyle donanmış büyük bir toplum kesimi doğmuştu: teknik aydınlar sınıfı. Bu teknik aydınlar bir bakıma kendilerini burjuvazinin yamağı gibi görüyorlardı ve böyle durumlarda her zaman olduğu gibi körü körüne boyun eğmişlerinden tutun da içerleyenlere, açıkça hoşnutsuzluk gösterenlere varıncaya kadar çeşitli öbeklere bölünmüşlerdi. İkinci öbektekiler hoşnut değillerdi ama, kendilerini öldüresiye çalıştıranlardan kurtulmanın yolunu da bilmiyorlardı.

Bu türden ruh durumları genel olarak gerçekçi sanatta dile geldi; resim de bunların arasındaydı, en büyük temsilcilerinden biri de «partisiz komüncü» Courbet idi.

Fransa'da on dokuzuncu yüzyıl burjuva sanatının gelişimiyle ilgili olarak yaptığımız bu hızlı gözden geçirmeyi şimdi bizi özellikle ilgilendiren zamana, Renoir' la ilgili günlere getireceğiz.

«Gerçekçilik» sözcüğünün kendisi ikili bir yorum kazanmıştı.

Birinci tanım şuydu: «Gerçeklik, benim gözlemlediğim bir nesnedir.»

Bu tanım doğrudur, maddecidir; gelgelelim on dokuzuncu yüzyılın son döneminde gerçekçi denilen ressamların hepsinin (hatta Courbet'nin) kendilerine göre, kalıplaşmış bir gerçekçilik anlayışı vardı.

Gerçekliği alışageldikleri gibi görüyor, alışageldikleri gibi de yansıtıyorlardı; bunun sonucunda ressam atölyesi göreneklerinden kaynaklanan bir tür «naif gerçekçilik» çıkıyordu ortaya.

Teknik aydınların sayıca çok artmış olmalarının etkisiyle ressamlar gözlemleme yöntemlerine «bilimsel deneme» öğeleri katmaya başladılar. Gerçekliğin ikinci tanımı böylece onurlu yerini aldı: «Gerçeklik benim gözlemimin sonucudur.»

Bu kez maddeci değil de olgucu olan bu tanımın maddecilikle uzlaştırılabilmesi için şöyle yorumlanması gerekir: Gerçekliğin, doğru ve toplumsal geçerliği olan bir *betimlemesini* (on yedinci yüzyılda Poussin'in yaptığı gibi) verebilmek için her şeyden önce özenli ve doğru gözlemlenmesi gerekir.

Oysa on dokuzuncu yüzyıl Fransız aydınları, başta (Manet, Monet gibi) öncü sanatın yol göstericileri olmak üzere, ne maddesel gerçekliği, ne de resimleri aracılığıyla toplumsal güçleri yeniden örgütlemeye karşı özel bir ilgi duyuyorlardı. Bu ressamlar bilim çocuklarıydı; onlara göre resmi ressam atölyesinin boyunduruğundan bilim kurtaracaktı, bunlar her şeyi nasıl görüyorlarsa öyle yansıtmak istiyorlardı: Açık havada, değişik ışıklar altında falan. Bu akımın «izlenimcilik» gibi böylesine öznellik kokan bir ad almasının nedeni buydu.

İşte bir kez daha geldik Renoir'a dayandık.

Renoir bir izlenimciydi. İzlenimciliğe çok şey borçluydu. İzlenimcilik kendisini karanlık atölyeden çıkmaya zorlamıştı. Gözlerini güneş ışığının dolaysız, canlı ve duyumsal güzelliğine açmıştı. O güne kadar yalnızca kahverengi ya da boz gölgeler demek olan renk-

lerin gizli tadını öğretmişti. Nesnelerin yüzeylerinde, nesneler arasındaki uzaklıklarda titreşen ışıkları ve renkleri, duyarlı ve zeki gözlerinin önüne sermişti. Ona, zengin, cömert, büyüleyici ve şen renk oyunlarının kapılarını açmış, kendisi kadar başkalarının da zevk almasına yardım etme olanağı vermişti.

Renoir, her şeyden önce bir izlenimci olarak, renklerin, tonların bin türlüsüne âşıktı; nesneler dünyası, deyim yerindeyse, renklere yalnızca iskeletlik ediyordu.

Nesneler dünyası bizim ressamı renklerden daha az ilgilendiriyordu. Mekân, yapı, çizgilerdeki temizlik, güzellik, bunların yanı sıra zaman ve mekân içinde olup bitenlerin gerisindeki anlam hiç hesaba katılmamış gibiydi. Bunlar ressamın işi değildi. Ressamın işi renklerin dansıyla, gölgelerin derinden derine eşlik ettiği ışığın türküsünü kana kana içmekti.

Kuşkusuz yalnızca bir çiçek dürbünü değildi bu; bütün bir dünyaydı. Renoir'ın resimlerinde doğa görünümleri, çiçekler, çocuklar, kadınlar, küçüklü büyüklü insan toplulukları vardır. Ama bunların tümü de olağanüstü güzellik ve çeşitlilikteki renklerden oluşan havai fişeklere benzer.

Renoir izlenimciliğin dar sınırlarına sığmayacak denli büyüktü; insancı resmin en büyük ustalarından biriydi. Kendisi de bunun vurgulanmasına karşı çıkmazdı; Rönesansın devlerinden biri olan Tiziano Vecellio di Cadorna'nın büyük, utkulu adıyla birlikte kendi adının anılması yalnızca bir rastlantı değildi.

Şimdi tutup da Titian ile Renoir arasında ayrıntılı bir karşılaştırmaya girişmenin yeri burası değil. Hemen belirtelim ki ikisini aynı terazide tartmak olanaksızdır. Goethe benzer bir bağlamda şöyle demişti: «Ti-

yatro alanında kendi genç çağcıllarımı (örnegin Tieck ile Kleist'ı) kendimle eşit görmek, kendimi Shakespeare'le eşit görmek kadar gülünçtür.» Gene de Titian'm hemen hemen insanüstü sanatının önemli bir yönüyle Renoir'm parlak, sıcak, okşayıcı sanatı arasında ortak bir şeyler yok değildir.

Bildiğimiz kadarıyla Claude Monet belli bir nesnenin, örneğin bir ot yığınının, sayısız taslaklarını yapardı; sabah, öğle, akşam, ay ışığında, yağmurda, daha başka durumlarda aynı konuyu ele alırdı. Monet'nin bu Japon türü çalışmaları, hele şu ünlü ot yığını, renkli, bilimsel bir katalog oluşturabilir dersek haksız bir yargıda bulunmuş olmayız. Bunların tümü aslında küçük birer şiirdir. Ot yığını görkemli bir tantanayla yükselir, duygusal bir düşe dalar, hüzünlenir falan filan.

Sayıları durmadan artan izlenimci doğa ressamlarını tanımlamak için Almanların *Stimmungslandaschaft,* yani «ruh durumsal kır resimleri» deyimine özel bir düşkünlük göstermeleri bu günlere rastlar.

Peki ama, nedir gerçekte «ruh durumu»?

Ruhsal bir müziktir, sanki kır resminden gelen hafif bir esintidir, ama gerçekte bunu resme koyan ressamın kendisidir, kendi lirizminin, kendi deneyimlerinin zenginliğinden taşmıştır.

Burada kır ressamı ister istemez ozan rolüne girmektedir.

Renoir olağanüstü yetenekli bir resim ustasıydı. Yaşadığı dönemde, resimde kendisiyle boy ölçüşebilecek pek az insan vardı. Görüş gücünün keskinliği, portrelerindeki incelik, zenginlik, resimlerindeki yüzlerin, gözlerin, dudakların, gözlerin sönmeyen canlılığı, yanılmaz sanat beğenisi, boyalardaki hafiflik, onu yüzyılın

ressamları arasında en baş sıraya oturmaktadır. Bunların yanı sıra bize kendini en önemli, en güçlü, en büyüleyici yönüyle duyuracak «ruh durumunu» yaratmak tümüyle ona özgü bir yetenekti.

Daha önce de söylediğim gibi, izlenimcilerin en iyileri, burjuvazinin yönetici kesiminden gelmeyenlerdi. Yönetici sınıfa karşı güçlü bir tiksinme duyuyorlardı: bu sınıfın beğenisinden, bu sınıfa yaltaklık eden ressamlardan hiç hoşlanmıyor, onları hor görüyorlardı.

Yetenekleri ve resim yapma yöntemleri, tavanaralarında yaşadıkları, pis lokantalarda, kahvelerde kıyasıya tartıştıkları, ölesiye çalışıp hiçbir şey satamayarak düşler kurdukları, günlerde biçimlenmişti. Pek çoğu öldü. Kimileri öldükten sonra üne kavuştu. Kimileri özledikleri başarı ve üne kavuştukları zaman bile gençliklerinin açlık yıllarında edindikleri ilkelere bağlılıklarını sürdürdüler.

Renoir da bunlardan biriydi işte.

Öteki izlenimciler, özellikle Renoir'a en yakın olanlar «ruh durumu»na (resmin «şiiri»ne) gerçek ustalıktan daha çok önem verirlerken, Renoir'da ruh durumu eşine rastlanmamış bir değişmezlik özelliği gösteriyordu; gerçekten de ruh durumu, kendi içinde son derece değişken ve parlak olmasına karşın hep aynıydı. Tek bir ruh durumu görülüyordu, o da mutluluk.

Bir zamanlar Paris'te genç bir adamı, ressamlık mesleğinin o bir türlü dertop edilemeyen araçlarını sırtlamış dolaşırken görebilirdiniz; yemyeşil, sevimli varoşlarda dolaşır, yapıların arasında, su kıyılarında gezinir, kalabalığa karışır, sokaklarda dolana dolana yoksul bölgelere yürürken rastlanabilecek ne kadar Parisli tip varsa tümüyle kaynaşırdı. Kızıl saçları, kocaman gri -

mavi gözleriyle, hemen her zaman biraz aç olan bu adam yıllar yılı sanki tuhaf bir panayıra gelmiş gibi, tam anlamıyla hırpani kılığıyla dolaşıp dururdu. Güneş ona öylesine umulmadık şeytanlıklar ederdi ki, kimi zaman güneşe sessizce, kötü kötü gülerdi, kimi zaman da utkuyla, kahkahayla. Gökyüzü hemen hiçbir zaman aynı değildi. Ama, şöyle bir düşünülecek olursa, her zaman güzeldi, her türlü teşekkür sözcüğünün yetersiz kalacağı o büyük, bitimsiz mutluluk — ışık — havanın gizemli buharı arasından süzülerek yeryüzüne iniyor, canlı cansız her şeyi ışığa boğuyordu.

Ve asıl şenlik burada başlıyordu.

Ama ne panayır! Ne biçim bir harikalar çarşısı!

Renoir'ın baktığı şeye iyi bakan delici gözleri tıpkı becerikli parmaklar gibi ışık-gölge oyunlarının büyük, sıcak, alevli döğümünü çözüyordu. Sonra, birdenbire sanki taş kesilmiş gibi durur, geçip gitmekte olan bir kızın ardından şaşkınlıkla bakakalırdı. Evet, evet, kız her şeyiyle şaşırtırdı onu: yürüyüşüyle, diri göğüsleriyle, sevecen, kedi yüzüyle. Kendisi de gençtir, öyle ya! Kızı ayartıp tavanarasındaki o eşyasız bekâr odasına götürmek fena mı olur yani? Ama gider gitmez ilk yapacağı iş pencereyi açıp kızı önüne oturtmak olacaktır. Sonra şu koca dünyanın ışığının onun büyük parlak gözlerine nasıl girdiğini, nasıl bir mutluluk umuduna dönüştüğünü, bu mutluluk umudunun neden şu yumuşak, ıslak kırmızı dudakları, şu yanaklardaki gümüşlü inişi kuşattığını gösterecektir.

Bir yandan yürürken, bir yandan da kendi kendine yüksek sesle söylenecektir: «O güzelim kedi yavrusu yüzünün çevresinde şen ışık parıltılarını nasıl da dans ettirirdim.» Tam bunu söylediği sırada şişman

bir kadının dizine boya kutusuyla çok kötü çarpmıştır. Kadıncağız, «Ressamlar hep böyle kaçık olurlar zaten,» diye bağırmakta çok da haksız değildir.

Dünyadaki mutluluğu Renoir en katkısız, en utkulu biçimiyle çocuklarda bulmuştu. En büyük çocuk ressamı, hatta ozanı diyebilirsiniz ona.

Evet, doğru, Doğa'ya saçılmış pek çok mutluluk vardır. Peki ya mutsuzluk? Haksızlık? Bunlarla savaşmak için ne yapmalıdır?

İşte Renoir burayı es geçiyor. Bu noktada ondan bir şeyler beklemek boşuna.

Hayır, bir burjuva sanatçısı değildir, ama bir devrimci de değildir. Mutluluğu bol bol yaşamış, mutluluğa doymak bilmeyen bir insandır. Mutluluğun bol bol resmini yapmış bir insandır. Mutluluğu başkalarına bol bol dağıtmış, ancak en yontulmamışların sahte sanabileceği bir para gibi havaice saçmıştır çevresine.

Nerdeyse insanüstü sanatıyla Titian da mutluluğu bol bol yansıtmış ve yaratmıştı. Ama o aynı zamanda, Habil'i öldüren o gerçekten Kabil'i de yansıtabilmiş, kara panterler kadar zeki ve acımasız, yırtıcı bakışlı adamların ve kadınların da portrelerini yapabilmişti.

Onun gibi Renoir da koskoca bir dünyanın yaratıcısıydı; ama onun dünyası çok daha dar bir dünyaydı. Kadınları alışılmamış biçimde tatlı, ılık, dost yaratıklardı. Tüm büyüleyici tazeliklerine, dayanılmaz çekiciliklerine karşın, us konusunda en küçük bir savları yoktu. Renoir'ın dünyasında eksiksiz bir çocuk koleksiyonu bulabilirsiniz; tümü de unutulmayacak şeylerdir ve insanı acılı anlarında rahatlatırlar. Onun insanları bağımsız, sevinçli ve şendir. Onun gözünde yeryüzü gülümseyen bir göğün altında mutluluk duyan bir güzel-

dir. İşte bunun için ona ne kadar teşekkür etsek azdır. Yazgımızın bize nice iyi şeyler bağışlamış olduğunu, ya da hiç değilse, ne denli mutlu olunabileceğini unutmamalıyız.

Renoir'da aradığınız buysa, bol bol bulursunuz. Büyük sanat ustalığı arıyorsanız, onu da bulursunuz. Nerdeyse kutsal bir insanın ruhunda bulunabilecek duruluğu arıyorsanız, onu da bulursunuz.

Eh, bu kadarı da yetmez mi?

1933

MARCEL PROUST

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, «Fransız romanı» kavramı çok iyi tanımlanan bir kavram durumuna gelmişti. Kuşkusuz Fransız romanı nitelik ve konu çeşitliliği bakımından farklılıklar gösteriyordu, ama her şeye karşın yine de en açık tanımıyla bir maldı; hem de niteliği ne olursa olsun yazın pazarında sürekli olarak değerini koruyan bir mal. En küçük baskıların sayısı bini, en büyüklerinin sayısı milyonları buluyordu. Hepsi de yetenekli kişilerin kaleminden çıkmış, kimi zaman son derece özgün şeylerdi ve zaman zaman başarısız oldukları görülmüş tecimenlerce basılıp satılıyorlardı. Ama gene de bütün bunların çoğunda, ortaya çıkan sonuç, hep aynı saman rengi küçük ciltti; aşağı yukarı üç yüz sayfalık, iyi basılmış, savaş öncesinin üç buçuk frangına satılan, charpentier dedikleri türden o küçük cilt.

Bundan daha kalın ya da ince bir cildi yayıncılar açıkça geri çeviriyorlardı. Hele iki cilt oldu mu bunu kendilerine hakaret sayıyorlardı. Seçilmiş ya da toplu yapıtlar doğal olarak ayni büyüklükte ciltlere bölünüyordu.

Sözcüğün tam anlamıyla bir devrimci olan genç Romain Rolland, bir yandan romanlarını *cahiers* (formalar) biçiminde basmaya, bir yandan da *Jean Christophe* adlı romanını bir düzine ya da bir düzineden daha çok cilde yaymaya başlamıştı. Buna tuhaf bir oyunbazlık gözüyle bakılıyordu, yazarın düzenleme konularından anlamadığının, yapıtının başarılı olamayacağının bir belirtisiydi bu.

Uzun romanın yeniden dirilişinin *(A la recherche du temps perdu - Geçmiş zaman peşinde)* hemen başarı kazandığı söylenemez. Bununla birlikte içeriği son derece ciddi, kendisi böylesine uzun romanın gördüğü ilgi bu romanın tehlikeli bir yazın örneği oluşturduğunu kuşkuya yer bırakmayacak biçimde herkese tanıtlamıştı; orası doğru. (Oysa eleştirmenler, «Bunun Fransızlıkla bir ilgisi yok; buna ciddi bir yazın gözüyle bakmak olanaksızdır,» diye feryat etmişlerdi.)

Tanınmış eleştirmen Paul Souday, o zamana kadar bilinmeyen bir yazarın, Marcel Proust'un kaleminden çıkmış bu uzun roman dizisiyle ilgili görüşlerini açıkladığı yazısında Proust'un bu romanda Rolland'ın izinden yürüdüğünü ileri sürüyordu. Bay Souday alınmasın ama, Romain Rolland'm romanı ilk yayımlandığı zaman kendisi onun yazınsal ve kültürel öneminin büyüklüğünü gerektiği gibi anlayamamıştı. Öte yandan, şunu da kabul etmemiz gerekiyor ki, yalnızca ilk cildi okuduktan sonra bile Proust'un büyük tasarısının önemini bir ölçüde sezinlemişti.

Fransız yazın eleştirisi Proust'un anıtsal anımsamalarının önemini anlamış falan değildi, «uzunluk» onların temel özelliği olduğunu, asıl ilginçliğin de oradan doğduğunu henüz anlamamıştı. Ama sorulması gereken

soru, Bay Souday'ın ağzından sorulmuş oluyordu: Acaba bu yeni bir yazın türü olamaz mıydı? Acaba şu korkunç yanılgı, şu «uzunluk» burada bir erdemin doğasından kaynaklanan bir şey değil miydi? Acaba Proust, Rolland türü yeni bir yazar olmasın? Acaba her ikisi de yeni bir okur türü için yazıyor olmasınlar? Böyle bir sorunun sorulmuş olması bile Souday için olumlu bir nottur; şimdilik biraz kapalıca sorulmuş olduğu doğru bile olsa.

Proust'un kişiliğinin belli yönlerine değinmeden onun toplumsal yazınsal özelliğini anlamaya olanak yoktur.

Proust, Rothschild'lerle akrabalık bağları olan son derece varlıklı bir kentsoylu Yahudi ailesinin üyesiydi; ama edilgin bir üyesiydi desek daha doğru olur.

Küçük yaşlarından beri hep hastalıklı bir çocuk olduğu için nerdeyse tümüyle geceleri sürdürülen tuhaf bir yaşamı vardı. Bütün yaşamı boyunca toplumsal ve yazınsal tanışlıklardan geri kalmamıştı, ama kuşkusuz bunu kendine özgü tuhaf bir biçiminde yapıyordu. Hasta adamın yaşamında yazınsal, kültürel uğraşlar büyük bir yer tutuyordu, ama gene de bunların, kibar dünyanın züppece uğraşlarından daha büyük bir yer tuttuğu söylenemez.

Proust, hemen hiç yerinden kımıldamayan, son derece hasta duyarlıklı bir adam olarak yaşadı ömür boyu. Buna karşılık, «ilk günlerin izlenimlerine», perde perde yükselen duyguların, düşüncelerin her bir notasına gösterdiği olağanüstü güçlü tepkinin sonucu olarak yaşamının ilk bölümü belleğinde capcanlı kalmıştı. Kırkına yaklaştığı zaman Proust yeni izlenimlerini gittikçe daha az canlı buluyordu. Anıların karşısında şim-

diki zamanın rengi daha soluktu. Anılar olağanüstü canlılıklarıyla dikkati çekiyorlardı: sanki bir zamanlar, çok eskiden, uçsuz bucaksız bir denizden, çok elverişli bir zamanda köpürerek kıyıya vurmuş doğurgan bir dalganın ardından başka bir dalga gelmiş gibiydi; bu ikinci dalga gerçek olmayan bir dalgaydı, ilk izlenimler dalgasının tıpatıp bir yinelemesiydi, duyu organlarının daha önceden tanıdıkları bir dalgaydı; en küçük ayrıntısına dek çözümlenmiş, bütün ayrıntılarıyla binlerce kez yaşanmş bir izlenimler dalgasıydı. Kuşkusuz yaratıcı yazılarda büyük rolü olan bu şaşırtıcı anılar dalgası Proust'un yapıtında hem çok etkileyici, hem de çok trajik bir nitelik kazanmaktadır. Proust *geçmiş zamanı* sevmekte, ama kendisi için hiç de *geçmiş* olmadığını bilmektedir. Kat kat katlanmış büyük halılara, büyük şallara benzeyen anılarını istediği zaman açabilecek onların içindeki sevinçlere, acılara, inişlere, çıkışlara istediği zaman dokunabilecektir.

Tıpkı Açgözlü Şövalye gibi, anılarının define sandığı başında otururken Puşkin'in kahramanının duyduğu mutluluğa benzer bir mutluluk duyar. Aslında anılarının define odası onun yapıtının kendisidir. Burada bütün güç onun elindedir. Bu onun, her bir ayrıntısının derinine inebilmek için istediği an durdurup karıştırabileceği, parçalara ayırabildiği gibi isterse alabildiğine büyütüp mikroskop altında inceleyebileceği, canının istediği gibi yeniden düzenleyebileceği bir dünyaydı. Burada tanrı kendisiydi, yalnızca o büyülü anı akımının zenginliğiyle sınırlanan bir tanrı.

Yaşamının ikinci yarısı, birinci yarısının bu müthiş yinelenişi olup çıkmıştı. Yazar Proust artık yaşamıyor, yazıyordu. Yaşamının sonraki yıllarında artık Proust

için yaşamın sahici dalgasının ne ışığının, ne de müziğinin hiçbir önemi yoktur. Önemli olan 77 midesinde birden süren, geçmişin bu şaşırtıcı sindirimi, bu yeniden çiğnenişidir. Böylece geçmiş sürekli olarak yinelenmekte, anıştırmalar derinleşmektedir.

Böyle bir destan oradan oraya atlamaz da ne yapar? Sanki Proust çağdaşlarına şöyle der gibidir: «Ben şimdi kadife kaplı geniş bir kanepenin üstüne, bol ipek sabahlığımla şöyle rahatça, kayıtsızca, bir sanatçı gibi sırtüstü uzanıp hafif bir sakinleştiricinin etkisiyle gelen küçük çırpıntı nöbetleri içinde yaşamımı anımsayacağım; bir bardak suyu bir dikişte içer gibi yapmayacağım bu işi, tam tersine eşsiz tatları olan bir şarabın bileşik kokusunun hakkını vermek isteyen bir adamın yoğunlaşmış dikkatiyle yudum yudum içmeye çalışacağım.»

Biçim açısından yazar Proust'un özelliği buydu işte. O ünlü lirik destanın temel öğesi buydu.

Proust'un tanrı vergisi yeteneğinin haslığı yavaş yavaş anlaşılmaya başladı. Eleştirmenlerin başlangıçtaki şaşkınlıklarının yerini saygılı, hatta nerdeyse çılgınca sevecen bir tapınma almıştı.

Öyleyse gelin biz şimdi Proust'un yazınsal, felsefi, toplumsal ve ahlaksal bildirimine daha yakından bakalım. Acaba bize öğretmek istediği şey neydi, bizi nereye götürmek istiyordu?

İnanmış Proust'çular kuşkusuz bu tür sorulara omuz silkeceklerdir: «Bir şey öğretmek istediği falan yok, bir yere de götürmüyor, böyle bir şey onun umurunda bile değil. Bize inanın ki böyle.»

Biz de onlara şunu söylüyoruz: «Yol da gösteriyor, öğretiyor da, hem bunu bile isteye yapıyor. Bize

inanın ki böyle, ey kurnaz biçimciler!»

Deminden beri anlatmaya çalıştığımız gibi Proust'çu okulun özünü, ilkesini, gücünü, büyüsünü oluşturan şey bellek kültürüdür. Çeşitli yazınların en usta temsilcileri pek çok kez sanatla bellek arasında yakın ilişkiler olduğunu ileri sürmüşler — bu konuda özellikle ilginç olanlar Hoffman ile Kleist'tır — kuramcılar arasında da kendilerine destek bulmuşlardır. Bu noktada gözümüze çarpan iki özellik olabilir: Birincisi sanatçının zamanı ele geçirme, zamana egemen olma isteği; «Dur, öylesine güzelsin!» Ya da daha geniş anlamda söylersek; «Hiçbir şeyin bir andan çok kendisi kalamadığı Herakleitos ırmağının dışında yaşamayı hak ediyorsun, anlamlısın; sanatın kutsal eliyle bu ırmaktan çıkarılıp bir başka dünyaya, değişmez estetik değerler dünyasına aktarılmayı hak ediyorsun.» İkinci özellikse sanat aracılığıyla gerçekliği yeniden biçimlendirme ya da sık sık söylendiği gibi yeni bir dünya yaratmak isteğidir.

En üstün bir beğeniyle donatılmış olmak, ölümsüzlüğe değecek olayları genel akışın içinden seçip çıkarabilmek; özel ve geçici olanı genel ve kalıcı olana çevirebilmek; sanatın özü budur işte (Hegel'in sanat tanımına çok yakın bir tanım). Sanat, gerçeklik içinde yer alan ve sonradan belki biçemlenmiş nesnenin kalıcı kılınması işi değildir; aynı zamanda bir yaratıcılık işidir. Biz şimdi burada sanatsal gerçeklik ile sanatsal imgelem arasındaki karmaşık ilişkilere girecek değiliz ama, şu kadarına da değinmeden geçemeyeceğiz: Bizce sanatsal imgelem sanatçının gerçeklik deneyimlerinden kaynaklanan bir şeydir, yazarın gözünde gerçekliğin ölümsüzlük kazanabilmesi için geçirmesi gereken ye-

niden biçimlenme işleminin ana etkenidir.

Kuşkusuz birden çok sanatçı türü vardır. Goethe ile Schiller arasındaki karşıtlık, gerçeklikten genellemeye gidenlerle genellemeden başlayıp bu genellemelere gerçek yaşamın soluğunu üflemek isteyenler arasındaki ayrımın ne kadar önemli olduğunu ortaya koyar.

Proust'un sanatında imgelemin, biçemlemenin, hatta kimi zaman salt uydurmanın büyük rol oynadığında kuşku yoktur. Ama gene de Proust genel anlamda bir gerçekçidir.

Daha önce de söylediğimiz gibi onun yaratıcılığının büyüsü, gerçek özü bellekten gelmektedir.

İnsanoğlunun ruhsal yapısının bütün öteki öğeleri gibi anımsama da canlı ve kaypak bir iştir. Bilim alanında bile, özellikle tarih alanında, bizi pek çok ilginç sorunla karşı karşıya getirir. Şimdilik biz bunları bir kıyıya bırakıp kendimize aşağı yukarı nesnel sayılabilecek bir şeyi çıkış noktası alalım: bir görgü tanıklığını, yeminli mahkeme ifadesi gibi bellekten derlenmiş bir yaşamöyküsünü.

Herkes görgü tanıklıklarının yaşamöykülerinin ya da daha başka belgelerin ne denli öznel, ne denli yanıltıcı olduğunu bilir. «Kesin doğrunun saptanması» savını taşıyan herhangi bir tarihsel yapıt için gene de güvenilir anılar en temel kaynaklardır; örneğin tarihsel anıların bazıları ancak yansız bir görgü tanığı tarafından ve de henüz olaylar kafasında tazeyken kaleme alınmışlarsa değerlidirler. Ama bilim başka görgü tanıklığı ifadeleriyle de bir karşılaştırma yapılmasını öngörür. Zaman zaman da şeytanca kuşkucu bir varsayımın — ipuçlarını karşılaştırsak da, belgelere dayandırsak da, gerçekten olmuş şeyleri aynı biçimde yeni-

den düzenlemenin olanaksız olduğu, ancak yaklaşık bir betimlemesinin verilebileceği varsayımının etkisinde kalırız.

Yazınsal anılar oldukça değişiktir. Onlar bilimselcilik tortularını anı türünden atıp, Goethe'nin *Dichtung und Wahrheit (Şiir ve Gerçeklik)* sözleriyle, çok güzel tanımladığı yazma eyleminin geniş katmanlarıyla ilişki kurabilirler.

İnsanlığın Goethe'ye borçlu olduğu bu büyük, örgütlü anımsamalar kitabının başlığı kimi tartışmalara yol açmıştır. Kitabın başlığındaki *Dichtung* (şiir) sözcüğünün, kitabın yazarının kendi yapıtı üstüne kendi yazdıklarını kapsayan bölümü anlamına geldiği ileri sürülmüştü; oysa *Wahrheit* (gerçeklik) olayların dolaysız anlatımına ayrılmış bölümdü. Ama iş yalnız bu kadarla bitmiyor. Goethe kendi yaratıcı yaşamına özel bir yorum getirdiğini, belleğin bulanık yamaları arasından gerçeği aslına uygun biçimde yeniden üretmeye çalışmaktan çok, anımsamaların ardındaki anlamı, içsel mantığı yakalamayı genellikle daha önemli gördüğü için olgusal gerçekleri ele alırken doğruluğa her zaman özen göstermediğini yadsımamaktadır. *A la recherche du temps perdu (Geçmiş zaman peşinde)* adını pekâlâ taşıyabilecek olan bu büyük yapıt işte böyle doğmuştu.

Marcel Proust'un bu başlık altında yayımlanan uzun anımsamalar kitabının ne içerik, ne yöntem, ne de teknik bakımdan Goethe'nin klasik yapıtıyla karşılaştırılamayacağını söylememe bilmem gerek var mı?

Proust bir izlenimcidir. Kendi içinde sağlam bir yapısı, özellikle de bütünlüğü olmayan, ama son derece değişken, gelgeç gönüllü, kimi zaman da hastalıklı «ben»ini çok sever. İşte bu yüzden de, Proust için tam

ve bütünsel bir yapı ancak birbirinden kopuk anlar dizisine ya da zaman zaman anlardan oluşan bütünler toplamına bir düzen getirebildiği ölçüde anlamlıdır, yoksa onun kendi içinde bir amacı yoktur.

Proust öldü. Anılarını tamamlamıştı, ama hepsi basılmadığı için bu sözlerimizi yapıtın bütününe dayandırmak olanağından yoksunuz. Ama şunu şimdi bile çekinmeden söyleyebiliriz: Proust'un anıları yürek gibi çarpan zenginlikleriyle insanları her zaman şaşırtacaktır, onlardan çıkarılabilecek genel bir sonuç ne olursa olsun.

Bunları söylerken Proust'un anılarının biçimden yoksun olduğunu ya da salt olağanüstü güzel şeylerden oluşmuş büyük, ışıltılı bir yığından başka bir şey olmadığını söylemek istemiyorum. Hayır! Bu üstün sanatçı hiç değilse genel planda belli bir biçem birliği sağlamaya, o dev yapıtın eninde sonunda «canlı kişiliklerin» betimlemesi olduğunu bize duyumsatmaya çabalamıştır. Sonra, bir bütünü birtakım büyük öbeklere ayırmanın belli bir yöntemini bize gösteren de odur, sanatsal açıdan pek başarılı olduğu söylenemese de. Ama şimdi biz burada bununla ilgilenecek değiliz.

Proust'un gerek felsefesinde, gerek yaşamında en önem verdiği şey insan kişiliğidir, her şeyden önce de kendi kişiliği.

Yaşam, her şeyden önce *benim* yaşamımdır.

Nesnel toplumsal yaşam, herhangi bir nesnel yaşam, bütün dünyanın yaşamı, onlar da öyle, «benim yaşamlarım»ın iç içe dokunmuş biçimidir. Hiçbir zaman kendi kafasında açık seçik tasarlanmış bir bağlanmaya dayanmasa da Bergson'un öğrencisi sayılabilecek yazar, (Proust'un büyük bir felsefi yeteneği vardı, ama bir fi-

lozof değildi) yaşamı öznel yaşamlardan dokunmuş güzel bir kilim gibi görmektedir; öznel yaşamlar birleşmekte, genelde uyumlu, ölümsüz bir bütün oluşturmaktadır. Hemen hemen Leibnitzçi bir tat bulur yaşamda. Kuşkusuz Proust'un Leibnitz ile ilişkisi Descartes ve Pascal aracılığıyla olmuştur, ama böyle olmasının hiç önemi yoktur. Biz burada on yedinci yüzyılın o son derece akılcı, duyumsal, gerçekçi ve yoğun öznelciliğiyle karşı karşıyayız; bunun en has örneğini daha sonraki çağın Fransızlarında — özellikle Henri Bergson'da — buluruz. Marcel Proust yitik zamanlar araştırmasını, ta en başından en sonuna dek yitik bir dönemi yeniden diriltmek için değil (bu onun için ikincil bir amaçtır), yaşamını bir kez daha, özellikle derinlemesine, tadına vararak yeniden yaşamak, öte yandan da, deyim yerindeyse, okuyucuyu da kendisiyle birlikte sürüklemek için yapmıştır; o bakımdan eğer yapıtının tam anlamını kavramak istiyorsak, bütün sürecin, kişiliğin, özellikle «benim kişiliğim»in gerçek taşıyıcısı sorusu en önemli soru durumuna gelmektedir.

Şimdi şurada sırası gelmişken şunu da belirteyim: Proust bir aydın olarak bilme sorunlarına hiç de yabancı değildi, ama bu tür sorunları yapıtının amacı yapmamış, genellikle geriye atmıştı. Sanatın yaratıcılık eyleminden doğan tat, bir başka deyişle yaşamın sanatsal düzeyde yinelenen ikinci, yeni deneyiminin tadı, geçmişi bütün tazeliği, bütün zenginliği içinde yeniden diriltmeyi, geçmiş duygusunu hem duyu organları, hem de zihin için estetik bir tat ve deneyim süreci durumuna getirmeyi üstlenmiş olan yapıtın kendisinden doğan tat ön planda tutulmuştur.

İşte bu yüzden Proust'un kendi görkemli kitapla-

rında kendisinin en sevdiği şey, bu kitapların anılarına bir tür sinema makineliği etmesidir. Bu konuda Proust'un eşi benzeri yoktur. Bir elinde kalem, yatağına uzanmış, hem gözü, hem kulağı, hem de coşkuları aynı güçte etkileyen bir tür yaratıcı sinema makinesi sürecine kendini bütün varlığıyla bırakmıştır. *Yaşamım* adlı filmde kendi rolünü kendisi oynar, görülmemiş bir cömertlik, derinlik ve aşkla üretilmiş bir filmdir bu. İyi niyetli eleştirmenlerin kendisine yönelttiği — temposunun ağırlığı, ayrıntıların bolluğu, her aklına geleni söyleyecek kadar uzatılmışlık, Fransızcayla ilgisi olmayan uzun tümceler gibi — suçlamalar yapıtının işte bu yönünden, sinema makineliği yönünden kaynaklanmaktadır.

Proust, Fransız dilini gerçekten de biraz bozmuştu. Onun izinden gidenler az sözle çok şey anlatmaya, zekâ ve mantığa daha az önem verdiler. Ama bir yazar olarak onun amacı başkaydı, amacı başka olduğu için biçemi de başkaydı. Proust'un biçemi bulanıklığıyla o jelatinsel, bal koyuluğuyla, olağanüstü güzel tatlarıyla on binlerce okuyucuyu kendisiyle birlikte, kendisinin, özel bir önemi olmayan yaşamını yeniden yaşamaya, onda kendine özgü belli bir anlam bulmaya ve apaçık görülebilen bir mutlulukla kendilerini bu uzadıkça uzayan eğlenceye bırakmaya sürükleyebilecek en güzel ortamdı.

1934

DÜŞÜNÜR HEINE

Bu kısa bildirimle bir düşünür olarak Heine'yi özetleyebileceğim savında bulunmak istemiyorum, arkadaşlar; bu hem çok zor, hem de karşılıksız bir iş olurdu. Gerçekte Heine hiçbir zaman bir dizge ortaya koymamıştı, bunun yerine dünyayı, birbirinden ayrı sayısız düşünceler ve görüş kümeleriyle sunmuştu. Bu bakımdan dizgeli olarak özetlemeye çalışmaktan sonuç alabileceğimi sanmıyorum.

Ben bunun yerine, Heine'yi de içine katabileceğim, bir *düşünür tipini* tanımlamak istiyorum. Kanımca, onu, belli bir dönemin, belli bir düşünür tipi olarak kavradığımız zaman, düşüncesinin çeşitli yönlerini bize açacak anahtarı da bulmuş olacağız.

Heine her şeyden önce bir sanatçıdır ve her sanatçıda bulunan üç temel özellik onda da vardır. Bunlardan birincisi, çevresine karşı üstün duyarlılığı, olağanüstü alıcı yapısıdır. İkincisi, dış kaynaklardan elde ettiği gereci iç dünyasında işlemlerden geçirirken kullandığı doğurgan ve karmaşık yöntemlerdir. Son olarak, üçüncü özelliği de, nesnel gerçeklikten alınmış, iş-

lemlerden geçirilmiş ve sanatçının öznel doğasının renklerini taşıyan şeyleri yapıtlarında en üstün etki, canlılık ve anlatım gücüyle yeniden üretebilme yeteneğidir. Her şeyden çok ikinci özellik — gerecin iç dünyada işlemlerden geçirilmesi — sanatçıyla düşünürün paylaştıkları bir özelliktir; bu özelliği, coşkusal, ideolojik çözümlemelerde, bireşimlerde nesnel maddenin imgelere, yeni bir kavramlar dizgesine dönüştürülmesinde gözlemleyebiliriz.

Öyle görünüyor ki, «katkısız» denen sanatçı coşkusal bir patlama sırasında yaratmaktadır; yani yaratıcı imgelerle düşünmek onun için büyük önem taşır.

Plehanov, haklı olarak, sanatsal yaratının kavramsal düşünceyi bir kıyıya itemeyeceğini ileri sürer. Bununla birlikte, kimi insanlarda mantıklı düşünce dizgesi coşkusal imgelerle düşünme biçimine üstün gelmektedir.

İlk durumda elimizde bir sanatçı-düşünür, ikincisindeyse bir düşünür-sanatçı vardır.

Düşünceleri imgelerden tümüyle yoksun (kavramsal olmayan düşüncenin varlığı kadar az bir olasılıktır bu) bir adam bulabilirsek, o zaman «katkısız düşünür» tipine de yaklaşmış olacağız.

Heine bir sanatçı-düşünürdür. Onun kişiliğinde sanatçıyla düşünür görkemli bir biçimde birleşmiştir. Bu yüzden yapıtları çeşitli ulamlara (kategorilere) bölünse bile içsel bütünlüklerinden bir şey yitirmezler; sanatsal, hatta tümüyle lirik yapıtlarında pırıl pırıl pırıldayan us, felsefi yapıtlarının her yaprağında kendini gösteren coşkun duygu, görülmemiş parlaklıktaki imgeler, onların tek ve aynı kişinin beyninden çıktığını açıkça kanıtlamaktadır.

Onları birleştiren öğe, düşünür Heine'nin temel özelliklerinden biridir. Nüktecilik.

Nüktecilik Heine'de temel öğedir.

Sayısız nükteciler vardır, bunların arasında Heine'nin ilk sırayı alıp almayacağı kuşkuyla karşılanabilir, ama onların arasında seçkin bir yeri olduğunu kimse yadsıyamaz.

Nüktecilik, birbirine benzemeyen şeyleri birleştirme, benzeşen şeyler arasındaki benzeşmezlikleri ayrımsama yetisidir. Heine bunu daha yalın ve açık bir biçimde dile getirmiştir: «Karşıtlık, iki çelişik öğenin ustaca birleştirilmesi.» Başka bir deyişle, benzeşmeyen konuların, düşüncelerin, coşkuların birleştirildiği yerde nüktecilik vardır.

Heine'nin formülünü kabul edecek olursak, o zaman başat bir öğe olan zekâyı ikinci derecede rol oynayan nüktecilikten ayrı tutmak gerekir. Böylece, örneğin diyalektik, yalnızca çelişki varmış gibi görünen yerde birliği, aslında bütünmüş gibi görünen şeylerde uyuşmazlığı görmeye dayanır. Ama büyük diyalektikçi Marx, diyalektik çözümlemenin yardımıyla, daha çok, nesnel gerçekliği anlamaya çalışmakla ilgilenmişti; onun için, sözcüğün dar anlamıyla nüktecilik — yani güldürmeyi amaçlayan etkili biçim — ikinci derecede bir etkendir. Heine bir soruna son derece nükteci bir yaklaşımın nesnel sonuçlarından çok, gülme işinin kendisiyle ilgileniyordu.

Gülme, gerçek ya da düşsel bir güçlüğü kolayca alt etmenin ardından gelen bir şeydir. Bu bakımdan insanın karşısına, onu bir an için durduracak bir güçlük çıkarmak ve bu güçlüğü ona alt ettirmek, Heine için çok önemlidir; utku da, güçlüğün kendisi de uydurma

olabilir, ama parlak bir usun yengisi öylesine bir incelikle sergilenmiştir ki gülmekten başka bir şey yapamazsınız.

Genel olarak fizikötesi, diyalektiğin ve nükteciliğin karşısavıdır. Fizikötesi, ölümsüz düşünceler koyar ortaya. Sanatta insan bütünsel, bölünmez *imgelerle* düşünme eğiliminin varlığını tahmin edebilir, daha doğrusu gözlemleyebilir; ama sanatın ölümsüz düşünceleri dile getirmesi güçtür. Hegel'in zekice çözümlediği gibi, sanat bize ölümsüz düşünceleri somut anlatımlar biçiminde verir. Somut bir anlatım — örneğin insan ülküsünün yansıtıldığı Pheidias'ın *Zeus*'u —* belli bir düşünceyi kendi bütünlüğü içinde, tek başına ve en kestirme anlatmayı amaç edinen, kendi kendine yeterli bir nesnedir. Antik çağların büyük gerçekçi sanatında düşünceler «somut anlatım»ları içinde sunulur; ölümsüzlük gelip geçiciliği yok etmez; bütünsellik tek boyutlu olmadığı gibi tek anlamlı da değildir.

Eski Yunan ve Roma sanatı, gerçekliği nesnel olarak yansıtmaya çabalıyordu. Doğacı ressamlar aynı etkiye başka bir yoldan ulaşmaya çalışmışlardı. Ama onların resimlerini incelerseniz, doğacı ressamların — şu bilinçsiz mekanik maddecilerin — şeylere sanki her zaman şeyler kendilerine eşitmişler gözüyle baktıklarını göreceksiniz. Bir doğacı, bir nesneyi tüm dural bitimliliği içinde resmeder ve böylece daha nesnel, daha uygun bir anlatıma ulaştığını sanır. Bu arada gözünden kaçırdığı şey tanımlanan nesnedeki düşünce, nesnenin gerçek özüdür.

* Yunan ilkçağının ünlü yontucularından Pheidias'ın yaptığı Zeus yontusu.

İzlenimciler böyle değildir. İzlenimciler, dünyayı, bir nesnenin özü aracılığıyla anlamazlar, nesnenin özünde yakaladıkları bir şeyi kendi coşku dünyalarına sokmaya çalışmazlar. İzlenimciler, dünyayı, kendilerine çok önemli görünen arınmış bir öznellik aracılığıyla kavrarlar. İzlenimciler öznel açıdan önemli olanı seçip ayırırlar, «yığınlarca» önemli olanla çakışıp arınmışlığını yitirmesini istemezler. Bir nesne ya da olguyu sunarken o şey üstüne herkesin bildiklerini yinelememek gerekir. Herkesin görebildiğini değil, yalnızca ressamın algılayabildiği, nesneye anahtarlık edecek en ince olguları tanımlamalıdırlar. Bunda başarılı olabilmek için öznenin, yani ressamın, genişçe bir izleyici için anlaşılır olması gerekir; yoksa hiç kimsenin anlamayacağı, hiçbir yanıt bulamayacak «arınmış biçimler seçiyor» durumuna düşecektir. İzlenimci ressamla çevresi arasındaki bağlar ne denli geniş olursa onun için o denli iyidir. Ama, aynı zamanda ayrıntıya karşı duyarlılığı, gereci işleme, belirgin özelliklerini kavrama bakımından seyircisinden üstün olması da gerekir. Örneğin Çehov'un *Martı*'sında Treplev şöyle der:

«Trigorin yazınsal yöntemlerini şimdiden geliştirdi bile; onun için bu çok kolay... Bir su birikintisinin üstünde parıldayan bir şişe boynuyla, bir su değirmeni çarkının gölgesi ona yeter de artar; bunlardan size mehtaplı bir gece çizer.»

İzlenimcilik, Heine'nin nüktecilik formülüne çok yakındır: «çelişen öğeleri birleştirmek». Bu formüldeki eksiklik, bir yandan yapay olarak birleşmiş karşıtlıkları vurgularken, öte yandan gerçek birliği gözden kaçırmaktır. Heine'nin başlıca niteliği budur.

Bu anlamda Heine tam bir *izlenimci*dir. Nesnel

gerçekliği tanımlarken zekice nükteleriyle olağandışıyı, hatta kimi zaman paradoksu arar, söz konusu nesneyi onlarla tanımlar. Bir düşünür nükteciliğiyle düşüncelere de aynı şeyi yapar: tanımladığı nesnenin özgün, beklenmedik yanlarını bulacağım derken bakarsınız nesneyi yepyeni bir ışıkta bize sunmuş.

Heine'nin yapıtlarında dünya büyük oranda *öznel olarak* tanımlanır. Heine tanımladığı şeye coşkusal bir renk katar, bu onun kendi ruh durumundan doğan, yapıtlarında durmadan *kendi benliğini* sergileyen bir şeydir. Bir başka deyişle, kendi iç süreçlerini sanatsal imgelerine yansıtır. Heine'nin tüm yaratıcı etkinliklerinde öznel olan önde gelir. Hiç kimse onun dünyaya, «ben ve benim düşüncelerim» gözüyle baktığını söyleyemez, ama zaman zaman bu duruma yaklaştığı olmuştur.

Heine'nin yaşadığı dönemde Moritz Veit şöyle yazmıştı:

«Heine'nin kendi dışında bir amacı yoktur; kendi kişiliğinin anlatımına kendini öylesine vermişti ki, kendi dışına hiç çıkamıyor ya da pek seyrek çıkabiliyordu; her türlü düş oyununa izin vardı ve bu oyunda kendine düşkünlüğü, yeteneğini daha yüce bir amacın hizmetine veremeyecek denli artmıştı.»

Heine işte böylesine öznel bir yazardı ve coşku oyunları onun daha yüce bir amaca yönelmesini önlüyordu.

Çağdaşı şöyle sürdürüyor yazısını: «Kendi içinde yeterli bir amaçtan, nesneler ve insanlarla ilgili belirli bir bilinçten çok uzaktır, çünkü yalnızca kendi kişiliğinin renkli gözlükleriyle gördüğü şeyler ona haz verir, onun için anlamlıdır.»

Heine'nin izlenimciliğinde, nükteciliğinde gördüğümüz ve izlenimciliğin bellibaşlı özelliği olan bu aşırı öznellik yalnızca ona özgü değildi kuşkusuz. O, dünyanın tam ortasından ikiye çatladığını ve bu çatlağın yüreğinden geçtiğini söylüyordu. Aslında çatlayan ne insanlıktı, ne de evren; Heine döneminin Alman toplumu çatlamıştı ve çatlak küçük burjuva aydınları arasından geçiyordu. Romantiklik baştan başa öznelciydi, bunun sınıfsal nedenlerini çok iyi biliyoruz.

Şu ya da bu sınıfın, bir sınıfın şu ya da bu üyesinin dünyanın nesnelliğini tutkuyla şakıyıp da parlak sonuçlar aldığı ne zaman görülmüştür? Yalnızca dünyayla uyuştuğu, ona büyük harflerle «evet» diyebildiği zaman. Burjuvazinin şiir alanındaki dev temsilcisi Goethe dünyaya bu «evet»i söyleyebilmek için çok çaba göstermişti. Bunu yapabilmek için bütün toplumsal etkenleri yadsıyıp dikkatini Doğa'ya, Doğa ve sanatın incelenmesine çevirmişti. O, görkemli *Weltanschauung* (dünya görüşü) tapınağını Doğa, Doğa sanatı, sanat, bir bakıma da bilim temelleri üstüne kurdu. Goethe'nin evren görüşü kendi çağdaşlarından çok bizimkine yakındır. Ama Goethe gerçekliğe olan inancını koruduysa bunu ancak gerçekliğin tüm kusurlu yanlarıyla, tüm tiksinç yanlarıyla uzlaşarak, biraz da kendisine hiç de kolay gelmeyen bir biçimde, korudu. Dünyanın güzel olduğunun, onu anlamak, onun yasaları önünde boyun eğmek gerektiğini söyleyebilmek için Goethe dünya isteklerinin pek çoğundan vazgeçmek zorunda kalmıştı.

Goethe bir burjuva soylusuydu; tüm yaşamı, Alman soylu burjuvazisiyle soylular arasındaki bağın güçlendirilmesinin, hiç de hoş olmayan, hatta çoğu za-

man can sıkıcı süreciyle geçmişti. Bu tür toplumsal özlemler taşıyan Goethe'nin: Her şeyden önce düzen; Boyun eğin, kişiler! diye haykırma isteği anlaşılır bir şeydir.

«Görkemli bir başlangıç yaptınız, Titanlar; bizi sonsuz iyiyle sonsuz güzele götürmek, gene de yalnızca tanrılara vergidir; bırakın bu işi onlar yapsınlar... çünkü hiç kimse kendini tanrılarla eşit görmeye kalkışmamalı.» *(Pandora.)*

Proletarya nesnelciliği işi şöyle dile getirir: Bizim görevimiz dünyayı anlamaktır, ama yorumlamak amacıyla değil onu yeniden inşa etmek amacıyla. Bu, nesnelciliğin düşünülebilecek en büyük utkusudur; ama bunun içine de öznellik öğesi girmektedir. Çünkü bu, şu anlama gelir: Dünyanın şimdilik kusurlu olduğunu biliyoruz, bunu yalnızca bir sorun olarak kabul ediyor, dünyayı yoğurulması gereken bir gereç olarak kabul ediyor ve ona yeniden biçim verecek gücü kendimizde buluyoruz. Burada söz konusu olan, güçlü yaratıcı süreçlerdir; dünyaya yeniden biçim vermek dev boyutlu bir mimarlık işidir; aynı zamanda nesnel bir iştir, çünkü gereciniz olan dünyayla, kendi kökeniniz, sizin kendi kaynağınız olan dünyanın doğasıyla ilgili kesin bilgiler gerektirir.

Ama dünyaya böyle yaklaşabilmek için, dünyayı yeniden biçimlendirecek gücü kendinde bulan yaratıcı sınıftan olmak gerekir. Bu Heine için erişilebilir bir şey değildi. Goethe'nin yolunu da izleyemezdi, çünkü başka bir zamanda yaşamıştı, toplumsal yazgısı da değişikti.

Şimdi biz o zamanın Alman küçük burjuva aydın kuşağını ele alalım; ondan önce de Heine'nin kendisi-

ni. O, dünyanın güzel olduğu sonucuna varabilir miydi?

Kapitalizm eski ekonomik yapının temellerini ortadan kaldırarak kendi karşıtı olan proletaryayı yaratmıştı bile; ama aralarındaki savaş henüz yeni başladığı için hem iki düşman kesimin doğası, hem de gelecek henüz belirsizdi. O dönem burjuvazisi, feodalizmi yok edecek denli güçlü değildi ve Junkerlerle (Prusya toprak aristokrasisi. Çev.) alçakça bir uzlaşmaya girmişti. Bir küçük burjuva aydını, özellikle de bir düşünce ve coşku adamı olan Heine'ye durum daha da umut kırıcı görünüyordu.

Bu nedenle de dünyanın yalnızca kötü olduğunu söyleyebiliyordu. Ona yeniden biçim verebilecek insanlar olmayınca başka ne yapılabilir?

Öznel açıdan bu durumda üç çıkış noktası vardır: İnsan, ya bu dünyanın gerçek olmadığına, başka bir yerde gerçek bir dünyanın varlığına inanır ve bu gizemsel (mistik) dünyaya ulaşmayı başlıca amacı yapar; ya genellikle dünyanın ciddiye alınacak bir yer olmadığını, en iyisinin onu hafife alıp ona gülmek olduğunu ileri sürer; ya da daha yüce bir dünyayla tanışıklığı olan bir romantiğin gerçekliğe ironik bir gözle bakabileceği varsayımını benimser: Dünyaya gülebilirim, Tanrıyı tanıyorum. Sözünü ettiğimiz bu «daha yüce dünya» her zaman gizemsel, öte-dünyasal bir varoluş anlamına gelmez. Bir ülkü, bir ütopya da olabilir.

Gizemcilik Heine'ye yabancıydı. Bu bakımdan ona yalnızca ironi kalıyordu. Onun gülümsemesi acımasız bir gülümsemeydi, çünkü gerçeklikle bir türlü uzlaşamıyor, tüm tutkusuyla onu yok etmek istiyordu.

Heine'nin nesnelciliği kabul etmesi olanaksızdı,

çünkü nesnelcilik, gerçekliğin akılcı, akılcı olduğu için de uzlaşmacı bir betimlemesini veriyordu. Menzel'in kitabı için yazdığı eleştiri yazısında Goethe'ye kırıcı saldırılarda bulunur:

«Goethe döneminin dayandığı ilke — sanat görüşü — yok olmak üzere; onun yerini yeni bir ilke, yeni bir dönem almaya başladı ve bu dönem Goethe'ye bir tepki olarak doğdu. Belki de Goethe, sanat anlayışı üstünlüğünü yitirdiği, yeni dönemle birlikte doğan devingen canlılığın — tıpkı güney ülkelerine saldıran kuzeyli barbarlar gibi — onun uygarlaşmış dünyasını yerle bir ettiği ve yerine en ilkel öznelcilik kurallarını yerleştirdiği zaman, kendi sözleri ve örneğiyle yarattığı o görkemli nesnel dünyanın çöküşünün önüne geçilemeyeceğini anlamıştır.»

Evet, Heine yeni güçlerin barbarlar gibi dünyaya saldırıp dünyanın yıkıntıları üstüne «en ilkel öznelcilik krallığını» kuracak olmasına pek *sevinmektedir*.

Bu düşünceye proletaryanın tepkisi nedir? Proletarya kapitalizmin en acımasız, kararlı ve keskin eleştiricisidir. Kapitalist gerçeklikle asla anlaşamaz. Ama onun savaşımı bir umutsuzluk sonucu değildir: toplum düşmanı, yıkıcı güçlerin dizginlerini çözerek kendine bir çıkış yolu aramaz. Kapitalizmin karşısına kendi olumlu, *yaratıcı dünya görüşünü* çıkarır. Dünyanın önünde baş eğmez, dünyayı uğraşılması gereken bir sorun olarak görür, çünkü işçi sınıfı kendinden önce gelmiş geçmiş her şeyden üstün, büyük bir insanlık gücüdür.

Heine, romantiklerle birlikte klasisizmin nesnelciliğine karşı savaştı. Ama romantizm, gerçeklik dünyasında utkuyu yadsıdıkça öte dünyacılığa yönelip so-

nunda Katoliklikle kucak kucağa geldi. Öte yandan, Heine, özellikle genç Heine, kendi öznelliğine nerdeyse toplumsal etkinlik gözüyle bakıyordu. 28 Şubat 1830'da Varnhagen von Ense'ye şöyle yazmıştı:

«Bence 'sanat çağı'nın sona ermesiyle birlikte Goethe çağı da sona ermiştir. Ancak, sanata baş köşeyi veren bu estetik ve felsefe döneminin Goethe'nin saygınlığına çok yararlı olduğu söylenebilir; oysa şimdiki coşkunluk ve eylem döneminin ona hiç gereksinmesi yok.»

«Coşkunluk ve eylem çağı»nın yalnızca Almanca konuşan ülkelerde başlamış olduğu düşüncesindeydi. Büyük bir yanılgıydı bu. Alman aydınlarının «coşkunluğu» bir süre için kabarcıklanmış, ama onu uygulamaya geçiremedikleri için soğumaya başlamıştı. Gerçek devrimci güçler Alman kurtuluş akımının ve liberal akımın dışında gelişmişti. Bunu anlamış mıydı Heine? Daha sonra, 1842'de Laube'ye yazdığı bir mektupta eylem gereğini yineliyor, bunun toplumsal önemini vurguluyordu:

«Siyasal yandaşlığımızı, toplumsal nefretlerimizi gizlememeliyiz: Kötüye kötü demeli, iyiyi de ne olursa olsun savunmalıyız.»

Heine 1845'te, artık kendisinde «coşku» falan kalmadığı bir sırada Lassalle'le karşılaştı. Ama gene de, çevresine etkin güç saçan bu kişilik sahibi genç adam onu büyülemişti. Ama Lassalle'in bu ciddi etkinliği proleter hareketiyle birleşmeseydi, Lassalle ancak ünlü bir hukukçu, bir profesör, belki de bir milyoner olurdu. Heine yaşamının sonlarında birtakım «işbilir insanlar» arasında kapitalistleşmenin etkisini görmüştü, ama Lassalle'in etkinliklerinin ardındaki toplum-

sal anlamı hiçbir zaman kavrayamadı.

1843'te Heine Paris'te Marx'la tanıştı. Heine pek çok toplumcuyu kişisel olarak tanıyor, onlardan saygıyla söz ediyordu.

Heine kapitalizm içinde devrimci güçlerin gelişmesine tanık olmuştu. Daha 1833'te Hegel diyalektiğinin devrimci anlamını kavramıştı. Gelgelelim proletaryanın tarihsel ve yaratıcı rolünü hiçbir zaman anlayamadı. Marx ve Engels için bunca açık olan bir şey konusunda Heine'nin — bilgiden çok sezgiye dayanan — çok genel, çok belirsiz bir görüşü vardı. Hiçbir zaman Marx'çılığın özünü kavramayı, ayağını sağlam yere basmayı başaramadı. Kendisinin karşı olduğu nesnelciliğin bir avuç sömürücünün değil de, işçi sınıfının çıkarlarına hizmet ettiği zaman, en üstün düzeyde birey özgürlüğünü sağlayacak bir öznelcilikle birleşecek nitelikler kazanacağını da hiçbir zaman anlayamadı. Heine, proletarya ortaklaşacılığını bireyin özgürlüğü için bir tehlike olarak gördü. Devrimci proletaryanın kendisinde hâlâ makineleri parçalayanları görüyor, «kurulu düzenin kilerlerinden fare gibi dışarı fırlayacak uğursuz adamlar»dan korkuyordu; incelmiş kültürün yok edileceğinden, sanat ve yeteneğin her yerde aynı düşük düzeye indirileceğinden korkuyordu. Heine'nin devrimci bilince yaklaşımındaki güvensizliği buradan kaynaklanıyordu.

Heine'de sık sık şu soruyla karşılaşıyoruz: Devrim yolu doğru bir yol mudur? Heine, Fransız devrimcilerinin yiğitliklerinden söz etmiş, ama o zamanda yaşıyor olmak istemediğini ya da onlardan biri olmak istemediğini de belirtmiştir. Weitling'le — Marx'ın. bütün yanılgılarına karşın, proletarya düşüncesinin müjdeci-

si saydığı Weitling'le — tanışmasını ne zaman anımsasa, onun yüzüne bakmakta güçlük çektiğini, bu hapishane gediklisinin sanki hep yanında taşıdığı pranga seslerinden kurtulamadığını itiraf etmekten çekinmemiştir.

Heine'nin bu özelliğini, gene de, bir başka açıdan daha göstermek yerinde olur. *Ludwig Börne* adını taşıyan kitapçıkta şöyle yazıyordu:

«Börne, gerek öteki yazılarında, gerek Goethe üzerine görüşlerini açıklarken Nasıralı dar kafalılığının bir örneğini vermektedir. 'Nasıralı' sözcüğünü 'Yahudi' ya da 'Hıristiyan' sözcüklerinden kaçınmak için kullanıyorum, yoksa benim için ikisi de aynı anlama gelir. Ben ikisini de dinsel inanç anlamında değil, nitelik anlamında kullanıyorum. 'Yahudi' ve 'Hıristiyan' anlamca birbiriyle ilişkili sözcüklerdir, aynı zamanda 'Elen' sözcüğünün karşıtıdırlar. 'Elen' sözcüğüyse, belli bir insan soyu anlamında değil, hem içgüdüsellik, hem de sonradan öğrenilmişlik öğesi taşıyan belli bir dinsel düşünce ve dünya görüşü anlamında kullanılmaktadır. Yani şunu demek istiyorum: İnsanlar, Yahudiler ve Elenler olmak üzere ikiye ayrılırlar — bir yanda ötedünyacı, kasvetli, sanatsala — karşı insanlar, öte yanda, özünde mutlu, gelişen, gururlu, gerçekçi insanlar. Börne tam anlamıyla bir Nasıralıydı; Goethe'ye karşı nefreti doğrudan doğruya bu Nasıralı ruhundan kaynaklanıyordu, aynı zamanda bu, cumhuriyetçiler arasında sık sık gözlenen, cumhuriyetçilerin erdemleri olarak bilinen katı bir ötedünyacılıkla, şehitlik tutkusundan gelen siyasal heyecanının da sonucuydu...»

Elen düşünceye egemen olur, düşünce Nasıralıya.

Nasıralı, kendini egemenliği altına almış düşün-

ceyle sınırlandığı için geri kafalı, bağnaz bir niteliğe bürünür. Belli bir düşüncenin yandaşlarınca böyle bir kişi tam aradıkları insandır, ama böyle bir insanın içindeki kişide en küçük bir estetik özgürlük bulamazsınız.

«Elen» için durum bambaşkadır. Bir düşüncenin efendisi olmak bir kadın tutsağın efendisi olmak gibi bir şeydir - ister başınızdan savar, ister yanınıza çağırırsınız; siz efendi, düşünce sizin oyuncağımzdır; bir insan ne denli çok düşüncenin efendisi olursa kişiliği o denli zenginleşir, tamlaşır, bakış açısı o denli çeşitlenir.

Gördüğünüz gibi Heine, bir düşüncenin tutsağı olmadan, onu kendine oyuncak da etmeden, bir insanın bir düşünceyi *kendisine özgürlük ve ruhsal zenginlik kazandıracak biçimde özümseyebileceği görüşüne* yan çiziyor. Bu görüş ancak, düşünce ilerici sınıfın düşüncesi olduğu, bu sınıfın bir üyesi olan kişi kendi toplumsal varlığının gerçekleşmesini bu düşüncenin gerçekleşmesinde bulduğu zaman oluşur.

Kendi sınıfının tam bir temsilcisi olan insanla ayrı bir birey olan insan arasındaki çelişkinin ortadan kaldırılmasına ilişkin sorunun şimdi bile kolay kolay çözülemeyeceğini çok iyi anlıyorum. Ama gerçek proletarya toplumunun, bu ülkede daha şimdiden önemli ölçüde kendini kabul ettirmiş olan bu gelişim eğilimini tam anlamıyla gerçekleştireceğini söyleyebilirim. Küçük burjuvazi, özellikle küçük burjuvazinin parlak ve yetenekli kesimi bununla uzlaşmakta güçlük çekiyor; şimdi bile toplumla küçük burjuva bireycisi arasında çatışmaya tanık olduğumuza göre, siz Heine gibi, sözcüğün tam küçük burjuva anlamıyla özgün bir kişinin,

o zamanın Almanyasının kötü koşullarında, böyle bir karşıtlığa nasıl amansızca tepki göstermiş olacağını düşünün.

Başka bir dönemde yaşasaydı Heine bir estet, boğazına düşkün biri olabilir, varlığının gerçek ülküsünü saptayabilirdi: «düşüncenin efendisi» olmak, yaşamın tadını çıkarmak, ömür boyu «şanslı bir yıldızın altında» yaşamak. Ama yaşadığı zamanlar korkunç zamanlardı, bir «Elen» olan Heine çevresine karşı silahlanmaktan başka bir şey yapamazdı - yani düşüncenin egemenliğine öylesine girmişti. Pek iyi silahları olmamasına karşın, tıpkı Golyat'a sapanla saldıran Davut gibi, durmadan çarpışmaya çıkıyordu.

Başlıca silahları zekâsıyla yetkin gülüşüydü. Gülüşüyle ahlaksal bir utku kazanmıştı; henüz maddesel bir utku için yeterli gücü olmamasına karşın yeni yükselen sınıfın öncü kolunun hem düşünsel, hem toplumsal açıdan eski toplumdan üstün olduğunu bununla gösteriyordu. Böyle bir gülüş kolayca gözyaşlarına, acı ironinin gülüşüne dönüşebilir. Ama gene de, fiziksel gücü çok üstün bir düşmana karşı kendini savunabilmenin bir yoludur bu.

Heine'nin zamanında gerici güçler ağır darbeler indirecek denli güçlüydü; bu nedenle, zaman zaman gülüşü «darağacı gülmecesi» biçimine girmektedir: dünya, özellikle toplumsal yönleriyle tam anlamıyla tiksinç bir yerdir; onu ele geçirmek olanaksızdır, budalalık her zaman üstün gelir, dünyayla uzlaşamadığımız gibi onu yenmek de elimizde değildir. Öyleyse gelin şu iğrenç dünyaya gülelim.

Eskiden İngiltere'de suçlular darağacına götürülürlerken korkmadıklarını göstermek için acı şakalar yap-

mayı, yargıçlarla, cellatlarla alay etmeyi çok yerinde bir davranış sayarlardı. Bu, onların son yolculuklarını daha dayanılır kılmaya yarardı, ama cellatları asacakları yerde cellatlar tarafından asılmalarını önleyemezdi. Toplumsal taşlama alanında şu yukarıda sözünü ettiğimiz «darağacı gülmecesi» çok daha önem kazanır; bir yandan gülen insanın ahlaksal üstünlüğünü gösterirken, bir yandan da başka insanlara savaşı sürdürme çağrısında bulunur. Ne var ki, insanı utkuya değil, utkunun yerini tutacak bir şeye çağırmaktadır. Bu nedenle de, bir kahkahadan öteye geçmemesi tehlikesi yanında, bunu kullanan kişiye zararı dokunması tehlikesi de vardır; insan alay yoluyla trajik durumdan kurtulabiliyor ve yaşamın karşıtlıklarını hafifletmenin bir yolunu bulup yaşamını sürdürebiliyorsa o zaman gerçek bir savaşım için gerekli son dürtüden kendini yoksun bırakıyor demektir.

Bütün bunlardan Heine'nin dünya görüşünün olağanüstü akışkanlığı konusunda bir fikir edinebiliriz. Fransız eleştirmen Hennequin geçenlerde yayımlanan *Heinrich Heine* adlı yapıtında bu akışkanlığı vurgulamıştır. Heine'nin bir ruh durumundan bir başkasına geçişinin çok güzel, çok yerinde tanımlandığı şu aşağıdaki tümceleri buraya almak istiyorum:

«Kişiliğinin bellibaşlı özelliği bir ruh durumundan bir başkasına — örneğin, neşeden ironiye, ironiden umutsuzluğa, kederden şakaya, şenlikten ciddiliğe, hayranlıktan küçümsemeye — geçişlerinde ona peşpeşe adımlar attıran doğasının tuhaf değişkenliğidir. İşte bu hızlı değişmeler, neşeyle kederi hem karşı karşıya, hem de iç içe dolanmış tutan ruhunun anlık devinimleri Heine'yi başkalarından ayıran özelliklerdir...

«Öyle görünüyor ki, Heine tek bir duygu tanımaktadır. Öteki duyguları körletmeye çalışan bu duygu tek başına egemendir: bellek aracılığıyla uyandırılmış ve duygunun eline geçmiş bir coşkunun gizemli yolu geriye, kaynağına doğru izlendiğinde hep aynı ruhsal pınara, son çözümlemede kesintisiz bir acı-düşünceliliğe varılır.»

Verdruss (bunalım) zamanla kendini daha çok belli etmeye başladı. Sonunda öyle bir noktaya ulaştı ki, Heine'nin doğası hangi tele dokunursa dokunsun kara düşünceli kederin sesi tüm öteki sesleri bastırıyordu.

Böylece Heine, pırıltılı gülmecesi, nükteciliklе kazanılmış kolay utkuları ve imge oyunlarıyla karamsarlık noktasına geldi dayandı - bu, karamsar bir bakış açısı değilse bile karamsar bir dünya duygusuydu.

O eşsiz besteci Scriabin bu zor dönemin pek çok sanatçısı gibi, müzik imgeleriyle rahatça oynamanın verdiği olağanüstü mutluluğun ardına kolayca takılmıştı; can sıkıcı gerçekliğe karşı romantik imge oyunlarını koymak istiyordu. Hatta bir zamanlar Scriabin dünyanın, sanatçı bir tanrı tarafından yaratılmış bir şey olarak yorumlanıp yorumlanamayacağını düşünmüştü.

Heine de aynı şeyi merak ediyordu. *The Book Le Grand*'da şöyle yazmıştı:

«...dünyanın güzel bir karmaşıklığı vardır; bu dünya, tanrıların içki meclisinden izinsiz savuşup, uyumak için ıssız bir yıldızın üstüne uzanmış ve düşünde gördüğü şeyleri aynı zamanda yarattığından habersiz, sarhoş bir tanrının düşüdür — bu düşte imgelerin çoğu uyumlu, aklı başında biçimlere girerlerken en akla gelmez çılgın biçimleri de almaktadırlar — İlyada, Platon,

Maraton savaşı, Musa, Medici Venüsü, buharlı gemi, vb., bunlar yaratıcı tanrı düşünün birkaç iyi tasarımıdır...»

Bu büyük beynin geçirdiği akıl almaz burulmalar bunlardı işte; bütün bunların nedeni toplumsal bir bakış açısından ve istemden yoksunluktu. Bir bireycinin toplumsal istemi sıfırdır. Gelgelelim gülmece alanında bu üstün zihin utkuluydu. Onun için nükteciliğin önemi çok büyüktü çünkü tek soluk alabileceği vaha orasıydı. Gülüşü salt alaycı bir kahkaha olmakla kalmayıp kara yaslara büründüğü için son derece derinlikli, toplumsal bakımdan anlamlı bir gülüştür. Budalalığın utkusuna karşı durduğunun tam anlamıyla ayırdında olan bir gülmecedir.

Marx'ın Heine'ye karşı çok olumlu bir tutumu olduğunu biliyoruz. Heine'nin içinde bulunduğu koşulları çok iyi anlıyordu; Heine'nin güçsüzlüklerini biliyor, bunları yalnızlığına bağlıyordu. Size burada bir tek olaydan söz edeceğim. Wilhelm Liebknecht, Paris'te Heine'yi görmek istemediğini, çünkü onun Louis Philippe ile Guizot'dan emekli aylığı aldığını duyduğunu söylediği zaman Marx çok öfkelenmişti; kendisine adamakıllı çıkıştıktan sonra ancak bir küçük burjuvanın böyle düşünebileceğini, böyle bir ahlakçılıkla Liebknecht'in, en akıllı çağdaşlarından biriyle konuşmaktan kendini yoksun bırakarak yalnızca kendini cezalandırdığını söylemişti. Marx böyle ukalalıklar yapmazdı. Bir bireyci olan bu ozana hiçbir zaman küçük suçlamalarla saldırmamıştı. Heine'nin özelliklerinin pek çoğu kendi ilkeleriyle çelişiyor diye onu tümüyle yadsımaya kalkmamıştı. Elbette Marx haklıydı. Tüm yanılgılarına, sapmalarına karşın Heine, bir taşlamacı,

bir düşünür, bir gazeteci, bol ürün vermiş bir mektup yazarı olarak Marx'ın yüce bir dostuydu; tıpkı Roma ordusunun düşmandan devşirdiği, tam anlamıyla güvenememesine karşın saflarına kattığı şövalyeler gibi: pek güvenilir insanlar değillerdi ama, çok atılgan ve etkili oluyorlardı.

Marx'ın Liebknecht'le yaptığı bu konuşma bizim, Heine gibi bir dahinin devrim davasına katkısını anlamamıza ışık tutmaktadır.

Heine bize tek tek savlardan, düşüncelerden oluşan koca bir cephanelik bıraktı, utkulu nitelikler saçtı; eşine rastlanmayacak bir ustalıkla bize Alman toplumsal düşüncesinin gelişimini gösterdi. Büyük bir kavrama gücüyle devrim ögesini özümseyip, kimi zaman, kötümserlik ve anlamsız kahkaha uçurumunun kıyısında sendelese de devrimin görkemli bir temsilcisi oldu. Bir soytarı gibi çoğunlukla kendi hakkında konuşsa da yalnızca 1848 Devrimine değil, aynı zamanda bizim devrimimize de düşünülemeyecek katkılarda bulunmuş önemli bir savaşçıydı.

Puşkin şu aşağıdaki dizelerde kendinden söz ediyordu:

Şiirlerimle soylu düşüncelerini tutuşturduğum
halkım
Saygıyla anacak adımı nice yıllar;
Bu acımasız çağda ben, özgürlüğün türküsünü
söyledim
Ve bağışlama ilan ettim günahkârlara.
Tanrı iradesi, ey şiir Perisi, boyun eğ, der insana -
Korkma saldırıdan, ödül arama kendine,
Ne övgüye aldan, ne de yergiye,
Kulak asma akılsız budalalara hiçbir zaman.

M. Gerschenzon bu şiirin ironik bir anlamı olduğunu, ozanın kendileri için savaştığını sanan insanlara, Puşkin'in güldüğünü göstermeye çalışmıştı. Oysa Puşkin'in güldüğü Gerschenzon gibi insanlardı, «budala» dediği insanlar. Puşkin'in *Andaç*'ına karşılık şimdi size ben Heine'nin *Yitik Çocuk* adlı şiirini okuyacağım; bu dizeler onun, şiirsel etkinliğinin toplumsal yönüne ne denli önem verdiğini gösterir:

Özgürlük savaşında yitirilmiş görev bekçiliğine
Bağlılıkla katlanıyordum otuz yıldır.
Umutsuzca savaştım kazanırım diye,
Düşünmedim hiç sağlıklı döneceğimi eve.

Gece gündüz uyanıktım - uyuyamıyordum,
Sanki bir karargâh çadırında dostlarlaydım -
(Gürültülü horultuları bu uslu insanların
Uyandırıyordu beni biraz dalar gibi olsam.)
Böyle gecelerde çoğu kez bir can sıkıntısı sarardı beni
Korkuyla birlikte (yalnızca deliler bilmez korku nedir)
Ürkütmek için onları söylemeye başladım
Alaylı bir şiirin küstah dizelerini.

Evet, uyanık duruyordum, silah elimde,
Yaklaşır yaklaşmaz şüpheli bir zavallı
Bir güzel ateşleyip silahımı, sıcak
Kaynar sıcaklıkta bir kurşunu,
Gönderiverdim pis karnına.
Elbet böyle bir zavallı da
Olabilirdi iyi bir nişancı - ah, öyleydi de -
Yaralar açılıyor - akıyor kanım.

Boşaldı bir görev yeri - açılıyor yaralar -
Biri düşüyor, dolduruyor ötekiler boşalan yeri -
Yenilmeden düşüyorum ama ben,
Sapasağlam silahlarım - kırık yüreğimden başka.

Şiirlerinin çeşitliliğine, gerek çevresine karşı, gerek kendi iç dünyasındaki özgür tutumunun yapıtlarında çok büyük yer tutmasına karşın bu görkemli şiir Heine'nin kendi toplumsal rolünü nasıl değerlendirdiğini gösterir; siyasal bir ozan olarak kendine verdiği önemi gösterir. İç özgürlüğün en görkemli ozanı olarak Heine'yi yüceltmekle gerçek devrimin büyük müjdecileri tapınağına onu da soktuğumuzu söylemek hakkımızdır.

1931.

JONATHAN SWIFT VE BİR FIÇININ MASALI

I

Taşlama güleryüzlü olmalı... öfkeli olmalı.

Bu tümcede bir çelişki yok mu? Gülmenin kendisi zaten güleryüzlü değil midir? İnsan mutlu olduğu zaman güler. Eğer bir insan bir insanı güldürmek isterse onu şen, avutucu, eğlendirici insanların arasına bırakmalıdır.

Swift kendisi için şunları yazmıştı: «Ben insanları eğlendirmek değil, kızdırmak istiyorum, onurlarına dokunmak istiyorum.»

Bu ne naziklik! Bizim onurumuza dokunmak istiyorsanız neden gülüyorsunuz? Neden nükteler yapıyorsunuz?

Ama gülmede «neşe» ifadesi olmaktan öte bir şeylerin bulunduğunu herkes bilir.

Yaygın bir söz vardır: gülmekten öldürüyor.

Böyle bir şey nasıl olabilir? Gülme gibi «neşeli» bir şey insanı nasıl öldürür?

Gülme eğlendirdiği kişiyi değil, kendisiyle eğlenilen kişiyi öldürür.

Ruhsal açıdan gülme nedir? Spencer gülmenin biyolojik doğasını çok güzel açıklar. Her yeni düşüncenin, her yeni olgu ya da konunun kişinin ilgisini uyandırdığını söyler. Olağandışı her şey bir sorundur, canımızı sıkar. Kendimize güvenimizi yeniden kazanmak için o yeni düşünceyi daha önceden bildiğimiz bir düşünceye dönüştürmemiz gerekir; ancak o zaman gizemli, gizemli olduğu için de belki tehlikeli olmaktan çıkar. Böylece dıştan gelen beklenmedik bir kışkırtıcılar bileşimiyle karşılaşan insan gövdesi belli oranda artan hareketliliğe kendini ayarlar (tepkebilim deyimleriyle söylersek, insan gövdesi yeni bir koşullu tepke gösterir). Birden bu sorunun gerçek bir sorun olmadığı, ardındaki hiç de tehlikeli olmayan bildik şeylerin kolayca tanındığı ince bir perdeden başka bir şey olmadığı anlaşılmıştır. Bütün o sorun, bütün o «olay» «önemsiz»dir; ama siz bu arada kendinizi savunmaya hazırlanmış, bütün ruhsal-fizyolojik güçlerinizi harekete geçirmişsinizdir. Böyle bir hareketin gereksizliği ortaya çıkmıştır. Korkulur bir düşman yoktur karşınızda. Silahlarınızı bırakmalısınız. Bu demektir ki, beyninizin belli düşünme ve çözümleme merkezlerinde birikmiş enerji hemen kullanılıp tüketilmelidir; yani gövdenin hareketlerini düzenleyen kanallardan akıtılıp boşaltılmalıdır. Sonuçta açığa çıkan enerji azsa, doğuracağı hareket de önemsizdir - dudaklarda bir gülümseme. Eğer çok enerji birikmişse bir diyafram sarsılması olacak, hatta bazen «katıla katıla gülmek», «kah kah gülmek», «çatlarcasına gülmek» dediğimiz kahkahayla gülme ortaya çıkacaktır. Bu, özellikle ciddiymiş gibi görünen sorun-

lara bütün o umulmadık çözümler dizisi bir takım uygun tepkiler uyandırdığı zaman olur.

Gülme sesini meydana getiren diyafram sarsılmasının aynı zamanda ciğerlerden basınçla çıkarılmış hava (yani oksijen) gürültüsü olduğunu da belirtmek gerekiyor: Spencer'e göre bu yeni bir «emniyet süpabı» dır. Kanın oksitlenmesini azaltır, kanın oksitlenmesi azalınca beyindeki çeşitli süreçlerin etkinliği de azalır; böylece gülme, bu açıdan da kendine özgü bir rahatlama aracıdır.

Gülmenin neden neşeli ve hoş bir deneyim olduğu şimdi daha iyi anlaşılıyor. Gerginliğe hazırlanıyordunuz... oysa geçiştirdiniz. Hemen ardından denge kuruldu. Herhangi bir güleryüzlü kıkırdama şu anda hiçbir ciddi düşmanınızın olmadığının kanıtı. Kendinden hoşnut bir kahkaha, bir yığın güçlüğe karşı kendinizi çok kolay bir başarı kazanmış saydığınızı gösteriyor.

Oysa bir taşlamacı her şeyden önce çok keskin bir gözlemcidir. O, toplumda size sorun çıkaran çeşitli iğrençlikler görmüştür. Siz okuyucuları, ya henüz bunları görmemiş ya da onlara gerektiği kadar dikkat etmemişsinizdir. Ciddi bir tutumla yazan ve sizin dikkatinizi böyle bir kötülüğe çeken gazeteci onu işlerin normal akışını bozan ciddi ve önemli bir engel olarak görüyordur. Bir bakıma sizi korkutmak için kullanır onu. Bir taşlamacı «ciddi» bir gazeteciden çok farklıdır, o sizin bu kötülüğe hemen ve şimdi gülmenizi ister, yani kendi üstünlüğünüzü, bu kötülüğün aşağılık ve güçsüz olduğunu, ciddi biçimde ilgilenmeye değmediğini, sizin çok aşağınızda kaldığını, ona gülüp geçebileceğinizi, ahlaksal açıdan bu kötülüğün düzeyinin böylesine üstünde olduğunuzu anlamamız ister.

Böylece, taşlamacının yöntemi, ta baştan yenik ilan ettiği bir düşmana saldırıp onu herkesin maskarası yapmaktır.

İnsan bu tür şakaları sever. Çünkü birine gülüyorsanız onun çirkinliği, tuhaflıkları sizde herhangi bir korku ya da olumlu olumsuz «kabulleniş» yaratmıyor demektir. Böylece kendi gücünüzün farkına varırsınız. Bir başkasına gülerek ondan daha iyi olduğunuzu kabul edersiniz. Sırası gelmişken Gogol'ün *Müfettiş*'inde öylesine başarıyla kullandığı yöntemin o korkunç gücünün buradan geldiğini söylemek istiyorum: «Kime gülüyorsunuz? Siz kendinize gülüyorsunuz!» Bu şu demektir: Sizin içinizde benim uyandırdığım iyi şeyler, çirkin ama acınacak durumdaki şeylere güler gibi kendi kötü yanlarınıza gülüyor.

Taşlamacı utkuyu önceden görür. «Düşmanlarımıza gülelim,» der. «Bana inanın, onlar acınacak durumdalar, bizse onlardan çok güçlüyüz.»

İşte bu yüzden gülmek insanı öldürebilir. Eğer bir gazeteci sizi düşmanla savaşmaya çağırıyorsa düşman zaten öldürülmüş demek değildir. Hatta sizden daha güçlü olduğunu bile kanıtlayabilir. Ama eğer onunla alay etmeye çağırıyorsa sonunda onun yenilgiye uğratılmış, küçümsenebilecek bir şey olduğuna, vazgeçilmez biçimde karar verilmiş demektir.

Kahkahayla gülme sahiden sağlıklı, utkulu bir davranıştır, kesin ve kolay kazanılmış bir utkunun sevincidir.

Ama taşlama neden öfkeli olsun (öfkesiz taşlama neden kötü olsun)?

İşin doğrusu, taşlamanın düşmanı güçsüzmüş gibi göstermesi yalnızca bir aldatmacadır. Düşmanla yal-

nızca alay etmenin yeteceği, onun zaten yenilmiş ve silahsız bırakılmış olduğu yalandır. Taşlamanın kendisi böyle bir şeye inanmaz. Daha da kötüsü taşlamacı, çoğunlukla meydan okuduğu kötülüğün çok korkunç, çok tehlikeli olduğuna inanır. Tek isteği bağlaşıklarını, okuyucularını yüreklendirmektir. Yalnızca tuhaf bir övüngenlikle düşmanı önceden gözden düşürmeye çalışıyordur: Bir yumrukta senin içini dışına çıkarırız, sana gülmekten başka bir şey yapamayız. Taşlama düşmanı kahkahayla öldürmeye çalışır. Ne kadar başarısızsa o kadar çok öfkelenir. Gülme utkulu bir kahkaha olacağı yerde alaycı olur, aşırı öfkeyle karışık incitici saldırılara dönüşür. Alay, yenilmesi olanaksız bir şey karşısında utku kazanmış gibi görünme çabasıdır. Alay gülmenin okudur, ama Phoibos Apollon'un Python'a attığı ok gibi yukarıdan değil aşağıdan atılmıştır.*

Ama bu nasıl olabilir? Taşlamacılar, saygısız oğlanlar, küstah kabadayılar mıdır, insan soyunu gerçekten önemli bir şeyin önemsizliğine inandırmaya çalışan yalancılar mıdır?

Hayır, bu çok daha karmaşık bir şeydir. Bir taşlamacı alaya aldığı şeye karşı gerçekten utkuludur. Ama bu kuramsal bir utkudur. Onu utkulu kılan ahlaksal üstünlüğüdür. Eğer bir taşlamacının aklı kadar fiziksel gücü ve iyi coşkuları da olsa gerçekten düşmanını kolayca yenip ona mutlulukla gülebilir. «Yüzün utkunun sevinciyle parlıyor. Ey Belvedere Apollonu.»

* Bu mit, Yunanlı ışık tanrısı Phoibos Apollon'la ilgilidir. Apollon, karanlıkla geceyi simgeleyen ve korkunç bir canavar olan yılan Python'a ok atmıştır. (Yazarın notu.)

Ama sorun Python'un «kıvranarak yere yıkılıp» ölmemesinde, çünkü bizim Apollon'umuzun henüz gerektiği kadar güçlü bir yayı ya da keskin bir oku yok.

Taşlama somut utkudan yoksun, ahlaksal bir utkudur.

Bu bakımdan da, yönetici sınıfın egemen ideolojisinden çok daha ileri bir ideoloji yaratmış, yeni gelişmekte olan bir sınıf ya da toplum öbeğinin henüz düşmanını alt edecek kadar gelişemediği bir dönemde taşlamanın büyük önem taşıyacağı açıktır. Onun gerçekten büyük utku gücü, kendi karşıtını küçümseyişi, ona karşı duyduğu gizli korku işte burada yatar; kini, nefretten doğan kararsız enerjisi, çoğunlukla da taşlamanın parıltılı şen imgelerini kara bir çember gibi çevreleyen kederi burada yatar. Taşlamanın çelişkisi, eytişimi buradadır.

II

Swift! Adında bile şeytanca bir şeyler var. Yılan ıslığına benzer bir şeyler. Swift. Mefisto'nun, Arrigo Boito'nun aynı adı taşıyan operasındaki, özellikle de Chaliapin'in yorumundaki o küçümsenen, ama egemenliği elinde tutan güce karşı alayla diklenen Mefisto'nun ıslığını anımsatan bir şeyler var.

Belki tarihte böylesine görkemli, böylesine has bir nükte temsilcisi bir başka kişi daha arasanız bulamazsınız.

Swift'in çevresinde kıvılcımlı kahkaha dalgaları dolaşır. Nükte gücüyle hem soylulara, hem de devletin ileri gelenlerine kendini saydırmış, onları kendine hay-

ran etmiştir. Nükte gücüyle İrlanda halkının büyük koruyucusu olarak bütün bir halkı kendine bağlamıştır. Nükte gücüyle yüzyılları etkilemiş, daha sonraki kuşakların en büyük yazarlarıyla en çok okunan yazar olma adı için, en iyi yapıtlarıyla yarışmaktadır.

Ama aynı zamanda o dünya tarihinin en acıklı, en şanssız, en trajik kişilerinden biridir. Kahkahalarına eşlik eden «dünyanın görmediği gözyaşları» ruhunu yakıyordu. Gerçekten de görünmüyorlar mıydı acaba? Öylesine büyük bir karamsarlık içinde yaşamı sona eren Gogol'ün «görünmeyen gözyaşları» nasıl duyarlı bir okuyucu için hiç de görünmez değilse, Swift'in yapıtlarındakiler de en az onlar kadar görünürdür. Toplumun düşman öğeleri karşısında kendi zihinsel üstünlüğünün büyüklüğünden kaynaklanan sınırsız neşeliliği, kendi zihninin gerçekliğin efendisi olmaktan çok uzak kaldığı, ona karşı yalnızca zavallı bir ahlaksal utkudan başka bir şey kazanamadığı, utkulu kavgaların sonunda hep aptalca geri püskürtülüp büsbütün hiçe sayılmış bir tutsaktan başka bir şey olmadığı gerçeği karşısında duyduğu aşırı acılı korkunç karamsarlığının örgensel (organik) ve kimyasal bir parçasıydı.

Swift zekâdan fışkıran kederdir. Onun büyük zekâsı yüreğinde büyük kederler açmıştır. Adının Gogol ve Griboyedov ile birlikte anılması boşuna değildir. Onların her ikisi de büyük zekâlarından keder paylarını fazlasıyla almışlardı.

Ama ne Griboyedov, ne de Gogol bizim Rus Swift'imiz sayılabilir. Bizim Rus Swift'imiz Saltikov-Şçedrin'dir.

Onun en son, en ünlü portresini anımsıyor musunuz? Hastalıklı dizlerini örten şalıyla, zayıf, uzun sa-

kallı yaşlı bir adam görürüz. Zeki gözlerinin içinde keder vardır. Gerçeklik, sonunda, ona edeceğini etmiştir. Bir bağnazın, bir azizin, bir din kurbanının yüzü üzüntülü üzüntülü size bakmaktadır. Ama o Rus topraklarını onurlandırmış yazarların en zekisiydi; liberalizm ve gericiliğin garip yaratıklarının alçak kafalarına düşüncesinin öfkeli topuzlarını sallamış, ama sarsılmaz budalalığa karşı kavgasında bütün gücünü yitirip tükenmiş en büyük taşlamacımızdır o.

Swift, Voltaire'in çağdaşıydı, ama ondan yaşça daha büyüktü.

Houdon'un yontusunu düşünün: Zayıf, dermansız ellerini dizlerinin üzerine koymuş, biçimsiz bir paltoya sarınmış, yaşlı Voltaire nice kurnazlıklar, nice zekâ ağılarıyla dolu, bir deri bir kemik kalmış kafasıyla size bakıyordur. Bu kafa budalalığa karşı kavganın başarıyla kazanıldığı duygusuyla olduğu kadar, budalalığın aynı zamanda devam ettiğinin bıkkın itirafıyla, yani ikisinin şaşılacak derecede iyi kavranmış bir karışımıyla doludur.

III

Swift'in yaşadığı çağda, Voltaire'in yaşadığı çağda burjuvazi hızla yönetime tırmanıyordu.

Güçlü ve varlıklı burjuvazinin kazanması kaçınılmazdı. Utkusunun yeni bir sıkıntının kaynağı olması da öyleydi. Utkusunu kazandıktan sonra burjuvazi kitlelerin kendisine bağladıkları, kendisinin de yalan yere körüklediği umutları gerçekleştiremeyecekti.

Eski yönetici sınıflara saldırdığı için kitlelerin de

sevgisini kazanan burjuvazi o zamanın gelişmekte olan (ama son zamanlarda artık gelişmiş olan) küçük burjuva aydın kesiminden parlak ideologları kendine çekmeyi başardı.

Kraliçe Anne zamanında burjuvazi ile yönetici sınıflar arasındaki başlıca siyasal çekişme iki parti — Tory'ler ve Whig'ler — arasındaki bir kavga biçimini almıştı.

Swift ne bir Tory'ydi, ne de bir Whig. O liberal - burjuva hareketin sancak gibi taşıdığı, ama o hareketin ufuklarının ve eğilimlerinin çok ötesinde seçkin bir kişiydi.

Gerçekten de o, siyasal sözcülüğünü Whig partisinde arayan orta ve aşırı varlıklı burjuvazinin değil, henüz kitlelerden yeterli desteği bulamamış, yoksullara «uzaktan uzağa romantik aşk» besleyen küçük burjuva aydın kesiminin temsilcisiydi.

IV

Swift yoksul bir ailenin çocuğu olarak doğmuştu, çok yoksul bir dulun oğluydu. Belki de kendisini çok seven bir dadıcağız olmasaydı daha çocukken ölmüş olacaktı. Yoksul anasının iznini alarak iki yıl boyunca ona bakmıştı.

Ama fukara oğlancığın varlıklı akrabaları vardı. Onu onlar doyurup onlar giydiriyorlardı. Okula gitmesini, daha sonra da üniversiteye devam etmesini sağladılar; böylece o da evsiz barksız parasız bir proleter aydını olup çıktı.

Üniversitede sinirli, dengesiz, özellikle çalışkan de-

nemeyecek bir öğrenci olarak tanınıyordu. Gerçekten de önüne geçilmez şiddetli öfke onu yiyip bitiriyordu; kendisinde var olduğunu bildiği üstün yeteneklerle yaşamını büyük bir eziyete çeviren çaresiz yoksulluğu arasındaki karşıtlığa duyduğu bir öfkeydi bu.

Amansız sınıf çatışmaları bir yandan eskinin yerleşik yaşam biçimlerini ortadan kaldırıyor, bir yandan da toplumsal kargaşanın içinde kendilerine bir yol bulmaya çalışan, kendi özlemlerini, kızgınlıklarını, ortak duygularını dile getirebilecekleri yazılı bir sözde çıkış kapısı arayan nüfusun büyük bir bölümünü uyandırıyordu. Henüz günlük gazeteler olmadığı için yarı yasal kitapçıklar, giderek uyanan kitlelerin sesi işlevini görüyorlardı. Yazarların adları gizli tutuluyor, basımcılar onları bastıkları için çoğu kez korkunç cezalara çarptırılıyorlardı.

Bu kitapçıklarda ve daha sonra onları izleyen, çoğunlukla taşlamacı, ilk dergilerde ve Rusya'da Büyük Katerina döneminde onların bir yankısı olan taşlama dergilerinde, Nükte dizginleri ele geçirmeye çalışıyordu; toplumun öteki güçlerine karşı kendi açık seçik tartışmasını ve sade alayını koymaya çalışıyordu.

Yavaş yavaş Nüktenin hayranları ve destekleyicileri çoğalmaya başladı. Zeki adamlar hükümet görevlerine doğru çekildikçe hükümetteki adamlar zeki görünmeye çabalıyorlardı. Aydın kesim toplumda ağırlığını duyurmaya, hükümetin bakanları da kendilerine aydın süsü vermeye başlamışlardı.

Okulu bitirdikten sonra Swift zekâsıyla çok övünen bu tür bir müsteşarın — ünlü diplomat Sir William Temple'ın — yanında iş bulmuştu. Swift için onun hizmetinde geçen yaşam korkunç derecede onur kırıcıy-

dı, kullanılan bir uşak durumunda olmak onu çileden çıkarıyordu. Birkaç kez patronunu bırakıp gittiyse de geri döndü. Sonunda İrlanda'nın Laracor köyünde alçakgönüllü bir papaz olmayı seçti. İlk başyapıtı *A Tale of a Tub*'ı *(Bir Fıçının Masalı)* orada yazdı.

Londra'ya döndükten sonra nükteli bir kitapçıkla birlikte Steele'in Tatler adlı gazetesinde Bickerstaff takma adıyla makaleler yayınladı. Kısa zamanda önde gelen gazetecilerden biri oldu.

Siyasal yaşamının ilk yıllarında Swift, Whig partisinin bir «sımfdaşı» sayılır durumdaydı. Ama Whig Partisi iktidarı kaybedip, Kraliçe Anne yeni gözdesi Lady Masham'ın etkisiyle, Harley ve St. John başkanlığındaki Tory'leri işbaşına çağırınca Swift eski arkadaşlarım terk edip yeni hükümetin yanma geçti. Bu «ihanetinin» cezasını çok kötü ödedi, dostlarının çoğu onu suçladılar. Ama Swift kendisini bu iki partinin aşağılık çekişmelerinin çok üstünde görüyordu, «Büyük Britanya'nın yararına» kullanabileceği bir gücün önbilgisini taşıyordu.

Harley hükümeti, daha sonra da Bolingbroke hükümeti zamanında Swift en parlak dönemini yaşadı.

O zamanların Swift'ini gözünüzün önüne getirecek şöyle bir betimleme vardır: haşmetli, kibirli bir kişi, o görkemli başı dimdik, çukur gözleri mavi alevler saçıyor, rahipler gibi kara giysileriyle müsteşarlık kabul törenlerinde, salonlarda boy gösteriyor; çevresinde ricacılar, dostlar, dalkavuklar; o kendi dehasının büyülediği müsteşarların onun önerilerine asla karşı çıkamayacaklarına öylesine inanmış... çeşitli konulardaki yargılarını açıklıyor.

Swift art arda tam üç yıl Tory hükümetinin ger-

çek başıydı. O olmadan, yani «gazeteciler kralı» olmadan hükümet edemeyeceklerini çok iyi anlamışlardı. Gelgelelim Swift yoksul bir adam olarak kalmaya devam etti. Zenginlik isteği diye bir şeyi asla tanımamıştı, daha sonraları Dublin'de Aziz Patrick Katedrali'nde papazlar meclisi başkanlığı yaparken zaten fazla olmayan gelirinin üçte birini, son dönemlerine kadar yoksullara dağıttı.

Tory hükümti henüz düşmemişti, ama Swift'in durumu bozulmuş o da İrlanda'ya gitmişti. Kraliçe Anne'in ölümü, I. George'un başa geçişi, zeki ama zeki olduğu kadar da hain Walpole'un katı yönetimi Swift'i İngiliz siyasal arenasından uzaklaştırdı. Kendi vatanı olan İrlanda'ya dönen Swift halkının ıstıraplarıyla bir kez daha çarpıldı. İrlanda yalnızca siyasal baskıyla değil, akıl almaz bir ekonomik sömürüyle de karşı karşıyaydı. İrlanda'nın başka ülkelere yün, İngiltere'ye koyun dışsatımı yasaklanmıştı, piyasaya sürmeye zorlandığı para kalp paradan başka bir şey değildi. Açgözlü İngiliz soylularının, İngiliz burjuvazisinin yoksulluktan kıvranan İrlanda halkının başına yağdırdıkları alçaklıkları düşünmek bile çok güç. Artık ne iktidar, ne yüksek mevkiler umurundaydı Swift'in, ne de tehlikeden korkusu vardı, halkının savunucusu ve sözcüsü olmuştu. Onun *Drapier'ın Mektupları,* korkusuz, berrak düşünceli gazeteciliğin bir örneğiydi. Halkının taptığı bir kişi oldu, onlarda yaşama istemi uyandırdı, onları savunmak için kendini kavganın içine attı, her şeyden güçlü İngiliz hükümetini adım adım gerilemeye zorladı.

Ama Swift bu küçük başarılarından hiç de hoşnut değildi. Kendi usu, halkına olan sevgisi ve kasvet verici gerçeklik arasındaki derin uçurumu şimdi eskisin-

den daha çok duyumsuyordu. Gitgide kötümserliği artıyordu. Yergici kahkahayla trajik ıstırabın karışımından oluşan o karanın karası olağanüstü yapıtı küçük kitapçığı bu dönemde yazmıştı: *İrlanda'nın Yoksul Halkının Çocuklarının Anababalarına ya da Ülkelerine Bir Yük Olmalarını Önlemek ve Onları Topluma Hayırlı Kılmak İçin Basit Bir Öneri.*

Adı geçen yapıtta Swift, çok ölçülü ve aklı başında bir üslupla, fazla gelen çocukların zengin sofralarının en leziz yiyeceği olarak, «ister yahnisi yapılmış, ister kızartılmış, ister fırınlanmış, ister haşlanmış olsun, en lezzetli, besleyici ve sağlığa yararlı yiyeceği,» olarak kullanılmasını önerir.

Swift derin öfkesinin en dibine varmıştı, oradan dehasının parıltılı kıvılcımlarını saçmaya devam ediyordu. Şimdi artık, ileride dünyaca ünlenecek olan, biraz kısaltılmışı bir çocuk klasiği kabul edilen, dünya edebiyatının en eğlendirici, en neşeli kitaplarından biri *Gulliver'ın Yolculukları* üstünde çalışmaya başlamıştı; ama bu, nereden bakılırsa bakılsın, Swift'in kendisinin de inandığı gibi, yalnızca çağının insanının değil, genel olarak insanoğlunun son derece üzüntü verici, karanlık ve umut kırıcı bir taşlamasıydı. Artık bir hayli yaşlanmış olan Swift çok sevdiği Esther Johnson'ını, «Stella»sını kaybetmişti. Swift'in alışılmamış, gizemli bir aşk yaşamı vardı. Hem Stella, hem de «Vanessa»yla (Esther Vanhomrigh) aralarında çok yakın bir dostluk, ince sevecen bir arkadaşlık vardı. Bu hiçbir zaman karıkocalıkla noktalanmamıştı, ama belirsiz, belirsiz olduğu kadar da karmaşık olan bu ilişki onu zihinsel olarak çok yoran bir durum yaratıyordu.

Şimdi artık yaşlılık günlerinde yapayalnız kalan

kötümser Swift çöktükçe çöküyordu. Lanetli gerçeklik onun usundan intikamını alıyordu. Ölümünden az önce bunamış, yetmiş dokuz yaşında sefil bir deli olarak ölmüştü.

Ölüm döşeğinin çevresi yoksul İrlandalı yığınlarla dolup taştı. İçlerinden birisi büyük yazarın ölü alnını çevreleyen kırlaşmış bukleleri kesti ve «velinimetimiz»in bir anısı olarak dağıttı.

V

A Tale of a Tub'ın öndeyişinde Swift bunun doğru anlamının ne olduğunu tam olarak açıklamıştır.

Usunda Hobbes'un son derece maddesel ***Leviathan***'ı *(Canavar)* olan Swift onu bir balinayla karşılaştırır: Eğer balinanın dikkati bir fıçıyla — yani Swift'in inancına göre devrimci güçlerin doğrudan doğruya hükümeti saldırı hedefi yapmasını engelleyen dinle, Kilise'yle — başka yöne çekilmemiş olsa bir gemiyi — yani ulusu — devirebilecektir.*

Bir başka deyişle, Swift şöyle der gibidir: Asıl önemli iş hükümete, sınıf hükümetine karşı çıkmaktır, ama bu şimdi yapılamaz; bununla birlikte Kilise konusunda bize birazcık özgür düşünce hakkı tanınmıştır, gelin ondan olabildiğince yararlanalım!

Anımsarsanız Voltaire de kendini tıpkı buna benzer

* Aslında Swift'in kitabının adı **Bir Fıçı-Masal** olmalıydı, «balinanın» dikkatini başka yöne çekmek için fırlatılan bir fıçı gibi — yani devrimci güçlerin dikkatini hükümetten başka yöne çekmek için — fırlatılan bir masal. (Yazarın notu.)

bir durumda bulmuştu. Gene de Kilise'ye karşı bu daha az tehlikeli olan kavga krallığa karşı savaşla karşılaştırıldığında bile kesin bir değer taşıyordu.

Swift bunu parlak bir biçimde sürdürmüştü.

Öteki birçok yapıtlarında olduğu gibi burada da aynı sanat ustalığını kullanmakta, yaşamın saçmalıklarını dudaklarında titreşen bir gülümsemeyle, ama görünüşte büyük bir ciddiyetle anlatmaktadır. Okuyucunun üzerine bir nükte sağanağı, bir çığ düşer. Bu bakımdan dünya edebiyatında *Bir Fıçının Masalı*'yla boy ölçüşebilecek pek az yapıt vardır. Daha sonra Carlyle'ın büyük yapıtı *Sartor Resartus*'a kaynaklık edecek olan giyim kuşam felsefesine ayrılmış o olağanüstü sayfaları düşünün.

Masal öylesine düzenlenmiştir ki, İngiltere'deki Katolik, Anglikan ve Püriten kiliseleri alegorisi zaman zaman çağın edebiyatına yöneltilmiş nefis bir saldırıyla yer değiştirir.

İlkin örneği görülmemiş acı gülmeceyle yanıp sönen benzersiz bir alayla karşılaşırız; burada bize paltosunu süslerle donatan Peter Birader'in öyküsüyle Komünyonun gizlerinin acımasızca alaya alındığı akşam yemeği gibi şeyler anlatılır. Peter ile Jack betimlemesi Katolik din adamlarının şeytanca ve sınırsız ikiyüzlülükleriyle Püritenlerin hiç de daha az ikiyüzlü olmayan ahmakça, tutucu ve bilisiz öğretilerinin gözler önüne serilişinde hiçbir şeyi eksik bırakmaz. Swift, Martin'e ilişkin yargılarında çok daha ılımlıydı, ama burada bile özsel çıkarcılığın görkemli bir tanımı vardır, öte yandan son bölümlerden birinde tekrar Martin'e dönen Swift kararsızlıkları için onu bir alay seline boğar.

Anlatının bu bölümü bir kaçışla son bulur: öteki dünya için özgün bir seyahat bürosu oluşturma tasarısıyla. Genel olarak Swift tanrısızlığını gizlemez.

Swift'in konu dışına çıkarak gününün yazarlarına çatışları daha az anlaşılır bir şeydir, ama daha az zekice değildir. Çağdaş okuyucu, özellikle de çağdaş yazar, orada nükteli söz ve zehirli okları fazlasıyla bulacaktır.

Swift çoğu kez açık saçıktır. İnsan gövdesinin doğal işlevlerine, cinselliğe dayalı nüktelerden pek hoşlanır. Swift'i bu nedenle pornografik yazarlar arasına katacak olana yazıklar olsun!

Bu alanda Swift'in öncülerinden biri olan hümanist Poggio (çünkü o dönemde İtalya İngiltere'ye göre daha ilericiydi) eski çağların büyük ve neşeli yazarlarının açık saçıklığı okuyucularını güldürmek için kullandıklarını, oysa kendi çağının pis, küçük pornografik yazarlarının okuyucularda şehvet uyandırmaya yöneldiklerini söylemişti.

Swift'teki açık saçıklık hiç kuşkusuz hiçbir zaman şehvet uyandırmazdı. Hıristiyanlık insanoğlunun hayvan yanını her zaman alçaltmıştır. Bu yönden Swift Hıristiyanlığın etkisi altındaydı ve insana hayvanlığını anımsatmaktan şeytansı bir tat alırdı. Swift'in hoş olmayan alayları insanoğluna kendisinin gerçekte bir maymundan, bir hayvansı insandan başka bir şey olmadığını anımsatan yakıcı birer kamçı olmuşlardır.

Swift *Masal*'ının uzun ömürlülüğüne gerçekten inanmıyordu. Öndeyişte şöyle yazmıştı:

«Aşağıdaki masalıma koyacağım uysal bölümlerin, şu andaki sahnede ortaya çıkacak ilk değişmelerle birlikte eskiyip tat vermez olacağını düşünmek şimdi be-

ni bazen derinden derine etkiliyor.» Bunun ardından birtakım olağanüstü, zekice görüşlerini vermeye geçiyor.

Hiç kuşkusuz Swift zamanına göre çok ileriydi. Ama bu onun yeni yeni uyanan ve yaşama egemen olmaya sıvanan büyük bir us adamı olarak zamanının isteklerine tepki göstermesinden kaynaklanmıyor muydu? On yedinci yüzyıl sonu ile on sekizinci yüzyıl başlarının çağdaşı olmak onu aynı zamanda bizim de çağdaşımız yapmaktadır. Bu durum, kurulmakta olan toplumcu kentlerin kitaplık raflarında ona da bir yer ayırmamıza yetmez mi acaba?

1930

DOSTOYEVSKİ'DE «SES ÇOKLUĞU»

(M.M. Bahtin'in *Dostoyevski'nin Yapıtlarındaki Sorunlar* adlı kitabı üstüne)

I

Adı geçen bu ilginç kitapta, M.M. Bahtin Dostoyevski'nin sanatındaki yalnızca birkaç soruna değiniyor, sanatının belli yönlerini seçerek bu yönlere, her şeyden önce — hatta nerdeyse yalnızca — biçim açısından yaklaşıyor. Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarının (ve kısa öykülerinin) düzenleniş yönteminin belli *temel* özelliklerine çeviriyor dikkatini; bunlar romancının toplumsal - ruhsal doğasından doğal olarak — hatta elinde olmayarak — kaynaklanan ve kitaplarının üzerinde belirleyici bir etki taşır görünen özelliklerdir. Bahtin'in ele aldığı biçimsel yöntemlerin hepsi de aslında tek bir olguya, Dostoyevski'nin bütün yapıtları için onun önemli gördüğü bir olguya dayanmaktadır. Bu olgu «*ses çokluğu*» — *çok seslilik* — olgusudur. Hatta Bahtin, Dos-

toyevski'yi çoksesli romanın «yaratıcısı» saymaya bile veltenir gibidir.

Peki öyleyse Bahtin bu ses çokluğuyla ne demek istiyor?

«Birbirinden bağımsız, birbirinden ayrı seslerin ve zihinlerin çokluğu, tek tek 'seslerin', kendi içinde bütünlüğü olan bir rol yüklendiği sahici bir çokseslilik, Dostoyevski'nin romanlarının gerçekte en temel ayırıcı özelliğidir,» diyor Bahtin.

Sonra da... «Roman kahramanının bilinci ayrı, başka bir bilinç olarak dile getirilir. Aynı zamanda nesnelleştirilmemiş, kendi içine hapsedilmemiş ve yazarın bilincindeki bir nesne durumuna da indirgenmemiştir,» diye sürdürüyor sözlerini.

Bu, yalnızca kahramana değil, öteki bütün kişilere, daha doğrusu Dostoyevski'nin romanlarının bütün kişilerine uygulanabilir.

Bahtin'in söylemek istediği şey budur: Dostoyevski yarattığı kişileri ne kendi ben'inin maskesi yapar, ne de onları, son çözümlemede yazar olarak kendisinin baştan saptadığı belli bir görevi yerine getirmek üzere ayarlanıp tasarlanmış bir ilişkiler bütününün içine yerleştirir.

Dostoyevski'nin roman kişileri bağımsız olarak gelişir, yazarlarına hiç başvurmaksızın, yalnızca kendi kişiliklerine egemen temel yaşam ilkesinin zorlamalarına kulak vererek söylemeleri gereken şeyleri söylerler (ve Bahtin'in de haklı olarak belirttiği gibi, söylemeleri gereken şeyler genellikle bütün romanın anahtarını sunan şeylerdir).

Dostoyevski'nin roman kişileri yaşarlar, uğraşır didinirler ve büyük çoğunluğu da yazarın keyfi araya gir-

melerinden bağımsız olarak tartışır, birbirlerine inançlarını açıklarlar, vb. Bahtin'e göre, sanki yazar her bir kişisine özerklik tanımıştır, bunun sonucu olarak romanın dokusu, bu özerk kişilerin, yazarın isteminden bağımsız gerçekleşir görünen karşılaşmalarından örülmüştür.

Kuşkusuz böyle bir düzenleme yöntemi kullanan bir yazar, son çözümlemede, romanının kanıtlamasını istediği şeyi kanıtlayıp kanıtlamayacağını hiçbir zaman kesin olarak bilemez. Bu bağlamda Bahtin şu savları ileri sürecek kadar ileri gitmektedir: «Günümüzde Dostoyevski'nin yalnızca, hemen hemen bütün yeni düzyazının az ya da çok onun yapıtlarından kaynaklandığı Rusya'da değil, Batı'da da en etkili yazar olduğu söylenebilir. Bir sanatçı olarak Dostoyevski'nin ardı sıra giden insanlar ideolojik inançları çok farklı insanlardır, hatta çoğu onun ideolojisine temelden karşıdır: onun sanatsal isteminin güçlü etkisine kimse karşı koyamaz... Bu sanatsal istem açık seçik bir kuramsal bilince ulaşmamıştır. Sanki çoksesli romanın labirentine dalan herkes yolunu kaybetmekte, tek tek çıkan seslerin velvelesinden bütünü duyamamaktadır. Çoğu kez bütünün en bulanık dış çizgilerini bile görmekte başarısız kalınır. Seslerin birbirine karışmasını örgütleyen sanatsal ilke tümüyle duyulmadan kalır.»

Buna şunu ekleyebiliriz: Bu ilkeler yalnızca fark edilmemekle kalsa iyi, büyük bir olasılıkla yoktur. Bu kendine özgü orkestranın bir yöneticisi olmadığı gibi, yöneticinin izleyebileceği müzik notalarının bir bestecisi de yoktur. Burada yazarca yaratılan tam anlamıyla bir *laissez-faire* (bırakın yapsınlar) ortamı içinde usların ve istemlerin bri çatışmasıyla karşılaşırız. Dos-

toyevski'deki çokseslilik üstüne yazan Bahtin'in «çokseslilik» deyiminin anlamı budur.

Evet, Bahtin, Dostoyevski'nin romanlarında herhangi bir yüksek sanatsal bütünlüğün varlığını kabul eder görünmüyor, ama eğer Dostoyevski'nin romanları bizim o deyimden anladığımız anlamda çoksesliyse bunun neye dayandığını anlamak kolay değil. Dostoyevski'nin, her bir kişisinin en derin özünü ve onların aralarındaki çatışmaların kaçınılmaz olarak doğurduğu maddesel sonuçları bildiği için, bir yandan bireyin sesinin saltık özgürlüğünü korurken, bir yandan da bu kişileri özleri gereği kaynaşmış bir bütün oluşturacak biçimde birleştirebileceğini kabul ettik diyelim; o zaman birtakım roman kişilerinin «seslerinin kendi kendilerine yeterliliği», yani yazardan kesin bağımsızlıkları ilkesinin ancak birtakım çok önemli noktalar saklı kalmak koşuluyla kabul edilebileceğinin belirtilmesi gerekiyor.

Tamamlama aşamasında değilse bile romanlarının ilk tasarımlarını, olay örgüsünün adım adım gelişimini kafasında oluştururken Dostoyevski'nin neredeyse önceden düşünülmüş herhangi bir yapım planına bağlı kalmadığı, çalışma yönteminin bütün bütüne özgür bireylerin bir karışımı, bir iç içe örülüşü anlamında gerçekten çokseslilik gösterdiği konusunda daha çok Bahtin'in görüşlerine katılıyorum. Hatta belki de Dostoyevski'nin kendisi de kendi yarattığı (ya da daha doğrusu onun aracılığıyla kendilerini yaratmış) kişiler arasındaki çatışmaların ideolojik ve töresel sonuçlarına aşırı ve yeğin bir ilgi duyuyordu.

Bahtin, Dostoyevski romanındaki ses çokluğunun büyük önemini ve bu çokluğun bellibaşlı ayırıcı özellik

olarak onun romanındaki rolünü şimdiye kadar hiç kimsenin yapamadığı kadar açık seçik bir biçimde ortaya koyuyor. Yalnız bununla da kalmayıp öteki yazarların büyük çoğunluğu için düşünülemeyecek olan bir şeyi, Dostoyevski'de dağınıklık etkisi yanında bireylere tanınan alışılmamış özerkliği ve seslerin kendi kendilerine yeterliliğini çok güzel tanımlıyor. Bunları kabul ediyorum.

Ayrıca Bahtin'in bir başka savında da ne kadar haklı olduğunu vurgulamak istiyorum. Bahtin romanların hangisinde olursa olsun gerçekten önemli bir rol oynayan bu «seslerin», birbirinden ayrı «inançları» ya da «dünya görüşlerini» temsil ettiklerini söylüyor. Bunlar, kuşkusuz yalnızca birer ilke olmaktan öte şeyler; bunlar, bu ilkelerin temsilcisinin kendi «kan grubu» gibi bir şeydir, kendisinin, kendi temel doğasının ayrılmaz parçası olan ilkelerdir. Dahası bu ilkeler hareket gücü olan düşüncelerdir, kişileri belli eylemleri yapmaya, gerek bireysel, gerek toplumsal, belli davranış biçimlerinin temelinde yatan itici güçleri sağlamaya yöneltirler. Kısacası, ister olumlu, ister olumsuz olsunlar son derece töresel ve toplumsal bir yapıya sahiptirler, çünkü bireyi ya topluma çeker ya da — çoğunlukla Dostoyevski'nin romanlarında olduğu gibi — toplumdan uzaklaştırırlar.

Dostoyevski'nin romanları çok güzel sahneye konmuş diyaloglardır.

Bu koşullarda birbirinden ayrı seslerin sınırsız bağımsızlıklarının tuhaf bir tadı olduğu bile söylenebilir. Hatta şu sonuca bile varılabilir: Dostoyevski, tutkuyla tir tir titreyen, tutuculuğun ateşiyle yanan son derece bireyci «seslerin» önüne birtakım önemli tartışma

konularını bile bile sürmekte, bunun ardından kopan gürültülü tartışmalara kendisi seyirci kalmaktadır, bunca tartışmanın nereye varacağını, nasıl sonuçlanacağını merakla izleyen bir seyirci. Bu tanım büyük oranda doğrudur.

Her ne kadar Bahtin'in kitabı daha çok Dostoyevski'nin tekniklerinin çözümlemesini çıkış noktası almışsa da, eleştirmen arasıra toplumsal yorumlara girişmekten de asla kaçınmaz. Kaus'un *Dostoyevski ve Yazgısı* adlı kitabından kendisinin de onayladığı alıntılar yapar, genel olarak onun görüşlerine katılır. Şimdi biz Bahtin'in alıntılarından Kaus'un savlarına değinelim.

«Dostoyevski kendi evinin efendisidir, en karmakarışık konuk kalabalığıyla bile nasıl başa çıkacağını bilen, bileşimi ne kadar çılgınca olursa olsun bütün konuklarını yönetebilen, denetleyebilen ve onları gerilim içinde tutabilen bir ev sahibidir... Sağlık ve güç, en köklü karamsarlıkla en ateşli kurtuluş umudu, yaşama susamışlıkla ölüme susamışlık hep görünüşte sonuçsuz bir kavganın içinde kilitlenip kalmışlardır; şiddet ve iyilik, kendini beğenmişlik ve kendini silmiş alçakgönüllülük, yaşamın tükenmez doluluğu, vb. Kişilerini zorlamaya hiç gerek duymaz, onların yaratıcısı olarak son sözü söylemesi gerektiğini hiç düşünmez. Dostoyevski çok yönlü, ne yapacağı önceden kestirilemeyecek bir yazardır. Yapıtları, insana aşılması olanaksız uçurumlarla birbirlerinden ayrılmış duygusu veren güçler ve amaçlarla sımsıkı doludur.»

Kaus'a göre, kapitalist dünyanın karşıtlıklarının Dostoyevski'nin zihnindeki yansımasından başka bir şey değildir bu. Bahtin, Kaus'un temel savını çok güzel açımlar.

«Kaus, Dostoyevski'nin dünyasının kapitalizm ruhunun en sahici, en katıksız yansıması olduğunu söylemektedir. Dostoyevski'nin yapıtlarında kafa kafaya tokuşturulan bu farklı — toplumsal, kültürel ve ideolojik — dünyalar, bu evrenler daha önceleri kendi kendilerine yeterli, birbirinden yalıtılmış, birbirinden ayrı ve bağımsız birimler olarak kendi içlerinde haklı durumdaydılar. Bunların birbirleriyle karşılaşıp birbirleriyle kaynaşacakları göze çarpar hiçbir gerçek, maddesel alan yoktu. Kapitalizm bu dünyaların ayrılıklarını ortadan kaldırmış, bu toplumsal evrenlerin tekelciliğini, kendi içlerindeki ideolojik yeterliliğini yıkmıştı. Proleteri kapitalistten ayıran sınır dışında hiçbir engel tanımama, her şeyi dümdüz etme eğiliminde olan kapitalizm çelişmelerden birlik doğurma sürecinin bir parçası olarak bütün bu dünyaları aynı erime kabının içine atmıştı. Bu dünyalar yüzyılların onlara kazandırdığı kendi özelliklerinin damgasını henüz kaybetmemişlerdi, ama artık kendi kendilerine yeterli kalamazlardı. Gözü kapalı bir biçimde bir arada yaşama, soğukkanlılık ve rahatlıkla birbirine göz yumma dönemi bitmiş, onların birbirlerine karşıtlığı kadar birbirlerine iç bağımlılığı daha iyi algılanır olmuştu. Yaşamın her atomunda kapitalist dünyanın, kapitalist bilincin bu çelişkili birliği titreşmekte, hiçbir şeyin kendi yalıtılmışlığı içinde rahat olmasına elvermemekle birlikte hiçbir çözüm de önermemektedir. Değişen dünyanın ruhu Dostoyevski'nin yapıtlarında olduğu kadar başka hiçbir yerde böylesine tam yansıtılmamıştır.»

Dostoyevski dönemi Rusyasının çoksesli romanın gelişmesi için en uygun ortam olduğunu kendisi ekliyor. Çünkü «buraya kapitalizm neredeyse felaket gibi

birdenbire gelip yerleşmiş, şimdiye kadar el değmemiş çeşitli toplumsal dünyaları, toplumsal öbekleri şaşkına çevirmişti; bunlar Batı'da olduğu gibi kapitalizmin yavaş ilerleyiş süreci içinde kendilerine özgü ayrılıkları yavaş yavaş yitirmemişlerdi. Oluşum süreci içinde toplumun kendisini, sessizce düşünen, güven altında tek bir ağızdan konuşan şeyler düzeni çerçevesine sokma çabalarına direnen çelişkili özü, burada kendini özellikle apaçık gösterse gerektir; öte yandan birbirleriyle birdenbire yüz yüze gelen ve birbirlerinin ideolojik dengelerini yerle bir eden bu dünyaların kendilerine özgülükleri burada olağanüstü bir canlılık ve tamlıkla kendilerini göstermişlerdir.»

Bütün bunların hepsi çok iyi, çok doğru.

Bahtin ile Kaus'un görüşlerinden çıkarılacak genel sonuç, birincisinin toplumbilimsel çözümler konusundaki yetkinliği değil de nedir? Kendi çağının ürünü olması dolayısıyla, reform-öncesi Rusyası* içinde karmaşık kapitalist toplum ilişkilerinin patlak vermesiyle doğan büyük töresel kargaşayı kendi kişiliğinde yansıtan bir kişi olarak Dostoyevski sanatını bütün bu karmaşıklığı en iyi yansıtan bir ayna gibi kullanmıştır. Yaşamda çelişkiler kaynaşıyordu. Çeşitli bireysel yaşam felsefeleri birbiriyle çarpışıyor, bazen bilinçli olarak tam anlamıyla olgun kuramlar biçiminde geliştirilmiş, bazen nerdeyse tümüyle bilinçsiz, özlerini eylemler ve tutarsız konuşmalarda ortaya koyan çeşitli bireysel ahlak kuralları karşı karşıya getiriliyorlardı. Dostoyevski'nin romanlarında bunun benzeri bir diya-

* Lunaçarski toprak kölelerinin azat edilmesinden ve 1860'lardaki öteki reformlardan önceki Rusya'dan söz ediyor.

log, bir kavga sürer gider. Sanki bu kakofoniyi doğru ses perdesinden başlatacak bir diyapazon yok gibidir, sanki bu kakofoniyi bastıracak, onu kendi içinde boğacak bir ses uyumu, onu koro benzeri bir şeye çevirebilecek kadar yetkili bir güç yok gibidir.

Bununla birlikte Bahtin, Dostoyevski'yle ilgili böyle bir görüşün tümüyle doğru olmadığını anlar.

Dostoyevski'deki çokseslilığin anlam ve önemine ilişkin öteki düşüncelerimizi açıklamaya geçmeden ya da Bahtin'in değindiği daha başka birtakım önemli noktaları aydınlatıp nitelemeye girişmeden önce çoksesli Dostoyevski ile başka çoksesli yazarlar arasında bir karşılaştırma yapmak istiyoruz.

Bahtin, Dostoyevski'deki çokseslilığin tiyatrodakine uymadığını ileri sürüyor. O tiyatronun hiçbir durumda çoksesli olamayacağına inanıyor ve birtakım uzmanların Dostoyevski'nin romanlarını yeni bir tiyatro türü olarak nitelemelerini yanlış buluyor.

Bu sınıflamaya Bahtin'in karşı çıkışı oldukça köklü nedenlere dayanıyor. Ona göre, tiyatroda belli bir kişilikler çatışması anlamına gelebilecek biçimde konuşan ve davranan kişiler vardır, ama bunlar yine de daha önceden tasarlanmış bir plana göre kendilerini yönetmek isteyen yazarın elinde birer kukla olarak kalırlar.

Gerçekten de böyle midir?

Kuşkusuz kitabında yeterince incelikli yargılarda bulunan Bahtin'in bütün tiyatro oyunlarının (trajedi, komedi, vb.) mesajı olan oyunlar — *pièces à thèse* — olduğu varsayımından kuşku duymak nerdeyse olanaksız. Belli bir mesaj iletmeyi amaçlayan oyunla salt oyunlaştırılmış, somut bir biçim verilmiş yaşam dilimini ak-

taran oyun sorunu eski bir sorundur. Burada bu konuya girmeye hiç niyetimiz yok. Ama tiyatroda çokseslliliğin olanaksızlığında direten Bahtin'in Shakespeare gibi bir tiyatro yazarını hiç hesaba katmaması biraz garip görünüyor. Kuşkusuz Bahtin'in onu gerçekten unutmuş olması olanaksızdır. Bir kez daha söylüyoruz, Bahtin gerçekten de bütün tiyatro oyunlarının dolaysızca «yanlı» oldukları kanısında değildir kuşkusuz. O yalnızca birtakım sert kurallara göre gelişerek uyumlu bir bütün oluşturmak zorunda olan bir tiyatro oyununda yazarın her bir «sese» kendi bağımsız rolünü oynama izni vermesinin son derece savurganca, hatta olanaksız olacağı kanısındadır. Hiç değilse ben Bahtin'in, tiyatroda tekseslliliğin gereği konusundaki uzlaşmaz yargısını kendi kendime böyle açıklıyorum.

Bununla birlikte bu noktada, her şeyden önce Shakespeare örneğinde Bahtin'den epeyce ayrılıyorum.

Shakespeare'in oyunlarının yol gösterici düşünceler ya da ilkelerden büsbütün yoksun olduğunun çoktandır kabul edilegelen bir şey olması bize bir şey söylemiyor mu? Bir oyun yazarı olarak Shakespeare en «kendini katmayan» yazardır; kendisinin temsil ettiği eğilimlerle ilgili bir şey söylemek nerdeyse olanaksızdır. Üstelik yapıtlarının büyük çoğunluğunda savlılığa öylesine düşmandır ki, elimizde olmayarak onun savlılığa karşı büyük bir *tepkisi* olduğundan kuşkulanmaya başlarız. Sanki her yapıtında Shakespeare yaşamın üzüntü ve felaketlerle de dolu olsa güzel ve sınırsız olduğunu, bu yaşam konusunda ileri sürülecek her görüşün ister istemez yetersiz ve tekyanlı kalacağını ve onu bütün çeşitliliği ve göz kamaştırıcı akıldışılığıyla kucaklamasının beklenemeyeceğini haykırır gibidir.

Böylesine bütün bütüne savsız olan (hiç değilse uzun süredir benimsenen görüşe göre) Shakespeare son derece çokseslidir. Burada size tanınmış Shakespeare uzmanlarının yapıtlarından, Shakespeare öykünmecileri ve hayranlarının sözlerinden alıntılar yaparak yazarın zihni dışında kendilerine özgü bir yaşamları var görünen, dahası bütün yaptıkları ve söyledikleriyle kendilerine karşı inanılmaz derecede dürüst olan, inanılmaz bir çeşitlilik gösteren sonu gelmez bir insan kalabalığı yaratmadaki Shakespeare'in bu yeteneğine hepsinin duyduğu derin saygıyı gösterebilirim.

Kitabının bir yerinde Bahtin'in söz ettiği Gundolf, Goethe ile Shakespeare arasında bir karşılaştırma yaparken Goethe'nin yapıtlarına (hiç değilse en önemlilerine) kendi yaşam deneyimlerinin kaynaklık ettiğini, kahramanlarınınsa onun kendi kişiliğinin çeşitli yönlerini temsil ettiklerini ileri sürer. Bu açıdan onunla Shakespeare arasında bir karşıtlık görür. Ona göre Shakespeare kendisinden, kendi yaşam deneyimlerinden bağımsız, sanki Doğa tarafından yaratılmış gibi görünen insanlar yaratabilmektedir.

Shakespeare'in oyunlarının belli bir savı kanıtlamayı amaçladıkları, Shakespeare'in tiyatro evreninin büyük çokseslilığı içinde yer alan «seslerin» oyunun olay örgüsü, bu anlamdaki kuruluşu uğruna kendi kendine yeterlilikten yoksun bırakıldıkları söylenemez.

Bununla birlikte (belki de henüz daha kanıtlanamamış olmakla birlikte çok mümkün görünen, Shakespeare'in aslında Rutland olduğu varsayımının yardımıyla) Shakespeare'e daha yakından baktığımız zaman onun çokseslilığinin belli bir örgütleyici ilkeden bütün bütüne yoksun olmdığını; Kaus'un benzetmesini kul-

lanırsak «kendi evinin efendisi» olarak kaldığını görürüz.

Evet, Shakespeare ile ilgili her şey çok karanlık. Bu karanlık, çözümlemeyi büyük ölçüde engelliyor (bu da, bir yazarın yapıtlarının yorumlanmasında onun kişiliğinin, yaşamöyküsünün pek az yararı olduğunu ileri süren edebiyat tarihçilerinin bu tutumunun ne kadar yanlış olduğunu bir kez daha kanıtlıyor). Shakespeare'in tiyatro dünyasının ardında acaba tek bir yönlendirici-akıl mı vardır, bunu bile kesin olarak söyleyemiyoruz. Başkalarından ödünç alınmış parçaları, başkalarının oyunlarını yeniden kaleme almaları, Shakespeare'e mal edilen başkalarının oyunlarını bir kıyıya bıraksak da, Shakespeare'in oyunlarında birden fazla yazarın sesini tanıyarak onlara tuhaf bir çokseslilik nitelemesi yükleyen Gordon Craig'in özgün ve derinlikli varsayımını göz ardı edemeyiz. Bütün bunlar Shakespeare'in çokseslilik sorununu büyük ölçüde karıştırmaktadır. Bununla birlikte, yineliyorum, bu geniş edebiyat olgusunu yakın bir incelemeden geçirirsek, Shakespeare'in yapıtlarının gerisinde, kolayca tanımlanamayacak kadar insanüstü de olsa, çokyüzlü de olsa belli bir kişinin varlığını duyumsadığımızı kabul etmemek elimizde değildir.

Shakespeare'in çokseslliğinde yansıyan toplumsal etkenler nelerdi? Öyle ya, son çözümlemede Dostoyevski'de bulduğumuz bunlardır. Shakespeare'i ve çağdaşlarını doğurmuş ve on binlerce parıltılı parçaçığa bölünmüş olan o rengarenk Rönesans kuşkusuz aynı zamanda ortaçağ İngilteresinin bir ölçüde dingin ortamına kapitalizmin fırtına gibi saldırısının da sonucuydu. Dostoyevski Rusyasında olduğu gibi burada da korkunç

bir parçalanma devam etmekteydi. Aynı dev değişmeler, daha önce aralarında hiçbir gerçek ilişki olmamış toplumsal yaşam gelenekleriyle düşünce yöntemleri arasında aynı beklenmedik çarpışmalar oluyordu.

Shakespeare olarak kabul ettiğimiz adam bunlara nasıl tepki gösteriyordu acaba? Edilgin bir aynadan, kendi dışında var olan bu eşi görülmemiş çeşitlilikteki güçlerin karışık yumağını yansıtan bir aynadan başka bir şey değil miydi? Daha önce de söylediğim gibi sık sık ileri sürülen Shakespeare imgelerinden biri budur. Eğer olağanüstü bir duyarlılık ve anlama gücüyle donatılmış bir yazar, ayrı ayrı düşünceleri ve olguları çözümlemeye, belli bir düşünceler ve eleştirel değerler dizgesi yaratmaya karşı önüne geçilmez bir eğilimi olan insan zihninin gerçek doğasına bağlı kalacaksa ister istemez *dünyayı yalnızca yansıtmaya* değil, dünyaya düzen ve uyum getirmeye ya da hiç değilse onu belli bir bakış açısından aydınlatmaya çalışmak zorundadır.

Tek tek büyük yazarları incelediğimiz zaman, bu öncül her zaman doğrulanmıyorsa, bu, bireşim sürecinin alabileceği çeşitli *biçimleri* çoğunlukla hesaba katmamamızdan gelir. Yazar bir ozansa kuşkusuz topluma ve Doğa'ya *işlemsel olarak* bir birlik ve düzen getirmek, hatta felsefi yorumlar aracılığıyla onları, tekçiliğin (monizm) herhangi bir türüne indirgemek zorunda değildir. Örneğin, uzlaşmaz bir çokluğun varlığını (iş ona kalırsa, filozof gibi) kabul edebilir. Birbiriyle çatışan ilkeleri olan bir dünyanın kaçınılmaz sonucu olduğuna inandığı insanlık durumunun trajedisini onulmaz görebilir. Büyük bir üzüntüyle evrensel uyum eksikliğine karar verip bir çıkış yolu görmeyebilir. Ama böyle bir tanılama bizi hangi sonuca götürürse götürsün — ister

yaşamın saçmalıktan başka bir şey olmadığı, yaşamaya değmeyeceği sonucu çıksın, hatta isterse belki de yalnızca bu nedenden, dünyanın bu mantıkdışılığı içinde güzel olduğu ya da yaşamın kendisini çevreleyen kaosa karşı kendisini kahramanca kanıtlaması gerektiği sonucu çıksın — bu tanılama bile aslında *bireşimsel* bir kavram ya da bireşimsel bir coşkudur. Böyle bir bireşim yeteneği olmayan gerçekten büyük bir kişilik düşünebilmek nerdeyse olanaksızdır.

Daha sonra açıklayacağım gibi, böyle büyük kişiliklerde, çeşitli yönlerinin nerdeyse başka başka insanlara aitmiş gibi görünebileceği, o anda ya da yaşamlarının başka bir döneminde, kişilik bölünmesi geçiremeyeceklerini ileri sürmek istemiyorum. Shakespare'in

Çığrından çıkmış zaman! Ey, lanetli kin,
Onu düzeltmek için doğmuş olaydım keşke

diye haykıran Hamlet'i, bana kalırsa, derin bir şiirsel içtepiyi yazar adına dile getirmektedir; kendi zamanını — baştan ve yeniden — düzeltmek Shakespeare'in kendi düşü olsa gerektir. Bu onun yüreğinde yatan gerçek özlemidir, bir uzlaşmayla sonuçlanmayan her oyununda sanki bir yenilgiden acı duyar gibidir.

Ama biz şimdi Shakespeare'in kuşkusuz Dostoyevski'den hiç de daha az çoksesli olmadığını, (Bahtin'in de. bana kalırsa, yadsıyamayacağı gibi) kendi kendine yeterli bireysel seslere aynı derecede özerklik tanırken yaşam üzerine yargılarda bulunmak, hatta onu değiştirmek isteğinin okuyucuyla her türlü dolaysız ilişkiden kaçınır biçimde kendini gösterdiğini belirttikten sonra Shakespeare'i bir yana bırakalım.

Ama Dostoyevski'de de buna benzer eğilimleri olduğu açık değil mi? Bahtin'in bunu yadsıyabileceğini de sanmıyorum. Yalnızca Dostoyevski'nin kişilerinin değil, onların yazarının da yeni bir toplum kurma özlemi olduğunu kendisi de anlamış. Bunu kendisi yazıyor, Dostoyevski'nin ayrılmazlık ve uyum — fizikötesi ve öteki dünyayla ilgili de olsa — konusundaki belli düşünceleriyle bilindiğini vurguluyor. Dostoyevski yalnızca yaşamın yoğunlaştırılmış ve büyütülmüş yansımasıyla acı verici çatışmalarını gösteren bir ayna değildir. Bu çatışmalar onun için son derece keder vericidir, onları çözmek için derin bir istek duyar ve iş bu noktaya gelince hiç kuşkusuz Shakespeare'den çok daha dikkate değer bir biçimde bu konuyla ilgilidir. Doğru, emekleri başarıyla taçlanmamıştır. Ama bu konuya daha sonra geleceğiz.

Burada ben Bahtin'in anmadığı bir addan daha söz etmek istiyorum: Balzac. Marx, gelişen kapitalizmin ve kapitalist dönemin sonsuz çeşitliliğinin ozanı olarak Shakespeare'e en büyük saygıyı duyuyordu. Balzac'a da büyük bir hayranlığı vardı. Balzac'm Shakespeare ile pek çok ortak yönü vardır. Dostoyevski'nin kendisinin de büyük bir Balzac hayranı olduğunu, onun yapıtlarını çevirdiğini belirtmeden geçmemek gerekir. Balzac'ın Shakespeare ile yakınlığı yalnızca, Büyük Devrimin fırtınalarından sonra kapitalist düzenin aşağı yukarı son biçimiyle gelip yerleştiği, dünyanın olağanüstü renk çeşitliliğinden değil, aynı zamanda çokseslilığinden, «seslerin» özgürlüğü ve kendi kendine yeterliliğinden gelir. Bu öylesine doğrudur ki, Balzac'ın yaşamöyküsünü çok iyi bilmemize karşın, gene de onun özel görüşlerini yeniden sıraya koymak nerdeyse ola-

naksızdır. Felsefi ve siyasal inançları Dostoyevski'ninkilerden daha az ilginçtir. Balzac'ın Dostoyevski'den daha küçük boyutlu bir düşünür olduğu söylenebilir. Dostoyevski'nin romanlarında yazar bir öğüt verici olarak asla öne çıkmaz, bize asla ahlak dersi veren sesini duyurmaz, oysa Balzac'ın romanlarında, tanımlanan olgular üstüne, öykünün dokusu içine yedirilmiş çoğunlukla kuru birer okuma parçası olarak kalan uzun söylevlerle karşılaştığımız çok olur. *Buna karşın* Balzac Dostoyevski'den çok daha az savlıdır. Dostoyevski'nin Çehov'cu anlamda bir «Tanrı»sı olmadığını söyleyebilir misiniz? (Çehov'un Suvorin'e yazdığı mektuptan söz ediyorum, Tanrı'nın yokluğundan, çağdaş yazarın dünyasında saygı ya da sevgi duyulacak herhangi bir şeyin yokluğundan söz eden mektuptan.) Dostoyevski'de hiç değilse böyle bir «Tanrı»ya yönelik büyük bir isteğin, kimi anlarda da ona gerçekten sahip olduğu inancının varlığı yadsınabilir mi? Bununla birlikte Balzac için bir görüş açısından bir başkasına atlamanın doğal olduğu, bu görüş açılarının rastlantısal olduğu, hatta özellikle ilginç olmadığı söylenebilir. Balzac büyüklüğünü nerdeyse yalnızca bu çokseslilige borçludur, yani bu olağanüstü nesnelliğe, kendini toplumun, gözleme fırsatı bulduğu en değişik tiplerinin derisi içinde düşleyebilmesine elveren, her kalıba girme yeteneğine borçludur.

Bahtin, Dostoyevski'nin, çokseslilığin, hatta çoksesli romanın ve bireysel rollere özerklik, kendi kendine yeterlilik hakkı tanıyan ses çoğulluğunun *yaratıcısı* olduğunu söylediği zaman işte bu yüzden yanılıyordu.

Bu açıdan bakıldığında kuşkusuz Balzac Dostoyevski'den daha ileridedir. Bu elbette yalnızca Balzac'ın

yeteneğinin ayırıcı özelliğiyle değil, yaşadığı toplumun çeşitli yönleriyle — hem çevresinden topladığı malzemeyi, hem de kendi zihninin ve duyarlığının yapısını etkileyen yönleriyle — açıklanabilir. Shakespeare'e gelince, İngiliz kapitalizminin ilk evrelerinin bu büyük ozanının yapıtlarının şurasında burasında su yüzüne çıkan oldukça belirgin bireysel eğilimler görmekle birlikte, bu yazıda verdiğimiz tanıma göre, onun kendine özgü çokseslilığini vurgulamalıyız.

II

Şimdi, yukarıdaki karşılaştırmayı yapmadan önce başladığımız işe dönelim.

Shakespeare'de, bütün çokseslilığe karşın, yazarı ciddi olarak ve acı verici bir biçimde ilgilendiren, bir çeşit nesnel ya da hatta öznel bir tekçiliğe ulaşma girişiminin nasıl var olduğunu gördük. Balzac'ta böyle bir eğilimin varlığını duymayız bile. Onun yapıtlarını en katıksız anlamda çoksesli buluruz.

Ama şu anda bizi Batı Avrupa'nın bu iki devinden daha çok ilgilendiren Dostoyevski için ne diyoruz? Çokseslilik ilkesi, bağımsız seslerin özgür gelişmesini güvence altına alma isteği bir yana, acaba o da savlılıktan büsbütün uzak mıdır?

Daha önce de sırası gelince belirttiğimiz gibi Dostoyevski'nin kitaplarında savlılık kanıtları bulunduğunu, yazar olarak her ne kadar kendisi okuyucuya doğrudan doğruya hitap etmese de, okuyucunun «ev sahibi»nin varlığını çok iyi bildiğini, Dostoyevski'nin kimden yana olduğunu çok iyi anladığını Bahtin'in kendi-

si de yadsımaz sanırız, daha doğrusu yadsıyamaz. Bahtin öteki seslerin arasından, hiç kuşkusuz Dostoyevski'ye göre daha yüksek bir doğru adına konuşan kâhince sesleri, «Tanrı'ya yakın» sesleri — yani, Dostoyevski'nin anlayışına göre, hakikat pınarına yakın, «Tanrısal» sesleri — ayırt eder.

Ama bu sesler ortada yokken bile roman bütün yapısıyla, sayfaların arasında olup biten şeyler üstüne Dostoyevski'nin ne düşündüğü konusunda okuyucuyu kuşkuya düşürmeyecek biçimde düzenlenmiştir. Elbette Dostoyevski'nin bu görüşleri doğrudan doğruya söylememesi nefis bir sanat örneğidir ama yazarın yürek atışlarını, yazdığı şeyler karşısında yüreği kasıldıkça atışlarda ortaya çıkan geçici düzensizlikleri duymayı asla bırakmayız.

Bizim biçimcilerimiz — en küçük bir inandırma şansları olmasa da — günümüz okuyucusuna genel olarak bütün yazarların, hatta aralarında en büyüklerinin bile kendi yapıtlarından uzak durduklarını, onlara bir zanaatçılık alıştırması gözüyle baktıklarını, onlarla yalnızca biçim açısından ilgilendiklerini söyleyip duruyorlar. Dostoyevski için böyle bir sav ileri sürmek insafsızlıktır. Bahtin'in böyle bir sav ileri sürmek niyetinde olmadığı ortadadır. Dostoyevski kendi romanlarında geçen söz ve davranış çatışmalarına yoğun bir heyecan, sevgi ve nefretle kulak verir.

Öyleyse neden Dostoyevski'nin, bir kuramcı, bir gazeteci olarak değilse bile, burada sanatının söz konusu ettiğimiz yönüyle bir romancı, bir yapıntı yazarı olarak çıkardığı sonuçları formüllendirmenin güç olduğuna inanan Bahtin'in görüşünde önemli ölçüde gerçek payı olduğunu kabul etmek zorunda kaldık? Onun romanları

neden Kaus üzerinde «yarım kalmış tartışma» etkisi yaratmıştır? Sanki neden hiç kimse en son utkuyu kapıp götürmez? Dostoyevski'nin bu, seslerin bağımsızlığı ve kendi kendine yeterliliği kavramında bile bile kendini geri çekme öğesi neden vardır? Neden sanki Dostoyevski kendi inançlarının — ya da daha doğrusu kendisinin değilse bile kendisininmiş gibi benimseyebileceği, kendisine yüklediği inançların — tam karşılığı olmaktan pek uzak öteki sesler arasında kendi sesini yükseltme sırası geldiğinde «pas» der gibidir? Öte yandan (Sonya, Zosima, Alyoşa ve ötekiler gibi) onun sevgisini kazandıkları belli olan bu sesler neden kesin inanç taşıyamazlar, hatta belki Dostoyevski'yi çileden çıkaracak kadar utkudan yoksundurlar?

Bu olguyu açıklamak için Dostoyevski'nin kişilerinin içinde devindikleri dünyanın bölük pörçüklüğü yanında, *Dostoyevski'nin kendisindeki bilinç bölünmesini* de hesaba katmak zorundayız. Bunları açıklamazsak Dostoyevski'nin «seslerinin» kendi kendine yeterli ve bağımsız olduklarını ileri süren Bahtin'in savı asılsız kalır.

Böyle kısa bir denemede «Dostoyevski'nin yapıtlarındaki bütün sorunlar»ı yanıtlamak, — bu kuşkusuz Bahtin'in o koca kitabı için bile oldukça geniş kapsamlı bir iştir — Dostoyevski'nin bilincindeki bu bölünmeyi bütün ayrıntılarıyla açıklayan bir görüş ortaya koyabilmek gibi bir savda bulunmaksızın, burada temel bir bozukluğa, Dostoyevski'yi kendi çağının ya da daha doğrusu Rus kültür tarihinde birkaç onyılın tam bir temsilcisi yapan hastalıklı, ürkütücü bir bozukluğa dikkatinizi çekmek istiyoruz.

Rusya'daki toplumsal gerçekler arasındaki aşırı karşıtlık, eğitim görmüş sınıfların seçkin kişileri arasında — önce soylular, daha sonra da *raznoçintsi* sınıfı arasında — yavaş yavaş belirmeye başlayan, büyük yazarlarla aydın kesimin öteki önderlerinin de belirgin niteliği olan yoğun bilinçlenme oldukça yaygın bir olguydu ve Rusya bu olgunun sonuçlarının damgasını bir yüzyılı aşkın bir süre taşımıştı.

Biz Novikov ile Radişçev'i bir kenara bırakıp Puşkin'in tüyler ürpertici haykırışını anımsayalım: «Akıllı ve yetenekli biri olarak Rusya'da dünyaya gelmem şeytanın fikri olsa gerek.» Herkesle iyi geçinebilen, hem maddi, hem manevi çıkarcılıkta kıvrak bir siyaset yeteneğine sahip olan Puşkin eşi görülmemiş derecede kolay uyum sağlayan bir kişiydi, ama yaşamı kendine zehir olmuştu ve kurbanı olduğu toplumsal rezalet onun Dekabristler ile Jandarma Nikola arasındaki durumunun doğal sonucuydu.

Bu konuda Puşkin'in yalnız olmadığını söylemeye hiç gerek yok. Tam tersine, onun çevresinde acı çeken daha başka kişiler de vardı, hem de yalnızca ruhsal değil, bedensel olarak da acı çekiyorlardı. Bu herkesin bildiği bir şey.

Ordusunu soylu sınıf dışından toplayan aydın kesimin dev dalgasının öncüsü Belinski'ydi. Kendi durumunun korkunçluğunu tam olarak anlamış biriydi o da. Acıdan gücü tükenmiş bir ülkede, son derece bilgisiz, ama kendilerine güvenli başçavuşların yönettiği bir ülkede, eleştirecek ve karşı çıkacak kadar olgunlaşmış bir azınlığın ne doğru dürüst bir destek, ne de ciddi bir karşı koyma gördüğü bir ülkede bir insanın bütün yetilerle donatılmış olarak gözlerini dünyaya aç-

masının korkunçluğundan sık sık söz eder.

Bütün bunlara karşın Belinski yaptığı işte dürüstlükten ayrılmadıysa, kuşku ve kararsızlıktan da kurtulmuş değildi: Borodino üzerine yazdığı makale — insan bunu yanlış bir Hegel yorumuyla açıklayabilir, oysa burada ancak Hegel öğretisinin yanlış bir *uyarlamasından* söz edilebilir — Dostoyevski'nin siyasal tutum ve davranışlarının, siyasal inançlarının tam bir örneksemesidir. Belinski «saltanat süren kötülükle» insanın kendi uzlaşmasını haklı göstermek için duygusal özürlerle birtakım genellemeler kabul etmesi demek olan ruhsal fırsatçılığın aynı uçurumuna nerdeyse başaşağı yuvarlanıyordu. Buna şunu da eklemeliyiz: Çernişevski ile Dostoyevski'nin payına düşen o korkunç yargılanmayla karşı karşıya gelmeden ölmüş olmak Belinski için gerçekten büyük bir şanstır.

Yaşamının her döneminde Gogol'ün, çevresinde olup biten *her şeye* karşı tutumunun bilinçli ve savaşkan bir karşı koyuculuk olduğunu göstermeye çalışmayacağım. Şu var ki Gogol'ün yavaş yavaş da olsa şaşmaz bir biçimde taşlamadan otokrasi ve Ortodoksluğun övgüsüne geçişi, Belinski'nin ve tüm toplumun derin bir utanç ve üzüntüyle izlediği bir olaydı.

Bu, ruhsal olarak kuşkusuz, yüzeysel Gogol incelemecilerinin öne sürdüklerinden çok daha başka bir biçimde oldu. Gogol'ün ta başlangıçtan beri önyargılı, tutucu bir büyük toprak sahibi gibi düşündüğünü söylemek yanıltıcı olur. Gogol hiç kuşkusuz hayli yüksek bir eleştiri düzeyine kadar çıkmış, ama anlayışla karşılamak gerekir ki, toplumun en yüksek katlarına dokunmaya cesaret edememişti. Kendi ülkesinin ideolojik önderi olma rolünden vazgeçmesi ve bu rolün inan-

dırıcı olmayan, aslında kendisini bile kandırmayan bir biçimde sadık kul ve dindar meczup rolüyle değiştirilmesi, hiç kuşkusuz, Gogol'ün hastalıklı bunalımının yalnızca sonucu değil, aynı zamanda en köklü nedeniydi.

Denebilir ki, bütün o dönem ölüler ve yarı-ölülerle kaplıydı, kimileri karşı koymuş, karşı koydukları için kırılmış, kimileri uzlaşıp canlı kalmış, ama açıkça hastalık eğilimleri gösteren ruhsal sakatlar olarak sürdürmüşlerdi yaşamlarını. Çok güçlü, aklı başında bir kişi olan ve benimsediği görüşler son derece köktenci olmasına karşın hiçbir zaman Belinski kadar yalıtılmış duruma düşmemiş olan Çernişevski kendi zamanında devrimci bir düzen kurulması düşüncesine karşı gene de çok kuşkucu bir tutum takınmıştır. Çernişevski'nin romanı *Önsöz* onun bu kuşkularının, bu bilimsel kuşkuculuğunun göz alıcı, dokunaklı bir anıtıdır, ama bizim edebiyat tarihçilerince pek fark edilmemiştir. Her şeye karşın Çernişevski kurbanı kurtarma rolüne yazgılıydı, ama kendi gücünü, henüz zamanı gelmemiş yüz yüze bir kavgaya insanları hazırlamaya bile bile sıvanmış birinin gücünü korumak için elinden geleni yapmaya çalışıyordu. Zorla çalıştırma ve sürgün sınavlarından başarıyla geçmesine karşın Sibirya'ya giden Çernişevski ile Sibirya'dan dönen Çernişevski'nin arasındaki karşıtlık, edebiyat ve düşün dünyamızın öteki devlerinin herhangi birinin çöküşünden daha az acıklı değildir.

Bu liste *sonsuza kadar* uzatılabilir. Bütün yetilerle donatılmış olarak dünyaya gözlerini açmış, çevrelerini saran karanlıkta kendi yönlerini belirlemiş, şöyle ya da böyle, çevrelerine savaş açmış — bedensel ya da ah-

laksal ve siyasal, ya da her iki bakımdan — şöyle ya da böyle ufalanmış insanlar her zaman bulunabilir.

Gene de burada, Nekrasov'un acıklı kişiliğini anmadan geçemeyeceğiz. Her şeye karşın Nekrasov ülkemizde devrimci hareketin, devrimci düşüncenin gelişmesi için çok şey yapmıştı; yurttaşlık bilincinin düzeyi onu çok daha şiddetli bir karşı koymaya zorlamıştı, ama bunu sürdürmeyi, bir oranda zayıf kişiliği nedeniyle, daha çok da bulunulacak özverilerin yararsızlığı apaçık ortada olduğu için başaramamıştı. Nekrasov'un pişmanlık türküsü, o özellikle ünlü, herkesin dikkatini çeken «düşüşler»inin birinden — cellat Muravyov'u övmesinden — sonra kendi kendine işkence sınırına ulaşmıştı. Bu, kendi ülkelerindeki konumlarının bilincine yeni yeni varan ve aralarında bu ülkenin yazarlarının başta geldiği yurttaşları boyun eğmeye zorlayan, eğmeyeni yerle bir eden zulmün en ürkütücü tanığıdır denebilir. Mihaylovski'nin «vicdanları hasta» Ruslardan söz edişi, Nekrasov'un ahlaksal-siyasal portresine çok uygundur. «Hasta vicdan»dan acı çeken bu adamların hepsi aşağı yukarı bilinçli birer fırsatçıdır; iki formülleri vardır: Ya «Korkunç olanı görürüm, ama onunla savaşamam» ya da «Korkunç olanı görürüm, ama *onda*, onunla savaşmama ve kendime olan saygımı yitirmeme izin vermeyecek bir iyilik bulurum.»

Gleb İvanoviç Uspenski'nin bu tür «ıstırap kurbanlarını» dile getirmede olağanüstü bir yeteneği vardı. Aydın kesimin büyük çoğunluğu için kullandığı sözcük, «gaipler»di. İşin korkuncu şu ki, kendisi de bölünmüş bir kişilikle ölmüştü; bir yandan kutsal şehit Gleb'in, öte yandan İvanoviç adlı korkak, bencil bir küçük adamın tutsağı olduğunu herkese açıklamıştı. Hem de, Gleb

Uspenski'nin ilerici kesimin gözbebeği olmasına ve onun geliştirmeyi kendine görev bildiği dava uğruna edebi yaşamında büyük şeyler yapmasına karşın.

Hatta Lev Tolstoy bile önümüze sakatlanmış bir dev olarak çıkar. Ondaki, kötülüğe karşı direngsizlik, yaşamın bütün acımasız haksızlıklarını yüreğinin derinliklerinde duyan, ama gücü dışında olduğunu bildiği toptan ve doğrudan bir savaşa girip girmeme konusunda kararını veremeyen bir adamın vicdanına karşı geliştirdiği savunma düzeneğiyle aynı şeydir.

Dostoyevski'yi işte bu çerçevenin içine yerleştirmemiz gerekiyor, çünkü burada anılan konuyla ilgili gerçeklerden okuyucunun da kolayca anlayabileceği gibi son derece yaygın bir olguydu bu.

Dostoyevski'yi aşağının da aşağısı bir toplumsal konuma indirgeyen, incitilmiş, hor görülmüş insanların acı yazgısıyla tanıştıran toplumsal durumu olağanüstü duyarlılığı, katlanma ve sevecenlik yeteneğiyle bir araya gelince onu gençlik yıllarında yeterince şiddetli bir karşı koyma biçimine varan, bütün toplumsal yapının kökten değişimi düşlerine varan bir raya oturtmazlık edemezdi. Sık sık, Dostoyevski'nin Petraşevski çevresiyle sıkı ilişkisini yüzeysel ve geçici bir sapıklık, bu çevreyle ilişkisi yüzünden ölüme mahkûm edilişini de otokrasinin tümüyle kışkırtmadan uzak, saçma bir hukuk gaddarlığı olarak göstermeye kalkışılır. Böyle bir açıklama hiçbir işe yaramaz. İnsanın, genç Dostoyevski'nin kendilerine «bir kent arayanlar» arasında olduğundan (elimizde sağlam kanıtlar olmasa bile) kuşku duyması için ruhsal duyarlıktan bütün bütüne yoksun olması, bilinç denen müzik aletinin siyasal ses tellerinin hiçbirisi olmaması gerekir. Hiç kuşkusuz toplumdaki haksızlıklara

karşı içi öfkeyle doluydu, bu öfke öylesine derindi ki yarı gizli bir yeraltı katmanında volkan gibi için için kaynamaya ömür boyu devam etmişti. Bu volkanın homurtularını, gürlemelerini duymayanlar siyasete kulaklarını tıkamış olanlardır, ondan çıkan ateşi görmeyenler siyasete gözlerini kapamış olanlardır.

Dostoyevski'nin otokrasiyle çatışması düşünemeyeceğimiz kadar şiddetli oldu. Mahkûm edilmek, asılmak - bundan daha şiddetli ne olabilir! Zorunlu çalışma bu durumda bir «kurtarıcı» gibiydi.

Dostoyevski'nin hastalığının ruhsal nedenleri ve ilk kaynağı sorunu henüz çözümlenmiş değildir. Ama söz buradan açılmışken, bizim edebiyatta hastalık olguları olarak nitelemeyi yeğlediğimiz şeyi her zaman soya çekimsel hastalıkların bir sonucu ya da hiç değilse söz konusu yazarın *toplumsal yaşamöyküsü* olarak tanımlanabilecek şeylerle hiç bir ilişkisi olmayan nedenlerin sonuçları olarak yorumlayan çağdaş ruhbilimle Marxçı eleştirinin her türlü kavgaya hazır olduğunu belirtmeden geçmeyelim. Kuşkusuz bununla, Marxçılarm hastalık olgusunu ya da şu ya da bu yazarın yapıtında zihinsel hastalıkların etkisinin varlığını yadsıdıklarını söylemek istemiyorum, hele o yazar aynı zamanda bir ruh doktorunun da hastasıysa. Asıl söylemek istediğim bütün bu tümüyle ruhsal etkenlerin belli bir takım toplumsal öncüllerden kaynaklanır göründüğüdür.

Şu bizim iyi dediğimiz zamanımızda bu zengin ve ilginç konuya tekrar döneceğiz ama Dostoyevski'deki «ses çokluğu»nun, kapitalizmin fırtına gibi geliştiği bir dönemin toplumsal koşulları kadar önemli bir nedeni olan bilinç bölünmesi konusunda yaptığımız şu kısa araştırmaya ilişkin olarak şimdi burada ondan söz et-

meyi gerekli bulduk. Dostoyevski'nin çağdaşları öteki yazarlar da aynı toplumsal koşullar altında yaşıyorlardı, ama burada Bahtin çoksesli romanın — hiç değilse Rus toprakları üzerinde — yaratıcısının Dostoyevski olduğunu öne sürüyor.

Dostoyevski'nin kendi anlattığına göre, ilk sara nöbeti henüz kürek mahkûmuyken yaptığı sırada gelmiş ve din üstüne yapılan bir tartışmada «Hayır, hayır, ben Tanrıya inanıyorum,» diye bir tanrıtanımaza var gücüyle karşı çıkışından sonra yukarıdan gelen bir tanrısal açıklama kimliğine bürünmüştü. Görüldüğü gibi burada da toplumsal ve biyolojik toprakaltı aynı meyveyi üretiyor ya da daha doğrusu onu üretmek üzere, birbirleriyle çatışmaksızın ikisi birleşiyor. Zorunlu çalışmaya gönderilen ve Gogol gibi kendi dehasının, yaşamda kendisine verilen özel rolün ne olduğunu çok iyi bilen Dostoyevski, otokrasinin kendisini diri diri yediğini bütün varlığıyla duyuyordu. Yenmek istemiyordu. Peygamberliğini sürdürebileceği, ama yetkililerle başını belaya sokmayacak — çünkü bu onun sonu demek olurdu — bir tutum benimsemek zorundaydı.

Dostoyevski'nin bilinçli bir biçimde kraliyetçi olmaya, mevcut güçlere kendini uyarlamaya çalıştığını söylemek istemiyorum. Böyle bir sav ileri sürmek ruhbilimden anlamamak olur.

Elbette Dostoyevski korkunç kuşku fırtınalarına tutulmuştu, ama kendisini karşı çıkmaya, mücadele etmeye, özveride bulunmaya çağıran «sesleri» bir kenara itmesine, bulandırmasına, kısmasına «yakın çıkarlar» yardım etmişti. Aşırı içten olan sesler değil, öz varlığını korumanın izlerini taşıyan sesler değil, hatta «bugünkü durumda özveri boşunadır,» diye bağıran sesler

değil, tam tersine belli bir karşı koyma durumuna hak veren, karşı koyma durumunun temsilcisi olan sesler bu görünüşte alçakgönüllü, çekingen «yakın çıkarlar» tarafından susturulmuştur.

Usta bir sihirbazın eli gibi, «yakın çıkarlar», Dostoyevski'nin benliğini koruma içgüdüsünü uyandırmış, bu içgüdüden görkemli bir aydınlık içinde doğmuş tutucu romantikliğini meydana çıkarmıştı. Aslında Dostoyevski'nin önünde köktencilere ve ilerici toplumun tümüne karşı korkusuz bir savaş uzanmıyor muydu? Ama bu da yüreklilik ister.

Böylece Dostoyevski'nin toplumsal düzen ve otokrasiyle gelecekteki uzlaşmacı tutumunun temeli fırtınalar ve iç çatışmaları arasında atılmıştı. Dostoyevski bir cehennem hayatı yaşadı. Ölünceye kadar kendini — yalnızca bilinçli düşüncesini değil, bilinçaltını, o zorlu toplumsal vicdanını — kendi durumunun haklılığına inandıramamıştı.

En üstünkörü bir sara araştırması bile, bize, özellikle Dostoyevskinin başına gelen biçimiyle, saranın duyarlığı artırıcı yönünün, sinirleri dış etkilere açıcı, bunun sonucunda da özellikle içinde yaşadığı toplumun güç koşulları altında, aslında küçük ama sinirsel durumun büyüttüğü bir tür sürekli acı çekme yönünün bulunduğunu gösterir. Öte yandan, Dostoyevski'nin kendi tanıklığına göre, sara nöbetinin kendisi büyük evrenin (makrokosmos) bir saldırısı, tüm evrenle birlik ve uyum duygusunun saldırısı biçiminde algılanır. Bir başka deyimle, coşkuların en yüksek derecesinin üstünlüğünü temsil eder.

Ama böyle bir zamanda Dostoyevski'nin ruhsal yapısı başka nasıl olabilir? Böylesine sürekli bir kavga

ortamında başka hangi duygu ve düşünce *kutupları* kendini göstermiş olabilir? Bir yanda gerçeğe öfke ve nefret, öte yanda öteki dünyada bile olsa, yalnızca gizemcilik dünyasında bile olsa bütün çelişkilerin uzlaşacağı yolunda tutkulu umut.

Dostoyevski'nin yetenekli ve tutkulu doğası, onun durumunun birinci yönünü, sanatında egemen öğelerden biri olan kendine ve başkalarına korkunç işkenceler etme derecesine vardırıncaya kadar yoğunlaştırdı. İkinci yönünü kendinden geçmeye kadar vardırdı.

Böylece, toplumsal nedenler Dostoyevski'yi «kutsal hastalık»a sürükledikleri gibi tümüyle ruhsal nitelikteki önkoşullarda (kuşkusuz onun kendi yetenekleriyle de birleşerek) elverişli bir toprak bulup onda belli bir yaşam görüşü, belli bir yazma biçimi — ve hastalığını — yeşertip büyütme yoluna girdiler. Bununla, Dostoyevski'nin başka koşullarda saraya yakalanmamış olacağını söylemek istemiyorum. Bize Dostoyevski'nin oynamayı üstlendiği role böylesine tıpatıp uygun olduğunu düşündürten o olağanüstü rastlantıya işaret etmek istiyorum yalnızca. Dostoyevski aynı zamanda kültür tarihimizde küçük burjuvazinin ilk büyük yazarı olarak kendi tutum ve davranışlarında küçük burjuva aydınlarının ve bu sınıfın daha iyi eğitim görmüş üyelerinin geniş bir kesiminin şaşkınlığını yansıtıyordu. Onlar için o, çok güçlü ve gereksinilen bir örgütleyiciydi, küçük burjuvazinin birtakım geniş kesimlerine, Leonid Andrey zamanına, hatta şu bizim devrimin yapıldığı günlere kadar, kendi varlığını sürdürmenin temel yöntemlerinden birini sunmaya devam etmiş olan Dosto-

* Rusçada «şçina» soneki, «izm» ya da «cilik» sonekiyle hemen

yevşçina'nın* yaratıcısıydı.

Toplumsal deneyim ve düşüncesinin «saralı» niteliğinden gelse bile, din, Dostoyevski'nin sanatında önemli bir rol oynamak zorundaydı. Ama herhangi bir gizemsel dizge bu amaca hizmet edebilirdi. Dostoyevski'nin seçimi Ortodoks Hıristiyanlık yönünde oldu. Burada konumuzdan bir parça ayırmak yararlı olabilir.

Ortodoks Kilisesi, dogmatik yapısının kaba dokunuşunu (Roma Katolikliğinin ince ve eskimez kuramıyla ya da Protestan inanlarının özünde yatan akılcı eleştirinin keskin ruhuyla karşılaştırıldığı zaman böyleydi) karşın, Rusya'nın yönetici sınıflarını desteklemede olumlu bir rol oynamayı hâlâ başarıyordu; yalnızca kültürsüz kitlelere karşı bellibaşlı bir aldatmaca aracı olarak değil, kültür düzeyleri yüksek katıksız fırsatçıların kendilerini gerçeklikle uzlaştırabilecek bir felsefe üretebilmek için kendilerine dayanak yapacakları bir pons asinorum* olarak. Ne de olsa Hıristiyan dini o zamanın Ortodoks Kilisesi'nin kendi yorumlarında bile, sevgiden, eşitlikten, kardeşlikten söz ediyordu.. Ortodoksluk dünyasal yaşamın çok ötesinde, çok üstünde bir şey olarak, bir soyutlama olarak anlaşılıyordu, ama gene de yeryüzü ilişkilerine az da olsa ışığı, doğruyu ve insanlığı sokan bir şeydi.

hemen aynı anlama gelir, ama burada olduğu gibi bir özel adın sonuna eklendiğinde alçaltıcı bir ima taşır. Büyük bir adamın yapıtlarına ya da öğretisine gerçek bir bağlılıktan çok, onun abartılmış düşüncelerine ve yabancı niteliklerine yapay bir öykünmeyi belirtir. (İng. Çev.)

* **Pons asinorum**, Latincede «eşeklerin köprüsü» anlamına gelir. Öklid'in ikizkenar üçgenin tabanındaki iki açının birbirine eşit olduğunu kabul eden teoremi bu adla anılır. (Çev.)

Yönetici sınıf için bunun en güzel yanı, sadaka verme, hayır işleri, manastırlar falan gibi ıvır zıvır dışında hiçbir yeni düzenleme gerektirmemesi, yaşamda yansıtılmaya çalışılmamasıydı. Yaşamdaki her şey olduğu gibi kalabilirdi ve de kalmalıydı: Ortodoks bir çar, Ortodoks polisler, Ortodoks toprak sahipleri, sanayiciler, Ortodoks işçiler, köylüler. Baştakiler sömürücü olarak işlevlerinin bütün görkemi içinde, sondakiler sömürülenler olarak durumlarının bütün korkunçluğu içinde; ama hepsi bir arada «İsa kardeşliği» içinde, Ortodoks Kilisesi'ne göre ortak bir ideolojide, hem yeryüzü yaşamının eziyetlerinde hem de öteki dünyada dağıtılacak cezalarda varlığını duyuran «ilahi adalete» inançta birleşmişlerdi.

Şu anda ülkemizdeki düşünce ölçütü, Dostoyevski'nin zamanındakinden öylesine başka ki, bu düşünceler insana çok çocukça, hatta ilkel görünüyor. Zaman zaman insan kendi kendine şunu soruyor: Nasıl oluyor da Ortodoks Kilisesi kültürsüz kitlelerin bile olsa gereksinmelerine yanıt verebiliyor? Ama kuşkusuz böyle bir düşünce tarzı oldukça yüzeyseldir. Örneğin son İsviçre gezimde son derece naif diyebileceğim bir şaşkınlığa düştüm: Bu ülkede kiliseler inşa ediliyor, çeşitli mezheplerin törenlerine göre, inanmış kişiler dinsel görevlerini yerine getiriyorlardı. Dayanamayıp elime dinsel bir gazete aldım ve böyle kendimi, bu Avrupa atmosferinde, inanmış hıristiyanların kalemlerinden çıkmış aptalca tartışmaları, bayat yinelemeleri okurken bulunca elimde olmayarak güldüm; ama gene söylüyorum naif bir gülmeydi bu. Dinsel düşünce ve duygu Avrupa'da hiçbir ölüm belirtisi göstermiyor; tam tersine birtakım çevrelerde, özellikle Fransız, İtalyan vb.

ülkelerin burjuva gençleri arasında yeniden canlandığını gösteren belirtiler bile var.

Her nasılsa, naifçe bir kurnazlık örneği olan ilahi adalet düşüncesi pek çoklarının gözünde yeryüzündeki bütün haksızlıkları haklı göstermeye hatta sahici bir rahatlama sağlamaya yetiyordu (daha çok sözde kalarak, ama arasıra «iyiliksever yardımlar»da bulunarak). Bunun sayesinde, sert eleştiriye yeni yeni gözlerini açan kafaları, toplumsal kötülükler karşısında kasılan, ama mevcut güçlerle kaçınılmaz bir çatışmaya girmemek için böyle kasılmaları etkisizleştirmeyi ya da hiç değilse hafifletmeyi uygun bulan yürekleri gerçeklikle uzlaştırabiliyordu.

Rus edebiyatında dinin bu türlü kullanılışının üç evresini ele alır ve ne demek istediğimizi açıkça göstermek için Gogol, Dostoyevski ve Tolstoy'u örnek olarak seçersek, şu sıralama çıkar karşımıza:

Gogol'de her şey apaçık, oyunsuzdur. Bunun için, büyük taşlamacının *Dostlarla Mektuplaşmalardan Seçilmiş Parçalar*'ındaki öğütleri anımsamak yeter. Orada toprak sahiplerine İncil'i köylülerine okumalarını salık verir, böylece Tanrı sözüyle dolan köylüler kendilerini düşünmeden efendilerine daha çok hizmet edecekler, varlıklarının amacının bu hizmet olduğunu anlayacaklardır. Gogol'ün inancının bütünlüğüne, iç kararsızlıklarla tedirgin olmadığına inanmıyorum. Belki de iyi gizlenmiş ya da bilinçli düşüncesini pek seyrek rahatsız eden bir kuşkusu — acaba her şey gerçekten böyle mi, yoksa «Tanrı sözü» toprak sahiplerinin çıkarına hizmet için uydurulmuş birşey mi, diye bir kuşkusu — olmadığına inanmıyorum. Bildiğim kadarıyla bu konuda doğrudan bir kanıt yok elimizde. Biri çıkar da Gogol'

ün inancının yekpare bir şey olduğunu kabul etmek isterse bunu yapmasına hiçbir engel yoktur. Ama yekpare bir inanç bile dış dünyayla toplumsal iç uyumun bir biçimidir ve kahkahanın kanatlarını taşıyan eleştirel dehası kendisini her an için otokrasiyle, toprak sahipleriyle korkunç bir çatışmaya sokabilecek olan Gogol için gerçeklikle bir uzlaşma yolu bulmak, özellikle günlük ve mür kokularıyla tatlı tatlı kokan bir uzlaşma bulmak son derece önemliydi.*

Seçtiğimiz dönemin öteki aşırı ucunda, Tolstoy'un sözlerinde, büsbütün değişik bir şeyle karşılaşıyoruz. Tolstoy böyle bir Ortodoksluğu kapı dışarı ediyor. Yerleşik Kilise'yi açıkça düşman ilan ederek savaşa girişiyor. Bu Kilise'nin köleliğin yerini sağlamlaştırıcı bir aygıt işi gördüğünün tam olarak bilincinde değildir, ama ondan bu yüzden nefret etmektedir. Bununla birlikte şunu da unutmamak gerekiyor ki, böyle durumlarda dinsel uyarlamanın bellibaşlı amacı vicdanla kötülük arasında ortaya çıkabilecek herhangi bir çatışmayı etkisizleştirmek ya da hiç değilse hafifletmektir. Tolstoy kendisinin dirençsizlik kuramını haklı çıkaracak nicelikte dine izin vermektedir. Tutarlı ve akılcı bir yaşam görüşü (Tolstoy bu noktaya varmış olsaydı bile) kötülükle savaşmanın bütün şiddetli biçimlerini yekten yadsıyan bir öğretinin mantıksal temelini oluşturamazdı.

Bir dereceye kadar Dostoyevski ikisi ortası bir yer-

* Konuya yaklaşımı çok daha karmaşık olan Dostoyevski Gogol'ün bu peygamber elçiliğini alaya almıştı. Özellikle **Dostlarla Mektuplaşmalardan Seçilmiş Parçalar**'dan aldığı satırları nerdeyse sözcüğü sözcüğüne **Selo Stepançikovo (Aile Dostu)'da Foma** Opinskin'e söyleterek. (Yazarın notu.)

lerdedir. Gogol'e göre çok daha az naif bir Ortodoksluğu vardır. Bu noktada kararsızlıkların, ıstıraplı iç tartışmaların samyellerini, kum fırtınalarını hiç kimse yadsıyamaz.

Ortodoksluğun dış biçimlerinden Dostoyevski'nin kendisine destek aradığı pek ender görülmüştür. Bu onun için önemli değildir. Onun için önemli olan Kilise'nin daha derin, daha «içten» kavranışıdır. Kilise'yi hiç değilse belli bir oranda devletle karşılaştırma yolunu kendisine açan yine Kilise'dir. Gerçekten de Dostoyevski'nin kitaplarında Kilise yalnızca, kendi varlığıyla devleti haklı çıkarmakla kalmaz, mihrap yalnızca sarayı, zindanı, fabrikayı, vb. kutsamak ve haklı çıkarmakla kalmaz aynı zamanda pek çok şeyde yaşamın geri kalanına karşıt bir güç olarak gösterilir.

Kuşkusuz Dostoyevski Kilise Meclisinin ve bütün papazların kralın emrinde çalışan memurlar olduklarını çok iyi bilir, ama ona göre bu onların bakanları ve bölge yönetim şeflerini kutsamalarını gerektirmez. Gene de o papazlık görevlilerinin en iyilerinin, kendilerine göre «devrimci» oldukları, onların düşüncesini biçimleyen «ruhun» kendisinin, kendine göre «devrimci» olduğu kanısındadır.

Dostoyevski'nin yapıtlarındaki kutsal esinli kesişler «Bırak olsun!» diye haykırırlar. Böyle yakardıkları şey nedir? «Olsun» dedikleri şey, belli bir evrede Kilise'nin sevgi ve kardeşlikle, hem devlete, hem de özel mülkiyet üstüne kurulmuş bütün topluma üstün gelmesi — belli bir gelecekte — nerdeyse hiç dünyasal olmayan özel bir tür sosyalizmi kurmasıdır. Bu kilise ütopyası Dostoyevski'nin Petraşevski çevresiyle arkadaşlığı sırasında tanıştığı, bir kez şöyle bir gördükten

sonra yadsıdığı sosyalizm ülküsünün yerine koymaya çalıştığı ruhların ayrılmazlığı ilkesine dayanacaktır.

Bununla birlikte, Tolstoy'un bağnaz devrimiyle karşılaştırıldığında Dostoyevski'nin «kilise devrimi» çok daha alçak gönüllüce bir ortamda kendini gösterir. Bu, yüzlerce yılı alabilecek bir iştir, uzak geleceği ilgilendiren, hatta belki de öteki dünyayı ilgilendiren bir konudur. Tolstoy gibi Dostoyevski'nin düşüncesinin kendi mantığı onun bu uyumlu ayrılmazlığı bütün bütüne soyut bir ülkü olarak, yalnızca sonsuzlukta, fizikötesi dünyasında gerçekleştirilebilecek bir şey olarak algılamasına yol açmış olabilir.

Böylece Tanrı, Ortodoksluk, demokrat bir kişi olarak, Kilisenin su katılmamış ahlak ilkesi olarak İsa, bunların hepsi Dostoyevski için son derece önemlidir çünkü ona maddeci toplumculuğu aforoz ederken toplumcu doğrudan bütün bütüne ruhsal olarak kopmama şansı verir.

Bu konumlar aynı zamanda ona çara ve çar rejiminin tümüne karşı yürekten bağlı bir tutum benimseme şansını da veriyordu. Dahası kilisenin mihraplı ucundan, cemaate bakan ucundan kiliseye özgü biçimleri her türlü iyilikle süsleme olanağı vardı. Bu bakımdan Dostoyevski'nin Ortodoksluğu hem son derece tutucu bir ilkedir, hem de bir tür aşırıcılıktır. Din konusunda aşırıcılık maddecilere her zaman şunu söyleme durumundadır: «Programlarınıza ölümsüzlük hakkını katmaya asla cesaret edemezsiniz, öyle mi? Saltık mutluluğu, herkesin tek bir 'ruh bütünlüğü'nde birleşmesini asla talep edemezsiniz, öyle mi? Oysa biz bu güzel, bu tatlı şeyleri istediğimiz kadar ustalıkla kullanabilir, onları sahici gerçeklik gibi gösterebiliriz.»

Belki de Dostoyevski'den daha az trajik yapıda biri böyle kurnazca düşünülüp hazırlanmış bir iç rahatlatıcıya kanabilirdi. Ama Dostoyevski gibi sonsuz derinlikte bir dahi sınırsız vicdanının, ince duyarlığının işkencelerinden kurtulamıyordu. Dostoyevski çeşitli kılıklara giren düşmanlarına meydan okur, bu düşmanlar yalnızca geleneklere bağlılık değil, her türlü biçimiyle kötülük değil, her şeyden önce şu lanet olası, kendine güvenen maddeciliktir. Kendi ruhunda onu öldürmüş, boğmuş ve türbesinin giriş kapısına büyük taşlar yuvarlamıştır. Ama bu taşların arkasında hapsedilmiş bir ceset değildir o. Durmadan kımıl kımıl kımıldayan, yüreği küt küt çarpan biri vardır ve Dostoyevski'nin rahatını kaçırmaktadır. Dostoyevski kendi dışında kendisini rahat bırakmayan şeyin yalnızca toplumculuk olmadığını, Rusya'da gelişen devrimci hareket gibi, Çernişevski ve kuramı gibi, Batı'daki proletarya falan gibi şeyler olmadığını gene bilmektedir; her şeyden önce kendi içindeki maddeci toplumculuk kendisine işkence etmektedir, onun yeraltından dışarı çıkmasına izin vermemeli, onu tokatlamalı, çamurlara bulamalı, horlamalı, kendi gözünde bile küçültüp gülünçleştirmelidir. Dostoyevski'nin ona yaptıkları budur. Bir kez, iki kez değil. *Ecinniler*'de bu konuda bütün öz-denetimini yitirir. Peki ne olur? Biraz zaman geçer, tartışmanın dumanları dağılır, üstü kapalı olarak atılan çamurlar yavaş yavaş silinir, asıl doğrunun uzlaşmaz yüzü bir kez daha parlamaya ve kendine çağırmaya başlar.

Kuşkusuz zorunlu çalışma deneyiminden sonra Dostoyevski kendi maddeci hayaletine bir an için bile sahici bir inanç beslememişti. Ama kuşkunun kımıltılarını duymak bütün düşünce huzurunu bozmaya ye-

tiyordu. Öte yandan bütün düşünce, duygu ve kişi yaratma dehasını gökyüzüne mihraplar yükseltmeye ayırmıştı. Her şeyden biraz bir şeyler vardı: sofizmin en incesiyle bir kömürcünün inancı; «İsa budalası» taşkınlığıyla sağlam çözümleme; dindar kişilere mal edilmiş keskin bir anlama gücüyle okuyucuyu kazanma konusunda ozanlara vergi zorlamasız yetenek, vb. Bununla birlikte kararsızlık ve kuşku içinde yüzen Dostoyevski kurduğu çok katlı yapılarını yeniden gözden geçirmek için durmadan geri döner ve onların dayanıklı yapılmadıklarını, kendi yüreğine gömdüğü zincire vurulmuş Titan'ın ilk kımıltılarının yaratacağı yeraltı sarsıntısında küçük tahta yığınının yıkılacağını anlar.

Bana öyle geliyor ki, Dostoyevski'nin roman ve öykülerinde Bahtin'in işaret ettiği çokseslilığin gerçek dayanağını ancak böyle bir yaklaşımla anlayabiliriz. Ancak Dostoyevski'nin bölünmüş bilinci, Rusya'daki genç kapitalizmin bölük pörçüklüğüyle birleşince onda toplumculuk ilkeleriyle gerçeklik ilkelerinin sorgulamasını tekrar tekrar yapmak ve bu sorgulamayı maddeci toplumculuk için en elverişsiz koşullarda yapma gereksinimini bir saplantı biçiminde uyandırıyordu.

Ama bu duruşmaya hiç değilse yansız bir dürüstlük görünümü verilmezse, soruşturma bütün rahatlatıcı, yatıştırıcı özelliğini yitirir ve ondan, ruhun fırtınalarını dindirmesi beklenemez. Böylece — devrimcilerden tutun da en boş inanlı gericilere kadar — uzun bir dizi oluşturan öykü kişileri Dostoyevski'nin dünyasından dışarı çıkıp da özgür kalır kalmaz denetlenemez duruma gelip her biri kendi sesiyle tartışmaya, her biri kendi savını kanıtlamaya başlar.

Dostoyevski için bu bir zevk, ıstırap verici bir zevk-

tir, hele hele, yazar olarak, orkestra şefinin değneğinin kendi elinde olduğunu, bu uyumsuz kalabalığın toplandığı evin sahibinin kendisi olduğunu, en sonunda «düzeni» her zaman için sağlayabileceğini bilmek işin zevkini daha artırmaktadır.

Dostoyevski'nin yapıtlarında Bahtin'in sezinleyip de tanımlamadığı, hatta tanımlanmaz sayar gibi göründüğü o yüksek sanatsal birlik içinde her zaman şu kanıtlarla oynama numarası vardır; ipince, kurnaz, kendinden bile korkan, sonra bir de, her romanda her öyküde bitip tükenmeden süren bu duruşmanın bir yerlerinde birden ortaya çıkan, saklanmaya çalışılmamış, kaba bir polis numarası.

Ne olursa olsun okuyucuyu böylesine sarsan Dostoyevski'nin çokseslilığindeki «sesler»in duyulmamış özgürlüğü aslında Dostoyevski'nin kendi yarattığı ruhlar üzerindeki gücünün sınırlılığının bir sonucudur. Bunu kendisi de bilir. Kendi romanlarının sahnesinde okuyucu adına «düzen»i sağlamak kendi elinde olsa bile, sahnenin gerisinde neyin ne olduğunu söylemeye kesinlikle olanak olmadığını kendisi de bilir. Orada oyuncular onun denetiminden çıkabilir, aydınlanan ufukta izlemeye başladıkları düşüncenin çelişkili biçimlerini geliştirmeye devam edebilir ve en sonunda yazarlarını parça parça edebilirler.

Yazar Dostoyevski kişilerinin ev sahibi, kendi evinin efendisiyse, insan olarak Dostoyevski için bunu söyleme olanağı var mıdır?

Hayır, insan olarak Dostoyevski kendi evinin efendisi değildir, ondaki kişilik bölünmesi, bunun yarattığı şizofreni eğilimi, gerçekten inandığı bir şeyin aşılamadığı bir şeye inanmak, sonunda çürütülmeye razı olma-

yan bir şeyi çürütmek isteğinden kaynaklanır. Bütün bunlar bir araya geldiği zaman, onu, kendi yaşadığı çağın karışıklığının acı verici gerçek imgesini yaratmaya en uygun kişi durumuna getirir.

Dostoyevski'yi yargılamak için herhangi bir çağdaş yazara ya da daha sonraki bir yazara değil, onun ölümünden sonra dünyada ortaya çıkan olaylara, toplumsal arenaya yeni güçlerin girmiş olmasına, yepyeni bir tarihsel durumun yaratılışına dönüp bakmamız gerekir.

Ama her şeyi bambaşka bir açıdan gördüğümüz şu günkü durum bile bizi Dostoyevski'ye kayıtsız bırakamaz. Dostoyevski'de hiçbir olumlu düşünce bulamıyorsak, şimdiye kadar toplumda çoğunlukta olmadığımızı anımsamalıyız. Toplumumuzun çeşitli öbekleri ve katmanları Dostoyevski'de düşüncelerine destek aramaya ve onun hastalıklarından acı çekmeye devam edeceklerdir. Dostoyevski henüz ölmedi, ne burada, ne de Batı'da, çünkü henüz kapitalizm ölmedi, (kendi ülkemiz için konuşursak) ne de ondan artakalan insanlar henüz öldü. Bu bakımdan Dostoyevşçina'nın bütün trajik sorunlarını titizlikle incelemek çok önemlidir.

1929

GEORGE BERNARD SHAW

George Bernard Shaw'da sanat tarihinin en parlak ve usta nükteciler inden birini selamlayabiliriz.

Shaw'u okuduğunuz zaman eğlenirsiniz, durmadan gülümser ya da gülerken bulursunuz kendinizi. Ama aynı zamanda korkarsınız. Shaw kapitalist gerçekliğin iç karartıcı özünü ortaya çıkardığı zaman Shaw'un neşeli oklarının hedefi olan bir okuyucu da korkabilir, yandaş bir okuyucu da.

Shaw'un olağanüstü bir atası vardı, güçlü, karamsar bir dahi. Onun gülmecesi de aynı ustalığa erişmişti, ama daha karanlık türdendi. Shaw gibi o da usta bir nükteciydi, ama yaşadığı dönem ve koşullar onu daha hastalıklı yapmıştı. Bu, büyük taşlamacı Jonathan Swift idi.

Swift neşeli, incelikli ve de çın çın kahkahalarla nasıl gülüneceğini biliyordu. Onun *Gulliver'ın Yolculukları* kitabı uzun süredir burjuva çocuklarının olduğu kadar proleter çocukların da en sevdiği kitaptı. Ama aynı Jonathan Swift korku verici bir gülmeceyle, İrlanda'nın yoksul ailelerinde dünyaya gelen sayısız çocuğu İngiliz burjuvazisinin tüketmesini öneriyordu.

Aşırı nüfus felaketini bir yiyecek kaynağına dönüştürebilmek için onları tuzlamanın, etlerini konserve yapıp lezzetli yemekler hazırlamanın yollarını gösteriyordu.

Swift'in kahkahasıyla Shaw'un kahkahasını karşılaştırırsak birtakım ilginç sonuçlara varırız. Genellikle bir insan üstün geldiği zaman güler. Fizyolojik kahkaha ruhsal ve fizyolojik gerilimlerden kurtulmadır. Yenilmezmiş gibi görünen bir sorunla kolayca başa çıktığımız zaman kendimizi koyuveririz. Güldüğümüz zaman beynimizdeki sinirsel etkinliği yansıtmış oluruz; onu yüz ve kas devinimine dönüştürür, böylece denetimimizi gevşetiriz.

Kahkaha gövdenin salıverilmesinin güzel bir örneğidir; harekete geçmenin gereksizliği ortaya çıkar çıkmaz neşeli bir kahkaha patlatırız. Kahkaha utkudur.

Ama kahkahanın her zaman yukarıdan, utku tepelerinden, aşağıdaki yenilgiye uğratılmış düşmanın başına çatırtıyla inerek gelmediğini biliriz. Aşağıdan da gelebilir, yöneten ülkeleri, yöneten sınıfları, yöneten güçleri hedef alarak.

Peki, kahkaha utkunun sancağıysa şu anda ezilen sınıflar ve öbeklerden nasıl çıkabilir?

Rus edebiyatının büyük bir taşlamacısı vardır: Saltikov-Şçedrin, o da Swift'in ve Shaw'un yanında yer alabilir. Saltikov-Şçedrin eşi görülmemiş derecede şen bir yazardır. Onun yapıtlarını okuyacak olsanız hiç durmadan gülersiniz, ama Swift'te olduğu gibi, kahkahasının parlak güneşinin gözünü korkutan kara bulutlar vardır onda da. Kahkahayla öfke, kin, tiksinti ve harekete geçmeye çağrıların korkunç bir karışımını bulursunuz onda; ağlamak üzere olduğunu görür, gü-

lerken boğazının düğümlendiğini sezersiniz. Böyle bir karışım nasıl olabilir? Böyle bir kahkaha, ezilen kişi ezenleri ahlaksal ve düşünsel olarak çoktan yenilgiye uğrattığı, onlara budala gözüyle baktığı, onların ilkelerini hor gördüğü, yöneten sınıfın ahlaklılığı kendisine bir saçmalık yığını gibi göründüğü, yöneten sınıflarla karşılaştırıldığı zaman kendi sınıfını bir devler kuşağı olarak gördüğü (ölüme yazgılıları bir gün yıldırım çarpacağım bildiği), ama siyasal bakımdan henüz güçsüz olduğu, yakında kopacak ekonomik değişikliği kıvamına getirebilecek kadar olgunluğa ermediği zaman duyulur. Böyle anlarda o, bu korkunç çalkalanmayı yaşayacaktır.

Shaw'u, bizim karamsar-neşeli Saltikov-Şçedrin'imizle ya da on sekizinci yüzyıl taşlamacısı Swift ile karşılaştırdığımız zaman, Shaw'un onlardan çok daha neşeli olduğunu görürüz. Shaw utkunun yakın olduğunu sezinlemekte, burjuva dizgesinin saçmalığının daha fazla devam edemeyeceğinden kuşkusu yok görünmektedir. Hatta kaygısızca gülebilir. Sakin sakin gülmeye, düşmanlarına takılmaya daha çok zaman ayırır, oysa onun ataları Swift ile Saltikov-Şçedrin düşmanlarının üzerine nefretle atılırlar, nerdeyse işkence edercesine.

Lenin'i ziyaret eden, çok yetenekli bir Amerikan gazetecisi daha sonra bu görüşmenin ilginç bir öyküsünü yazdı. Bir yerde şöyle diyor: «Lenin'le konuştuğum zaman beni en çok şaşırtan şey onun durmadan gülmesi, alayla ve neşeyle, gülmesi oldu. Merak ettim. Ülkesi açlık çeken (o zaman durum öyleydi), çevresi düşmanlarla sarılmış, pekâlâ umutsuz görünebilecek bir durumda olan bu adam neden böyle gülüyor, şaka ediyordu? Anladım ki bu Marx'çı bir kahkahadır, top-

lumsal yasaların kendisine üstünlük getireceğine inanmış bir adamın kahkahasıdır, yetişkinler için çok açık olan olguların anlam ve önemini henüz anlayamamış çocuklara karşı yumuşak bir hoşgörüsü olan insanlara özgü bir kahkahadır.»

Shaw'un yapıtlarında Lenin'in utkulu kahkahasına benzer bir şeyler buluruz. Ama gene de Shaw'un zehrini gözden kaçırmamalıyız. Güler, ama her şeyin hiç de gülünç olmadığını çok iyi bilir: insanın güçsüzlüklerini kahkahasıyla ateşe vermek için güler. Zehirli, kurnazca, alaylı ve acı bir gülmedir bu. Bunlar zararsız gülmece tomurcukları değildir. O, yeni dünyanın eski dünyayı nişan alan ustalıklı ve olağanüstü bir silahını kullanıyor.

Burada kaldığı sırada George Bernard Shaw kendisine eski bir devrimci adını vermişti. Düşmanlarımıza yöneltilmiş iğneli, son derece keskin ve dolaysız saldırılarla dolu *A Rebel's Catechism*'in *(Bir Ayaklanmacının Soru ve Yanıtları)* yazarı oydu. Bu özdeyişlerin bazıları geçenlerde Literaturnaya Gazeta'da yayımlandı, ne kadar devrimci bir özleri olduğunu herkes görebilir. Bununla birlikte, Shaw'un asıl taşlamacı ve devrimci sanatı onun oyunlarında görülür.

Shaw uzun bir dizi oluşturan oyunlar, çok sayıda makale ve pek çok özdeyiş yazmıştı. Bunların hepsi ona, bizim yurttaşlarımızın dikkatini çekme hakkını kazandırdığı gibi geleceğin edebiyatında da uzun bir yaşam hakkını kazandırır.

George Bernard Shaw şimdi yetmiş beş yaşında, böylesine tiksindiği, böylesine kötü eleştirdiği kapitalizm son aşamasına gelirken o da yaşamının son dönemine giriyor. Kapitalist toplumun temelleri daha önce

hiç bugünkü gibi sarsılmamıştı. Duvarları sarsılıyor, çatlak ve çarpık.

Kapitalizmin suçlarıyla günahlarının yargılanacağı Kıyamet Günü geldiği için eski dünya yandaşlarının korkudan titremesi gereken bir zamanda George Bernard Shaw zeki ve eğitim görmüş bir kişinin toplumcu olmasından daha doğal bir şey olamayacağına, ne kadar zeki ve eğitilmiş olursa olsun, toplumcu olmayanın garip bir varlık olacağına inanıyor.

Bununla birlikte toplumcu inanç taşımak başka şeydir, toplumculuğun doğuşuna etkin olarak katkıda bulunmak başka şey. Kapitalist dünyanın yıkılması tek başına toplumculuk demek değildir. Kapitalist dünya ufalanmış, ama yerine bir kalıtçı bırakmamış olabilir. Leningrad'da, bir sesli film için, Lenin onuruna yaptığı bir konuşmada Shaw birtakım uygarlıkların bir kurtarıcı bulamadan ufalanıp gittiklerini, ama Lenin'in tuttuğu yolun kurtuluş ve daha yüksek biçimlere geçiş sözü verdiğini söylemişti.

Yürüdüğü yolda tehlikeli izler gören yetmiş beş yaşındaki yazarın neden kendi kendine şu soruyu sorduğunu anlayacaksınız: Ufalanan eski dünyanın yerini alacak olumlu bir şey yok mu? O zaman gözünü doğuya çevirir ve bize gelir, çünkü o değişikliği burada aramaktadır. İşte bunun için Shaw, Sovyetler Birliği'ndeki büyük toplumcu deneyim umutsuzluk ya da kuşku uyandıracak olursa bu dünyadan acı içinde ayrılması gerekeceğini söyler. Çok saygı duyulacak sözler bunlar. İnsanoğlunun genç olduğundan, önünde bir gelecek uzandığından Shaw'un hiç kuşkusu olmasın.

1931

İÇİNDEKİLER

A. V. Lunaçarski	7
Düşünen Eylem Adamları	11
Shakespeare'in Oyun Kişileri ve Bacon	30
Mutluluğun Resmini Yapan Adam	67
Marcel Proust	79
Düşünür Heine	90
Jonathan Swift ve Bir Fıçının Masalı	111
Dostoyevski'de «Ses Çokluğu»	128
George Bernard Shaw	166

ANATOLİ VASİLYEVİÇ LUNAÇARSKİ

SANAT VE EDEBİYAT ÜZERİNE

İnceleme

Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski (1873-1933), Sovyetler Birliği'nin ilk Halk Eğitim Komiseridir. Ekim Devrimi'nden 1929'a kadar bu görevini sürdürmüştür. Lunaçarski'nin en belirgin özelliği, çok yönlü ve parlak bir kişiliğe sahip olmasıdır.Kendi döneminin önde gelen ideolog,eleştirmen, gazeteci ve konuşmacılarından biri olan Lunaçarski gerçek bir kültür adamıdır. Devrim öncesi Rusya'sının son ve yeni toplumcu kültürün ilk önemli sanat eleştirmeni olduğundan, yazılarında, iki ayrı kültür dünyası arasındaki bağlar ustalıkla örülür, eski ile yeni arasındaki estetik süreklilik ve alışılagelmiş estetik gelenekten kopuş onun eleştirel süzgecinden geçerek gözler önüne serilir. Lunaçarski, klasik ve çağdaş edebiyat, resim, müzik ve heykelciliğin çeşitli sorunları üzerine bin beş yüz kadar yazı yazmış, Rus edebiyatı ve Batı Avrupa edebiyatı tarihine ilişkin bir dizi konuşma metni hazırlamış, edebiyat ve estetik sorunları üzerine incelemeler, çağdaş sanat ve politikanın en önemli sorunları konusunda araştırmalar, dünyanın en ünlü sanatçılarıyla ilgili başarılı denemeler kaleme almıştır. Özellikle 1920'lerde ve 1930'larda birbiri ardı sıra yayımlanan bu yapıtlarıyla genç Sovyet toplumunun kültür yaşamını derinden etkilemiştir.

ADAM

adam 122

