G. V. PLEHANOV

SANAT VE SOSYALİZM



SOSYAL YAYINLAR

SOSYAL YAYINLAR NO: 5

G. V. PLEHANOV

SANAT VE SOSYALİZM

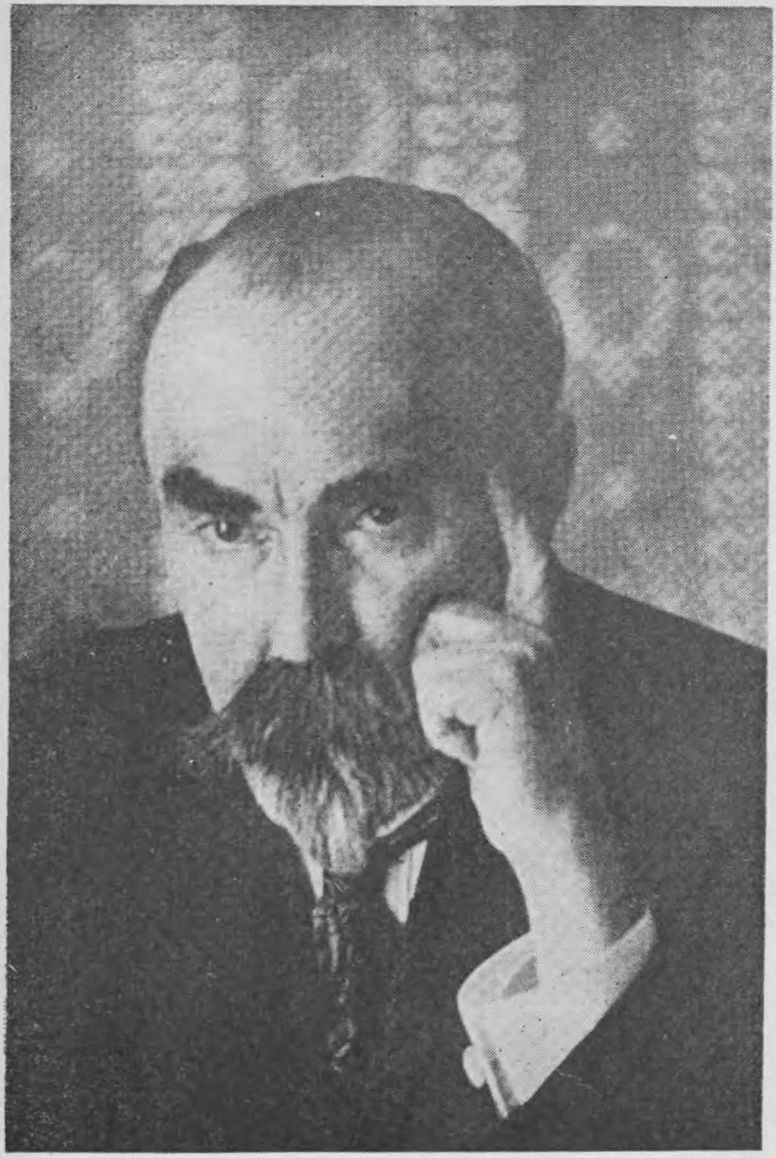
Çeviren :
Selim MİMOĞLU

(İKİNCİ BASKI)

SOSYAL YAYINLAR

Cağaloğlu, Servili Mescit Sok.
Kurt İşhanı 107 — İstanbul

Matbaa Teknisyenleri Basımevi
Divanyolu, Biçkiyurdu sokak 12
İSTANBUL — 1967



G. V. Plehanov (1856 - 1918)

SANAT VE SOSYALİZM

İKİNCİ BASKI HAKKINDA

İlk baskısı 1962 yılında yapılan bu kitap, memleketimiz için kısa sayılacak bir müddet zarfında tükenmiş ve iki yılı aşkın bir zamandan beri yeni bir baskısı ısrarla aranmağa başlamıştı. Bu bakımdan, ikinci baskının oldukça geç kalmış olduğunu itiraf etmemiz gerekmektedir. Bu gecikmeyi kitaba karşı ilgilerini minnetle karşıladığımız okuyucularımızın nazarında mazur gösterebilmek ümidiyle, bu defa kitaba bazı ilâveler yapmayı bir borç bildik.

İlk baskısının önsözünde de belirtilmiş olduğu gibi, Plehanov'un bu kitaptaki 7 etüdünden bazısı (Lanson'un «Fransız edebiyatı tarihi» üzerine notlar, Henrik İbsen, Tolstoy) *ancak birer kısmıyle okuyucularımıza sunulmuştu. Bu yeni baskıda, sözü geçen etüdlerin ikinci kısımları da dilimize çevrilerek diğerlerine eklenmiştir. Bu suretle, okuyucularımızın, marksist edebiyat tenkidinin iki klâsik örneği olan Lanson ve İbsen hakkındaki yazıları bütünüyle bilmeleri sağlanmıştır.*

Jean - Louis Lecercle ile Pierre Albouy'nin Edebiyat ilminin problemleri *başlıklı müşterek etüdleri bir* ek *olarak yine kitabın sonunda yer almaktadır.*

İkinci baskı sırasında kitabın tercümesi yeniden gözden geçirilmiş ve arada geçen zamanın gerekli ve mümkün kıldığı bazı değişiklikler yapılmıştır. Ayrıca, kitabın ilk baskısına girmesine maalesef mâni olamadığımız ve yer yer mânayı bozmağa kadar giden birtakım dizgi hatâlarının giderilmesine de çalışılmıştır.

Bundan başka, okuyucularımız bu defa kitabın başında, ünlü nazariyeci Plehanov'un kuşe kâğıdına basılmış bir resmini de bulacaklardır.

Böylece, kitabı birinci baskısından tanıyan okuyucularımızın dahi, onu bu haliyle yeniden alıp incelemekten müstağni kalamıyacaklarını tahmin ediyoruz.

Tercümemize hâkim olan dil anlayışını birinci baskının önsözünde kısaca belirtmiştik. O gün için basit bir iddiadan ibaret sayılması mümkün olan bu anlayışın, o zamandan beri memleketimizde, sosyalist literatür vâdisinde, girişilen kesif tercüme faaliyeti içinde doğruluğunu, pratiğin kıstasından geçerek, ispat etmiş olduğunu söyliyebiliriz. Nitekim, bu anlayışa göre yapılmış tercümeler ile, bunun tam zıddı bir dil anlayışını aksettiren tercümeler arasında asla sadıklık, açıklık ve kolay anlaşılırlık — konunun seviyesi elverdiği ölçüde — bakımından yapılacak bir kıyaslama, bu doğruluğu salim akıl sahibi her okuyucuya kesin bir şekilde gösterecektir.

Bununla, bu dil anlayışının bir tercümeciyi hemen en iyi işi ortaya koymağa götüren bir usul olduğunu söylemek istemiyoruz. Yanlış bir nazariye tatbikatta, kısa veya uzun vâdede, mutlaka başarısızlığa varır; fakat, doğru bir nazariyenin her zaman en başarılı bir şekilde tatbike konulacağını kimse iddia edemez. Bu, her şeyden önce, taraflısı olduğumuz dil anlayışıyle verilen tercüme örnekleri için böyledir. Bu örneklerin daha iyiye — aslına daha sadık, daha açık ve daha kolay anlaşılır olmaya — doğru geliştirilmeleri daima mümkündür.

Bu yoldaki çalışmaların ve, bilhassa, sosyalist literatürün klâsik metinlerinin dilimize kazandırılması uğrunda harcanacak gayretlerin, türkçenin ileri bir kültür dili haline getirilmesi büyük dâvasına önemli bir hizmet olacağına inanıyoruz. Çünkü, çağımızın ileri kültürü, taşıyıcısını işçi sınıfında bulan sosyalist kültürdür.

Türkçenin, mevcut *bütün imkânları seferber edilerek tâbi tutulacağı böyle bir «laboratuar tecrübesi» (gerçekten de, bu-*

rada, tabiatın açık sahada, kendiliğinden, fakat daha geç olarak yapacağı bir tecrübeyi, kapalı bir alanda, bir lâboratuarda, gerekli şartların sun'î olarak sağlanması suretiyle, kısa zamanda meydana getirmeğe zorlanması gibi bir durum söz konusudur), onun ileri bir kültür dili olmak için karşılanmasını istediği hakikî ihtiyaçları ortaya koyacak ve böylece dilde hakikî yaratıcı faaliyete kılavuzluk edecektir. Bu yaratıcı faaliyet hakkında bugün topluluğumuzda büsbütün başka bir anlayış hüküm sürmektedir. Bugün, dilde yaratıcı faaliyet; dilimizin, ileri bir kültür dili haline gelmek yolunda duyduğu zarurî ifade ihtiyaçlarının karşılanmasından çok, onun zaten sahip bulunduğu birtakım ifade vasıtalarının yerine «yenilerinin» konulması şeklinde anlaşılmaktadır. Böyle gereksiz bir «yaratıcılık», kendi taraftarlarının — genel takbihten korktukları için — açıkça söylemekten ısrarla kaçınmalarına rağmen, gizlice yürütmeğe çalıştıkları bir tasfiyecilik*'ten başka bir şey değildir.*

Burjuvazi Türk halkının öz dilinin yüksek bir kültür dili haline getirilmesi işini iyi bir sona bağlıyamamıştır. Bunun iki genel sebebinden biri :

— *Türk burjuvasinin iktidara gelişinin dünya çapında burjuva sınıfının ve, dolayısıyle, burjuva kültürünün, yükselen işçi sınıfı ve bunun ilerici kültürü karşısında çoktan dekadans sath-ı mailine girmiş bulunduğu bir tarih devresine rastlaması,*

ikincisi de :

— *bizzat bir sömürücü sınıf olan burjuvazinin geç elde ettiği hâkimiyetini yalnız feodal aksi - inkılâba karşı değil, (burjuvazi, genel olarak «mülkiyet nizamı» için «sarsıcı» olabileceği düşüncesiyle, feodal îrticaın tasfiyesi yolunda köklü iktisadî tedbirlere hiçbir zaman başvuramamıştır), fakat Türk halkına (başta işçi ve köylü sınıfları olmak üzere) ve bunun sosyalizm yolunda uyanışına karşı da korumak zorunda kalmasıdır,*

diyebiliriz.

Türk burjuvasinin bu elverişsiz ve güçsüz durumu onun dil konusundaki tavrını tâyin etmiştir.

Burjuvazi Türk halkının öz dilinin yüksek bir kültür dili olarak işlenip geliştirilmesi işini gerektiği gibi başaramazdı, çünkü her şeyden önce kendisi yüksek bir kültürün taşıyıcısı olan bir sınıf değildir.

Sonra da, burjuvazi, maddi sosyal durumu dolayısıyle, Türk halkının öz diline gereken değeri vermesini sağlıyacak sınıf psikolojisinden mahrumdur; daha doğrusu, iktidara gelmekle bu psikolojiyi kısa zamanda kaybetmiştir.

Burjuvazi, bugün, feodal Osmanlı hâkim sınıfının yüzyıllar boyunca Türk halkını devlet ve kültür işlerinden yana bilgisizlik ve anlayışsızlık içinde, ve uysalca kendisini sömürülmeğe bırakan bir kitle halinde tutmak için kullandığı osmanlıca'ya *karşıdır; her türlü sömürücü sınıf jargonuna karşı olduğu için* değil; *bir türlü yok edemediği feodal irticaın elinde bir ideolojik mücadele silâhı olduğu için...*

Fakat, burjuvazi yalnız osmanlıcaya değil, aynı zamanda, hattâ daha çok, sömürülüşünün şuuruna varmasını istemediği Türk halkının öz diline de karşıdır. (Nitekim, bugünkü burjuva dil anlayışının şampiyonu Nurullah Ataç, osmanlıcaya karşı görünüşteki bütün muhalefetine rağmen, onu «güzel» ve «usul» (mâkul) bulduğunu ve «seçkincil (aristokratik) bir yazı [*yani kültür*] *dili* [*daha açıkçası bir hâkim sınıf jargonu*] *gereksinmesi (ihtiyacı) duyduğunu», dil konusunda «çoğunluğa önem vermediğini, çoğunluğun beğenisine (zevkine)* [*tabiî aynı zamanda anlayışına*] *inanmadığını, hep «mutlu azınlığı», öteden beri yalnız onu düşündüğünü» saklamıyordu. (Halbuki, burjuva düzeninin genel buhranı hakkında şuur edininceye, yahut sınıf insiyakıyle bunun farkına varıncaya kadar, Türk burjuvazisi dil konusunda halkçı bir tutum göstermiştir. Meselâ, Ziya Gökalp'ın dil anlayışı, bilhassa ıstılahlar bahsinde feodal kültüre verdiği tavize rağmen, halkçı bir karakter taşır.)*

Burjuvazinin bu iki cepheli mücadelesi, onu feodal jargon osmanlıca ile halkımızın öz dili arasındaki kalitatif farkı görmemezlikten gelmeğe sevkettiği gibi (tasfiyesi gereken ve feodal saltanatın yıkılması ile maddî desteğini kaybedip esas itibariyle zaten çoktan tasfiyeye uğramış bulunan osmanlıcanın nerede bitip türkçenin nerede başladığı meselesi burjuva dilciliğinin bir türlü çözemediği ve çözmek de istemediği bir problem halini almış bulunuyor. Türk halkının öz dilinin de tasfiyeye uğratılması için bu sınır karışıklığı burjuva dilcilerinin pek işine gelmektedir), kültürel aczi de onu formalist bir dil anlayışına doğru itmiştir.

Burjuvazi Türk halkının öz dilinin ileri bir kültür dili haline getirilmesi işini muhtevasız, sırf şekle ait bir iş olarak görmek ve göstermek ister; kelime değişiklikleriyle bu maksada erişilebileceği fikrini telkine uğraşır; ve bu formalist *ve* idealist *(dili maddesi olan kültürden, düşünce muhtevasından ayırdığı için) teorik zemin üzerinde, osmanlıcanın olduğu kadar, Türk halkının genel anlaşma ve haberleşmelerinde kullanıldığı biricik gerçek dilin de dışında bir «yeni», bir «öz» (yani tasfiye edilmiş; çünkü, türkçenin tasfiye edilmeden bu mânada özleştirilmesine imkân yoktur) dilin «kurulmasına» (bu «yeni», bu «öz» türkçeciler, «türkçenin kuruluş çağında (!)» yaşadığımızı yüksekten ilân etmektedirler) çabalar.*

Burjuvazinin tarihî durumu tarafından tâyin edilen bu dil anlayışıyle, Meşrutiyet devrinin fiyasko vermiş «tasfiyecilik»i arasında bir akrabalık bulunduğunu da bu arada belirtmemiz lâzımdır. Halbuki, o devrin henüz dilde halkçılık duygusunu kaybetmemiş burjuva aydınları, tasfiyeciliğe şiddetle karşı çıkıyor ve onu alaya alıyorlardı (meselâ, Ömer Seyfettin'in Asilzadeler'*ine bkz.).*

Feodal osmanlı jargonuna muhalif oluşu, burjuva dil anlayışına aldatıcı bir ilericilik görünüşü vermektedir. Ve burjuva-

zi günümüzde bu aldatıcı görünüşe dayanarak kesif bir «devrimcilik» demagojisi yürütebilmektedir. (Burada, burjuvazinin hâkimiyetini pekleştirmek için feodal irtica cephesiyle halk kitleleri arasında bir seçme yapmak zorunda kaldığı zaman — ikinci dünya savaşı sonu şartları içinde olduğu gibi —, birincisine bazı tavizler vererek onunla «demokrasi düzeni» içinde bir kompromiye gitmeyi, köklü bir toprak reformu yaparak halk kitlelerinin desteğini kazanmağa tercih ettiğini hatırlamak yerinde olur.)

Gerçekte ise, halk diline yabancı ve ona karşı bir sömürücü sınıf jargonu olmak itibariyle osmanlıca *ile* öztürkçe *arasında hiçbir fark yoktur.*

Dilde inkılâpçılık demagojisi; burjuva düzenine en ziyade muhalif olduğu zaman bile bu muhalefetine halk kitlelerinden uzak bir karakter vermek itiyadında olan küçük burjuvazide ve bunun aydınlarında müsait bir psikolojik vasat bulmaktadır. Burjuvazinin, N. Ataç'ın — ve bunun ölümünden sonra da putlaştırılan mânevî şahsiyetinin — bekçiliği altında, resmî edebiyatını emanet ettiği küçük burjuva yazarları bugün «dil devrimi» nin bellibaşlı temsilcileri durumundadırlar. Hattâ, bunlar, formalizmi yalnız dil sahasında tatbik etmekle de kalmıyarak eserlerini her türlü aklî muhtevadan da boşaltarak (sınıfî muhtevadan *demiyoruz, çünkü eserlerinin sınıfî muhtevasını yok etmek hiçbir yazarın elinde değildir) onları düpedüz «anlamsız» hale getirmektedirler. Bu suretle, dilin yanısıra meselâ şiir ve hikâye de tasfiyeye uğratılmaktadır.*

Türkçeyi ileri bir kültür dili olarak işleyebilecek sınıf, ancak sınırsız bir istikbal perspektifine sahip, gerçekten ileri bir kültürü nefsinde cisimleştiren ve Türk halkının öz diline sınıfî bir karakter vermekte hiçbir çıkarı olmıyan, aksine, bu ilerici kültürün halka mâledilmesinde menfaati bulunan bir sınıf olabilir. Bu sınıf Türk işçi sınıfından başkası değildir.

Gerçi bugün kendi sosyal menfaatlerini işçi sınıfının menfaatleriyle bir tutan bazı aydınların da burjuva dil anlayışını benimsemekte bir mahzur görmedikleri ve bunda — tek taraflı bir bakışla — inkılâpçı bir taraf buldukları bir vakıadır. İlerici sosyalist kültürün büyük düşünce mahsullerinden dilimize yapılan bazı tercümeler bunu göstermektedir.

Fakat, halk türkçesinin kültür türkçesine temel olarak alınmasını engelleyen ve türkçenin kelime hazinesinin önemli bir kısmının kullanılmasını türlü bahanelerle yasaklıyan bu dil anlayışına göre yapılan tercümeler, geniş kitlenin kavrayışından kaçmakta, söz konusu eserleri bütün mâna zenginlikleri ve inceliklerivle vermekten tabiî olarak âciz kalmakta ve hattâ çoğu zaman düpedüz anlaşılmaz bir hal almaktadırlar.

Böylece, günümüzün tasfiyeci dil anlayışının, bütün «devrimcilik» iddiasına rağmen, reaksiyoner mahiyeti kendisini açıkça belli etmektedir.

Bununla beraber, burjuvazi ve küçük burjuvazi için bünyevî bir maraz olan tasfiyeciliğin, işçi sınıfı aydınları için ancak arızî ve geçici bir kusur olduğunu söyliyebiliriz. Burjuvazinin, tedris sistemi, basın, vs. tarafından devamlı surette beslenip desteklenen ideolojik nüfuzu ile izah edebileceğimiz bu kusurdan kurtulmak için gerekli maddî şartlar mevcuttur ve ilerici aydınlarımız er geç dilde her türlü tasfiyeciliği ve sınıf jargonunu reddeden hakikî inkılâpçılığı benimsiyeceklerdir.

Selim MİMOĞLU

BİRİNCİ BASKININ ÖNSÖZÜ

Bu kitabın ilk bölümünü teşkil eden yazıların müellifi G. V. Plehanov (1856 - 1918) Türk okuyucu için büsbütün yabancı bir yazar değildir. Türk okuyucu, Plehanov'u, tarih felsefesi ile ilgili bir yazısının (konferans metni) kısaltılarak yapılmış bir tercümesiyle 1935 yılından beri tanımaktadır.

Plehanov sosyalizmin nazarî esaslarının (dünya ve cemiyet anlayışları) aksi cereyanlara karşı korunmasında, gittikçe daha geniş çevrelerce anlaşılıp benimsenmesinde, yeni yeni araştırma sahalarına tatbik edilerek işlenmesinde — hiç olmazsa hayatının belli bir devresinde — emeği geçmiş bir düşünce adamıdır. Bu emek ona kesin bir otorite kazandırmış olmamakla beraber, bazı eserleriyle ilmî sosyalist literatürün klâsikleri arasında mühim bir yer sağlamıştır.

Plehanov'un sırf estetik üzerine yazılmış bir eseri yoktur. Fakat, o, kendisine öncülük eden mütefekkirlerin, başka sahalarda yapmak zorunda kaldıkları kesif çalışmalar yüzünden, esaslı bir şekilde ele alıp işliyemedikleri ve ancak vesile düştükçe bazı yanlarını aydınlatmakla yetindikleri sanat ve edebiyat meseleleri üzerinde uzun boylu durmak imkânını buldu. Öyle ki, bu sahadaki çalışmaları ona, sosyalizmin dünya ve cemiyet anlayışlarına uygun yeni bir sanat nazariyesinin, yeni bir estetiğin bellibaşlı kurucusu olmak mevkiini kazandırdı.

«Sanat ve edebiyat sosyal hayatın aynasıdır».

Bu düsturu benimsemiş olan Plehanov, hakikî, «doğru» bir estetiğin ancak kendi temsil ettiği cemiyet anlayışına dayanılarak kurulabileceğine inanıyordu. Çünkü, sanat ve edebiyat gerçekten sosyal hayatı aksettirmekte — mekanik bir şeklide değil — ise, doğru bir estetiğin ancak doğru bir cemiyet anlayışı

üzerine bina edilebileceği tabiîdir. Bu cemiyet anlayışı ise sosyalizmin genel dünya görüşüne bağlı olan cemiyet anlayışıdır.

Buradan tahmin edileceği gibi, Plehanov'un estetik nazariyesi, böyle bir estetiğin kurulmasına elverişli olmıyan dünya ve cemiyet anlayışlarına ve bunların sanat sahasındaki tezahürlerine karşı sert bir mücadele içinde geliştirilmiştir. Plehanov bu suretle yalnız yeni bir estetiğin temellerini atmış olmuyor, aynı zamanda kendi dünya ve cemiyet anlayışını da sanat ve edebiyat sahasına ait yeni yeni delillerle doğrulamış oluyordu. Yazarımız için, sanat ve edebiyat sahasındaki mücadele, sosyalizm uğrundaki mücadelenin bir parçası idi.

Sosyalist dünya ve cemiyet anlayışının kökünde materyalist felsefenin bulunduğu bilinen bir şeydir. Bu materyalizm, 19 uncu yüzyılda Almanyada kemale eren klâsik idealist felsefenin «aklî özü» nden ve tabiat ilimlerinin en son (o zaman için) keşiflerinden faydalanılarak yeni baştan işlenmiş ve daha önceki şekillerinden keyfiyetçe farklı bir materyalizmdir. Sosyalizm ile materyalizm ve ilimler arasındaki bu sıkı bağlılık (zaten materyalizm bütün düşünce tarihi boyunca daima tabiat ilimlerine dayanmış, onların seviyesiyle mütenasip bir gelişme göstermiştir; buna karşılık, materyalizmin, objektif gerçeğin varlığı *ve* bilinebilirliği *tezi de şuurlu veya şuursuz, spontane bir şekilde daima tabiat ilimlerinin nazarî esasını teşkil eder; yoksa ilmî araştırma faaliyeti gerçekten lüzumsuz bir iş olurdu) dolayısıyle Plehanov'da «ilmî estetik nazariyesi», «ilmî estetik», «materyalist tenkit» tâbirlerinin (idealist, sübjektivist, metafizik ve hattâ mekanik materyalist estetik anlayışlarına karşı olarak) aynı mânada kullanıldığı görülür.*

Sanatın objektif sosyal gerçeğe bağlanması, her türlü mutlak sanat kriteryumunu imkânsız kılar ve sanat normlarına izafî bir karakter verir. Bunlar cemiyete göre, zamana göre değişirler. Ve muhtelif maddî menfaat gruplarına bölünmüş bir cemiyette sa-

nat da ister istemez bölümlü bir karakter, sınıfî bir karakter gösterir.

«Böyle kriteryumların [mutlak sanat kriteryumları] kabul edildiği bir yerde ilmî estetik olamaz» diyor Plehanov.

Halbuki, sanatı sosyal gerçekten ayıran idealist (gayrıilmî) estetik, mutlak sanat kriteryumlarından, «mutlak güzellik»ten, bir «saf sanat»tan, yani zıt maddî menfaat gruplarına bölünmüş bir cemiyette «menfaat gözetmez» bir sanattan kolayca bahsedebiliyordu. Plehanov'un bu «saf sanat», «sanat için sanat» anlayışına karşı ileri sürdüğü tenkitler bugün dahi değerini muhafaza etmektedir.

Materyalist (ilmî) estetik, idealist estetiğin aksine olarak, her zaman, her yerde geçen mutlak sanat kriteryumları kabul etmediği gibi, kendisi de mutlak olmaktan uzaktır. O, olup bitmiş bir estetik sistemi (meselâ Kant'ın, Hegel'in estetikleri gibi) değil, devamlı gelişme halinde bulunan bir bilgi dalıdır.

Objektif sosyal gerçeği, insanların yaşayış tarzını değiştiren hâdiseler (savaşlar, ihtilâller, inkılâplar) bu bilgi dalına — sanat sosyal hayatı aksettirdiğine göre — kuvvetle tesir etmekten geri kalamaz. Tarihin akışı estetiğin icaplarını değiştirir, onun karşısına yeni yeni meseleler çıkarır, bazı meseleler için sunduğu hal tarzlarını çürütür ve onu yeni hal tarzları arayıp bulmağa zorlar. Nitekim, Plehanov'dan beri böyle olmuştur. Bugün, materyalist estetik, Plehanov'un zamanında henüz ortaya konulmamış ve konulsa bile farklı bir şekilde konulmuş olan meseleler karşısındadır.

İlmî ve teknik gelişmeler de bu bilgi dalı üzerine tesir eder. Sinemanın, radyonun, televizyonun sanat ve edebiyatın kitlelere ulaştırılmasında sağladığı imkânlar ve ortaya çıkardığı meseleler Plehanov için bahis konusu olamazdı.

Nihayet, bu bilgi dalının bazı tabiî ve beşerî ilimlerin (bi-

yoloji, antropoloji, paleontoloji, etnografya, vs.) öğrettiklerine ilgisiz kalamıyacağını da belirtmeliyiz. Nitekim, Plehanov'un da bu ilimlerin buluşlarından faydalandığı bazı yazılarında görülür. Fakat, bu ilimler de bu arada büyük ilerlemeler kaydetmişlerdir.

Plehanov, kendinden sonraya ait bütün bu gelişmeleri elbette önceden kestiremezdi. Onu bu yüzden kınamak için; bir ferdin, ne kadar ferasetli olursa olsun, yaşadığı devrin şartlarıyle sınırlandırılmış olan görüş sahasına insanlığın bütün gelecek inkişafını sığdırabileceğini zannetmek gerekir. Böyle dar sistemci bir görüşe en önce Plehanov'un kendisi itiraz ederdi. Mamafih, onun kendi devri şartları içinde dahi noksan ve hatâlı tarafları olmadığı aslâ söylenemez. Fakat, bu noksan ve hatâlı taraflarına karşılık Plehanov'un asıl mühim olan yenileştirici, inkılâplaştırıcı, kendinden önce ve kendi zamanında aynı meseleleri ele almış kimselere nispetle ilerici ve kendinden sonrası için temel kurucu taraflarının da belirtilmesi lâzımdır. Bu taraflarıyle o, günümüz sanat nazariyecilerinin ve tenkitçilerinin üzerine eğildikleri meselelere hazır, kesin hal tarzları getirmese bile, bu meseleleri halletmeğe yarıyacak verimli hareket noktaları sunabilir.

Plehanov'a ait metinleri dilimize fransızcadan çevirdik (Georges Plékhanov, L'art et la vie sociale, *Ed. soc., Paris 1949). Fransız editör, değerli birçok sayfanın derleme dışında bırakılmış olmasına rağmen, Plehanov'un fikirlerinden esaslı bir fedakârlık yapılmadığını notunda belirtiyor. Aynı şeyi Türkçe tercüme için yazık ki söyliyemiyeceğiz. Biz, Fransızca olarak verilen metinlerden imkânlarımıza uyan bir kısmını, yine imkânlarımız nispetinde fransızcasına sadık kalarak dilimize çevirdik. Böylece, fransızca baskıdaki 14 etüdün yarısı kitabımızın dışında kaldığı gibi, diğer 7 etüdün bazısı da* (Lanson'un «Fransız edebiyatı tarihi» üzerine notlar, Henrik İbsen, Tolstoy) *ancak birer kısmı ile kitabımıza girdi. Bu hale göre, bu kitapta*

ünlü sosyalist mütefekkirin sanat nazariyeciliği ve tenkitçiliği ile Türk okuyucu arasında bir tanışıklık kurmaktan başka bir şey yaptığımız söylenemez. Zamanla bu tanışıklığın daha noksansız olmağa doğru gideceğini ümit ediyoruz.

Kitaptaki yazılardan herbiri hakkında, o yazının başına konulan bir notla, fransızca baskıyı hazırlayan yazı heyetinden naklen, gerekli bibliyografik bilgi verilmiştir.

Diğer notlara gelince, bunlardan Plehanov'a ait olanları teşhiste okuyucu güçlük çekmiyecektir. En çok Sanat ve Sosyal hayat *adlı yazıda rastlanan bu notlara herhangi bir işaret konulmamıştır.*

Fransızca baskıyı hazırlayan yazı heyetinin notları da kitaba alınmış ve bunlar, fransızcada olduğu gibi, (N.d.R.) rumuzu ile gösterilmiştir.

Türkçeye çeviriş sırasında ilâve edilen notlar ise (S.M.) rumuzu ile öbürlerinden ayırdedilmiştir. Bu notlardan bazılarında, fransızca baskıya Plehanov'un hayatı *ve* Plehanov ve sanat problemleri *başlıklı iki giriş etüdü yazmış olan Jean Fréville'in ikinci etüdünden — belirtilmek suretiyle — nakiller yapılmış; böylece Türk okuyucunun, seyrek vesilelerle de olsa, bu özlü etüdde verilen bazı bilgilerden faydalanmasına çalışılmıştır.*

Kitabımızın ikinci bölümünü teşkil eden Edebiyat ilminin problemleri *başlıklı yazı 1953 tarihlidir. Burada iki ortak yazar — Jean Louis Lecercle ve Pierre Albouy —, sosyalist cemiyet anlayışının lengüistik'e tatbiki sırasında ortaya atılan ve bizzat sosyalist cemiyet anlayışını da derinleştiren tezlerin ışığı altında, edebiyat ilminin (Plehanov'un deyişiyle «materyalist tenkit» veya «materyalist estetik» in doğrudan doğruya edebiyatı iliglendiren kısmı) bazı esaslı aktüel meselelerini ana hatları içinde ele alarak cevaplandırmağa çalışmaktadırlar.*

Bu yazının, fransızca aslından dilimize kısaltılarak ve kı-

saltılış sırasında fikirler arasında gerekli bağlar kurularak serbestçe çevrilmiş olduğunu belirtmemiz icap eder.

Tercümemizin diline gelince... Gerçek inkılâpçılığın dilde de inkılâpçı olmayı gerektirdiği iddiasının yıllardır ispata ihtiyacı olmıyan apaçık bir hakikat gibi ileri sürüldüğüne şahit olan topluluğumuzda, tercümemizin dili, ihtimal, belli bazı çevrelerce muhtevasına aykırı görülecektir.

Fakat her inkılâp sınıfî bir karakter taşır. Dile de sınıfî bir karakter verilebileceği düşünülmeden onun «inkılâplaştırılması» na teşebbüs edilemez. Böyle bir teşebbüs, ister istemez, bütün cemiyet insanları için birleştirici, ortak ve tek olan dilden («millî» denilen dil) ayırma yolunda, bir sınıfın bütün cemiyete göre zaruretle dar kalan sınırları içinde geçebilir bir «dil», bir sınıf jargonu *yolunda yürüyecektir.*

Halkımızın, sınıf jargonu üzerinde yüzyıllarca sürmüş kötü hatıralı bir tecrübesi olmuştur.

Feodal Osmanlı hâkim sınıfının, kültür ve devlet işlerinde kullandığı, kullanılmasını elindeki imkânlarla gerekli kıldığı osmanlıca *bir sınıf jargonundan başka bir şey değildi.*

Bilindiği gibi, osmanlıca, bütün tarihi boyunca, kültür ve devlet işlerini idare edilen halkın anlayışından uzak bulundurmak, onu gerilik ve bilgisizlik içinde tutmak suretiyle, feodal otokrasinin çıkarına reaksiyoner bir rol oynamıştır.

Nitekim, geçen yüzyılın ikinci yarısında, feodal otokrasiye karşı ilk inkılâpçı başkaldırışa bayraktarlık eden ve pek tabiî olarak dâvalarının mümkün olduğu kadar geniş bir çevre tarafından anlaşılıp benimsenilmesini, halk tabakalarının uyanmasını istiyen münevverlerimiz (Şinasi'ler, Namık Kemal'ler, Ali Suavi'ler, v.s.) osmanlıcanın bu reaksiyoner rolünü farketmiş, ona karşı da — güçleri elverdiği ölçüde — tavır almak lüzumunu duymuşlardır.

Gerçi osmanlıca, türkçeyi inkılâplaştırdığını veya inkılâplaştırılmış bir türkçe olduğunu iddia etmiyordu.

Fakat, osmanlıcanın reaksiyoner sosyal rolü, onun böyle bir iddiada bulunmamasından değil, millî dilden ayrı, ona karşı bir sınıf «dili» olmasından, jargonluğundan ileri geliyordu.

Hal böyle olunca, feodaliteye karşı ömrünün belli bir devresinde inkılâpçı bir savaş yürütmüş bir sınıfa, burjuvaziye ait de olsa bir jargon; geniş halk kitlelerinin öz dilinin bir kültür dili olarak işlenmesine engel olmakla, halk kitlelerini kültür ve devlet işlerini anlamakta zorluğa uğratmakla, inkılâpçı münevverle halkın arasına bir anlaşmazlık duvarı çekmekle, vs. aynı reaksiyoner rolü oynıyabilir. Bu takdirde, inkılâpçılık iddiası elbette işin esasını değiştiremez.

Cemiyetin biricik, genel anlaşma ve haberleşme vasıtası olan dilin «inkılâplaştırılması» yle kurulan böyle bir «dil» ancak, her türlü yaygın, halkçı fikir hareketinin imkânsız olduğu, ana dilin hakikaten inkılâpçı bir muhtevaya şekillik etmesine meydan verilmediği bir yerde kendisine ideal bir gelişme vasatı bulabilir. Fakat, yaygın, halkçı bir fikir hareketinin biraz da olsa imkân dahiline girdiği bir yerde bunun aksi-inkılâpçı mahiyeti kendisini hemen açığa vuracaktır.

Cemiyetimiz bugün böyle bir devreye girmiş bulunuyor.

Bugün gerçekten halkçı ve ilerici bir yazar için, yazılarını reaksiyoner çevrelerin çıkarına olarak kendi eliyle sansür etmeğe rıza göstermeden, büyük çokluk için anlaşılmaz hale getirmeden, dilde «inkılâpçılık» yapmağa artık imkân kalmamıştır. Son zamanlarda aksi yönde yapılmış olan bazı denemeler bunu açıkça gösteriyor.

Bu durumda tercümemizin muhtevasına uygun dili, bu sözde inkılâplaştırılmış türkçenin dışında, ancak halkımızın ana türkçesinde bulabilirdik.

Çünkü, gerçekten halkçı, ilerici bir fikir hareketine taşıyıcılık edebilecek biricik türkçe budur. Ve eğer mutlaka inkılâpçı bir dilden bahsedilecekse bu elbette halkımızın yüzyıllar boyunca kendi ifade ihtiyaçlarına göre yoğurarak bugünkü hale getirdiği ana dilinden başkası olamaz. Her türlü kapalı zümre ve sınıf dilinin reaksiyoner baskısına karşı direnen halkımızın ve halkçı aydınlarımızın türkçesi kendiliğinden inkılâpçı bir dildir.

Tercümemizin dili, cemiyetimizin salim akıl sahibi milyonlarca sade insanının gündelik anlaşmalarında kullandıkları dili temel olarak alan kültür türkçesidir. Bununla, istisnasız her kullandığımız kelimenin zahmetsizce anlaşılacağını söylemek istemiyoruz. Bazı mefhumların anlaşılması okuyucunun bu yolda gayret göstermesini gerektirir. Kelimeler üzerinde oynıyarak bu öğrenme gayretini lüzumsuz kılmağa imkân yoktur. Hattâ, yanlış anlamalara yol açacağından bu tehlikelidir bile, çünkü kelimeler hiçbir zaman mânalarının tarifi, izahı olamazlar. Ve bilgide ilerlemek mefhumların adlarının bellenmesinden ibaret bir iş değildir.

Selim MİMOĞLU

Materyalist Tenkidin Vazifeleri[1]

Hem teveccühü kıt, hem de pek dalgın bir tenkitçi bana epey garip bir edebî kıstas atfetmiş. Bu tenkitçinin iddiasına göre ben, ferdin gelişmesi üzerinde sosyal çevrenin tesirini kabul eden yazarları över, bu tesiri kabul etmiyen yazarları ise yerermişim. Beni yanlış anlamak ancak bu kadar olur.

Bence sosyal **şuur** sosyal **şartlar** tarafından tâyin edilir. Bu görüş tarzına katılan kimse için, «her **ideoloji**» nin — sanat ve edebiyat da dahil olmak üzere — belli bir cemiyetin veya, sınıflara bölünmüş bir cemiyetten söz ediliyorsa, **belli bir sosyal sınıfın temayüllerini ve ruh hallerini** ifade ettiği açıktır. Yine açıktır ki, bir eseri tahlil etmek isteyen bir edebiyat tenkitçisinin önce bu eserde hangi sosyal **şuur** (veya **sınıf şuuru**) unsurunun dile gelmiş olduğunu kavraması gerekir. Hegel ekolünden idealist tenkitçiler — bizim deha sahibi Bielinski'miz de gelişmesinin belli bir safhasında bunlar arasındadır —, felsefî tenkidin vazifesi, sanatçımn eserinde ifade ettiği fikri **sanat** dilinden **felsefe** diline, **imajlar** (2) dilinden **mantık** diline çevirmektir, diyorlardı. Bense, materyalist dünya görüşü taraflısı olmak sıfatıyle diyeceğim ki, tenkitçinin ilk vazifesi belli bir eserdeki fikri **sanat dilinden sosyoloji diline** çevirmek, **belli bir edebî hâdisenin sosyolojik muadili** diyebileceğimiz şeyi tâyin etmektir. Ben, edebiyatla ilgili yazıla-

---

(1) Bu yazı Plehanov'un 1905 yılında çıkan ve muhtelif yazılarını derleyen **Yirmi yıl boyunca** adlı kitabının üçüncü baskısı önsözünden alınmıştır.

Plehanov'un **Toplu eserleri**'ndeki yeri : C. XIV, s. 183 - 189.

(2) Hayal ve tasvirler. (S.M.)

rımda bu fikri birçok defalar anlatmışımdır. Fakat, yine bu fikirdir ki tenkitçimi hatâya düşürmüş gibi görünüyor.

Bu mütefekkir kişi şu hükme varmış : madem ki bence edebî tenkidin ilk vazifesi, tetkik edilen edebiyat hâdiselerinin sosyolojik muadilini tâyin etmektir; şu halde, eserlerinde ifade olunan sosyal temayüllere taraftar veya muhalif olmama göre, benim yazarları mutlaka ya övmem, ya da yermem gerekir. Bir tenkitçi için, tenkitçi olmak sıfatıyle, «gülmek» veya «ağlamak» değil, «anlamak» söz konusu olduğuna göre, bu hüküm esasen yeteri kadar saçmadır. Ama, sözünü ettiğimiz «icatçı» işi daha da basitleştirmiş. Ona göre, ben, övmelerimi de, yermelerimi de yazarın, sosyal çevrenin önemi hakkındaki fikirlerimi eserlerinde teyit edip etmediğine bakarak dağıtırmışım. Böylece, edebiyatımızın tarihçisi için — hem de, maalesef, yalnız bizim edebiyatımızın tarihçisi değil — pek enteresan bir «beşerî vesika» teşkil etmese zikredilmeğe bile değmiyecek kadar saçma bir karikatür ortaya çıkmış oluyor.

... Hegel ekolünden idealist tenkitçiler, sanat dilinde ifade edilen fikri felsefe diline çevirmeleri gerektiğine inanıyorlardı, dedim. Ama, bu tenkitçiler işlerinin hiç de bu vazifeyi yerine getirmekten ibaret kalamıyacağını çok iyi anlamaktaydılar. Böyle bir çevirme, onların gözünde, felsefî tenkit prosesüsünde ancak ilk işi temsil ediyordu. İkinci iş, Bielinski'nin yazdığı gibi, «artistik yaratıştaki fikri müşahhas şekliyle göstermek, imajlar içinde onu tahlil etmek ve onun parçalarında bütünü ve birliği yeniden bulmak» olmalıydı. Bu, bir sanat eserindeki fikrin tahlilinden sonra eserin **artistik kalitelerinin** değerlendirilmesi gerektiği mânasına gelir. Felsefe, estetiği ortadan kaldırmıyor, tersine, ona yol açıyor, sağlam bir temel bulmağa çalışıyordu. Materyalist tenkit için de aynı şeyi söy-

lemek icap eder. Materyalist tenkit belli bir edebî hâdisenin sosyal muadilini araştırırken, eğer bu muadili bulmanın yeter olmadığını ve sosyolojinin kapıyı estetiğe kapalı tutmayıp, aksine, ardına kadar açması gerektiğini anlamazsa kendi kendisine ihanet etmiş olur. Konsekan bir materyalist tenkidin ikinci işi — idealist tenkitçilerin yaptıkları gibi — tetkik edilen eserin estetik kalitelerinin değerlendirilmesi olmalıdır. Materyalist tenkit, eserin sosyolojik muadilini bulmuş olduğu bahanesiyle böyle bir değerlendirmeden kaçınırsa, benimsemek istediği görüş tarzını anlamadığım göstermiş olur. Her devrin artistik yaratış tarzına ait hususiyetler, bu yaratışın ifade ettiği sosyal psikolojiye daima sıkıca bağlı bulunur. Her devrin sosyal psikolojisi daima o devrin sosyal münasebetleri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir vakıadır. İşte bunun içindir ki, herhangi bir edebî eserin sosyolojik muadili hakkındaki tarif, tenkitçi bu eserin estetik meziyetlerini değerlendirmekten kaçındığı takdirde, eksik ve dolayısıyle yanlış olur. Başka bir deyişle, **materyalist tenkidin ilk işi ikincisini lüzumsuz kılmak şöyle dursun, zarurî tamamlayıcısı olarak onu getirir** (1).

(1) Fransızca tercümeye, «Plehanov'un hayatı» ve «Plehanov ve sanat problemleri» başlıklı iki önemli giriş etüdü yazan Jean Fréville, ilmî edebiyat tenkidinin bu «iki vazife» sinin yerine getirilmesi bakımından Plehanov'un durumunu şöyle belirtiyor :

«Daha önce, Bielinski edebi tenkidin vazifelerini formülleştirirken bu iki sektörün karşılıklı bağlılığına işaret etmişti : «Estetik tenkit olmadan tarihî tenkit ve, bilmukabele, tarih olmadan estetik tek taraflı ve, dolayısıyle, yalancıdır.»

«Şu halde, bir eserin, bir sanat şeklinin asıl estetik mânasını bulup çıkarmak, bunları taşımış olan ekonomik ve sosyal enfrastrüktür ortadan kalktığı halde, nasıl olup da estetik bir mâna ve değer muhafaza ettiğini araştırmak gerekir. Güzel'in ebedîliğini ileri süren idealist anlayış, sanatı insandan ve tarihten ayırmak, sosyal gerçeği bilmemez-

Tekrar ediyorum : Materyalist tenkit metodunun uğratılabileceği tahrifler ona karşı bir delil olarak kullanılamaz. Sebebi basit : tahrif edilemiyecek bir metod yoktur ve olamaz.

---

likten gelmek ve Güzel'i ilâhlaştırmak suretiyle güçlüğü savuşturmaktan başka bir şey yapmıyor.

«. . . . . .

«İdealist nazariyelere karşı yürüttüğü mücadeleden baş alamıyan Plehanov, daima, «materyalit tenkidin ilk işi» dediği şey üzerinde durmuş ve sosyolojik izah tarzında kalmıştır. Plehanov, maalesef, «ikinci iş» e geçmek, asıl estetik sahaya — bittabi, ekonomik ve sosyal gerçekler dışında ayrı bir sfer teşkil etmiyen, fakat bu gerçeklerden çıkan ve onları aydınlatan sahaya — yanaşmak için vakit bulamadı.

«İlmî estetiğin öncüsü olan Plehanov, esas itibariyle bir sosyolog olarak kalır.

«Bununla beraber, onu «kaba sosyolojizm» ile itham etmek kadar yanlış bir şey olamaz. Bu maksatla, onun, dekadan bir devrin sanatının da dekadan olması «gerek» tiği hakkındaki cümlesini (*) ileri sürerler. Fakat, bunu yapanlar bu cümlenin inkılâpçı sınıfa katılan sanatçılardan bahseden devamını ihmal ediyorlar.

«Plehanov, sosyal şartların tetkikinin sanat problemlerini çözmeğe yetebileceğini ve edebiyatın sadık bir kopyaya veya bir hülâsaya irca edilebileceğini sanmaktan uzak kalacak kadar sağlam bir muhakeme ve bilgi sahibi idi. O, bir sanat eserinin tarihî değeriyle estetik değerini birbirine karıştırmaktan daima kaçınmıştır. Zira, bir yazar, Balzac gibi kendisini «cemiyetin zabıt kâtibi» diye ilân ettiği zaman dahi, kitaplarına şahsına vergi bir ihtiras ve eda koyar ki, bu da onları orijinal bir yaratış haline getirir; ve işte asıl tetkiki gereken bu orijinal yaratıştır.» (S.M.)

(*) Plehanov'un bu cümlesi için bkz. s. 112. (S.M.)

Sanat ve Sosyal Hayat[1]

I

Sanatla sosyal yaşayış arasındaki münasebetler meselesi, belli bir gelişme derecesine ulaşmış bütün edebiyatlarda çok önemli bir rol oynamıştır. Bu mesele, çoğu defa, birbirine taban tabana zıt iki yönde çözülmüştür; hâlâ da öyle çözülüyor.

Bazı kimseler : «İnsan sebt günü için değil, sebt günü insan içindir, cemiyet sanatçı için değil, sanatçı cemiyet içindir» demişlerdir ve şimdi de böyle demektedirler.

Başka bazı kimseler ise bu fikri kesin olarak reddederler. Bunlara göre, sanat kendi kendisinin **gaye**'sidir; onu kendisine yabancı başka gayelere erişmek için bir **vasıta** yapmak, bu gayeler en asil soydan bile olsa, sanat eserinin değerini azaltır.

Bu iki fikirden birincisi, 1860 yıllarındaki ileri edebiyatımızda parlak bir şekilde dile getirilmiştir. Taraf tutarlıktaki aşırılığıyle bu fikri adeta karikatürleştiren Pisarev'den bahsetmek bile, Çernişevski ile Dobroliubov'u, o devir tenkitçiliğinde bu görüşün en selâhiyetli müdafaacıları olarak zikredebiliriz.

Çernişevski, ilk tenkit makalelerinden birinde şöyle yazıyordu :

---

(1) Plehanov'un Pariste 10 kasım 1912 tarihinde verdiği bir konferansın metnini teşkil eden bu yazı ilk defa **Sovremennik** (Çağdaş) adlı Rus dergisinde neşredilmiştir : Birinci kısım, yıl 1912, sayı 11 ve 12; ikinci kısım, yıl 1913, sayı 1.

1922 yılında Moskovada broşür halinde basılmıştır.

Plehanov'un **Toplu eserleri**'ndeki yeri; Cilt XIV, s. 120 - 182.

«Sanat sanat içindir» düşüncesi, günümüzde, «servet servet içindir», «ilim ilim içindir», vs. düşüncesi kadar acayip bir düşüncedir. Beşerî faaliyetlerin hepsi insana hizmet etmekle mükelleftirler, yoksa kısır ve gereksiz uğraşmalar olarak kalırlar: servet insan tarafından kullanılmak, ilim insana yol göstermek için vardır; sanat da esaslı bir iyiliği göz önünde tutmalı kısır bir zevk olmamalıdır.

Çernişevski'ye göre, sanatların ve bilhassa «içlerinde en ciddîsi olan» şiirin önemi, cemiyet içinde yaydıkları bilgilerin kitlesiyle mütenasiptir.

Sanat — diyor Çernişevski — yahut daha doğrusu şiir (yalnız şiir, çünkü diğer sanatların bu mânada yaptıkları iş pek azdır), okuyucu kitlesi arasında muazzam miktarda bilgi yayar ve, bilhassa, onu ilmin hazırlamış olduğu mefhumlara alıştırır; bu yüzden, şiirin hayat için önemi çok büyüktür (1).

Aynı düşünce, Çernişevski'nin : «Sanatın gerçekle estetik münasebetleri» adlı ünlü disertasyonunda da ifade olunmuştur. Bu etüdün on yedinci tezine göre, sanat sadece hayatı kopya etmez, onu izah da eder; sanat eserleri çoğu defa «hayatın tezahürleri hakkında [verilmiş bir] hüküm» değeri taşırlar.

Çernişevski ile talebesi Dobroliubov'un gözünde, sanatın başlıca önemi hayatı kopya etmesinde, onun tezahürleri hakkında hükümler vermesindedir (2).

(1) Çernişevski: **Toplu eserleri, C. I, s. 33-34.**

(2) Bu fikir, Bielinski'nin hayatının son yıllarında müdafaa ettiği görüşün bir tekrarı ve geliştirilmiş şeklidir. Bielinski, «1847 yılı Rus edebiyatına bakış» başlıklı yazısında şunları yazıyordu: «Cemiyetin en yüksek ve en mukaddes menfaati, bütün âzalarının eşit olarak pay alacakları öz refahıdır. Bu refaha götüren yol şuurdur ve sanat da ilim kadar bu şuurun gelişmesine yardım edebilir. Bu hususta ilim de, sanat da aynı derecede gereklidir; ne ilim sanatın, ne de sanat ilmin yerini tutabilir.» İmdi, sanat ancak «hayatın tezahürleri hakkında hükümler» vermek suretiyle insanların şuurunu geliştirebilir. Böylece, Çernişevski'nin disertasyonu, Bielinski'nin Rus edebiyatı hakkındaki son hükmüne katılıyor.

Bu fikirde olanlar yalnızca edebiyet tenkitçileriyle sanat nazariyecileri değildi. Nekrasov'un, kendi ilham perisine «intikam ve hüzün perisi» adım vermiş olması hiç de tesadüf sayılmaz. Nekrasov'un şiirlerinden birinde vatandaş, şaire hitaben şöyle seslenir :

Ve sen şair, ilâhların seçkin kulu,
Ezelî hakikatlerden söz aç!
Sanma ki ekmeği olmıyanlar
Lâyık değildir rübabının ilhamına,
İnsanların düşmüşlüğünü ebedî sanma.
İnsanların ruhundaki Tanrı ölmedi,
İnanmış bir kalbin hıçkırıklarını
Anlar bu ruh daima.
Bir vatandaş ol! Sanatın hizmetkârı,
Yakınının iyiliği için yaşa.
Ver dehanı hizmetine
Âlemi kucaklıyan sevginin.

«Vatandaş» Nekrasov bu sözlerle kendi sanat anlayışını; aynı zamanda, plâstik sanatların, meselâ resmin, en tanınmış ustalarının da paylaştıkları bir anlayışı ifade etmişti : Perov ve Kramskoi de, tıpkı Nekrasov gibi, «vatandaş» olmağa gayret ediyorlardı. Onlar da Nekrasov gibi, sanata hizmet etmekle beraber, eserlerinde «hayatın tezahürleri hakkında hükümler (1)» veriyorlardı.

Artistik yaratışın gayesi hakkındaki aksi fikir, I inci Nikola devrinde Puşkin'in şahsında kendisine kudretli bir müdafi bulmuştur. **Kalabalık** ve **Şair'e** gibi manzume-

(1) Kramskoi'nin, V.V. Stasov'a yazdığı Menton, 30 Nisan 1884 tarihli mektup, kendisinin Bielinski, Gogol, Fedotov, İvanov, Çernişevski, Dobroliubov ve Perov'un fikirlerinin ne derece tesiri altında kaldığını gösteriyor. (**İvan Nikolayeviç Kramskoi, hayatı, mektupları, estetik ve kritik yazıları**, St. Petersburg, 1888, s. 487.)

Şunu da belirtmek gerekir ki, İ.N. Kramskoi'nin tenkit yazılarında rastlanan «hayatın tezahürleri hakkında hükümler», meselâ, G.İ. Uspenski'nin — tabii Çernişevski veya Dobroliubov'dan bahsetmemek şartıyle — yazılarında bulduklarımız kadar aydınlık olmaktan uzaktır.

leri herkes bilir. Şairden, terennümleriyle cemiyet örf ve âdetlerini düzeltmesini isteyen halk, ondan hor görücü, hattâ kaba denilebilecek bir cevap alır.

Basın geri! Barışçı şairin
Umurunda bile değilsiniz.
Rezilet içinde küstahça taş kesilin,
Rübabın nağmesi size can vermiyecek.
Mezarlar gibi tiksindiriyorsunuz ruhu;
Ahmaklığınıza, şerrinize
Bedel oldu şimdiyedek
Kırbaçlar, hapishane hücreleri, baltalar.
— Bunlar elverir size, akılsız köleler!

Puşkin, şairin vazifesini sık sık anılan şu mısralarla tarif etmiştir :

Hayatın çalkantıları için doğmadık biz,
Ne kazanç için, ne kavga için.
İlhamlanmak için doğmuşuz biz,
Ahenkli sesler ve dualar için.

Burada, sanat sanat içindir nazariyesinin en bariz bir ifadesiyle karşılaşıyoruz. 60 yıllarındaki edebî harekete muarız olanların Puşkin'i ikide bir memnunlukla ileri sürmüş olmaları sebepsiz değildir.

Acaba, bu birbirine taban tabana zıt iki fikirden hangisi doğru sayılabilir?

Bu meseleyi çözmeğe çalışmadan önce, onun fena konulmuş olduğunu kaydetmek yerinde olur. Gerçekten, ne bu meseleyi, ne de buna benzer bir başkasını «vazife» bakımından tetkik etmeğe imkân vardır.

Eğer belli bir ülkenin sanatçıları, belli bir devirde «hayatın çalkantıları ve kavgaları»ndan uzak durdukları

halde, başka devirlerde, aksine, kavgaya ve onun çalkantılarına can atıyorlarsa, bunun sebebi dışarıdan bir kimsenin farklı devirlerde onlara farklı vazifeler yüklemesi değil, belli bazı sosyal şartlar içinde belli bazı hisleri duyarken, başka bazı şartlar içinde de başka bazı hisleri duymalarıdır. Binaenaleyh, problemin olması gereken şey bakımından değil, olmuş ve olmakta olan şey bakımından mütalâa edilmesi gerekir.

Şu halde, meseleyi şöyle koyacağız :

Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde sanat için sanat temayülünün doğup kuvvetlenmesine sebep olan başlıca cemiyet şartları nelerdir?

Bu problemin hal tarzını bulduğumuz takdirde, bu ilkine sıkıca bağlı ve en az onun kadar enteresan olan şu diğer problemi de çözmemiz güç olmıyacaktır :

Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde faydacı bir sanat anlayışının, yani sanat eserlerine «hayatın tezahürleri hakkında [verilmiş] hükümler değeri» aşılamak temayülünün doğup kuvvetlenmesine sebep olan cemiyet şartları nelerdir?

Bu suallerden birincisi bizi tekrar Puşkin'e götürür.

Puşkin'in, sanat sanat içindir nazariyesini müdafaa etmediği zamanlar da olmuştu. Bir zamanlar, o, mücadeleden kaçmıyor, aksine, mücadele arıyordu. O zamanlar I inci Aleksandr devri idi. Bu devirde Puşkin «halkın» kırbaçlar, hapishane hücreleri ve baltalarla yetinmesi gerektiğini düşünmüyor, aksine, **Hürriyete gazel**'inde şu öfkeli haykırışı koparıyordu :

Heyhat! nereye baksam
Hep kırbaçlar, hep zincirler,
Felâketli utancı kanunların,
Köleliğin biçare göz yaşları;
Her yerde adaletsiz iktidar,
Bâtıl itikatların kalın karanlığı içinde...

Daha sonra, Puşkin'in fikirleri tamamen değişti. Şair, I inci Nikola devrinde, sanat sanat içindir nazariyesini benimsedi. Acaba bu derin değişikliğin sebebi nedir?

I inci Nikola'nın saltanat devri başlangıcı felâketli Dekabristler (1) hâdisesine sahne olmuştur. Bu hâdise «sosyete» mizin sonraki gelişmesi ve Puşkin'in kaderi üzerinde çok büyük bir tesir yaptı. Yenilen Dekabristlerle beraber o zamanki «sosyete» nin en kültürlü, en ileri temsilcileri sahneden çekildiler. «Sosyete» nin ahlâkî ve fikrî seviyesinde bu yüzden büyük bir düşüş olması zarurî idi. Herzen der ki :

Henüz çok gençtim, fakat Nikola'nın tahta çıkmasıyle beraber yüksek sosyetenin seviyesinde gözle görülür bir düşüş olduğunu, onun pespaye, daha yaltaklanıcı bir hale geldiğini hatırlıyorum. Aristokrasinin bağımsızlığından, İmparator Aleksandr zamanındaki şövalyece cüretten 1826 yılından sonra eser kalmadı.

Zeki ve duygulu bir kimse için böyle bir cemiyette yaşamak acıydı. Yine Herzen :

Kimsesizlik ve ıssızlıkla çevrilmiştik, diye yazar — her şey sessiz, insanlığa aykırı, ümit kırıcı ve üstelik son derece aşağılık, budalaca ve

(1) Rusyada Çarlığa karşı ilk ihtilâl hareketine girişenlere verilen ad. Hareket, 1825 yılı 24/26 Aralık günlerinde oldu. Hareketi yapanlara Dekabristler denilmesi bu yüzdendir (Dekabr=Aralık).

Dekabristler askerî bir ayaklanma ile Rusyada otokrasiyi ve monarşiyi yıkmak, cumhuriyet kurmak, toprak köleliğini kaldırmak, demokratik hürriyetleri yerleştirmek istiyorlardı. Bilhassa, cumhuriyetçi ve toprak köleliğini kaldırıcı yönde olması, hareketin burjuva karakterde olduğunu gösteriyordu.

İsyan, Çara sadık kuvvetler tarafından bastırıldı; teşkilâtçı ve ideologlarından beşi idam edildi ve isyana katılanlardan yüzü aşkın kimse küreğe ve Sibiryaya sürgüne gönderildi. (S.M.)

miskince idi. Sempati arayan bir bakış ancak aşağılık bir tehdit veya korku ile karşılaşıyordu; ya yüz çeviriyorlar, ya da hakaret ediyorlardı.

Puşkin, **Kalabalık** ve **Şair'e** adlı manzumelerini yayımladığı devirde yazdığı mektuplarda durmadan iki payitahtımızı da saran sıkıcı ve bayağı havadan şikâyet eder. Fakat, Puşkin yalnız çevresindeki topluluğun bayağılığından mustarip değildi; «idareci çevreler» le münasebetleri de onu fazlasıyle endişelendiriyordu.

Bizde epeyce yaygın olan dokunaklı bir rivayete göre, I inci Nikola âlicenaplık gösterip 1826 yılında Puşkin'i «gençliğinin siyasî hatâları» ndan ötürü «affetmiş» ve hattâ onun âlicenap hamisi olmuş. Halbuki, gerçek büsbütün başkadır. Nikola ile onun bu gibi işlerde sağ kolu olan polis şefi A.X. Benkendorf, Puşkin'i hiçbir zaman «affetmediler» ve onun üzerindeki himayeleri de ard arda bir sürü tahammûl edilmez hareketler halinde kendini gösterdi. Benkendorf, 1827 yılında Nikola'ya verdiği bir raporda şunları yazar :

Puşkin, kendisiyle yaptığım görüşmeden sonra, İngiliz kulübünde Haşmetmeaplarından sitayişkâr bir şekilde bahs ile, birlikte yemek yemekte olduğu kimseleri Haşmetmeaplarının sıhhatine içmeğe icbar etmiştir. Her ne kadar kendisi müseccel bir serseri ise de, kalemini ve konuşmalarını idare etmeyi başardığımız takdirde, **bu istifadeli olacaktır.**

Bu son kelimeler Puşkin'e lûtfedilen «himaye» nin iç yüzünü bize gösteriyor. Puşkin mevcut düzenin şairi yapılmak isteniyordu. I inci Nikola ile Benkendorf, şairin o eski mağrur ilham perisini resmî ahlâk yolunda gütmek emelindeydiler. Feldmareşal Paskeviç, Puşkin'in ölümünden sonra Nikola'ya : «Puşkin bir edip olarak ölümüyle beni üzdü» diye yazdığı zaman, Çar şu cevabı vermiştir :

«fikrine tamamen iştirak ediyorum; Puşkin'in mazisine değil âtisine ağlandığı haklı olarak söylenebilir» (1). Yani bu unutulmaz imparator, ölen şairi, kısa ömrü boyunca yazmış olduğu büyük eserlerden ötürü değil, fakat polisin kontrol ve güdümü altında **yazabilecek olduğu** eserlerden ötürü takdir ediyordu. Nikola'nın Puşkin'den beklediği, Kukolnik'in : **Yüce Varlığın eli vatanı kurtardı** piyesinki zihniyete uygun «vatanperverane» eserlerdi. Kendisi pek iyi bir saray adamı olan, semavî ilhamlı şair V.A. Jukovski de Puşkin'e aklın sesini duyurmağa, ahlâk saygısı aşılamağa çalışmıştır.

Jukovski, 12 nisan 1826 tarihli mektubunda Puşkin'e şunları yazar :

> Kötü bir terbiye ile hayat karşısında müdafaasız bırakılan gençliğimiz (yani bütün yeni yetişen nesil), şiirin cazibesine bürüdüğün isyan dolu fikirlerini öğrendi; ona tamiri imkânsız bir fenalık yaptın. Bundan dolayı vicdanın titremeli. Kabiliyet hiçtir; esas olan ahlakî büyüklüktür. (2).

Kabul etmek lâzımdır ki, **bu gibi** bir durumda, **bu kabil** bir vasiliğin zincirlerini taşır ve **böyle** öğütler dinlemek zorunda kalırken : «ahlâkî büyüklük» ten nefret etmeğe, sanatın sağlıyabileceği her türlü «istifade» ye karşı en derin tiksintiyi duymağa ve akıl hocalarıyle hamilere karşı :

> Basın geri! Barışçı şairin
> Umurunda bile değilsiniz!

demeğe cevaz vardı.

---

(1) Şçegolev: **Puşkin**, St. Petersburg, 1912, s. 357.
(2) Şçegolev: **Puşkin**, St. Petersburg, 1912, s. 241.

Başka bir deyişle, Puşkin, içinde bulunduğu durumda, tabiî olarak, sanat sanat içindir nazariyesinin taraflısı haline gelmek ve şaire, yani kendi kendisine :

> Sen kıralsın. Yalnız yaşa. Atıl
> Hür tefekkürünün seni götürdüğü hür yollara,
> Aziz düşüncelerinin meyvalarını olgunlaştırarak
> Ve başardığın asil işler için mükâfat beklemeden.

demek zorundaydı.

D.İ. Pisarev olsa, ihtimal bana itiraz ederek Puşkin'in bu sert sözlerle hamilerine değil, «halk» a hitap ettiğini söylerdi. Fakat, hakikî halk, o zamanki edebiyatın görüş sahasının tamamen dışındaydı. Puşkin'de «halk» kelimesi, onun sık sık kullandığı «kalabalık» kelimesiyle aynı mânaya gelir. Bu kelimenin ise çalışan kitleyle bir ilişiği olmadığı apaçıktır. Puşkin, **Çingeneler**'de bunaltıcı şehirlerin sâkinlerini şöyle vasıflandırır :

> Onlar aşktan utanırlar, kovarlar düşünceleri,
> Hürriyetlerini satarlar,
> Putların önünde boyun eğip
> Para ve zincir dilenirler.

Bu vasıfların, meselâ, şehirli zanaatkârlarla bir ilişiği olduğunu farzetmek güçtür.

İmdi, eğer bütün bunlar doğru ise şu neticeye ulaşıyoruz demektir :

Sanat için sanat temayülü, sanatçılarla onları saran sosyal çevre arasında bir uyuşmazlığın bulunduğu yerde meydana çıkar.

Bir tek Puşkin misalinin böyle bir neticeyi desteklemeğe elvermiyeceği haklı bir itiraz olarak ileri sürülebilir. Bunu kabul ediyorum; ama, Fransız edebiyatı tarihinden,

yani fikir cereyanları bütün Avrupada en geniş sempatiyle karşılanmış olan — hiç olmazsa geçen yüzyılın ortalarına kadar — bir memleketin edebiyatından alınma başka misaller vereceğim.

Puşkin'in çağdaşı olan Fransız romantikleri de, bazı pek seyrek istisnalarla, sanat sanat içindir nazariyesinin ateşli taraftarı idiler. İçlerinde en konsekanları olan Théophile Gautier, faydacı sanatı müdafaa edenleri şöyle taşlamıştır :

Hayır, sizi gibi sersemler, hayır, sizi gidi ahmaklar ve koca gerdanlılar sizi, bir kitaptan paça çorbası olmaz, bir roman bir çift dikişsiz çizme değildir (1) ... Geçmiş gelecek bütün papaların işkembesi aşkına hayır, iki yüz bin kere hayır (2) ... Ben lüzumsuz olanı elzem sayanlardanım — ve eşyayı da, insanları da bana gördükleri hizmetle ters nispetli olarak severim (3).

Yine Gautier, Baudelaire hakkında yazdığı küçük bir biyografide, sanatın mutlak bağımsızlığını koruduğu ve şiirin kendi kendisinden başka bir gayesi, okuyucunun ruhunda kelimenin mutlak mânasıyle güzellik duygusunu uyandırmaktan başka bir vazifesi olduğunu kabul etmediği için **Şer Çiçekleri** şairini göklere çıkarır.

«Güzellik fikri» ile politik ve sosyal fikirlerin Gautier'nin kafasında nasıl bir anlaşmazlık halinde yaşadıkları şu sözde görülecektir :

Raphaella'nın hakiki bir tablosunu veya güzel bir çıplak kadını seyretmeğe bedel, Fransızlık ve vatandaşlık haklarımdan büyük bir memnuniyetle vazgeçerdim (4).

---

(1) Théophile Gautier: Mademoiselle de Maupin, s. 18, Paris, 1860.

(2) Aynı eser, s. 18.

(3) Aynı eser, s. 21.

(4) Aynı eser, s. 21.

Bundan daha aşırı olunamaz. Buna rağmen, parnasyenler olsaydı muhakkak ki hepsi de Gautier'yi tasvip ederlerdi : belki içlerinden birkaçı Gautier'nin «sanatın mutlak bağımsızlığı» nın icaplarını ifadede bilhassa gençken kullanmış olduğu fazlaca paradoksal şekle karşı sadece bazı ihtirazî kayıtlar ileri sürerlerdi.

Fransız romantikleri ile parnasyenlerinde bu zihniyeti doğuran neydi? Acaba onlar da mı içinde yaşadıkları cemiyetle uyuşmazlık halindeydiler?

Théophile Gautier, 1857 yılında, Vigny'nin **Chatterton** piyesinin Théatre - Française'de sahneye konuluşu münasebetiyle yazdığı bir yazıda, bu dramın 12 şubat 1835 tarihindeki ilk temsiline ait hâtıralarını nakletiyordu. İşte anlattıkları :

Chatterton'un, karşısında inşadda bulunduğu parter; bu dünyada mısra düzmekten veya resim yapmaktan başka makbul bir meşgale olamıyacağına kuvvetle inanan... ve benzerine belki ancak Heidelberg'li veya İena'lı **tilkiler**'in **filistenler**'e bakışlarında rastlanılabilecek bir hor görüşle **burjuvalar**'a bakan, uzun saçlı, solgun delikanlılarla doluydu (1).

Peki, kimdi bu hor, hakir burjuvalar? Gautier, cevap veriyor :

Hemen hemen cümle âlem : bankerler, sarraflar, noterler, tüccarlar, esnaflar, hasılı esrarlı cemaate mensup olmayıp hayatını maddice kazanan herkes burjuvaydı (2).

(1) Théophile Gautier: **Romantizmin tarihi**, s. 153 - 155, Charpentier bas., Paris, 1874.

(2) **Aynı eser**, s. 154.

İşte bir başka şahidin ifadesi.

Théodore de Banville, **Odes funambulesques**'lerinden birinin tefsirinde, kendisinin de bu **burjuva** kinini paylaşmış olduğunu açıklıyarak romantiklerin **burjuva** kelimesine verdikleri mânayı bir de kendisi izah eder :

Romantiklerin dilinde **burjuva** demek yalnız paraya tapan, postunu korumaktan başka gayesi olmıyan ve şiirde hissî romansı, plâstik sanatlarda da renkli taş basmasını seven insan demekti (1).

Banville bunu hatırlattıktan sonra, **Odes funambulesques**'lerinde — bu od'ların romantizmin son devresinde yayımlanmış olduğunu kaydediniz —, tek suçları burjuvaca bir hayat sürerek romantik dâhiler karşısında eğilmemekten ibaret olan kimselere alçaklar demesine şaşmamalarını okuyucularından rica eder.

Bu ifadeler, romantiklerin, içinde yaşadıkları cemiyetle uyuşmazlık halinde olduklarını oldukça inandırıcı bir şekilde gösteriyor. Doğrusu, bu uyuşmazlık burjuva düzeni için hiçbir tehlike arzetmiyordu. Romantik topluluklara katılan burjuva gençleri mevcut düzene başkaldırmıyor, fakat burjuva yaşayışının aşağılığı, sıkıcılığı ve bayağılığı karşısında öfke ve kırgınlık duyuyorlardı. Bu gençleri coşturan yeni sanat, onların bu aşağılıktan, sıkıcılıktan ve bayağılıktan kaçıp sığındıkları bir melce idi.

Restorasyonun son yılları ile Louis-Philippe devrinin ilk yarısında, yani romantizmin en parlak devresinde — Fransa, ihtirasları derinden harekete getirmiş olan Büyük İhtilâl ile Napoléon çağının müthiş fırtınalarını henüz

(1) Théodore de Banville: **Odes funambulesqes**, s. 179-180, Charpentier bas., Paris, 1878.

atlatmışken —, Fransız gençliği burjuva hayatının aşağılığına, maddîliğine ve sıkıcılığına zor intibak edebilirdi (1). Burjuvazi cemiyette hâkim bir mevki kazanıp gönlündeki hürriyet mücadelesi ateşi sönünce, sanat için artık **burjuva hayat tarzının inkârını idealleştirmekten** başka yapacak şey kalmadı. Romantik sanat işte bu idealleştirmedir. Romantikler, burjuva ölçülülüğüne ve konformizmine karşı düşmanlıklarını yalnız sanat eserlerinde değil, tarz ve tavırlarıyle de ifadeye çalıştılar. Gautier, **Chatterton'un** ilk temsilinde parteri dolduran gençlerin uzun saçları olduğunu söylemişti. Aynı Gautier'nin «kibar» kişiler için skandal mevzuu olan kırmızı yeleğinden bahsedildiğini kim işitmemiştir ki? Genç romantikler için acayip elbiseler, uzun saçlar hep o şiddette nefret edilen burjuvaların zıddına gitmek için birer vasıtadan ibaretti. Bunun gibi, yüz solgunluğu da burjuva doymuşluğuna karşı bir nevi protesto gösterişi yerine geçiyordu. Gautier der ki :

O vakitler, benzi uçuk, kurşuniye, yeşile çalar renkte ve kabilse biraz iskeleti çıkmış olmak romantik ekolün modası idi. Böyle olmak

---

(1) Alfred de Musset bu uyuşmazlığı şöyle karakterize ediyor :

«O günden sonra âdeta iki zümre peyda oldu : bir yanda heyecanlı mustarip kimseler, sonsuzluğa muhtaç olan coşkun mizaçlılar ağlıyarak boyunlarını büktüler; bunlar marazi hülyalara büründüler ve artık tek görülen şey bir acılık okyanusu üzerinde cılız kamışlardan ibaret oldu. Öte yandan maddi adamlar, müspet zevkler arasında dimdik ayakta kaldılar ve hiç sarsılmadılar, bunların, sahip oldukları paraları saymaktan başka kaygıları yoktu. İşitilen, bir hıçkırıkla bir kahkaha oldu, biri ruhtan, öteki gövdeden geliyordu.» (**Bir zamane çocuğunun itirafları**, Jean Jillquin et Cie. bas., s. 10.).

(**Bir zamane çocuğunun itirafları**, Yaşar Nabi Nayır tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Ankara 1944, Maarif Matbaası. Yukarıdaki pasaj için bkz. s. 18.) (S.M.)

insana şeametli, baronvari, kâfirce, ihtiras ve ıstıraplarla kemirilmiş bir görünüş verirdi. Hassas hanımlar sizi ilgi çekici bulurlardı (1).

Gautier, romantiklerin Victor Hugo'yu itinalı giyinişinden dolayı bir türlü affedemediklerini de anlatır :

Kapılar kapanıp içeride yabancı bir kimse kalmadığı zaman, büyük bir dehayı insanlığa ve hattâ burjuvaziye bağlıyan bu zaafa esef edilirdi (2).

Belirtmek gerekir ki, genel olarak, insanların şu veya bu tarz ve tavrı benimsemek için gösterdikleri gayretler daima belli bir devrin sosyal münasebetlerini aksettirir. Bu konuda gayet enteresan bir sosyolojik etüd yazılabilirdi.

Burjuvaziye karşı böyle bir tavır takınan genç romantiklerin «faydacı sanat» fikrinden nefret edecekleri muhakkaktı. Onlara göre, sanatı faydalı yapmak, onu, o kadar hor ve hakir gördükleri bu burjuvaların hizmetine koşmak demekti. Gautier'nin, «sersemler, ahmaklar, koca gerdanlılar», vs. dediği faydacı sanat taraftarlarına karşı — yukarıda zikrettiğimiz — çıkışları bu suretle izah olunur. Kendi nazarında insanların ve eşyanın, sağlıyabilecekleri fayda ile ters nispetli olarak değer taşıdıkları paradoksu için de durum aynıdır. Bütün bu çıkışlar, paradokslar Puşkin'in :

Basın geri! Barışçı şairin
Umurunda bile değilsiniz.

mısralarıyle aynı mânaya gelir.

(1) Théophile Gautier: **Romantizmin tarihi**, s. 31.
(2) **Aynı eser**, s. 32.

Parnasyenlerle ilk Fransız realistleri (Goncourt kardeşler, Flaubert, vs.) de, içinde yaşadıkları burjuva cemiyetini aynı derecede hor ve hakir görüyorlardı. Onlar da, nefret ettikleri «burjuvalar» ı keskin hicivlere boğuyorlar; ve eğer eser yazıyorlarsa, bu işi, kendi söyleyişlerine göre, geniş bir okuyucu kitlesi için değil, sadece birkaç seçkin insan için, Flaubert'in bir mektubunda yazdığı gibi, bazı «meçhul dostlar» için yapıyorlardı. Bunlara göre, ancak kötü bir yazar geniş okuyucu kitlesinin hoşuna gidebilirdi. Leconte de Lisle, büyük bir süksenin yazar için bir entelektüel seviyesizlik alâmeti olduğunu düşünüyordu. Parnasyenlerin de, tıpkı romantikler gibi, sanat sanat içindir nazariyesinin ateşli taraftarı olduklarını ilâve etmeğe bilmem lüzum var mı?

Daha pek çok misal verilebilirse de bunda fayda görmüyoruz. Sanatçılarda sanat sanat içindir doktrinine bağlanma temayülünün, kendilerini çevreliyen cemiyetle uyuşmazlık halinde bulundukları zaman doğduğu artık oldukça açık bir şekilde görülüyor. Bu uyuşmazlığın mahiyetini tam olarak belirtmek yerinde olur.

XVIII inci yüzyılın sonlarında, Büyük İhtilâl'den hemen önce gelen devirde, ileri fikirli Fransız sanatçıları o zaman hâkim durumda olan «sosyete» ile aynı şekilde uyuşmazlık halinde bulunuyorlardı. David'le grupu eski rejime muhaliftiler. Ve bu uyuşmazlık muhakkak ki çaresiz bir uyuşmazlıktı, çünkü eski rejimle aralarında herhangi bir uzlaşma imkânı yoktu. Üstelik, bu uyuşmazlık romantikleri burjuva cemiyetinden ayıran uyuşmazlığa nispetle daha çok derindi. David'le grupu eski rejimin yıkılmasını özlüyorlardı. Halbuki, Théophile Gautier ve taraftarları — daha önce söylediğim gibi — burjuva cemiyetine karşı hiçbir düşmanlık beslemiyorlardı; istedikleri sa-

dece bu burjuva cemiyetinin örf ve âdetlerde bir nevi bayağılaşmaya yol açmamasıydı (1).

David ve dostları eski rejime karşı başkaldırırken, az zaman sonra, rahip Sieyès'in meşhur sözüyle, «her şey haline gelecek» olan tiers état'mn sıkı saflarla peşleri sıra geldiğini biliyorlardı. Dolayısıyle, **mevcut düzen**'le uyuşmazlıkları hakkında besledikleri his, eski cemiyetin bağrında yükselen ve onun yerini almağa hazırlanan **yeni cemiyet**'e karşı sempati hissiyle tamamlanmaktaydı. Halbuki, romantiklerde ve parnasyenlerde bambaşka bir durumla karşılaşıyoruz: bunlar, yaşadıkları devir Fransasının sosyal yapısında herhangi bir değişikliği ne ümit, ne de arzu ediyorlardı; bu yüzden de, cemiyetle uyuşmazlıkları ümitsiz ve çaresiz bir uyuşmazlıktı (2).

Bizim Puşkin'imiz de zamanının Rusyasında değişiklikler olmasını beklemiyordu ve, hattâ, denilebilir ki, I

(1) Théodor de Banville, romantiklerin «burjuva»ya karşı hücumlarının hiçbir suretle sosyal bir sınıf olarak burjuvaziyi hedef tutmadığını açıkça söyler (bkz. **Odes funambulesques**, Paris, 1858, s. 294).

Romantiklere has olup esas itibariyle muhafazakâr bir mahiyet taşıyan bu «burjuva»ya karşı isyan, bazı Rus nazariyeciler (meselâ, İvanov - Razumnik) tarafından, günümüzde, küçük burjuva zihniyetine karşı yapılan ve proletaryanın burjuvaziye karşı politik ve sosyal mücadelesini vüsatça adamakıllı aşan bir mücadele olarak tefsir edilmiştir. Bu tefsir tarzında tecelli eden düşünce derinliğini okuyucuların hakemliğine havale ediyorum. Gerçekte bu tefsir, Rus sosyal düşünce tarihi ile meşgul olan kimselerin daha önce batı Avrupa düşünce tarihiyle ünsiyet peydah etmek zahmetine her zaman katlanmadıklarını gösteriyor.

(2) Sanatçılarla onları saran sosyal çevre arasındaki bu çaresiz uyuşmazlık Alman romantiklerinin düşünce tarzı üzerinde de tesirini gösterir. Brandès: **die Romantische Schule in Deutschland** (Almanyada romantik ekol) adlı kitabında bunu çok güzel ispat etmiştir. Eserin ikinci cildinin adı: **die Hauptsrömungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts** (19 uncu yüzyılın başlıca edebi cereyanları).

inci Nikola devrinde bu kabil değişiklikleri arzu da etmez olmuştu. Bu yüzden, Puşkin'in cemiyet hayatı anlayışı kötümser bir renk taşır.

Zannedersem, yukarıda varmış olduğum neticeyi şimdi tamamlıyarak şöyle diyebilirim :

Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde «sanat sanat içindir» görüşünü benimsemek temayülünün doğup kuvvetlenmesine sebep, bu kimselerle onları saran sosyal çevre arasında bulunan çaresiz uyuşmazlıktır.

Dahası var. Aklın yakın zaferine sıkıca inanan «1860 yılları insanları» mızın misali, tıpkı aynı inanışla hareket eden David ve dostları misali gibi, bize şunu ispat etmektedir ki, **faydacı denilen sanat, yani sanat eserlerini «hayatın tezahürleri hakkında [verilmiş] hükümler» telâkki etmek temayülü ve bu sanatın sosyal mücadelelere katılmak hususunda her zaman taşıdığı sevinçli arzu, cemiyetin önemli bir kısmı ile, artistik yaratışla az çok aktif bir şekilde ilgilenen kimseler arasında karşılıklı bir sempatinin bulunduğu yerde doğar ve kuvvetlenir.**

Aşağıdaki misal bu düşüncenin doğruluğunu bize gösterecektir.

1848 şubat ihtilâlinin taze bir hava getiren fırtınası patlak verdiği zaman, Fransız sanatçılarından bir çoğu sanat sanat içindir doktrinini tamamen bıraktılar. Gautier'nin, daha sonraları, sanatın mutlak bağımsızlığının lüzumuna inanmış örnek bir sanatçı olarak zikredeceği Baudelaire bile hemen **Halkın Selâmeti** adıyle inkılâpçı bir gazete çıkarmağa başladı. Gerçi, bu gazete kısa zamanda kapandı, ama Baudelaire 1852 yılında Pierre Dupont'un **Şarkılar**'ma yazdığı önsözde sanat sanat içindir nazariye-

sini hâlâ «çocukça» olarak vasıflandırmakta ve sanatın sosyal bir gaye taşıması gerektiğini ilân etmekteydi. Ancak aksi-inkılâbın zaferinden sonradır ki, Baudelaire ve onu takip eden başka sanatçılar tekrar o «çocukça» sanat sanat içindir doktrinine döndüler.

Parnas'ın gelecek seçkin simalarından biri olan Leconte de Lisle, 1852 de çıkan **Antik Şiirler**'inin 1 inci baskısının önsözünde bu dönüşün psikolojik mânasını çok daha doğru bir şekilde ifade etmiştir. Bu önsözde şunları okuyoruz :

Sanatta gerçekleşen Şiir artık kahramanca işler meydana getirmiyecek, sosyal faziletler ilham etmiyecek, çünkü bütün edebî çöküş devirlerinde olduğu gibi, ancak miskince şahsî intibaları ifadeyle yetinmeğe zorlanan mukaddes dil ... artık insanoğluna ders verebilecek halde bulunmuyor (1).

Leconte de Lisle şairlere hitaben der ki :

Şairler, ne söyliyeceksiniz, ne öğreteceksiniz?.. İnsan soyunun hocaları, bakın şakirdiniz insiyakıyle sizden fazlasını biliyor (2).

Geleceğin parnasyenine göre, şimdi şiirin vazifesi «artık gerçek hayatı olmıyan kimselere ideal hayatı sunmak (3)» tır.

Bu derin mânalı sözler, «sanat için sanat» a sığınma temayülünün psikolojik sırrını açığa vuruyor. Leconte de

(1) Leconte de Lisle: **Antik Şiirler**, Paris, 1852, önsöz, s. VII.

(2) Aynı eser, s. IX.

(3) Aynı eser, s. IX.

Lisle'in bu açıklayıcı önsözünü daha birçok vesilelerle anmamız gerekecek.

Meselenin bu yanına son verirken, her siyasî iktidarın, sanatla ilgilendiği takdirde, daima faydacı sanatı tercih ettiğini ilâve edeceğim. Bunda anlaşılmıyacak bir taraf yok, zira bütün ideolojileri, bizzat hizmet ettiği dâvanın hizmetine koşmak bir siyasî iktidarın menfaati icabıdır. İmdi, bir siyasî iktidar ancak bazen inkılâpçı, fakat çoğu defa muhafazakâr — eğer mürteci değilse — olduğuna göre, sanatta faydacı görüşü sırf inkılâpçılara veya genel olarak «ileri» fikirli kimselere has bir görüş saymak, anlaşılacağı gibi, yanlış olur. Rus edebiyatı tarihi, bizim «koruyucu» imparatorlarımızın hiç de bu görüşe muhalif olmadıklarını açıkça gösteriyor. İşte birkaç misal: 1814 yılında, F.F. Narejni'nin : **Rusyalı Gil Blas yahut prens Gabriel Simonoviç Çistiakov'un maceraları** romanının ilk üç kısmı çıkmıştı. Bu roman Maarif nazırı kont Razumovski tarafından yasak edildi. Razumovski, bu yasaklama münasebetiyle, edebiyatla hayat arasındaki münasebetlere dair fikrini şu sözlerle bildiriyordu :

Roman yazarları, çoğu defa, kötülüklerle savaşmağa çalışırken bunları öyle renklerle çiziyor veya o kadar teferruatlı bir şekilde tasvir ediyorlar ki, böylece gençliğin dikkatini hatıra getirilmemesi müreccah olan bazı kötülükler üzerine çekmiş oluyorlar. Edebî değeri ne olursa olsun bir roman ancak hakikaten ahlakî bir gaye taşıdığı takdirde yayımlanmalıdır.

Gördüğünüz gibi, Razumovski sanatın kendi kendisi için gaye olamıyacağı kanaatindeydi. I inci Nikola'nın, resmî durumları dolayısıyle sanat karşısında bir tavır takınmak zorunda kalan hizmetkârları da böyle düşünüyorlardı. Ostrovski de iktidarı kendisiyle meşgul etmiştir : 1850

yılı martında **Yabancı değiliz, uyuşuruz** adlı komedisi çıktığı ve bazı aydın edebiyat ve... ticaret amatörleri bu komedinin tüccarları tahkir ettiği endişesine kapıldıkları vakit, Maarif nazırı (Prens P. A. Şirinski - Şikmatov) Moskova tedrisat dairesi âmirine müptedi dram yazarını makamına çağırıp kendisine şunların anlatmasını emretti :

İstidadın asil ve faydalı gayesi kötüyü ve gülüncü sadece canlı bir şekilde tasvir etmek değil, bunları takbih etmek; yalnızca karikatür yapmak değil, aynı zamanda ve bilhassa yüksek ahlâk duygularını yaymak olmalıdır. Binaenaleyh, yazar rezilete karşı fazileti; kötüye ve gülünce karşı ruhu yüceltici fikir ve hareketlerin tasvirini koyacaktır; nihayet, yazar her cürmün **daha bu dünyada cezasını bulduğu** inamşını, gerek genel, gerekse özel yaşayış için son derece önemli olan bu inanışı takviye etmelidir.

İmparator Nikola Pavloviç de sanatı bilhassa «ahlâkî» bakımdan mütalâa ediyordu. Nikola'mn, Puşkin'i elde etmek hususunda Benkendorf'un fikrini paylaştığını daha önce görmüştük. Otrovski'nin, slavcıların tesirine kapılıp, eğlenceli ziyafetlerde, dostlarıyle birlikte «Petro'nun (Deli Petro) bütün yaptıklarını geriye götüreceğini» tekrarlayıp durduğu zamanlarda yazdığı **Herkes yerli yerine (nie v svoi sani nie sadice)** piyesini İmparator iltifatlara boğuyor ve hakikaten epey ibret verici olan bu piyes için: «Bu bir piyes değil, bir derstir», diyordu.

Misalleri fazla çoğaltmamak için iki hâdiseyi daha belirtmekle yetineceğim :

N. Polevoi'nin çıkartmakta olduğu **Moskova Telgraf,** Kukolnik'in : **Yüce Varlığın eli vatanı kurtardı** adlı «vatanperverane» piyesi hakkında menfi bir yazı yayımladığı için Nikola hükümetinin hışmına uğrayıp kapatılmıştı. Fa-

kat, gün gelip N. Polevoi de **Rus donanmasının emektarı** ve **Satıcı İgolkin** gibi vatanperverane piyesler yazmağa başlayınca, İmparator — yazarın kardeşinin anlattığına göre — onun dramatik kabiliyetine hayran kalıverdi.

Bu yazar müstesna bir istidat sahibi, dedi [imparator], yazması, durmadan yazması lâzım. Onun işi bu olmalı, — ve gülümsiyerek ilâve etti — ama dergi çıkartmağa kalkışmasın!

Rus idarecilerinin bir istisna teşkil ettiklerini zannetmeyiniz. Hayır, XIV üncü Louis gibi mutlakıyetçiliğin tipik bir temsilcisi de sanatın kendi kendisi için gaye olamıyacağına, insanların ahlâkî terbiyesine hizmet etmesi gerektiğine aynı derecede inanıyordu. Bu prensip, XIV üncü Louis büyük asrının bütün edebiyat ve sanatına derinden sinmişti.

I inci Napoléon da sanat sanat içindir nazariyesini menfur «ideologlar» ın zararlı uydurmalarından biri telâkki ederdi. Onun da arzusu edebiyatın ve sanatın ahlâka hizmet etmesi idi ve bunu bir dereceye kadar başardı : nitekim, o devirde «salonlar» da görülen tablolardan çoğu Konsüllüğün ve İmparatorluğun askerlik sahasında başardığı işleri temsil ediyordu.

I inci Napoléon'un «küçük» yeğeni III üncü Napoléon bu sahada amcasının izinden gittiyse de çok daha az muvaffak oldu. O da edebiyatı ve sanatı, ahlâk adını verdiği şeye hizmete zorlamak istiyordu. Lyon'lu profesör V. de Laprade, 1852 yılı kasımında yazdığı : **Devletin ilham perileri** adlı bir hicviye ile faydacı sanat uğrunda yapılan bu bonapartist gayretleri merhametsizce alaya aldı. Laprade bu hicviyesinde devletin ilham perilerinin insan aklını askerî bir disiplin altına alacağı zamanların yakın ol-

duğunu, böylece ortalığa dirlik düzenliğin hâkim olacağını ve hiçbir yazarın en ufak bir hoşnutsuzluk göstermeğe cüret edemiyeceğini bildiriyordu :

İster yağmurlu olsun, ister güneşli hava
Her dem memnun olmalı, soğuk sıcak bedava.
Yüzünüz pancar gibi al al olsun isterim,
Kim ki solgun, sıskadır ondan nefret ederim.
Gülün, daima gülün keyfinize yazıktır,
Yüzü gülmiyenlerin hakkı yağlı kazıktır, vs.

Bu spiritüel hicviyenin Laprade'ın profesörlüğüne mâlolduğunu da sırası gelmişken ilâve edeyim. III üncü Napoléon hükümeti «devletin ilham perileri» yle alay edilmesine izin vermiyordu.

II

«İdareci çevreler» i bırakalım.

İkinci İmparatorluk devri yazarları içinde, sanat sanat içindir nazariyesini hiçbir **ilerici** tarafı bulunmıyan bazı mülâhazalara dayanarak reddetmiş olan kimselere rastlanır. Meselâ, Alexandre Dumas fils, «sanat sanat içindir» sözünün «bir araya getirilmiş mânasız üç kelime» den başka bir şey olmadığım kesin bir dille ilân eder. A. Dumas fils **Gayrimeşru oğul** ve **Müsrif baba** piyeslerinde bazı sosyal gayeler güdüyordu. O, kendi düşüncesine göre her yamyle yıkılmakta olan «eski cemiyet» i eserleriyle desteklemesi gerektiğine inanıyordu.

Lamartine, 1857 yılında, Alfred de Musset'nin ölümü üzerine, onun eserlerinden bahsederken, hiçbir dinî, içtimaî, siyasî veya vatanî inanış taşımamış olduğu için şairi

sert bir şekilde yargılıyor ve zamanının şairlerini «kompozisyonlarında sadece vezin ve kafiyeyle uğraşıp mânayı unutmak» la suçlandırıyordu. Nihayet, çok daha az önemli bir yazar olan Maxime Du Camp, sırf şekil araştırıcılığım mahkûm ederken sesini şöyle yükseltir :

Güzellik şekildeymiş, âmenna, kabul ettik!
Fakat bunun özünde fikir olmalı fikir!
Güzel bir kafa ama, içinde beyin eksik
Böyle bir güzelliğin sizce değeri nedir?

M. Du Camp, romantik resim ekolünün liderine de hücum ederek şunları yazar :

Sanat için sanatı icat eden bazı edebiyatçılar gibi Bay Delacroix da renk için rengi icat etti. İnsanlık ve tarih ... onun için [Delacroix için] ancak iyi seçilmiş nüansların terkibine bir vesile teşkil etmiştir.

Yine bu yazarın fikrine göre, «sanat sanat içindir ekolünün zamanı bir daha geri gelmemek üzere geçmiştir (1)».

Dumas fils'e olduğu gibi, Lamartine'le Maxime du Camp'a da bozguncu temayüller atfedilemez. Bunlar, sanat sanat içindir nazariyesini reddetmekle beraber, hiç de burjuva düzeninin yerine yeni bir sosyal organizasyon koymak arzusunda değildiler; bilâkis, proletaryanın kurtuluş hareketinin şiddetle sarstığı burjuva düzenini sağlamlaştırmak istiyorlardı. Bu bakımdan bunlar romantiklerden ve, bilhassa, parnasyenlerle ilk realistlerden ayrılırlar. Bu farkın sebebi sırf bunların burjuva yaşayış tar-

(1) M. Cassagne'ın mükemmel kitabına bakınız : **Fransada son romantiklerle ilk realistlerde sanat sanat içindir nazariyesi**, Paris, 1906, s. 96 - 105.

zına çok daha kolaylıkla uyabilmeleridir. Berikilerin kötümser muhafazakâr olmalarına karşılık, bunlar iyimser muhafazakârdırlar.

Bundan, apaçık olarak şu netice çıkar ki, faydacı sanat doktrini inkılâpçı zihniyetle olduğu kadar muhafazakâr zihniyetle de bağdaşmaktadır. Mamafih, bu doktrin herhangi bir sosyal düzene veya sosyal ideale karşı duyulan canlı ve faal bir ilginin varlığını zaruretle şart koşar. Bu ilgi — şu veya bu sebeple — kaybolduğu zaman o da kaybolur.

Şimdi daha ileriye giderek bu iki zıt temayülden hangisinin sanatın gelişmesi için daha elverişli olduğunu görelim.

Sosyal hayata ve düşünceye ait bütün meseleler gibi, bu meselenin de mutlak bir şekilde çözülmesine imkân yoktur. Her şey zaman ve mekân şartlarına bağlıdır.

I inci Nikola ile uşaklarını hatırlıyalım. Bunlar, Puşkin'i, Ostrovski'yi ve o çağın diğer bazı yazarlarını jandarma kafası anlayışına uygun bir ahlâkın hizmetine koşmak istiyorlardı. Bir an, onların bu isteklerine kavuştuklarını düşünelim. Netice ne olacaktı? Cevap basit: onların nüfuzu altına düşen sanatçıların ilham perileri devletin ilham perileri haline gelerek aşikâr çöküş alâmetleri göstermeğe başlıyacaklar ve doğruluklarından, kuvvetlerinden ve cazibelerinden çok şey kaybedeceklerdi.

Puşkin'in **Rusyaya iftira edenler** manzumesi hiç de onun en iyi eserlerinden biri sayılamaz. Ostrovski'nin, yüce makamda «faydalı bir ders »telâkki edilen **Herkes yerli yerine** piyesi de başarılı bir eser değildir. Halbuki, Ostrovski bu piyeste, Benkendorf'lar, Şirinski - Şikmatov'lar ve faydacı sanatın **aynı kıratta** diğer sâlikleri için makbul olan ideale doğru ancak birkaç adım atmıştı.

Yine, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, Goncourt kardeşler, Flaubert, kısaca, bütün romantikler, parnasyenler ve ilk Fransız realistlerinin kendilerini saran burjuva çevreyle uzlaştıklarını ve ilham perilerini, Banville'in tâbiriyle, «yalnız paraya tapan» kimselerin hizmetine verdiklerini farzedelim. Netice ne olurdu?

Cevap kolay. Romatikler, parnasyenler ve ilk Fransız realistleri çok aşağı bir seviyeye düşerlerdi ve eserleri çok daha az güçlü, çok daha doğru, çok daha az çekici olurdu.

Acaba, Flaubert'in **Madame Bovary**'siyle Augier'nin **Bay Poirier'nin Damadı**'ndan hangisi daha fazla sanat değeri taşıyan bir eserdir? Suali sormak bile abes. Halbuki, burada mesele sadece bir kabiliyet farkından ibaret değildir. Augier'nin dram nev'inde, burjuva ölçülülüğünün ve konformizminin hakikaten zirvesini teşkil eden âmiyaneliği, bu ölçülülükten ve konformizmden nefretle uzak duran Flaubert'in, Goncourt'ların ve diğer realistlerin yaratıcı melekesinden zaruretle farklı bir yaratıcı melekeye ihtiyaç gösterir.

Nihayet, bu edebiyat cereyanlarından birisinin diğerine nispetle çok daha fazla sayıda kabiliyetli insanı kendisine çekmiş olması da derin bir sebebe davanıvordu. Peki, bütün bu anlatılanlardan ne netice çıkarmalı?

Şunu : bir sanat eserinin meziyetini nihaî ve kat'î olarak tâyin eden onun muhtevasının değeridir. Halbuki, romantikler ve bu meyanda Théophile Gautier işte bunu kabul etmek istemiyorlardı. Théophile Gautier, şiirin hiçbir şey ispat etmemekle kalmayıp üstelik hiçbir şey de anlatmadığını, bir mısraın güzelliğinin ondaki ahenk ve ritme bağlı olduğunu söylüyordu. Büyük hatâ! Haki-

kat tam bunun tersidir. Şiir — ve, genel olarak, her sanat eseri — daima bir şey **anlatır,** çünkü daima bir şey **ifade eder.** Tabiî, her şiir anlattığını kendine has bir tarzda «anlatır». Sanatçı düşüncesini imajlarla ifade ettiği halde, makale yazarı fikirlerini **mantıkî delillerle** ispat eder. Bir edip imajlar yerine mantıkî deliller kullanırsa veya yarattığı imajlar onun şu veya bu konuyu ispatlamasına yararsa, o artık bir sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur; isterse denemeler ve makaleler değil de, romanlar, hikâyeler veya tiyatro piyesleri yazsın... Bütün bunlar apaçık olmakla beraber, hiç de bir sanat eseri için fikrin önemsiz olduğu mânasına gelmez. Hattâ diyeceğim ki, ideolojik muhtevadan tamamen mahrum bir sanat eseri yoktur. Şekli her şeyin üstünde tutan ve muhteva kaygısı duymıyan yazarlar bile eserlerinde daima, şu veya bu tarzda, bir fikri ifade ederler. Şiir mahsullerinin ideolojik muhtevasına karşı kayıtsız olan Th. Gautier, daha önce gördüğümüz gibi,

> Raffaello'nun hakiki bir tablosunu veya güzel bir çıplak kadını seyretmeğe bedel, Fransızlık ve vatandaşlık haklarından memnuniyetle vazgeçmeğe hazır

olduğunu temin ediyordu.

İki şey birbirine sıkıca bağlıdır : Th. Gautier'nin sırf şekil kaygısı, onun sosyal ve politik meselelere karşı mutlak kayıtsızlığından ileri geliyordu. Şekli her şeyin üstünde tutan yazarlar eserlerinde daima — daha önce göstermiş olduğum gibi — kendilerini saran sosyal çevreyle aralarında mevcut çaresiz bir uyuşmazlığı ifade ederler. İşte, hepsinde müşterek olup her birinin kendi tarzında ifade ettiği fikrin kaynağı budur.

Ancak, ideolojik muhtevadan tamamen mahrum bir

sanat eseri bulunmadığı doğru olmakla beraber, bir sanat eserinde her fikri ifade etmeğe de imkân yoktur. Ruskin bunu çok güzel söylüyor : Bir genç kız kaybolan aşkını terennüm edebilir, ama bir cimri kaybolan parasını terennüm edemez. Ve Ruskin, çok doğru olarak, bir sanat eserinin değerinin, ifade ettiği duyguların güzelliğine bağlı olduğunu belirtir. Der ki :

Sizi saran herhangi bir duygunun bir şair tarafından terennüm edilip edilemiyeceğini, bir şair için hakikî bir ilham kaynağı olup olamıyacağını kendi kendinize sorun : cevabınız müspet ise o duygu yüksek bir duygudur. Eğer, aksine, bu duygu terennüm edilemiyecek gibiyse, alaydan başka bir şey ilham edemezse o zaman aşağılık bir duygudur.

Başka türlü olamaz. Sanat, insanları mânen birbirine yaklaştıran vasıtalardan biridir. Ve bir sanat eserinde ifade edilen duygu ne kadar yüksek olursa, o eser insanlar arasındaki mânevî münasebetleri o kadar kolaylaştırır.

Niçin cimri kaybolan parasım terennüm edemez? Gayet basit. Çünkü, o, bunu terennüm etseydi, terennümü kimseyi duygulandırmaz, yani kendisiyle başka insanlar arasında mânevî bir birlik duygusu uyanmasını sağlıyamazdı.

Belki bana savaş şiirlerinden bahsedilecek ve : savaş insanları birbirine yaklaştıran bir vasıta mıdır? diye sorulacak. Ben, buna cevap olarak, düşmana karşı kin ifade eden savaş şiirlerinin, aynı zamanda, vatanları için ölmeğe hazır olan askerlerdeki fedakârlık ruhunu tebcil ettiğini söyliyeceğim. Bu nevi şiir, işte bu duyguları ifade ettiği ölçüde, insanlar arasında bağ vazifesi görür; ve bu işi, insanlığın değilse bile, hiç olmazsa onun şu ya da bu kısmının kültürce erişmiş olduğu gelişme derecesine göre az

veya çok geniş sınırlar içinde (kabile, komüna, devlet) yapar.

Faydacı sanat gayretkeşlerini hiç de sevmiyen İ. S. Turgenyev bir gün : «Milos Venüsü 1789 prensiplerinden daha az itiraz götürür», demişti. Turgenyev tamamen haklıydı. Fakat, bu vakıanın mânası nedir? Bu vakıanın mânası hiç de Turgenyev'in ona atfetmek istediği gibi değildir.

Yeryüzünde pek çok insan, 1789 prensiplerine «itiraz» etmek şöyle dursun, bu prensipleri bilmez bile. Avrupa ekolünden geçmemiş bir Hotanto'ya bu prensipler hakkında ne düşündüğünü sorunuz. Onun bu prensiplerden bahsedildiğini ömründe işitmemiş olduğunu görürsünüz. O, yalnız 1789 prensiplerinden değil, Milos Venüsü'nün varlığından da habersizdir; ve bunu görseydi muhakkak ki mükemmelliğine «itiraz» ederdi. Hotanto'nun kendine has bir güzellik ideali, Hotanto Venüsü adıyle antropoloji kitaplarında resmine çok sık rastlanan bir güzellik ideali vardır. Milos Venüsü beyaz ırkın ancak bir kısmı için şüphe götürmez bir cazibe taşır. Milos Venüsü beyaz ırkın bu kısmı için gerçekten de 1789 prensiplerinden daha az itiraz götürür. Niçin? Sebebi basit. Çünkü, 1789 prensipleri beyaz ırkın ancak belli bir gelişme safhasına — feodalizme karşı mücadele eden burjuvazinin kendi rejimini pekleştirdiği safhaya (1) — tekabül eden münasebetlerin

(1) Kurucu Meclisin 20 - 26 Ağustos 1789 tarihli celsesinde kabul ettiği «İnsan ve vatandaş hakları beyannamesi» nin ikinci maddesi şöyle der : «Her türlü siyasî topluluğun gayesi insanın tabiî ve yok edilemez haklarının korunmasıdır. Bunlar hürriyet, mülkiyet, emniyet ve baskıya mukavemet haklarıdır.»

Burada mülkiyet endişesi tamamlanma yolundaki inkılâbın burjuva karakterini, «baskıya mukavemet» hakkının tanınması inkılâbın yapılmakta olup henüz sona ermediğini ve aristokrasi ile ruhban sınıfı-

ifadesi olduğu halde, Milos Venüsü bu gelişmenin birçok safhalarına — birçok safhalarına, fakat bütün safhalarına değil — tekabül eden bir kadın güzelliği idealini temsil eder. Hıristiyanların da kendilerine mahsus kadın güzelliği idealleri vardı. Bu ideali Bizans tasvirlerinde bulabiliriz. Bilindiği gibi, bu tasvirlerin perestişkârları Milos Venüsü'nün güzelliğine olduğu kadar, diğer bütün Venüs'lerin güzelliğine de «itiraz» ediyorlardı. Bunlar, «dişi şeytanlar» adını verdikleri bu Venüs'leri imkân buldukları her yerde imha ederlerdi. Derken, bir zaman geldi ki, Antik çağın «dişi şeytanlar» ı tekrar beyaz ırktan insanların hoşuna gitmeğe başladı. Bu değişiklik batı Avrupa şehirlerindeki hürriyet hareketini, yani tam da 1789 prensiplerinde en parlak ifadesini bulan hareketi takiben meydana geldi. Bunun için — Turgenyev'e rağmen — diyebiliriz ki, Milos Venüsü'nün, yeni Avrupada, 1789 prensipleri bura sakinleri arasında olgunlaştığı ölçüde daha az «itiraz» a uğraması gerekiyordu. Bu bir paradoks değil, sadece tarihî bir hâdisedir.

Rönesans devri sanat tarihinin başlıca hâdisesi — bu tarih güzellik mefhumu makımından tetkik edilirse görüleceği gibi — insan figürü hakkındaki manastır idealinin, yavaş yavaş arka plâna çekilerek yerini, şehirlerdeki hürriyet hareketine bağlı olan ve gerçekleşmesi Antik çağ «dişi şeytanlar» ının hâtırası sayesinde kolaylaşan bir dünyevî ideale bırakmasıdır.

Edebî faaliyetinin son devresinde «saf», bağlantısız, şartsız veya — filozofların dedikleri gibi — **mutlak sanat**'ın bulunmadığını ve hiçbir zaman bulunmamış oldu-

---

nın yüksek tabakası tarafından şiddetli bir muhalefetle karşılandığını gösterir. 1848 haziranında Fransız burjuvazisi artık vatandaş için baskıya mukavemet hakkı ilân etmiyordu.

ğunu haklı olarak söyliyen Bielinski dahi, buna rağmen, «XVI ncı yüzyıl İtalyan ekolü ressamlarına ait eserlerin, muayyen bir nispette, mutlak sanat idealine yaklaştığını» kabul ediyordu; zira, ona göre, bu eserler «sanatın kültürlü sosyete için başlıca ilgi konusu, biricik (exclusive) meşgale olduğu» bir devirde yaratılmışlardır. Ve Bielinski, misal olarak «Raffaello'nun Madonnası, XVI ncı yüzyıl İtalyan resminin bu şaheseri» ni, yani Dresden Müzesindeki Sixtin Madonnası'm zikreder.

Halbuki, XVI ncı yüzyıl İtalyan resim ekolleri dünyevî ideal ile hıristiyanî manastır ideali arasındaki uzun bir mücadelenin sonunu gösterirler. XVI ncı yüzyılda en kültürlü sınıfların sanata karşı duydukları ilgi ne kadar «biricik» olursa olsun (1), Raffaello madonnalarının, sanat sahasında, dünyevî ideal tarafından manastır idealine karşı kazanılan zaferi en iyi karakterize eden ifade şekillerinden biri olduğu inkâr edilemez. Raffaello'nun, henüz ustası Perugino'nun tesiri altında bulunduğu devrede yapmış olduğu ve yüzleri sırf dinî bazı hisleri aksettiren madonnalar için de, mübalâğaya düşmeksizin, aynı şey söylenebilir. Bu dinî görünüş altında, sırf dünyevî bir hayatın sıhhatli sevinci o kadar kuvvetle parlar ki, artık bu madonnalarda bizanslı ustaların dindar bakirelerine benzer bir taraf bulmağa imkân yoktur (2).

(1) İnkâr götürmez bir vakıa olan bu «biricik» ilgi sadece, XVI ncı yüzyılda sanatla yakından ilgilenen kimselerle onları saran sosyal çevre arasında çaresiz bir uyuşmazlığın bulunduğuna delâlet eder. Bu uyuşmazlık dolayısıyle, o devirde de bir saf sanat, yani sanat için sanat temayülünün doğduğu görülmüştür. Daha evvelki devrede, meselâ Giotto zamanında ise, böyle bir uyuşmazlık bulunmadığından, bu temayül görülmez.

(2) Dikkate şayandır ki, Perugino'nun çağdaşları onun ateist olmasından şüphelenmişlerdi.

XVI ncı yüzyıl İtalyan ustalarının eserleri hiç de daha önce gelmiş ressamların — Cinabue ve Duccio di Buoninsegna'dan başlamak üzere — eserlerinden daha çok «mutlak sanat» mahsulü değildirler.

Doğrusu, «mutlak sanat» denilen şey hiçbir zaman mevcut olmamıştır. Ve Turgenyev'in, Milos Venüsü'nü bir mutlak sanat örneği sayması, sadece, bütün idealistler gibi, insanlığın estetik gelişmesinin gerçek seyrini yanlış bir şekilde tefsir etmesindendir.

Belli bir anda, belli bir cemiyette veya sınıfta hâkim olan güzellik idealinin kökü, kısmen, insan nev'inin gelişmesinin biyolojik şartlarında — ki bazı özellikleri, bu arada ırk özelliklerini bu şartlar meydana getirir —, kısmen de, bu cemiyetin veya sınıfın doğuş ve yaşayışının tarihî şartlarındadır. İşte bu sebeple, bu ideal daima son derece zengin bir muhteva — mutlak, yani şartsız olmayıp, aksine, tamamen şartlı olan bir muhteva — taşır.

«Saf güzellik» e hayranlık duymak, bu estetik zevki tâyin eden biyolojik, tarihî ve sosyal şartlara tâbi olmaktan çıkmak mânasına gelmez; sadece, bu şartların varlığından az çok şuurlu bir şekilde habersiz olmak mânasına gelir.

Bilhassa, Théophile Gautier gibi romantiklerin durumu budur : Théophile Gautier'nin münhasıran şekle olan ilgisinin (intérêt exclusif) politik ve sosyal meselelere karşı kayıtsızlığına sıkıca bağlı olduğunu evvelce söylemiştim. Bu kayıtsızlık, onun edebî eserlerini burjuva âmiyaneliğinden, görüş darlığından ve konformizminden koruduğu ölçüde bu eserlerin değerini arttırmakta; şairin ufkunu sınırlandırdığı, zamanının ileri fikirlerini benimsemesine engel olduğu ölçüde azaltmaktaydı.

Tekrar, **Mademoiselle de Maupin**'in faydacı sanat gayretkeşlerine karşı âdeta çocukça bir öfkeyle hücumlar ihtiva eden önsözüne dönelim. Gautier şöyle haykırıyor :

Yarabbi, kafalarımızı şişirircesine tekrarlayıp durdukları şu, insan soyunun sözüm ona mükemmelleşme kabiliyeti denilen şey ne saçma bir şeydir! Sanki insan ıslahı kabil bir makinaymış da, daha iyi irtibatlandırılmış bir dişli çark, daha münasip bir şekilde yerleştirilmiş bir denge ağırlığı onu daha elverişli, daha kolay bir tarzda işletebilirmiş gibi (1).

Ve Gautier, bunun böyle olmadığını ispat etmek için :

geniş konçlu büyük çizmesini [şarapla doldurup] bir dikişte on üç kantonun şerefine boşaltan mareşal Bassompierre'i

zikrederek, bu zamanda bir insanın bir oturuşta bütün bir öküzü gövdeye indiren Kroton'lu Milon'u geçmesi ne kadar zorsa, içme babında da adı geçen mareşali geçmenin o kadar zor olduğunu belirtir.

Kendi başlarına tamamen doğru olan bu mülâhazalar, sanat sanat içindir doktrininin konsekan romantiklerde görülen şekli için gayet karakteristiktir. Şu soru akla gelebilir : acaba insan soyunun sözüm ona mükemmelleşme kabiliyeti hakkındaki sözleriyle Gautier'nin «kafasını şişirenler» kimlerdir? Sosyalistler, bilhassa, Saint - Simon'cular. **Mademoiselle de Maupin**'in yayımlanmasından az önceleri bunlar Fransada büyük itibar kazanmış durumdaydılar. Şu halde, ayyaşlıkta mareşal Bassompierre'i, oburlukta da Kroton'lu Milon'u geçmenin güçlüğü hak-

(1) Théophile Gautier: **Mademoiselle** de **Maupin**, önsöz, s. 36.

kındaki mülâhazalar (ki kendi başlarına gayet doğrudurlar) Saint - Simon'culara karşı ileri sürülmüştür. Lâkin, bu mülâhazalar ne kadar doğru olursa olsun, Saint - Simon'cular için söylendikleri takdirde tamamen yersizdirler. Saint - Simon'cuların bahsettikleri insan soyunun mükemmelleşme kabiliyeti ile mide hacmi arasında hiçbir münasebet yoktur.

Saint - Simon'cular, sosyal organizasyonun, nüfusun büyük kısmı menfaatine, yani işçiler, müstahsiller menfaatine olarak iyileştirilmesi gayesini güdüyorlardı.

Bu idealden «saçma şey» diye bahsetmek ve gerçekleştiği takdirde insanın daha fazla şarap içip daha fazla et tıkınmak kabiliyetini kazanıp kazanmıyacağım soruşturmak, genç romantiklerde o kadar nefret uyandırmış olan burjuva düşünce basitliğine bizzat düşmek demektir.

Bunu nasıl izah etmeli? Burjuva düşünce basitliğine karşı amansızca savaşmayı hayatta kendisine gaye edinmiş bir yazarın muhakemelerine aynı burjuva basitliği nasıl olup da sızabilmiştir?

Romantiklerin zihniyetini David ve arkadaşlarının zihniyetiyle kıyaslayarak bu soruyu, daha önce, tâli bir şekilde de olsa, birkaç defa cevaplandırmıştım. Demiştim ki, romantikler burjuva zevk ve âdetlerine karşı başkaldırmakla beraber, cemiyetin burjuva yapısını tenkit etmiyorlardı.

Şimdi bunu daha yakından görelim.

Bazı romantikler, meselâ George Sand — Pierre Leroux ile münasebette olduğu zamanlar — sosyalizme doğru kaymışlardı. Fakat, bunlar bazı istisnalardı. Genellikle, burjuva âmiyaneliğine karşı mücadele eden romantikler sosyal reformların zarurîliğini ilân eden sosyalist sistem-

lere düşmandılar. Romantiklerin emeli, cemiyetin örf ve âdetlerini, sosyal yapıda hiçbir değişiklik yapmaksızın değiştirmekti — buysa besbelli imkânsız bir şeydir. Bu yüzden, romantiklerin «burjuva» ya karşı isyanları, pratik bakımdan İena'lı veya Göttingen'li **tilkiler**'in filistenleri hor görüşleri kadar verimsiz oldu.

Gerçekten de, bu isyan pratik bakımdan tamamen kısır kalmış ve bunun edebiyat için gayet önemli neticeleri olmuştur. Romantik kahramanların itibarî ve gerçek dışı karakteri bu yüzdendir. Ve kahramanların bu karakteri neticede ekolün çökmesine sebep olmuştur. Filhakika, bir sanat eserindeki kahramanların itibarî ve gerçek dışı karakterde olması o eserin değerine aslâ bir şey katamaz. Bunun için, yukarıda müşahede etmiş olduğumuz **müspet** tarafın yanına şimdi bir **menfi** kaydı koymamız gerekiyor : **Romantiklerin eserleri, yazarlarının «burjuva» ya karşı isyanından, bir bakıma çok şey kazanmış olmakla beraber, bu isyanın pratikteki kıvamsızlığı yüzünden başka bir bakıma çok şey kaybetmiştir.**

İlk Fransız realistleri, romantik eserlerin bu başlıca kusurunu : kahramanların itibarî ve gerçek dışı karakterini, gidermeğe çalıştılar. Flaubert'in eserlerinde bunun izine rastlanmaz (belki, **Salammbô** ve **Hikâyeler** müstesna). İlk realistler de «burjuva» ya karşı kıyama devam etmekle beraber, bunu bambaşka bir tarzda yaparlar. Bunlar, alelâde burjuvalara karşı hayalî kahramanlar çıkaracak yerde, artistik yaratışlarına konu olarak bizzat bu burjuvaları alırlar. Flaubert, bir tabiat âlimi tabiat karşısında nasıl objektif olabiliyorsa, kendisinin de, tasvir ettiği sosyal çevre karşısında öyle objektif olması gerektiğini düşünüyordu. Flaubert şöyle der :

İnsanları tıpkı mastodontlar veya timsahlar gibi nazara almak lâzımdır. Bunlardan birinin boynuzlarından, öbürünün de çenelerinden dolayı üzülmek olur mu? Onları teşhir edin, birer korkuluk haline sokun, alkol kavanozlarına koyun, işte bu kadar. Fakat, ahlâk bakımından mahkûm etmeğe kalkışmayın. Hem, sonra, siz nesiniz ki, siz küçük kurbağalar?

Ve, Flaubert ne kadar objektif kaldıysa, romanlarında tasvir ettiği şahıslar da o kadar «vesika» değeri kazandı. Öyle ki, sosyal psikoloji hâdiselerini ilmî bir şekilde tahlil eden herkes için bu «vesikaların» tetkiki bir zarurettir. Objektiflik, Flaubert'in metodunun en güçlü tarafıydı.

Lâkin, artistik yaratış prosesüsü içinde o kadar objektif olan Flaubert, zamanının sosyal hareketleri hakkında hüküm verirken son derece sübjektif kalmıştır. Théophile Gautier'de olduğu gibi, onun şahsında da, «burjuvalar» ı şiddetle hor görüş, cemiyetin burjuva yapısına şu veya bu tarzda zarar veren herkese karşı büyük bir düşmanlık duygusu ile birleşiyordu. Hattâ, Flaubert'de bu düşmanlık Théophile Gautier'de olduğundan daha kuvvetlidir. Flaubert, «insan aklının yüz karası» diye adlandırdığı genel oy hakkının sarsılmaz bir muarızıydı. Flaubert, George Sand'a yazdığı bir mektupta :

Bunun mahiyeti öyledir ki — diyordu —, tek bir unsur bütün diğerleri aleyhine olarak üstün duruma geçer : sayı zekâya, tahsile, soya ve hattâ — sayıdan daha değerli olan — paraya hükmeder (1).

Başka bir mektupta da, genel oy hakkının ilâhî hukuktan daha budalaca, Tanrı inayetinden daha saçma bir

(1) **George Sand ve Gustave Flaubert arasında mektuplaşmalar,** 8 Eylül 1871 tarihli mektup, Calmann - Lévy bas. s. 263.

şey olduğunu söyler. Flaubert, sosyalist cemiyeti; her türlü ferdî faaliyeti, her türlü şahsiyeti, her türlü düşünceyi yutacak, her şeyi kendisi idare edip kendisi yapacak muazzam bir ucube halinde tasavvur eder. Böylece, bu «burjuvalar» horgörücüsünün (contempteur), demokrasi ve sosyalizme karşı menfi tavrı yüzünden, en dar kafalı burjuva ideologlarıyle tam bir fikir birliği yaptığını görüyoruz. Flaubert'in sanat için sanat taraftarı olan bütün çağdaşlarının ortak bir vasfıdır bu.

Halkın Selâmeti adlı inkılâpçı gazetesini çoktan unutmuş olan Baudelaire, Edgar Poe'nin hayatı hakkındaki denemesinde : «Aristokrasisi olmıyan bir halkta güzellik kült'ü mutlaka bozulur, değerden düşer ve yok olur» diye yazar. Baudelaire, ayrıca, yalnız «rahip, asker ve şair» in saygıya değer olduklarım söyler ki, bu artık muhafazakâr zihniyetten de öte bir şey, açıkça reaksiyoner bir temayüldür.

Aynı temayül Barbey d'Aurevilly'de de görülür. B. d'Aurevilly, **Şairler** kitabında, Laurent Pichat'nın şiir vadisindeki eserlerinden bahsederken :

ateizm ve demokrasiyi, düşüncenin bu iki namus lekesini kötüleyenlerden yana olsaydı (1).

o büyük bir şair olurdu, der.

Théophile Gautier'nin **Mademoiselle de Maupin**'in önsözünü yazdığı tarihten (mayıs 1835) beri köprülerin altından çok su akmıştı. Théophile Gautier'nin, «insan soyunun sözüm ona mükemmelleşme kabiliyeti ile kafasını şişirdiklerini» söylediği Saint - Simon'cular açıkça bir sosyal reformun lüzumunu ileriye sürüyorlardı. Fakat, bun-

(1) Barbey d'Aurevilly: Şairler, Paris 1862.

lar, ütopist sosyalistlerin çoğu gibi, cemiyetin barışıklık içinde tekâmülüne imanla taraftardılar ve **dolayısıyle** sınıf mücadelelerine aynı derecede imanla muarız bulunuyorlardı. Bundan başka, ütopist sosyalistler bilhassa mülk sahiplerine hitap etmekte, proletaryanın bağımsız bir aksiyonuna inanmamaktaydılar. Lâkin, 1848 hâdiseleri bu aksiyonun pek tehditkâr bir hal alabileceğini gösterdi. 1848 den sonra mesele artık zenginlerin, yoksulların kaderini iyileştirmek işiyle meşgul olmayı dileyip dilemiyecekleri meselesi değil, varlıklılarla varlıksızlar arasındaki mücadelede kimin galip geleceği meselesiydi. Yeni cemiyette sınıflar arasındaki münasebetler çok basitleşmişti. Şimdi bütün burjuva ideologları, çahşan kitlenin burjuvazi tarafından iktisadî kölelikte tutulup tutulamıyacağı meselesinin bahis konusu olduğunu anlıyorlardı. Bu durım hakkındaki şuur, varlıklılar için sanat taraftarlarının ruhuna kadar işliyecekti.

İlmî hüviyetiyle bu ideologların en dikkate değerlerinden olan Ernest Renan, **Fikrî ve ahlâkî reform**'unda, «biz nazariyatla meşgul olurken, kültürsüz sade insanları payımıza düşen işleri yapmağa zorhyan (1)» kuvvetli bir hükümet bulunsun ister.

Burjuva ideologları, kendi sımflarıyle proletarya arasındaki mücadelenin mânasını öncelere nispetle çok daha açık bir şekilde anlıyorlardı. Ve bu anlayışın, onların meşgul oldukları «nazariyat»ın mahiyeti üzerinde en büyük tesiri göstermemesine imkân yoktu.

Vaiz (2) çok doğru söylüyor :

---

(1) A. Cassagne, **Fransada son romantiklerle ilk realistlerde sanat sanat içindir nazariyesi** adlı kitabında zikrediyor. S. 194 - 195.

(2) **Vaiz (Ecclésiaste) : Eski Ahid'in** 21 inci kitabı. (S.M.)

«Gâsıplık hikmetli adamı delirtir.» (1)

Burjuvazinin ideologları, burjuvazi ile proletarya arasındaki mücadelelerin mânasını keşfettikleri andan itibaren, sosyal hâdiseleri ilme yakışır bir serin kanlılıkla tetkik edebilme kabiliyetini yavaş yavaş kaybettiler ve böylece eserlerinin değeri adamakıllı azaldı.

Gerçekten de, burjuva ekonomi politiği evvelce David Ricardo gibi bir ilmî düşünce devi yetiştirebildiği halde, şimdi artık onun birinci sınıf temsilcileri ancak Frédéric Bastiat nev'inden geveze cücelerdi. Felsefede ise, mahiyeti; tabiat ilimlerindeki en yeni keşifleri eski dinî geleneklerle yahut, daha doğrusu, lâboratuarı ibadetgâhla (2) uzlaştırma temayülünden ibaret olan idealist bir hareketin gittikçe kuvvetlendiği görüldü.

Sanatın da bu ortak kaderden kurtulması imkânsızdı. Bazı öncü ressamların, günümüzdeki idealist irticaın tesiriyle ne kaba mantıksızlıklara sürüklendiklerini daha ileride göreceğiz. Şimdilik şunu söylemekle kalacağım :

---

(1) **Eski Ahid**'in Türkçe tercümesinden (**Vaiz**, VII/7) aynen aldığımız bu cümlenin Fransızcası şudur: «L'oppression rend insensé le sage». Burada «oppression» kelimesinin taşıdığı «baskı», «ezgi» fikri, türkçe tercümede «gâsıplık» kelimesi okunurken hatırda bulundurulmalıdır. (S.M.)

(2) Montpellier Tıp Fakültesi profesörlerinden Grasset, on yıl önce: **İnsan hiç tezada düşmeden sırasıyle hem lâboratuarına, hem ibadetgâhına (oratoire) gidebilir,** diyordu. Bu hüküm, Lange'nin meşhur eseriyle aynı zihniyette yazılmış **Materyalizm tarihinin elkitabı (Bréviaire de l'histoire du matérialisme)** adlı kitabın müellifi Jules Soury gibi nazariyecilerde coşkun bir yankı uyandırdı (Bkz. «İbadetgâh ve laboratuar» adlı yazı, Soury'nin **Campagnes nationalistes** kitabı, Paris, 1902, s. 233 - 266, s. 267). Aynı kitapta: «İlim ve din» başlıklı yazıya bakınız. Bu yazının ana fikri, ifadesini Du Bois-Reymond'un meşhur sözünde bulmaktadır: **ignoramus et ignorabimus.**

ilk realistlerin, muhafazakâr ve hattâ kısmen mürteci edalı zihniyeti, onları içinde yaşadıkları çevreyi dikkatle müşahede etmekten ve büyük sanat değeri taşıyan eserler yaratmaktan alakoymamıştır. Bununla beraber, bu zihniyetin, onların görüş sahasını adamakıllı daraltmış olduğu da şüphe götürmez.

Zamanlarının büyük kurtuluş hareketinden düşmanca yüz çeviren realistler, böyle yapmakla, iç hayatlarının zenginliği dolayısıyle en enteresan olan nümuneleri, müşahedeye tâbi tuttukları «mastodontlar» ve «timsahlar» sırasından çıkarmış oluyorlardı. Tetkik ettikleri çevre karşısında takındıkları objektif tavır, gerçekte, tam bir sempati yokluğuna delâlet etmekteydi. Gerçi onlar, kendileri için — muhafazkârlıkları dolayısıyle — yalnızca müşahede mevzuu olarak kalan şeylere, yani : günlük burjuva yaşayışının «kirli çamur» undan çıkmış «miskince düşünceler» e, «miskince ihtiraslar» a elbette sempati duyamazlardı. Fakat, müşahede ve tasvir edilen konulara sempati duymamak yüzünden, realistlerin, çok geçmeden bu konulara gösterdikleri bütün ilgiyi kaybetmeleri de mukaddердi .

Realistlerin, takdire değer eserleriyle ilk temellerini atmış oldukları natüralizm kısa zamanda kendisini Huysmans'm deyişiyle, «bir çıkmazda, ağzı tıkalı bir tünelde» buldu. Huysmans'a göre, natüralizm her şeyi — frengi de dahil — kendisine tetkik konusu yapabilirdi (1). Bununla beraber, çağdaş işçi hareketi natüralizm için anlaşılması imkânsız bir hâdise olarak kalıyordu. Gerçi, Zola **Germinal**'i yazmıştır. Fakat, bu romanın zayıf tarafları bir yana, unutmamak lâzımdır ki, Zola — kendi söylediği

(1) Huysmans burada Belge Tabarant'ın **Aşk virüsleri** romanına telmihte bulunuyor.

gibi — sosyalizme temayül göstermeğe başlamış olsa bile, Zola'nın tecrübî metodu denilen şey hiçbir zaman ona, büyük sosyal hâdiseleri tetkik ve bunları artistik bir tarzda tasvir etmek imkânını vermemiştir.

Bu metod, Marx tarafından, **natüralist materyalizm** diye adlandırılan; ve sosyal insana has faaliyet, temayül, zevk ve düşünce alışkanlıklarının **fizyoloji** veya **patoloji** vasıtasıyle yeteri kadar izah edilemiyeceğini, çünkü bütün bu şeylerin **sosyal münasebetler**'ce tâyin edildiğini anlıyamıyan bir maddeci telâkkiye sıkıca bağlı bulunuyordu. Bu metoda sadık sanatçılar, «mastodontlar»mı ve «timsahlar»ını belki birer fert olarak tetkik ve tasvir edebiliyorlardı, ama büyük bir bütünün âzaları olarak tetkik ve tasvir edemiyorlardı.

İşte, Huysmans natüralizmin bir çıkmaza saplandığını ve «bakkal karısıyle köşe başı şarapçısının zinası (1)» hikâyesini tekrarlamaktan başka yapacak bir şeyi kalmadığım söylediği zaman, bunu sezdiğini göstermiştir.

Bu çeşit hikâyeler, Rus realizminde olduğu gibi, cemiyet münasebetlerinin bazı yanlarını aydınlığa çıkarsaydı ilgi çekici olabilirdi. Halbuki, Fransız realistlerinin sosyal meselelerle hiç ilgilendikleri yoktu. Bu sebeple, «bakkal karısıyle köşe başı şarapçısının zinası» tasvirinin bütün ilgi çekiciliğini kaybetmesi ve can sıkıcı, hattâ tiksindirici bir hal alması mukadderdi.

Huysmans da ilk eserlerinde — meselâ, **Vatard hemşireler** romanında — katıksız bir natüralist olarak görünür. Fakat, Huysmans «yedi günah»ı (bu söz kendisinindir) tasvir etmekten bıkıp natüralizmi bıraktı; ve bunu

(1) Bkz. Jules Huret: **Edebiyatın tekâmülü hakkında anket.** Huysmans'la konuşma, s. 179.

yaparken — Almanların dediği gibi — banyodaki su ile birlikte çocuğu da kaldırıp attı.

Huysmans, **A rebours** adlı, garip, yer yer pek sıkıcı, fakat hatâlarıyle bile gayet öğretici olan romanında, Des Esseintes'in şahsında bir nevi insanüstü mahlûkun — hakikatte bu dejenere olmuş bir aristokrat tipidir — portresini çizmiş, daha doğrusu «kompoze» etmiştir. Des Esseintes adındaki bu insanüstü mahlûkun yaşayış tarzı «şarap satıcısı» nm veya «bakkal karısı» mn hayat tarzının mutlak antitezi olarak gösterilmek isteniyordu.

Bu türlü bir yaratış, Leconte de Lisle'in düşüncesindeki doğruluğu bir kerre daha gösterir : gerçek hayatın artık bulunmadığı bir yerde, şiirin vazifesi ideal hayatı yaratmaktır. Fakat, Des Esseintes'in ideal hayatı her türlü beşerî muhtevadan o kadar mahrumdur ki, onun yaratılması çıkmazdan kurtulmak için hiçbir kapı açmıyordu. Huysmans, bunun üzerine, mistisizme döndü. Mistisizim, «gerçek» in yolundan gidilmekle içinden çıkılamıyan bir durumdan kurtulmak için «ideal» bir çıkış yolu sunmaktaydı. Mevcut durumda bu çıkış yolu tamamen tabiî idi. Fakat, siz neticeye bakın : mistikleşen sanatçı ideolojik muhtevayı bertaraf etmiş olmaz, sadece ona özel bir karakter verir. Mistisizm de bir fikirdir, ama karanlık, sis gibi şekilsiz ve akılla kıyasıya bir mücadeleye girişen bir fikirdir. Mistik kişi yalnız anlatmağa değil, hattâ ispat etmeğe de hazırdır, fakat anlattıkları «kıvamsız» olduğu gibi, ispatlamalarının hareket noktasına da salim aklın inkârını koyar.

Huysmans misali, sanat eserinin herhangi bir ideolojik muhtevayı taşımamazlık edemiyeceğine yeni bir delildir. Böyle olmakla beraber, bir sanatçı zamanının en önemli sosyal cereyanlarına yabancı kaldığı takdirde,

eserlerinde ifade ettiği fikirler esas değerlerinden çok şey kaybeder. Ve sanatçının eserleri de bundan, ister istemez, müteessir olur.

Bu hâdise, sanat ve edebiyat tarihi bakımından o kadar önemlidir ki, bunu bütün cepheleriyle tetkik etmemiz gerekecektir. Fakat, bu işe girişmeden önce, nereye varmış olduğumuzu bir görelim.

Sanat için sanat temayülü, sanatçılarla onları saran sosyal çevre arasındaki çaresiz bir uyuşmazlıktan doğar ve kuvvetlenir. Bu uyuşmazlık, sanatçının çevresinin üstüne yükselmesine yardım ettiği ölçüde, artistik yaratışlara mutlu bir tesir yapar. I inci Nikola devrinde Puşkin için durum böyle idi; Fransız romantikleri, parnasyenleri ve ilk realistleri için de öyle. Misaller çoğaltılarak bu uyuşmazlığın bulunduğu her yerde bunun daima böyle olmuş olduğu ispat edilebilir.

Bununla beraber, içinde yaşadıkları sosyal çevrenin örf ve âdetlerindeki bayağılığın kendilerini isyana sevkettiği romantikler, parnasyenler ve realistler, hiç de bu örf ve âdetleri doğuran sosyal münasebetlere karşı başkaldırmıyorlardı. Tersine, bunlar, «burjuva» yı lânetlemekle beraber, «burjuva düzeni» ne — önceleri insiyakî olarak, sonraları tam bir şuurla — bağlı kalmakta devam ediyorlardı. Yeni Avrupada cemiyetin burjuva yapısına karşı yönelen hürriyet hareketi geliştikçe, sanat için sanatın Fransalı taraftarları da o nispette şuurlu olarak burjuva cemiyetine bağlanmakta ve eserlerinde ifade ettikleri fikirlere o nispette daha az kayıtsız kalabilmekteydiler. Ne var ki, sanat için sanat taraftarlarının cemiyet hayatını baştanbaşa yenileştirmeğe cehteden yeni cereyana gözlerini kapamaları, onların fikirlerini hatâlı, dar ve tek taraflı bir hale getiriyordu. Bu yüzden, eserlerinin muhteva-

sının değeri azaldı. Neticede, Fransız realizmi için, tabiî olarak, çaresiz bir durum hasıl oldu. Ve bu durum, giderek, bazı dekadan cereyanlara ve evvelce natüralist ekolden geçmiş bazı yazarlarda bir mistisizm temayülüne yol açtı.

İleride bu netice üzerine tekrar döneceğim. Şimdilik bu bahse bir son vermek gerekiyor. Yalnız, Puşkin hakkında birkaç söz daha söylemek isterim.

Puşkin'in «şair» i «ayak takımı» na karşı gürlediği zaman, sözleri gerçi öfke doludur ama, — D. İ. Pisarev ne derse desin — bu sözlerde hiç de âdice bir taraf yoktur. Şair sanattan anlamıyanlar kalabalığını — evet, şairin hitap ettiği hakikî mânasıyle halk değil, sanattan anlamıyanlar kalabalığıdır (la foule profane), zira hakikî halk o devirde Rus edebiyatının görüş sahasının tamamen dışında idi — Belveder Apollonu'ndan çok «tenceresine» bağlı olduğu için yeriyor (1). Şair, bununla, bu kalabalığın basit düşünceliliğinin kendisi için tahammül edilmez bir şey olduğunu söylemek ister. Hepsi bu kadar. Şair kalabalığa yol göstericilik etmeği reddediyorsa, bunun sebebi kalabalıktan büsbütün ümidini kesmiş olmasıdır. Bunda mürteci zihniyete dair hiçbir iz yok. İşte, Puşkin'in, sanat için sanatın Th. Gautier gibi müdafaacılarına nisbetle muaz-

(1) Puşkin'in **Kalabalık** manzumesindeki bazı mısralara telmihte bulunuluyor :

. . . . . .
Senin nazarında ağırlığıncadır
Belveder ilâhının değeri,
En ufak bir fayda görmezsin onda.
Yine de fakat bir ilâhtır bu mermer! Haydi canım!
Bir tencere daha makbuldür senin için :
İçinde yemeklerini pişirirsin.

(Fransızcaya çevirenin notu.)

zam üstünlüğü buradadır. Bununla beraber, bu üstünlük izafîdir. Puşkin, Saint - Simon'cularla alay etmiyordu; ama ihtimal bunlardan bahsedildiğini hiç işitmemişti. O, dürüst ve âlicenap bir insandı. Fakat, bu dürüst ve âlicenap insan, çocukluğundan beri birtakım sımfî peşin hükümlerle doldurulmuştu. Bir sınıfın başka bir sınıf tarafından istismarının ortadan kaldırılması, muhakkak ki ona gerçekleştirilmesi imkânsız ve hattâ saçma bir ütopya olarak görünecekti. Puşkin, eğer bu ortadan kaldırma işinin başarılması hakkındaki pratik plânları bilseydi ve bilhassa bu plânlar, Saint - Simon'cuların plânlarının Fransada koparmış olduğu gürültüyü Rusyada da koparsaydı, hiç şüphesiz acı polemik yazılarıyle, iğneli epigramlarla bunlara hücum ederdi. Henüz toprak kölesi derekesinde bulunan Rus köylüsünün, batı Avrupa işçisinin durumuna kıyasla imtiyazlı mevkiine dair — «Yol düşünceleri» adlı yazıda — ileri sürdüğü bazı mülâhazalar, bu konuda zeki Puşkin'in, bazen, çok daha az zeki olan Gautier kadar kötü muhakeme yürütebileceği ihtimalini akla getirmektedir. Rusyanın iktisaden geri kalmış hali Puşkin'i bu muhtemel zaaftan kurtardı.

Hikâye eskidir ama tazeliğini daima muhafaza eder.

Bir sınıf iktisadî ıskalada kendisinden aşağı olan bir başka sınıfı sömürerek yaşıyorsa ve bu sınıf cemiyet içinde mutlak surette hâkim bir duruma erişmişse, artık onun için **ileriye gitmek** demek **aşağıya inmek** demektir. İşte, ilk bakışta anlaşılmaz ve hattâ inanılmaz bir hâdisenin izahı buradadır. Bu hâdise şudur : iktisaden geri kalmış ülkelerde, hâkim sınıfların ideolojisi, ekseriya, ileri ülkelerin hâkim sınıflarının ideolojisinden çok daha yüksektir.

Rusya da bugün artık bu iktisadî gelişme safhasına — sanat sanat içindir nazariyesi taraftarlarının, bir sım-

fın başka bir sınıf tarafından sömürülmesi temeli üzerine kurulu bir cemiyet düzeninin şuurlu müdafileri kesildikleri safhaya — erişmiştir. Bunun için, şimdi bizde de «sanatın mutlak bağımsızlığı» namına, sosyal bakımdan açıkça reaksiyoner bir sürü saçmalıklar ortaya atılıyor.

Puşkin'in zamanında durum henüz böyle değildi. Bu da Puşkin için çok hayırlı olmuştur.

İdeolojik muhtevadan büsbütün mahrum bir sanat eseri mevcut olmadığını söylemiştim. Buna, gelişigüzel her fikrin bir sanat eserine temel vazifesi göremiyeceğini ve ancak insanlar arasında yakınlaşmayı kolaylaştıran, teşvik eden bir fikrin sanatçıya hakikî bir ilham kaynağı olabileceğini ilâve ettim. Bu yakınlaşmanın sınırlarını tâyin eden, sanatçının kendisi değil, mensup olduğu sosyal antitenin kültür seviyesidir. Sınıflara bölünmüş bir cemiyette ise bu sınırlar, ayrıca, hem bu sınıfların birbirleriyle olan münasebetlerine, hem de bu sınıflardan herbirinin belli bir andaki gelişme derecesine tâbidir. Burjuvazi henüz asillerle yüksek klerjenin boyunduruğundan kurtulmak için savaşmaktayken, yani bizzat inkılâpçı bir sınıf iken, bütün çalışan kitle onunla tek bir «tiers état» teşkil edecek şekilde burjuvazinin peşinden gidiyordu. O zamanlar, burjuvazinin ileri ideologları, aynı zamanda, «imtiyazlılardan gayrı bütün milletin» ileri ideologları idi. Başka bir deyişle, burjuvazinin görüşünü paylaşan sanatçıların eserleri tarafından kolaylaştırılan ve teşvik edilen işbu insanlar arası yakmlaşma'mn imkânları nispeten çok genişti. Fakat, burjuvazinin menfaatleri tekmil çalışan kitlenin menfaatleriyle artık uyuşmaz olunca ve bilhassa proletaryanın menfaatleriyle çatışmağa başlayınca, bu imkânlar son derece daralmış oldu.

Ruskin, bir cimri kaybolan ekülerini terennüm ede-

mez, demişti : burjuvazinin ruh hali, şimdi artık, kaybolan hazinesi için yanıp yakılan cimrinin ruh haline yaklaşıyor. Aradaki tek fark şu ki, cimri gerçekten kaybettiği parası için yanıp yakıldığı halde, burjuvazi kendisini gelecekte tehdit eden bir kayıp yüzünden ruh huzurunu kaybetmektedir.

Vaiz'den naklen : «Başkalarına gâsıplık eden hikmetli adam delirir (1)» demiştim. Başka insanları ezmek imkânını kaybetmek korkusu hikmetli insanın üzerinde (onun üzerinde bile!) bu kadar kötü bir tesir yapabilir. Hâkim sınıfa ait ideoloji şekilleri, bu sınıf inişinin sonuna yaklaştığı nispette öz değerlerini kaybederler. Onun hayat macerasından doğan sanat da dekadansa düşer.

Aşağıdaki sayfalarda, burjuva sanatının günümüzdeki çöküşünü gösteren en aşikâr belirtilerden bazılarını daha tetkik ederek evvelce söylediklerimi tamamlamak istiyorum.

Çağdaş Fransız edebiyatında mistisizmin nasıl ortaya çıktığım gördük : yazarlar, çağımızın hürriyet getirici büyük fikirlerini kavrıyacak seviyeye yükselmekten âciz olmalarına rağmen, muhtevasız, yani fikirsiz bir şekille yetinmenin imkânsızlığım gördükleri zamandır ki, mistisizm ortaya çıkmıştır. Fakat, bu görüşün ve bu aczin, sanat eserlerinin öz değerini azaltmakta mistisizmden aşağı kalmıyan başka bir çok neticeleri daha oldu.

Mistisizm, aklın uzlaşmaz düşmanıdır. Fakat, aklın düşmanları yalnız mistisizm yoluna dökülenlerden ibaret

(1) Bkz. s. 64, not 1.

Plehanov burada Vaiz'deki sözü değiştirerek tekrarlıyor : «En opprimant les autres le sage devient insensé» : Başka insanları ezen, onları baskı altında tutan hikmetli adam, bu yüzden akıllılık vasfını kaybeder, hikmetli olmaktan çıkar. (S.M.)

değildir. Bu gibilerden başka, şu veya bu sebeple, şu veya bu vasıta ile yanlış bir fikri müdafaa edenler de vardır. Yanlış bir fikir bir sanat eserine temel olarak alındığı takdirde, beraberinde öyle tenakuzlar getirir ki, eserin estetik değerinin bundan müteessir olmamasına imkân yoktur. Buna misal olarak, evvelce, Knut Hamsun'un **Kırallığın eşiğinde** (1) piyesini zikretmiştim. Okuyucu, tekrar bu piyese dönmemi herhalde mazur görecektir.

Piyesin kahramanı İvar Kareno adında, kabiliyetçe pek parlak olmamakla beraber, son derece iddialı bir genç yazardır. İvar Kareno, kendisini «kuş gibi hür fikirli» bir insan olarak tarif eder.

Bu «kuş gibi hür fikirli» mütefekkir acaba ne konu-

(1) **Müdafaadan hücuma** kitabımda «Dr. Stockmann'ın oğlu» başlıklı yazıma bakınız. (Plehanov'un notu)

Plehanov, **Dr. Stockmann'ın oğlu** yazısında, Knut Hamsun'un **Kırallığın eşiğinde** adlı piyesinin kahramanı **İvar Kareno'nun şahsında** — ki Knut Hamsun'un kendi kanaatlerini temsil etmektedir —; bir yandan, kendilerini proleterleşmeğe doğru iten kapitalist rejime karşı başkaldırır, inkılâpçı tavırlar takınırken, öbür yandan dar mülkiyet anlayışı yüzünden işçi sınıfından ve sosyalizmden korku ve nefretle uzak duran ve hattâ giderek en azılı sosyal irticaın peşine takılan, işçi sınıfının «yok edilmesi»ni, işçilerin taleplerine son verecek bir «terörcü» diktatörün gelmesini arzulamaya kadar işi vardıran küçük burjuvaların bu ruh halini tahlil ve teşhir eder.

Plehanov **Dr. Stockmann'ın oğlu**'nu yazdığı tarihte (1909) faşizmin zuhuruna daha uzun yıllar vardı. Bu bakımdan, Plehanov'un bu tahlili «faşizmin psikolojik kökleri»ne yıllarca önceden tutulmuş bir ışık mahiyetindedir. Çünkü, Jean Fréville'in belirttiği gibi **(Plehanov ve sanat problemleri)**, «daha sonra faşist hareketlere kadrolar, müfrezeler temin edenler» işte, bilhassa, kapitalist düzenden gûya hoşnut olmayan bu küçük burjuva «inkılâpçıları» olmuştur.

Jean Fréville bunu belirttikten sonra, Plehanov'un tahlilini «kâhince» olarak vasıflandırıyor. «Kâhince», çünkü Knut Hamsun da, vatanı Norveç Hitler tarafından işgal edildiği zaman, naziliğini ilân etmişti. (S.M.)

da kalem oynatmaktadır? «Mukavemet» konusunda, «nefret» konusunda. Kime karşı mukavemeti salık veriyor? Nefret edilmesi gereken kim? Proletaryaya karşı mukavemeti salık veriyor, proletaryadan nefret edilmesini öğretiyor. Yepyeni cinsten bir kahraman değil mi? Edebiyatta hiç rastlanmıyan demesek bile, pek az rastlanan bir kahraman. Fakat, proletaryaya karşı mukavemeti öğütleyen bir ideolog besbelli bir burjuva ideologudur. İvar Kareno, kendisini çok büyük bir inkılâpçı saydığı gibi, yaratıcısı Knut Hamsun da onu öyle sayıyor.

Daha önce, ilk Fransız romantikleri misalinde gördüğümüz gibi, ayırdedici vasfı muhafazakârlık olan «inkılâpçı» ruh halleri vardır. Théophile Gautier «burjuva» dan nefret ettiği halde bu nefret, burjuva cemiyet münasebetlerinin kaldırılması zamanının geldiğini ilân edenlere karşı ateş püskürmekten onu alakoymuyordu. Hakikatte, İvar Kareno ünlü Fransız romantiğinin mânevî hafidi olarak görünmektedir.

Fakat, hafid ceddi çok geride bırakmıştır. Cedde ancak insiyakî bir düşmanlık ilham eden şeye karşı hafid tam bir şuurla kin besliyor (1). Romantiklerin muhafaza-

(1) Burada, Gautier'nin henüz meşhur kırmızı yeleğini eskitmemiş olduğu zamanlardan bahsediyorum. O, daha sonra, meselâ Paris Komünası sırasında, işçi sınıfının şuurlu — hem de nasıl hırslı — bir hasmı kesilmiştir. Bundan başka, Flaubert'in de Knut Hamsun'un bir ideolojik öncüsü telâkki edilebileceği, belki daha bile haklı olarak, belirtilebilir. Flaubert'in not defterlerinden birinde şu dikkate değer satırlara rastlanır: «Prometeus'un günümüzde Tanrıya karşı değil, Halk'a, bu yeni tanrıya karşı isyan etmesi gerekirdi. Eski ruhanî, feodal ve monarşik tiranlıkların yerini, daha kurnaz, daha muğlak, daha hükmedici ve bir müddet sonra yeryüzünde tek bir hür köşe bırakmıyacak olan başka bir tiranlık almıştır.» (Louis Bertrand'ın **Gustave Flaubert** adlı kitabında «Gustave Flaubert'in not defterleri» bölümüne bakınız. Paris, 1923, s. 255.)

kâr olmalarına mukabil, İvar Kareno halis bir mürtecidir. Hattâ, o yalmz mürteci değil, Şçedrin'in vahşi **pomeşçik**'i nev'inden bir ütopyacıdır da. Pomeşçik nasıl mujikleri yok etmek istiyorduysa, o da proletaryayı yok etmek ister. Bu ütopya komikliğin son haddine kadar varıyor. Esasen, İvar Kareno'nun «kuş gibi hür» fikirlerinin hepsi son derece mantıksız şeylerdir. Proletarya onun gözüne cemiyetin diğer sınıflarını sömüren bir sınıf olarak görünür. Bu ise, «kuş gibi hür» fikirlerin en yanlış olanıdır. Felâket şu ki, Knut Hamsun da kahramanının hatâlı kanaatini paylaşır görünüyor. Sırf proletaryadan nefret ettiği, ona «mukavemet» gösterdiği için, Kareno'nun başına gelmedik şey kalmaz. Bu yüzden, o, göz diktiği profesörlük kürsüsünü elde edemedikten başka, kitabını bile bastıramıyacaktır. Kısaca, Kareno, aralarında yaşadığı ve faaliyette bulunduğu **burjuvalar**'dan her türlü eziyeti görür. Lâkin, proletaryaya «mukavemet» i böyle merhametsizce

İvar Kareno'yu ilhamlandıran da aynı «kuş gibi hür» düşüncedir. Flaubert, George Sand'a yazdığı 8 Eylül 1871 tarihli mektupta şöyle diyor: «Kalabalığın, sürünün daima nefrete lâyık olacağına inanıyorum. Önemli olan, ancak, daima aynı kalan ve meşaleyi birbirine devreden bir avuç kafalı insandır.»

Genel oy hakkının «insan aklının yüz karası» olduğu, çünkü onun sayesinde sayının «hattâ paraya» bile hükmettiği hakkındaki, evvelce zikrettiğimiz satırlar da bu mektuptadır. (Bk. Flaubert: **Mektuplaşmalar**, 4 üncü seri [1869 - 1880], Paris 1910.)

İvar Kareno, Flaubert'in bu satırlarında kendi «kuş gibi hür» düşüncelerini herhalde tanırdı. Bununla beraber, bu fikirler Flaubert'in romanlarında **doğrudan doğruya ifade edilmiş** değildir. Yüksek tabaka ideologlarının, «halkın» kurtuluş özleyişine karşı nefretlerini edebiyatta dile getirmek ihtiyacım duymaları için, çağdaş cemiyetteki sosyal mücadelelerin daha fazla gelişmesi gerekiyordu. O andan sonra, bu ideologlar için artık ideolojilerin «mutlak bağımsızlığını» müdafaa etmek imkânı kalmadı. Aksine, bu ideologların, artık, ideolojileri daha sarih bir gayeye koşmaları, bunlara sosyal mücadelelerde spiritüel bir silâh vazifesi gördürmeleri gerekiyordu. İleride bu noktaya tekrar döneceğim.

cezalandıran burjuvazi acaba yeryüzünün neresinde, hangi ütopya ülkesinde yaşıyor? Böyle bir burjuvazi hiçbir zaman hiçbir yerde bulunmamış olduğu gibi, bulunamaz da, Knut Hamsun, piyesinin temeline gerçeğe mutlak surette aykırı bir fikri koymuştur. Bu hal, kendisi için o kadar zararlı oluyor ki, piyes yazarın trajik bi reda vermek istediği pasajlarda insanı güldürüyor.

Knut Hamsun çok kabiliyetli bir yazar olmakla beraber, hiçbir kabiliyet hakikate aykırı olan bir şeyi hakikat haline getiremez. **Krallığın eşiğinde** dramındaki çok büyük kusurlar, taşıdığı ana fikrin mutlak surette yanlış olmasının tabiî bir neticesidir. Bu ana fikrin yanlışlığına gelince, bunun sebebi, yazarın, bugünkü cemiyette cereyan eden ve dramında edebî bir yankı uyandıran sınıf mücadelelerinin mânasını anlamaktaki aczidir.

Gerçi, Knut Hamsun Fransız değildir, fakat Fransız olmaması bir şey değiştirmez. Evvelce **Manifest**'te belirtilmiş olduğu gibi, medenî ülkelerde kapitalizmin gelişmesi sayesinde,

> bir millet için dar ve inhisarcı zihniyet günden güne daha imkânsız bir hale gelmekte; ve bütün millî ve mahallî edebiyatlardan bir cihan edebiyatı teşekkül etmektedir (1).

Gerçi, Hamsun, batı Avrupanm, iktisadî bakımdan hiç de en ziyade gelişmiş olanlar sırasında bulunmıyan bir ülkesinde doğmuş ve yaşamıştır. Onun, çağdaş cemiyette militan proletaryanın durumunu tasavvurda gösterdiği çocukça saflık şüphesiz bu yüzdendir. Fakat en ileri ülkelerde burjuva entelektüelleri arasında halen görülmekte olan işçi sınıfından nefret ve ona karşı yürütülen mücadeleye sempati duygusuna, memleketinin iktisadî ge-

(1) M. Marx ve F. Engels : **Manifest**, s. 14, Edit. sos., 1947.

riliğine rağmen, Hamsun'da da aynen rastlanmaktadır.

İvar Kareno, Nietzsche'ci tipin türlü şekillerinden biridir. Nedir «Nietzsche'cilik» ? Nietzsche'cilik, «burjuva» ya karşı mücadelenin — artık iyice bildiğimiz ve burjuva cemiyet düzenine karşı sarsılmaz bir sempati duygusu ile mükemmel surette bağdaşabilen bu «mücadele» nin — kapitalizmin en son devresi icaplarına göre gözden geçirilip düzeltilmiş yeni bir kopyasıdır.

Çağdaş Fransız edebiyatında kolayca bir başka misal bulunabilir.

Bugünkü Fransız dram yazarları içinde en kabiliyetli ve en fazla fikir sahibi olanlardan — ki bizim için burada önemli olan da budur — birisi de şüphesiz François de Curel'dir. F. de Curel'in dramları arasında en dikkate değer olanı muhakkak ki **Aslanın sofrası (le Repas du Lion)** adlı beş perdelik piyestir. Bu piyes — benim bildiğim kadar — Rus tenkitçilerin gözüne pek çarpmamıştır.

Piyesin başlıca kişisi olan Jean de Sancy, çocukluğunun bazı istisnaî şartları dolayısıyle, bir vakitler hıristiyan sosyalizminin iğvasına kapılmıştır. Sonra, o, bununla kesin olarak ilişiğini kesip büyük kapitalist istihsalin belâgatli bir müdafii haline geliyor. Jean de Sancy, dördüncü perdenin III üncü sahnesinde büyük bir nutuk çekerek, işçilere şunu ispat etmek ister :

> Hayırseverliğin fukaraya sağladığı ne ise, müstahsil egoizmin çalışan çokluğa sağladığı da odur : geçim kaynağı (1).

Ve dinleyicilerinin mırıldanmağa başlamaları üzeri-

(1) François de Curel: **Aslanın sofrası**, Paris, Stock, 1898, Perde IV, sahne III.

ne, hatip yavaş yavaş kızışarak imajlarla süslü parlak bir kıyaslama ile onlara modern istihsalde kapitalistlerle işçilerinin rolünü izah eder.

Aslan, ava çıktığını kükreyişleriyle çölün derinliklerinden bildirdiği zaman, çakallar onun şikârından kalacak artıkları kapışmak için sürü sürü koşup gelirler. Bunlar, yaban öküzüne saldıramıyacak kadar güçsüz, gazalleri yakalıyamıyacak kadar ağır olduklarından bütün ümitlerini hayvanlar şahının pençelerine bağlamışlardır. Pençelerine, anlıyor musunuz? Aslan, alacakaranlıkta ininden çıkıp avını aramağa başlar... İşte, av hazır! Derken müthiş bir sıçrayış, çetin bir mücadele, can alıcı darbeler ve arkadan çakalların saygılı bakışları önünde, şahane ziyafet. Aslanın karnı doyunca yemek sırası çakallara gelir. Eğer, aslan avını davetliler sayısınca parçaya bölüp ufacık bir pay ile nefsini körletseydi, ötekiler daha iyi mi beslenirlerdi zannediyorsunuz? Aslâ!.. Bu uysal aslan, bir aslan değil, olsa olsa, kör bir fino köpeği olurdu!.. Bu aslanın, ilk ıstırap sayhası üzerine kurbanını boğazlamaktan vazgeçip onun yaralarını yalamağa başlaması geliyor gözümün önüne. Siz bana, yırtıcı, taze av eti delisi, öldürmekten, parçalamaktan başka bir şey düşünmeyen bir hayvandan söz edin... böylesi kükrediği zaman çakallar dillerini dudaklarından dolaştırırlar (1).

Belâgatli hatip, bu meselin zaten yeteri kadar açık olan mânası üzerinde, daha kısa, fakat aynı derecede açık olan şu sözlerle ısrar eder :

Sanayici, besleyici kaynakları fışkırtır, işçi de bunun aşırı kısmını emer (2).

Gerçi, yazar konuşturduğu şahısların sözlerinden mesul değildir; biliyorum. Fakat, o, çok defa, bu hususta kendi düşündüklerini şu veya bu tarzda hissettirir. Böy-

(1) **Sözü geçen eser**, s. 158 - 159.
(2) **Sözü geçen eser**, s. 159.

lece, onun öz kanaatleri hakkında hüküm vermemiz kabil olur. İmdi, **Aslanın sofrası** piyesinin bütün gelişme tarzı gösteriyor ki, Jean de Sancy sanayiciyi aslana, işçileri de çakallara benzetirken, Curel onu tamamiyle tasvip etmektedir. Curel'in, kendi kahramanının şu sözlerini en büyük bir inanışla tekrarlıyabileceği her şeyden belli oluyor: «Ben aslana inanırım. Pençelerinin ona verdiği hakkın karşısında eğilirim.» Curel de, işçileri kapitalistin emeği sayesinde elde ettiği şeylerden arta kalanlarla beslenen çakallar olarak görmeğe hazırdır. İşçilerin patrona karşı mücadelesi, Jean de Sancy'ye olduğu gibi Curel'e de kıskanç çakalların güçlü aslana karşı mücadelesi şeklinde görünüyor. Bu kıyaslama Curel'in piyesinin ana fikri olup onun baş kahramanının kaderini tâyin etmektedir.

Halbuki, bu fikirde bir nebze bile hakikat yoktur. Bu fikir, çağdaş insan topluluğundaki sosyal münasebetlerin hakikî mânasını, Bastiat'nın ve, Boehm - Bawerk de dahil olmak üzere, onun bir sürü çömezinin safsatalarından çok daha fazla tahrif ediyor. Gerçi, çakallar, kendilerinin de kısmen olsun karınlarını doyurmalarına izin verecek olan aslanın gıdasını bulmak için hiç mi hiç bir şey yapmazlar. Ama, işletmede çalışan işçilerin, o işletmenin istihsal gayretine hiç katılmadıklarını kim iddia edebilir? İktisadî safsatalar ne derse desin, bu istihsalin işçilerin emeği sayesinde yapıldığı muhakkaktır. Gerçi, patronun da bir teşkilâtçı olarak istihsale katıldığı aşikârdır. Ve bu sıfatla o da işçiler meyanında bulunur. Fakat, şunu da herkes bilir ki, bir fabrika müdürünün ücreti ile fabrika patronunun kârı başka başka şeylerdir. Müdürün ücretini patronun kârından çıkardığınız zaman doğrudan doğruya sermayeye mâledilen bir bakiye elde ederiz. Bütün mesele, işte bu bakiyenin neden dolayı sermayeye mâledildiğidir. Halbuki, Jean de Sancy'nin çene kavaflıklarında bu

meseleye en ufak bir cevap bile yok. Doğrusu istenirse, bu kodaman işletme hissedarı, gelirinin hiçbir suretle — hattâ patronla aslan, işçilerle çakallar arasında yapılan tamamiyle yanlış kıyaslama doğru olsa bile — haklı gösterilemiyeceğini aklından bile geçirmiyor: kendisi işletme içinde hiçbir iş görmemekte, yalnız yıldan yıla okkalı bir geliri cebe indirmekle yetinmektedir.

Şayet, başkalarının emeği mahsulüyle beslenen çakallara benzeyen bir kimse varsa bu, elbette, bütün işi hisse senetlerinin üzerine titremekten ibaret olan aksiyoner ile kendisi istihsale katılmadığı halde sermayenin muhteşem ziyafetinden arta kalanları toplıyan burjuva rejimi ideologudur.

Curel, bütün kabiliyetine rağmen, yazık ki, bu soydan ideologlar sırasına giriyor. Curel, ücretli işçilerle kapitalistler arasındaki mücadelede tamamen bu sonrakilerin tarafını tutmakta ve kapitalistlerle onların sömürdükleri insanlar arasında mevcut hakikî münasebetler hakkında baştanbaşa yanlış bir fikir vermektedir.

Peki, ya Bourget'nin **Barikad** piyesi? Bu piyes, ünlü — ve diğerleri gibi büyük kabiliyet sahibi — yazarı tarafından burjuvaziye yöneltilen ve onun bütün mensuplarını proletaryaya karşı savaşmak için biraraya gelmeğe davet eden bir çağırı değil midir? Burjuva sanatı cengâverleşti. Bu sanatın temsilcilerinin artık «hayatın çalkantıları» için, «kavga» için doğmadıklarını söylemeğe hakları yok. Onlar, bilâkis, kavga arıyor ve kavgaya refakat eden çalkantılardan aslâ korkmuyorlar. Fakat, onların katılmayı diledikleri bu kavgalar ne maksatla yapılıyor? Heyhat! «menfaat» maksadıyle. Gerçi, bu menfaat, şahsî menfaat değil; burası doğru: Curel ve Bourget gibi kimselerin şahsen zengin olmak ümidiyle sermayenin müdafaacısı kesil-

diklerini iddia etmek saçma olur. Onları çalkantıya, kavgalara atılmağa sevkeden «menfaat» bütün bir sınıfın menfaatidir. Fakat, bu da yine bir menfaattir ve eğer böyle olduğu doğru ise bakın bundan ne netice çıkar.

Romantikler neden ötürü zamanlarının «burjuva» larını hor, hakir görüyorlardı? Artık bildiğimiz gibi, romantikler zamanlarının «burjuva» larını —Théodore de Banville'in deyişiyle — paradan başka din, iman tanımamakla suçlandırıyorlardı.

Peki, Curel, Bourget ve Hamsun gibi yazarlar eserlerinde neyi müdafaa ediyorlar? Romantiklerin hor, hakir gördükleri burjuvaziye en fazla para getiren sosyal münasebetleri. Bu yazarlar bir zamanların romantizminden ne kadar da uzaktalar! Acaba onları böyle uzaklaştıran nedir? Sadece sosyal gelişmenin önlenmesi imkânsız akışı. Kapitalist istihsal tarzına has iç antagonizmalar keskinleştikçe, burjuvaca telâkkilere sadık kalan sanatçılar için, sanat sanat içindir nazariyesini tatbik etmek ve kendi fildişi kulelerinde kapalı yaşamak güçleşti.

Görünüşe göre, çağdaş medeniyet dünyasında tek bir ülke yoktur ki, gençliği Frédéric Nietzsche'nin fikirlerinin cazibesine kapılmış olmasın. Frédéric Nietzsche de «uyuşuk» (**schlaefrigen**) çağdaşlarını hor ve hakir görüyordu ve bu hususta belki kendi zamanının «burjuvalar» ını aynı gözle gören Théophile Gautier'den daha aşırıydı. Acaba, Nietzsche çağdaşlarını neyle suçlandırıyordu? Bunların başlıca kusurları bütün öteki kusurlarının kaynağı olan kusurları neydi? Nietzsche, «uyuşuk» çağdaşlarını, cemiyette üstün bir mevkide bulunan kimselere yakışır şekilde düşünmek, duymak ve bilhassa davranmak gücünde olmamakla suçlandırıyordu. Mevcut tarihî şartlar içinde bu, onları, burjuva düzenini proletaryanın inkılâpçı hamlele-

rine karşı korumak için yeter enerji ve fikritakîp göstermemekle suçlandırmak demektir. Nietzsche'nin sosyalistlere karşı garezi hatırlardadır.

Şimdi, neticeyi bir kere daha gözden geçirelim.

Puşkin ve çağdaşı romantikler, «kalabalık» ı rahatını («tencere» sini) fazla sevmekle itham ettikleri halde, günümüzde yeni romantizmin ilhamcıları onu, tersine, rahatını pek gevşek korumakla, yani rahatına fazla değer vermemekle suçlandırıyorlar. Bununla beraber, yeni romantikler de tıpkı geçmiştekiler gibi, sanatın mutlak bağımsızlığım ilân etmektedirler. Fakat, belli bazı sosyal münasebetlerin müdafaasını bile bile gaye edinen bir sanatın bağımsızlığından bahsedilebilir mi? Elbette edilemez. Böyle bir sanat, şüphesiz, faydacı bir sanattır. Ve eğer bu sanatın sâlikleri faydacı mülâhazaların hâkim olduğu eserleri hor görüyorlarsa, basit bir yanlış anlama neticesidir bu. Hakikat şudur ki, bu kimseler için — kendisini samimî olarak sanatına vermiş bir insan için sözü edilemiyecek şahsî menfaat mülâhazalarını burada bittabî bahis dışında tutuyorum — hor görülmeğe lâyık olan sadece «sömürülen çokluk» un iyiliğini hedef tutan mülâhazalardır; yoksa «sömüren azlık» ın iyiliği bu kimselerin gözünde en yüksek kanun olarak kalmakta devam ediyor Böylece, meselâ, Knut Hamsun veya François de Curel, gerçekte, sanatta faydacılık hakkında, Théophile Gautier veya Flaubert'in görüşüne taban tabana zıt bir görüşe sahiptirler. Gerçi, bildiğimiz gibi, Théophile Gautier ile Flaubert de muhafazakârca peşin hükümlerden sıyrılmış değildirler; fakat, onların devrinden beri sosyal tezatlar derinleşmiş ve bu peşin hükümler burjuvaziden yana olan sanatçılar arasında o kadar yayılmıştır ki, bu sanatçıların sanat sanat içindir nazariyesine sadık kalmaları şimdi çok daha güçleşmiştir.

Günümüzde bu nazariyeye konsekan bir tarzda bağlanabilecek bir sanatçıya artık rastlanamıyacağım sanmak tabiî yanlış olur. Fakat, devrimizde bunun çok pahalıya mâlolduğunu göreceğiz.

Yeni romantikler —yine Nietzsche'nin tesiriyle— «iyilikle kötülüğün ötesinde» olduklarına inanmaktan hoşlanırlar. Lâkin, «iyilikle kötülüğün ötesinde» olmak ne demektir? Bu, mevcut iyilik ve kötülük mefhumlarından, yani belli bir sosyal düzende meydana çıkmış olan mefhumlardan hareketle hakkında hüküm verilmiyecek kadar büyük bir tarihî eser gerçekleştirmek demektir. 1793 yılı Fransız ihtilâlcileri, irticaa karşı mücadelelerinde, hiç şüphe yok, iyilikle kötülüğün ötesinde yer alıyorlardı, yani hareketleri eski rejimin mahsulü olan iyilik ve kötülük mefhumlarıyle tezat halinde bulunuyordu. Daima derin bir trajik mahiyeti olan bu tezat, bir müddet için iyilikle kötülüğün ötesinde yer almak zorunda kalan ihtilâlcilerin aksiyonu sosyal hayatta kötülüğü iyiliğin karşısında geriletmeğe muvaffak olduğu takdirde ancak haklı olabilir. Bastille'i zaptetmek için iyilikle kötülüğün ötesinde yer almak icap etti. Fakat, Bastille'in zaptı, mutlakiyetçi kıralların dediği gibi, «keyfimiz öyle istiyor» diye insanları oraya tıkanların keyfî idaresine son verdiği ölçüde, Fransanın sosyal hayatında kötülüğün yerine iyiliği koymakta ve, böylece, bu keyfî idareyle mücadele etmek için iyilikle kötülüğün ötesine geçen kimselerin hareket tarzını haklı çıkarmaktaydı.

Fakat, iyilikle kötülüğün ötesinde yer alan herkes hareket tarzını aynı şekilde haklı gösteremez. Meselâ, İvar Kareno da «kuş gibi hür» fikirlerini gerçekleştirmek için iyilikle kötülüğü ayaklar altına almakta herhalde tereddüt etmezdi. İmdi, onun bütün fikirlerinin şu özde toplandığını biliyoruz: proletaryanın kurtuluş hareketine kar-

şı amansız bir mücadele. Binaenaleyh, İvar Kareno için, iyilikle kötülüğün ötesinde yer almak demek, — proletaryaya karşı mücadelede — işçi sınıfının burjuva cemiyeti içinde elde edebilmiş olduğu üç buçuk hakkı da tanımamak demektir. Eğer İvar Kareno zafere erişmiş olsaydı, bu zafer cemiyet hayatında kötülüğü azaltacak yerde çoğaltmış olacaktı.

Böylece, onun iyilikle kötülüğün ötesine geçmesi, reaksiyoner gayelere erişilmesi bahis konusu olan bütün hallerde olduğu gibi, hiçbir suretle haklı çıkmıyacaktı.

Bana, itiraz olarak: İvar Kareno proletarya bakımından değilse bile, burjuvazi bakımından muhakkak ki haklı çıkardı, denilebilir. Tamamen mutabıkım. Fakat, bu durumda, burjuvazinin bakımı, imtiyazlarını devam ettirmeğe çalışan imtiyazlı bir azlığın bakımı olduğu halde, proletaryanın bakımı bütün imtiyazları kaldırmak isteyen çokluğun bakımıdır. Bunun için, bir insanın hareketlerinin burjuvazi bakımından haklı olduğunu söylemek, sömürücülerin menfaatlerini korumak istemiyen herkes tarafından o hareketlerin mahkûm edildiğini kabul etmek demektir. Bu ise beni teyit eder, çünkü iktisadî gelişmenin karşı konulamaz gidişi, sömürücülere karşı olanların sayıca durmadan artacağını bana temin etmektedir.

«Uyuşuklar» dan samimî olarak nefret eden yeni romantikler, bir kıpırdanma olsun istiyorlar. Fakat, onların istediği hareket, devrimizin **hürriyet** hareketine karşı koyan **muhafazakâr** bir harekettir. Yeni romantiklerin psikolojisinin bütün sırrı işte buradadır. Bu yüzdendir ki, içlerinde en kabiliyetli olanları bile, başka sosyal sempatiler ve başka bir düşünce tarzı taşımış oldukları takdirde yaratabilecekleri eserler ayarında eser yaratamıyorlar. Curel'in **Aslanın sofrası** piyesindeki ana fikrin ne kadar

yanlış olduğunu evvelce görmüştük. İmdi, yanlış bir fikir, şahısların psikolojisine yanlış bir şekil vereceğinden, bir sanat eserinin değerini mutlaka düşürür. Curel'in piyesinin başlıca kahramanı olan Jean de Sancy'nin psikolojisindeki yanlışlığı göstermek zor değil. Fakat, bu iş beni uzun bir istitrada sürükliyeceği için, daha kısa kesebileceğim başka bir misal alacağım. **Barikad** piyesinin mihverini teşkil eden fikir, devrimizde her ferdin. sınıf mücadelelerine kendi sınıfı safında katılması gerektiğidir. Fakat, Bourget'ye göre «bu dramın en sempatik siması» (1) kim olsa beğenirsiniz? Gaucherond adında ihtiyar bir işçi ki, işçilerle elbirliği edecek yerde patronuyle elbirliği ediyor. Bu işçinin hareket tarzı, piyesin mihverini teşkil eden fikirle mutlak tezat halindedir ve ancak burjuvaziyle menfaat bağlılıkları yüzünden gözleri hiçbir şey görmez olan kimselerde bir sempati uyandırabilir. Gaucherond'u harekete getiren duygu, zincirlerini saygıyle seyreden bir kölenin duygusudur.

Köle zihniyetiyle yetiştirilmemiş kimselerde kölenin fedakârca bağlılığına karşı sempati uyandırmanın ne kadar güç bir iş olduğunu kont Aleksi Tolstoy'dan beri biliyoruz. Vasili Şibanov'u ve onun hayret uyandıran «kölece sadakat» ini hatırlayınız. Vasili Şibanov korkunç işkencelere rağmen kahramanca ölür:

> Çar diyor da başka bir şey demiyor:
> Efendisinin adını tebcil ediyor.

Ama, bu kölece kahramanlık, bir «konuşan âlet» in, nasıl olup da efendisine hayatım feda etmeğe kadar va-

(1) Bu sözler bizzat Bourget'nindir. **Barikad**, Paris, 1910. Önsöz, s. XIX.

ran bir bağlılık gösterebileceğini anlaması biraz güç olan çağdaş okuyucuyu duygulandırmaz.

Bourget'nin piyesindeki ihtiyar Gaucherond, serflikten modern proleterliğe istihale etmiş bir Şibanov'dur. Onu «bu dramın en sempatik siması» saymak için insanın cidden kör olması lâzım. Bununla beraber, şurası muhakkak ki, eğer Gaucherond sempatik ise, bu, Bourget'nin arzusu hilâfına olarak, her ferdin mensup olduğu sınıfı değil, fakat dâvası kendisine en haklı görünen sınıfı takip etmesi gerektiğini ispat eder.

Bourget bu şahsiyeti yaratmakla kendi öz düşüncesiyle tezada düşmüş oluyor. Sebep hep aynı: başkalarına gâsıplık eden hikmetli adam delirir. Kabiliyetli bir sanatçı yanlış bir fikirden ilhamlandığı takdirde kendi öz eserini bozar. İmdi, proletaryaya karşı mücadelesinde burjuvaziye arka olmağa çalışan bir çağdaş sanatçının doğru fikirlerden ilhamlanması mümkün değildir.

Burjuvaziden yana olan bir sanatkâr için sanat sanat içindir nazariyesine sadık kalmanın şimdi eskisine göre çok daha güç olduğunu söylemiştim. Bourget de bunu kabul ediyor ve kesin kesin söylüyor:

> Bazen vatanın ve medeniyetin bütün geleceğini tehdit eder gibi görünen bu korkunç iç savaçlar bahis konusu olduğu zaman, işleyen bir kafa, duygulu bir yürek sahibi için kayıtsız bir yazıcı rolü oynamağa imkân yoktur (1).

Burada biraz izahat gerek:

Gerçekten de, kafası işleyen, yüreği duygulu bir insan çağdaş cemiyette cereyan eden sivil savaşın kayıtsız bir

(1) Barikad, Paris, 1910. Önsöz, s.XXIV.

seyircisi olarak kalamaz. Bu insan, eğer burjuva peşin hükümleri görüş sahasını daraltmışsa, barikadın bir tarafında yer alacak, bu peşin hükümlerin tesirinden masun kalmışsa barikadın öbür tarafına geçecektir. Bu böyledir. Lâkin, başka her sınıfın çocukları gibi, burjuva sınıfının çocuklarının da hepsi işleyen bir kafa sahibi değildirler; ve kafaları işleyenler de daima duygulu bir yürek taşımazlar. İşte bunların bugün dahi, kolayca, sanat sanat içindir doktrininin konsekan taraflısı olarak kalmaları mümkündür. Bu doktrin, sosyal menfaatlere, hattâ belli bir sınıfın dar menfaatlerine karşı kayıtsızlığa mükemmelen uygun düşer. İmdi, öyle görünüyor ki, burjuva cemiyet düzeni bu kayıtsızlığı belki başka herhangi bir düzenden daha çok geliştirmektedir: nesillerle nesillerin o meşhur: «herkes kendisi için, bir Tanrı herkes için» prensipi zihniyetiyle yetiştirildiği bir yerde, yalnız kendisini düşünüp kendi çıkarıyle ilgilenen egoistlerin bulunması tabiidir. Nitekim, şimdiki burjuva cemiyeti içinde bu egoistlerin belki her zamankinden daha çok bulunduğunu görüyoruz. Bu konuda, elimizde son derece değerli bir şahitlik var: burjuva cemiyetinin en kalburüstü ideologlarından Maurice Barrès'in şahitliği.

> Bizim ahlâkımız, dinimiz, milliyet duygumuz hayat kaideleri çıkarmamıza imkân vermiyen yıkılmış şeylerdir. Binaenaleyh, üstatlarımız bizim için yeniden kesin hakikatler ortaya koyuncaya kadar, biricik gerçek olan ben'le yetinmemiz yerinde olur (1).

Bir insan için, kendi öz «ben» inden başka her şey yıkıldı mı, çağdaş cemiyetin bağrında cereyan eden büyük mücadelenin sakin bir kronikçisi rolünü oynamaktan onu artık hiçbir şey alakoyamaz. Fakat, hayır! Bir şey onu bu rolü oynamaktan alakoyacaktır. Bu da, işte, Barrès'in yu-

(1) **Barbarların gözü önünde**, Paris bas., 1901, s. 15.

karıya aldığım satırlarında pek belli bir şekilde gözüken, sosyal hiçbir şeye ilgi duymama halidir. Ne sosyal mücadeleye, ne cemiyete herhangi bir ilgi gösteren bir kimse, bu mücadelenin bir kronikçisi olabilir mi?.. Bu mücadeleyle ilişiği olan her şey ona bir ölüm sıkıntısı verecektir. Ve eğer bu insan bir sanatçı ise, o zaman eserlerinde bu mücadeleye en ufak bir imada bile bulunmıyacak, o da «biricik gerçek» le, yani kendi «ben» iyle yetinecektir. Ve bir an gelip bu «ben» yalnız kendisiyle arkadaşlık etmekten sıkılacağına göre, sanatçımız tutup «ben» i için fantastik bir dünya, bir «mâvera» âlemi, yeryüzünün ve yeryüzü «meseleleri» nin çok üstünde bir dünya yaratacaktır. Nitekim, bugün birçok sanatçılar böyle yapıyor. Onlara iftira etmiyorum. Bunu onlar kendileri söylüyorlar.

İşte, meselâ, vatandaşımız bayan Z. Hipyüs'ün yazdıkları:

Dua etmek bence insanın hilkatinde bulunan tabiî ve zarurî bir ihtiyaçtır. Her insan dua eder veya dua etmek arzusu duyar. Duanın şuurlu veya şuursuz olması, şu veya bu şekilde ve şu veya bu Tanrıya yapılması önemli değildir. Duanın şekli herkesin imkânlarına ve temayüllerine göre değişir. Genel olarak şiir, özel olarak nazım, yani kelimelerin musikisi, sadece duanın ruhumuzda aldığı şekillerden biridir (1).

Kelimelerin musikisi ile duanın bu şekilde aynılaştırılmasının hiçbir esasa dayanmadığı besbelli. Şiir tarihinde, şiirin dua ile herhangi bir ilgisi bulunmadığı uzun devirler vardır. Fakat, bu nokta üzerinde münakaşa etmiyelim. Bu sözleri, sadece, okuyucuyu bayan Hipyüs'ün terminolojisine alıştırmayı gerekli bulduğum için zikrettim; yoksa, mündericatı bizi bilhassa ilgilendiren aşağıdaki pa-

(1) Z. Hipyüs: Şiirler, önsöz, s. II.

sajları okuduğu zaman zihninde bazı tereddütler uyanabilirdi:

> Her «ben» özelleşmiş, münzevîleşmiş, öbür «ben» lerden ayrılmış ise ve dolayısıyle bunlar için anlaşılmaz ve gereksiz ise, bunun mesulü biz miyiz? Dua herbirimiz için mutlak surette zarurî, yakın ve değerlidir; kalbimizin anlık tamamiyetini aksettiren şiir zarurîdir. Fakat, mukaddes «ben»i başka olan kimse için benim duam anlaşılmaz ve yabancı olarak kalır. Yalnızlık duygusu insanları birbirinden daha çok ayırır, tecrit eder, ruhu kendi içine kapanmağa zorlar. Biz, dualarımızdan utanırız ve dualarımızda hiç kimseyle birleşemiyeceğimizi bildiğimizden onları alçak sesle, kendimiz için okur ve ancak kendimizce anlaşılabilecek imalarla konuşuruz (1).

Hakikaten, ferdiyetçilik bu kerteye vardı mı, bayan Hipyüs'ün çok doğru olarak söylediği gibi, «duada (yani şiirde) birleşmek imkânı» kaybolur. Fakat, insanları birbirine yaklaştırma vasıtalarından biri olan şiirin ve genel olarak sanatın bundan müteessir olmaması kabil değildir. Yehova bile Tevrat'da yalnızlığın insan için iyi olmadığını bildiriyordu. Bayan Hipyüs misali bunu teyit ediyor. Bayan Hipyüs, şiirlerinden birinde:

> Yolum amansız,
> Ölüme götürüyor beni,
> Fakat ben kendimi bir Tanrı gibi severim,
> Aşk ruhumu kurtaracaktır.

diyor. Bundan şüphe edilebilir. Kim kendisini «bir Tanrı gibi» sever? Aşırı egoist. İmdi, aşırı egoist kişi herhangi bir ruhu kurtarabilmek güçte değildir.

Fakat, mesele bayan Hipyüs'le bütün o kendini «bir Tanrı gibi» sevenlerin ruhlarının kurtulup kurtulmıyacağı meselesi değildir. Gerçek şudur ki, tanrılar gibi nefis-

(1) Z. H i p y ü s : **Şiirler**, önsöz, s. III.

lerini seven şairler, kendilerini çevreliyen cemiyet içinde olup bitenlere hiçbir ilgi duyamazlar. Bunların özleyişleri, ister istemez, gayet müphem şeyler olacaktır.

Bayan Hipyüs, Şarkı adlı şiirinde şöyle «şakıyor»:

Heyhat! çılgınca bir hüzün içinde ölüyorum,
Ölüyorum,
Özliyerek bilmediğim şeyleri,
Bilmediğim şeyleri...
Bilmem, nereden geliyor bana bu arzu,
Bu arzu,
Fakat, yüreğin isteği, dileği bir mucize,
Bir mucize,
Ah! gelsin artık, gelsin hiç var olmamış olan,
Hiç var olmamış olan,
Solgun gökyüzü vaad etmede bana mucizeler,
Mucizeler.
Fakat, ben göz yaşı dökmeden ağlıyorum aldatıcı dileğe,
Aldatıcı dileğe.
Muhtacım var olmıyana bu dünyada,
Bu dünyada.

Kötü söylenmiş sayılmaz. Nefsini bir Tanrı gibi seven, başka insanlarla birleşmek kabiliyetini kaybetmiş olan bir insan için, «bir mucize dilemek» ten ve «bu dünyada var olmıyan» şeyi özlemekten başka yapacak bir şey kalmıyor demektir: bu dünyada var olan hiçbir şey onu ilgilendirmez. Sergeyev Tsenski, teğmen Babayev'e şu sözü söyletir: «Sanatı kloroz yarattı (1)». Mars'ın bu felsefeci evlâdı, her sanatı «klorozun yarattığına» inanmakla pek yanılıyor. Lâkin, «bu dünyada var olmıyan» a hasret çeken sanatın, varlığım kloroza borçlu olduğu muhakkaktır. Bu sanat bütün bir sosyal münasebetler sisteminin çöküşünü karakterize etmektedir ve bunun içindir ki ona, çok doğru olarak, dekadan sanat adı verilmiştir.

(1) Sergeyev Tsenski: Hikâyeler, c. III, s. 128.

Gerçi, bu sanatın, çöküşünü karakterize ettiği sosyal münasebetler sistemi, yani kapitalist istihsal münasebetleri sistemi, memleketimizde henüz çöküş halinde olmaktan uzaktır. Rusyada kapitalizm henüz eski rejime kesin olarak galebe çalmadı. Fakat, 1 inci Petro'dan beri Rus edebiyatı batı edebiyatlarının kuvvetle tesiri altında kalmıştır. İşte, Rus edebiyatının; batı Avrupa sosyal münasebetlerine tamamen uygun düşmekle beraber, Rusyanın nispeten geri olan sosyal münasebetlerine çok daha az uyan bazı cereyanların sık sık nüfuzu altına girmesi bu yüzdendir. Bir zamanlar bazı aristokratlarımız, Fransada «tiers état» nın aristokrasiye karşı mücadelesinin son safhalarından birine tekabül eden Ansiklopedistlerin nazariyeleri için yanıp tutuşuyorlardı (1). Şimdi de, «entelektüellerimiz» in bir çoğu, batı Avrupa burjuvazisinin dekadans devrine tekabül eden sosyal, felsefî ve estetik nazariyeler için yanıp tutuşuyorlar. Bu aşırı hayranlık bizim sosyal gelişme seyrimizi aşıyor; nasıl ki, XVIII inci yüzyıl insanlarının Ansiklopedistlerin nazariyelerine karşı hayranlıkları da o zamanki sosyal gelişme seyrimizi aşıyordu (2). Fakat, Rusyada dekadan sanatın meydana çıkışı yer-

(1) Bilindiği gibi, meselâ, Helvétius'ün **İnsan Hakkında** eseri, 1772 yılında La Haye'de Galitzin adında bir prens tarafından bastırılmıştır.

(2) Rus aristokratlarının Fransız Ansiklopedistleri için duydukları aşırı hayranlık pratikte hiçbir ciddî netice vermemiştir. Bununla beraber, bu hayranlık, bazı aristokratik kafaları bazı aristokratik peşin hükümlerden kurtarmak bakımından faydalı oldu. Buna karşılık, **İntelligentzia**'mızdan bir kısmının, dekadans halindeki burjuvazinin felsefî fikirlerine ve estetik zevklerine halen gösterdiği ilgi zararlıdır, çünkü «entelektüellerimiz» in kafasına, sosyal gelişmenin Rusyada erişmiş olduğu safhaya uygun düşmiyen bazı burjuva peşin hükümleri doldurmaktadır. Bu peşin hükümler, bazen hattâ proleter hareketine sempati duyan Ruslardan birçoğunun zihnine bile sızıp yerleşmekte ve böylece bunların kafasında sosyalizm ile burjuvazinin dekadansından doğma bir modernizmin pek garip bir karışımı meydana gelmektedir. Bu karışıklık pratikte de büyük zararlara sebep olmaktadır.

li diyebileceğimiz bazı sebeplerle yeteri kadar izah edilemese bile, bu, dekadan sanatın mahiyetini hiçbir suretle değiştirmez. Batıdan aktarılan bu sanat kaynağında ne idiyse bizde de öyle olmakta devam ediyor : bugün batı Avrupada hâkim durumda olan sınıfın çöküşüne refakat eden «kloroz» un bir mahsulü.

Bayan Hipyüs, kendisini sosyal meseleler karşısında tam bir kayıtsızlıkla itham etmemin asılsız olduğunu söyliyecektir belki. Fakat, ilkin, ben onu hiçbir şeyle itham etmedim. Ben, sadece, bayan Hipyüs'ün kendi lirik ilham mahsullerine dayanarak konuştum ve bunun mânasını tâyin ve tarif etmekle kaldım. Bu ilham mahsullerini iyi anlamış olup olmadığım hususunda hüküm vermek okuyucuya düşen bir iştir. Sonra, bayan Hipyüs'ün bugün artık sosyal hareket konusunu da ele almaktan kaçınmadığını, tabiî, biliyorum. İşte, meselâ, kendisinin bay D. Merejkovski ve bay D. Filozofov'la birlikte yazdığı ve 1908'de Almanyada basılan bir kitap, Rus sosyal hareketine gösterdiği ilgiyi ispat eden bir delildir. Kitabı yazanların sırf «bilmedikleri şeyleri» özlediklerine kanaat getirmek için kitabın önsözünü okumak elverir. Bu önsözde Avrupanın, Rus ihtilâlinin başardığı işi bilmekle beraber, onun ruhunu bilmediği söyleniyor. Ve yazarlar, şüphesiz, Avrupaya Rus ihtilâlinin ruhunu öğretmek için olacak, Avrupalılara şunları anlatıyorlar:

Sol el sağ ele nasıl benzerse biz de size öyle benzeriz... Biz sizin eşiniziz ama zıt yönde eşiniziz... Kant olsa, bizim zihniyetimizin transandantalizme, sizinkinin ise fenomenizme dayandığını söylerdi. Nietzsche, sizde Apollon'un, bizde Dionizos'un hüküm sürdüğünü; sizin dehanızın kültürden, bizimkinin hamleden yoğurulmuş olduğunu söylerdi. Siz, vaktinde durmasını bilirsiniz; karşınıza bir duvar çıktığı zaman, ya durur, ya da onun etrafından dolaşırsınız; bizse kafa üstü atılırız **(wir rennen uns aber die Köpfe ein)**. Biz güçlükle harekete geçeriz, ama bir kere de geçtik mi artık kendimizi durdurmak elimizden gelmez. Biz,

yürümez koşarız; koşmaz uçarız; hattâ uçmaz, atılırız. Siz doğru orta'yı seversiniz, biz ifradı, ya da tefridi. Siz adaletlisinizdir; bizim içinse kanun diye bir şey yoktur. Siz mânevî dengenizi korumayı bildiğiniz halde, biz onu kaybetmek için ne gerekirse yaparız. Siz halihazırda saltanat sürüyorsunuz, bizse geleceğin saltanatı peşinde koşuyoruz. Siz netice itibariyle devlet gücünü, daima, elde edebilmiş olduğunuz bütün hürriyetlerin üstünde tutarsınız. Biz, köleler gibi zincire vurulmuş olduğumuz zaman bile, isyankârlığımızı, anarşistliğimizi elden bırakmayız. Akıl ve duygu bizi inkârın son sınırlarına kadar götürür, fakat buna rağmen hepimiz ruhumuzun derinliklerinde birer mistik olarak kalırız (1).

Avrupalılar, daha ileride, Rus ihtilâlinin kendisine hücum ettiği hükümet şekli kadar mutlak olduğunu ve bu ihtilâlin şuurlu ve ampirik gayesi sosyalizm olsa bile, şuursuz ve mistik gayesinin anarşiden ibaret bulunduğunu öğreniyorlar. Ve neticede yazarlarımız ilân ediyorlar ki, hitap ettikleri Avrupa burjuvazisi değil, fakat... proletaryası... mı sandınız sayın okuyucu? Yanılıyorsunuz.

Sadece, cihan kültürünü temsil eden münferit bazı kimseler, devleti sevimsiz ucubelerin en sevimsizi, vs. sayan Nietzsche'nin bu kanaatini paylaşanlardır.

Bu iktibasları polemikleşmek maksadıyle yapmadım. Burada polemik yapmak arzusunda değilim. Ben, sadece, bazı cemiyet tabakalarının zihniyetini karakterlendirmeğe ve izah etmeğe çalışıyorum. Yaptığım iktibaslar, bayan Hipyüs'ün sosyal meselelerle ilgilendiği zaman da, yukarıda zikrolunan mısralarda gördüğümüz gibi, yani: hakikî sosyal hayatla ciddî hiçbir münasebeti bulunmadığı için bir «mucize» bekliyen aşırı ferdiyetçi bir dekadan entelektüel olarak kalmakta devam ettiğini, umarım ki yeteri ka-

(1) Dimitri Merejkovski, Zinayda Hipyüs, Dimitri Filozofov: **Çar ve İhtilâl (Der Czar und die Revolution)**, Munich, K. Piper und Co., 1908, sayfa 1-2.

dar ispat etmektedir. Okuyucu, Leconte de Lisle'in düşüncesini hatırlıyacaktır: günümüzde şiir, artık gerçek hayatı olmıyan kimselere ideal hayatı sunmaktadır. Lâkin, bir kimsenin çevresindeki dünya ile spiritüel teması bir kere kesildi mi, onun ideal hayatı artık yeryüzüyle her türlü bağı kaybeder. O zaman, fantezisi onu alıp havalara götürür ve o mistikleşir. Bayan Hipyüs'ün sosyal meselelere karşı gösterdiği tamamiyle mistisizme bulanmış ilgide verimli bir tarafın bulunmasına imkân yoktur (1). Bayan Hipyüs, tıpkı çalışma arkadaşları gibi, «mucize» ye olan susuzluğunun ve bir «ilim olarak» «siyaset» i «mistikçe» inkâr edişinin Rus dekadanlarına has vasıflar olduğunu sanmakla yanılıyor (2). «İtidalli» batı, «itidalsiz» Rusyadan çok daha önce, akıl dışı temayüller namına akla karşı isyan eden kimseler görmüştür. Przibizevski'nin kitabında, Eric Falk, sırf akla fazla bel bağladıkları için, sosyal demokratlarla P.—C. Mackey nev'inden «salon anar

(1) Dimitri Merejkovski, Z. Hipyüs ve D. Filozofov, kendilerine «dekadan» denilmesine hiç de itiraz etmiyorlar. Onlar, sadece, Rus dekadanlarının «cihan kültürünün en yüksek zirvelerine erişmiş olduklarını» (**Haben die hoechsten Gipfel der Weltkultur erreicht**), tevazu ile, Avrupaya bildirmekle yetiniyorlar. Adı geçen eser, s. 151.

(2) Bayan Hipyüs'ün mistik anarşizmi, tabii, kimseyi ürkütmüyor. Anarşizm, genellikle, burjuva idealizminin temel kaziyelerinin aşırı bir istidlâl mahsulünden başka bir şey değildir. Bu yüzden, çöküş devri burjuva ideologları arasında anarşizme sempati gösterenlere sık sık rastlanır. Maurice Barrès de, «biricik gerçek olan ben» dediği devirde anarşizme meyyaldi. Şüphesiz şimdi artık onun anarşizme **şuurlu** hiçbir sempatisi yoktur, çünkü uzun zaman var ki, Barrès'ci ferdiyetçiliğin sözüm ona dağdağalı hamleleri sona ermiş bulunuyor. Barrès, en âdi neviden nasyonalizme vergi reaksiyoner görüş tarzını benimsiyerek, evvelce «yıkılmış» olduğunu söylediği mahut «kesin hakikatler» e yeniden kavuştu. Bunda şaşılacak bir şey yok. Burjuva idealizminin en aşırı şekli, «en mürteci kesin hakikatler» e varır. Keyfiyeti bayan Hipyüs'e ve aynı zamanda bay Merejkovski ile bay Filozofov'a duyururuz.

şistleri» ne veriştirir. Rus olmayan bu dekadan şöyle diyor:

Bunların hepsi de sakin inkılâbı öğütler, kırılan tekerleğin yerine, araba yol alırken bir yenisini takmağa çalışırlar. Kurdukları bütün o dogmatik bina, kendi öz mantığı itibariyle saçmadır, çünkü aklın mutlak kudreti üzerine dayandırılmıştır. Halbuki, şimdiye kadar gerçekleştirilmiş ne varsa aklın değil, ahmaklığın, saçma tesadüfün eseridir (1).

Falk'ın «ahmaklık» tan ve «saçma tesadüf» ten dem vurması, bayan Hipyüs'le bay Merejkovski ve bay Filozofov'un almanca kitaplarına derinden sinmiş olan «mucize» temayülüyle aynı mahiyettedir. Ayrı adlar altında hep aynı düşünce. Bu düşüncenin menşei, bugünkü burjuva entelektüellerinden önemli bir kısmının aşırı sübjektivizminde izahını bulur. Bir insan kendi «ben» ini «biricik gerçek» saydı mı, artık onun, bir yandaki bu «ben» ile öbür yandaki dış dünya arasında objektif, «aklî», yani kanunlar tarafından tâyin edilmiş bir bağın varlığım kabul etmesi zordur. Bu dış dünya, ona, ya büsbütün gerçeklikten mahrum olarak, yahut da sadece kısmen gerçek olarak: sadece mevcudiyeti hakikî gerçeğe, yani «ben» imize dayandığı ölçüde gerçek olarak gözükecektir. Eğer bu insan felsefî spekülâsyondan hoşlanıyorsa, «ben» imizin dış dünyayı yaratırken ona hiç olmazsa zekâsının bir kısmını verdiğini söyliyecektir; çünkü, bir filozof, şu veya bu düşünceyle, meselâ din kaygısı ile, aklın selâhiyetlerini sınırlandırdığı zaman bile aklı büsbütün inkâr edemez (2). Fa-

(1) Stanislas Przibizevski : **Homo Sapiens**, c. III, s. 181

(2) Din kaygısıyle aklın selâhiyetini sınırlandıran filozoflara misal olarak Kant'ı gösterebiliriz: «Binaenaleyh, kanuna yer bırakmak için ilmi bertaraf etmek zorunda kaldım.» **Saf aklın tenkidi**, ikinci baskının önsözü, s. 26, Leipzig.

kat, kendi «ben» ini biricik gerçek sayan bu insan felsefî spekülâsyona yatkın değilse, dış dünyanın kendi «ben» i tarafından ne suretle yaratıldığı sualini kafasından geçirmiyecek ve, bu takdirde, dış dünyada bir parça olsun akıl, yani kanuniyet bulunduğunu kabule yanaşmıyacaktır. Aksine, bu dünya ona «saçma tesadüf» ün saltanat diyarı olarak gözükecektir. Böylece, bu kimse herhangi bir büyük sosyal hareketle ilgilendiği takdirde, muhakkak, tıpkı Falk gibi, bu hareketin başarısını sosyal tekâmül seyrindeki düzenliliğin değil, ancak beşer «ahmaklığı» nın veya, aynı mânaya gelmek üzere, tarihteki «saçma tesadüf» ün temin edebileceğini söyliyecektir. İmdi, evvelce söylediğim gibi, bayan Hipyüs'le iki çalışma arkadaşının Rus kurtuluş hareketi hakkındaki mistik görüşleri, mahiyetçe, Falk'ın büyük tarihî hâdiselerin «saçma» sebepleri hakkındaki görüşünden hiç de farklı değildir. Yazarlar, Rus insanının hürriyet özleyişinin ölçüsüz genişliği ile Avrupayı hayrete düşürmek isterken, ancak «var olmıyan, hiç var olmamış olan» a sempati duyabilen, başka bir deyişle, gerçekten var olan şeyle ilgilenmek kabiliyetinde olmıyan halisüddem dekadanlar olarak kalıyorlar. Bu itibarla, yazarların mistik anarşizmi, bayan Hipyüs'ün lirik ilham mahsullerinden çıkarmış olduğum neticeleri zerrece değiştirmez.

Bir kere bu konuya dokunduğuma göre, düşüncemi sonuna kadar söyliyeyim. 1905 - 1906 hâdiselerinin Rus dekadanları üzerinde yaptığı tesir, 1848 - 1849 hâdiselerinin Fransız romantikleri üzerinde yapmış olduğu tesir kadar derin olmuştur. 1905 - 1906 hâdiseleri onlarda cemiyet hayatına bir ilgi uyandırdı. Fakat, bu ilgi romantiklerin zihniyetiyle uyuştuğu kadar bile, dekadanların zihniyetiyle uyuşmuyordu. Onun için, bu ilgi daha da zayıf oldu. Şu halde, onu ciddîye almak için hiçbir sebep yoktur.

Yine çağdaş sanata dönelim. Bir kimse öz «ben» ini

biricik gerçek sayabilecek tıynette ise, nefsini, bayan Hipyüs misillû, «bir tanrı gibi» sever. Bu tamamen anlaşılır ve kaçınılması kat'iyen imkânsız bir şeydir. Ve bir kimse nefsini «bir tanrı gibi» severse, artistik yaratışlarında artık ancak kendi kendisiyle meşgul olur. Dış dünya, ancak bu «biricik gerçek» e, yani hep bu pek değerli «ben» e dokunduğu nispette o kimseyi ilgilendirir. Sudermann'ın : **Das Blumenboot (Çiçek gemisi)** adlı pek enteresan piyesinde, baron Erfflingen'in karısı, kızı Thea'ya, ikinci perdenin birinci sahnesinde şöyle der :

Bizim ayarımızda insanlar, bu dünyadaki şeylerden kendilerine neşeli bir panorama yaratmak için yaşarlar; gözlerinin önünden geçen veya, daha doğrusu, geçer gibi görünen bir panorama. Çünkü, hakikatte asıl hareket eden biz kendimiziz. Burası muhakkak. Ve bizim hiçbir safraya ihtiyacımız yoktur.

Bu sözler, bayan Erfflingen'le aynı âlemden olan insanların, yani Barrès'in : «biricik gerçek, ben» sözünü en derin bir inanışla tekrarlıyabilecek insanların hayattaki gayesini en mükemmel bir şekilde karakterize etmektedir. İmdi, bu insanlar, sanatı sadece karşılarında geçip gider «gibi görünen» panoramayı bezemeğe yarıyan bir vasıta olarak göreceklerdir. Üstelik, bunlar burada da her türlü safradan kurtulmağa çalışacaklar, ya sanat eserlerinin ideolojik muhtevasını büsbütün hor görecek, ya da bu muhtevayı aşırı sübjektivizmlerinin kaprisli ve değişken icaplarına tâbi kılacaklardır.

Resmi alalım.

Empresyonistler, eserlerinin ideolojik muhtevasına karşı en tam kayıtsızlığı göstermişlerdi. İçlerinden biri, bir tabloda baş şahıs ışıktır, diyerek bütün empresyonistlerin paylaştıkları bir kanaati en güzel bir şekilde ifade etmiştir. Halbuki, ışık ihsası sadece bir ihsas-

tır; **henüz** bir duygu, bir düşünce **değildir.** Dikkatini ihsaslar sahasının sınırları içinde toplıyan bir ressam duygu ve düşünceye karşı kayıtsız kalır. Bu ressam güzel bir peyzaj yapabilir. Nitekim, empresyonistler fevkalâde güzel birçok manzara resimleri yaptılar (1). Fakat, bütün resim sanatı peyzajdan ibaret değildir. Leonardo da Vinci'nin **Son akşam yemeği**'ni hatırlıyalım ve bu ünlü freskteki başlıca şahsın ışık olup olmadığını düşünelim Bilindiği gibi, bu freskin konusu İsa ile havarilerinin ha yat hikâyelerine ait gayet dramatik bir an : İsa'nın havarilerine : «aranızdan birisi bana ihanet edecek» dediği andır. Leonardo da Vinci'ye düşen iş, bu korkunç açıklamadan kendisi de derin bir teessür duyan İsa'nın ruh hali ile, küçük topluluklarına bir hainin sızmış olmasına ihtimal veremiyen havarilerin ruh halini tasvir etmekti. Eğer sanatçı tabloda başlıca şahsın ışık olması gerektiğini düşünseydi, bu dramı resmetmeyi aklından geçirmiyecekti, yahut her şeye rağmen bu freski yapsaydı, o zaman bunun sanat bakımından uyandırdığı büyük ilgi İsa ile havarilerinin ruh hallerinde toplanacak yerde, bunların bir-

(1) İlk empresyonistler arasında birçok büyük kabiliyetler bulunuyordu. Ne var ki, bunların içinde ünlü portrecilerin pek az olduğu görülür. Bu da anlaşılır bir şeydir, çünkü portre resminde renk artık baş şahıs olamaz. Bundan maada, büyük empresyonist ustaların peyzajları, ışığın değişik ve kaprisli oyunlarını verdikleri için güzel olmakla beraber, «ruh»ça pek fakirdir. Feuerbach çok doğru söylemiş· «Düşünmek, hasselerin İncil'lerini birbirleriyle bağlantılı olarak okumak demektir.» (die Evangelien der Sinne im Zusammenhang lesen heisst denken). Feuerbach'm, «hasse», hassasiyet sözünden ihsaslar sahasına ait her şeyi anladığı göz önünde bulundurulacak olursa, empresyonistlerin «hasselerin İncil'lerini» okumayı bilmediklerini ve okuyamadıklarını söyliyebiliriz. İşte, empresyonist ekolün esas güçsüzlüğü budur ve onu çöküntüye sürükleyen de bu güçlüzlük olmuştur. Empresyonizmin ilk ve bellibaşlı ustalarının peyzajları çok güzel olduğu halde, onların sayısız şakirtlerinin peyzajlarından çoğu karikatürü andırır.

araya geldikleri salonun duvarları, önünde oturdukları masa, hattâ vücutlarının teni, yani ışığın çeşitli efektleri üzerinde dağılacaktı. Böylece, biz kesin bir iç dramla değil de, meselâ, birisi salonun duvarına, öbürü halıya, bir üçüncüsü Yahuda'mn eğri burnuna, dördüncüsü İsa'nın yanağına, vs. en uygun bir şekilde yerleştirilmiş bir sıra ışık lekeleriyle karşılaşacaktık. Freskin yarattığı intiba çok daha az kuvvetli olacak, Leonardo da Vinci'nin eseri büyük değerinden çok şey kaybedecekti.

Bazı Fransız tenkitçileri empresyonizmi edebiyattaki realizme benzetmişlerdir.

Bu oldukça esaslı bir kıyaslamadır. Ancak, empresyonistler realist idiyseler bile, realizmlerinin pek yüzde kalmış, «fenomenlerin kabuğu» nu aşmamış olduğunu kabul etmek gerekir. Böylece, bu realizm çağdaş sanatta geniş bir yer kazandığı zaman — ki kazandığı münakaşa götürmez bir hakikattir —, onun tesiri altında yetişen ressamlar için artık ancak şu iki hal tarzı kalmıştı : ya «fenomenlerin kabuğu» nda kalıp durmadan daha şaşırtıcı, daha sun'î ışık efektleri icat etmek, yahut da «fenomenlerin kabuğu» ndan öteye geçmeğe, empresyonistlerin hatâlarını anlamağa çalışmak ve bir tabloda baş şahsın ışık değil, duygularının bütün çeşitliliğiyle insanoğlu olduğunu kabul etmek. Nitekim, modern resimde gördüğümüz durum budur. İlginin sırf «fenomenlerin kabuğu» üzerinde toplanması birtakım paradoksal resimlerin meydana gelmesine sebep olmaktadır ki, en müsamahalı tenkitçiler bile bunların karşısında şaşkınlığa uğramakta ve çağdaş resim sanatının bir «çirkinlik buhranı» (1) geçirmekte olduğunu kabul etmektedirler. «Fenomenlerin kabuğu» nda

(1) Camille Mauclaire'ir. **Günümüzde sanatın üç buhranı** adlı enteresan kitabında «Resimde çirkinlik buhranı» yazısına bakın. Fasquelle, 1906, s. 286 - 323.

kalmanın imkânsızlığı anlaşılınca da, bir ideolojik muhteva arayıp bulmak mecburiyetine düşülüyor, yani bir an önce [mahkûm edilip] yakılan şeyin karşısında bu defa secde ediliyor. Lâkin, insanın eserlerine ideolojik bir muhteva katması o kadar kolay bir iş değildir. Fikir, gerçek dünyanın dışında var olan bir şey değildir. Her ferdin fikir dağarcığı, kaynağını ve zenginliğini o ferdin bu gerçek dünya ile olan münasebetlerinde bulur. Ve kendi «ben»ini «biricik gerçek» sayarak dünya ile münasebete giren bir kimse, ancak fikirce pek züğürt bir kimse olabilir. O kimse, değil yalnız fikirden yana, fakat fikir edinmek imkânından yana da tamamiyle mahrumdur.

Koyunun bulunmadığı yerde keçiyle yetinilirmiş. Bunun gibi, açık fikirlerin bulunmadığı yerde belirsiz imalarla, mistisizmden, sembolizmden ve çöküş devirleri için karakteristik olan başka «çıkış yolları»ndan alınma ersatzlarla yetinilir.

Sözün kısası, resimde de edebiyatta gördüğümüze benzer bir durumla karşılaşıyoruz: realizm aşırı kıvamsızlığı dolayısıyle soysuzlaşırken idealist irtica zafer kazanıyor.

Sübjektif idealizm, daima, «ben» imizden gayrı gerçeğin bulunmadığı fikrine dayanır. Lâkin, bu fikrin, herbiri kendisini bir tanrı gibi seven insanlar arasındaki münasebetleri idare eden egoist bir kaide haline getirilmesi — fazla diğerkâmlık zaten hiçbir zaman burjuvazinin ayırdedici vasfı olmamıştır — ve üstelik de yeni bir estetiğin nazarî temeli yapılması için burjuvazinin dekadans devrine has ferdiyetçiliğe lüzum hasıl olmuştur.

Okuyucu, kübistlerden bahsedildiğini elbette işitmiştir. Ve eğer onların eserlerini görmek fırsatını bulduysa, bu eserlerin onu zevklendirmiş olmadığını tahmin etmekle

pek yanılmadığımı sanırım. Bana gelince, bu eserler bende estetik haz namına hiçbir şey uyandırmıyor.

Sözüm ona sanat değeri taşıyan bu çırpıştırmalara bakarken ilk akla gelen şey şu oluyor : «Saçmalık kübü»! Fakat, «kübizm» in de bir varlık sebebi olsa gerek. «Kübizm» in, üçüncü kuvvetine yükseltilmiş saçmalık olduğunu söylemek bize onun menşeini izah etmez. Burada bu menşe izahını yapacak değiliz, fakat hiç olmazsa bu izahın ne yönde aranılması gerektiğine işaret edelim. Karşımda, Albert Gleizes ile Jean Metzinger'in enteresan kitapları duruyor : **Kübizme dair.** Yazarların ikisi de ressam ve «kübist».

Haydi, **audiatur et altera pars** (1) prensipine uyup onlara başvuralım. Acaba yazarlar, salim akla aykırı yaratış tarzlarının doğruluğunu nasıl ispat ediyorlar? Diyorlar ki :

> Bizim dışımızda gerçek hiçbir şey yoktur... Gerçi biz, ihsaslarımıza çarpan nesnelerin varlığından şüphe etmeyi aslâ düşünmüyoruz; fakat, mantıki olarak söylemek gerekirse, biz ancak bu ihsasların zihnimizde uyandırdığı hayal hakkında kesin bilgiye sahip olabiliriz (2).

Yazarlar, bundan, nesnelerin kendi öz şekillerini bilmediğimiz neticesini çıkarıyor ve, bu delilden aldıkları kuvvetle, nesneleri kendi fikirlerine göre tasavvur etmekte kendilerini haklı sayıyorlar. Yalnız, yazarlar, empresyonistlerin zıddına olarak, ihsaslar alanının sınırları için-

(1) Karşı tarafı da dinle. (S.M.)

(2) Albert Gleizes ve Jean Metzinger: **Kübizme dair**, s. 30.

de kalmak arzusunda olmadıklarına dair dikkate değer bir ihtirazî kayıt ileri sürmektedirler.

> Biz, esas olanı araştırıyoruz — diye teminat veriyorlar —, fakat bunu matematikçilerin ve filozofların itina ile uğraşarak düzenledikleri bir nevi ezelilik ve ebedîlik içinde değil, kendi şahsiyetimizde araştırıyoruz (1).

Okuyucunun anlıyacağı gibi, bu muhakeme silsilesinde, her şeyden evvel, daha önce gördüğümüz bir fikirle, «ben» imizin «biricik gerçek» olduğu fikri ile karşılaşıyoruz. Gerçi, bu fikir burada daha hafifletilmiş bir şekilde boy gösteriyor. Gleizes ile Metzinger dışımızdaki nesnelerin varlığından aslâ şüphe etmiyorlar. Ama, yazarlarımız dış dünyanın varlığını kabul etmekle beraber, bunun bilinemez olduğunu da hemen ilâve ediyorlar. Buysa, onlara göre, «ben» lerinin dışında hiçbir gerçeğin bulunmadığı mânasına gelir (2).

---

(1) **Sözü geçen** eser, s. 31.

(2) Plehanov, sanatta sübjektif idealist anlayışa misal olarak o gün için kübizmi gösteriyordu. Halbuki, Plehanov'dan beri esas itibariyle aynı felsefî anlayışa dayanan daha başka dekadan sanat şekilleri zuhur etmiştir. Plehanov'un kübizme karşı tenkitleri, özü bakımından, bu nevzuhur sanat akıntılarına karşı da ileri sürülebilir. Jean Fréville, **Plehanov ve sanat problemleri** etüdünde, Plehanov'un yukarıdaki satırlarını zikrederek şunları söylüyor:

«Sanatta idealist reaksiyon Plehanov'un zamanında kübizmi doğurmuştu. Gerçekten kopuş o zamandan beri sürrealizm, formalizm, mücerret [«soyut»] sanat şekillerine girdi.

«.....

«Temsilî olmıyan (non représentatif) sanat indî, kontrolü imkânsız, sadece sanatçının muhayyilesinde meydana getirilmiş bir iç dünyada, cevelân eder. Sırf şekil kaygısına kapılmış, hakikatten ve hayattan korkusunu itiraf eden, tecridin ve kısır komplikasyonların içinde kaybolmuş, çıkmazlara saplanmış batınî (ésotérique) bir sanattır bu. Herkesin anlıyacağı bir dilden konuşmaz, şifreli bir kılığa girer, maneriźme, vuzuhsuzluğa gömülür, insanların kaderini tâyin eden gerçek mücadelelere katılmaktan yılar.» (S. M.).

Nesnelerin şeklini, onların hasselerimiz üzerinde yaptıkları tesir vasıtasıyle idrak ediyorsak, dış dünyanın bilinmesi imkânsızlığından bahsedilemiyeceği apaçıktır. Biz dış dünyayı işte bu tesir sayesinde biliriz. Gleizes ile Metzinger yanılıyorlar. Nesnelerin öz şekli hakkında yürüttükleri muhakeme tarzı da aynı surette sakattır. Fakat, bu hatâlarından dolayı doğrusu onları kınayamayız, çünkü bu gibi hatâlar felsefede onlarla kıyaslanamıyacak kadar güçlü kimseler tarafından da işlenmiştir. Ancak, şu hususa dikkat etmek gerek : dış dünyanın bilgiden kaçtığını söyliyen yazarlarımız, bundan, «esas olanı kendi şahsiyetimizde» aramak gerektiği neticesini çıkarıyorlar. Bu netice iki tarzda tefsir edilebilir : «şahsiyet» ten, ya genel olarak bütün insan soyu, ya da tek başına alınmış herhangi bir şahsiyet anlaşılabilir. Birinci tefsir tarzı bizi Kant'ın transandantal idealizmine, ikincisi ise her ferdin her şeyin ölçüsü olduğu sofizmine götürür. Yazarlarımızın meyli, tabiî, bu ikinci tefsir tarzından yana. İmdi, bu sofizm bir kere benimsendi mi, başka her sahada olduğu gibi resimde de artık her şey mübah demektir (1).

Eğer bir «mavi elbiseli kadın» **(Mavi elbiseli kadın,** Louis Léger'in son Salon d'Automne'da teşhir edilen bir tablosunun adıdır) yerine bazı stereometrik figürler ya parsam kim ne hakla benim tablomu tenkit edebilir? Kadınlar da beni çevreliyen dış dünyaya dahildirler. Dış dünya bilinemez. Şu halde, bir kadın resmi yapmak için kendi «şahsiyet» ime başvurmam gerekiyor. Şahsiyetim ise kadına, şuraya buraya savrulmuş kübler, daha doğrusu paralel yüzlü nesneler şeklini vermektedir. Ama, bu kübler Salon'u ziyaret eden herkesi güldürüyormuş. Varsın güldürsün. «Kalabalık» güler, çünkü sanatçının dilinden anlamaz. Sanatçı ona taviz vermek zorunda değildir.

(1) **Sözü geçen eser,** bilhassa 43 - 44 üncü sayfalara bakınız.

Her türlü tavizden kaçman, izahat vermiyen, hiçbir şey anlatmıyan sanatçı, yaydığı ışıkla çevresini aydınlatan bir iç kuvvet toplar (1).

Şu halde, bu kuvvet toplanıncaya kadar stereometrik figürler çizmekten başka bir iş kalmıyor.

Böylece, Puşkin'in **Şair'e** şiirinin âdeta eğlenceli bir parodisiyle karşılaşıyoruz :

Nasıl memnun musun (eserinden), ey müşkülpesent şair?
Memnunsun öyle mi? Öyleyse varsın tahkir etsin onu kalabalık
Ve, içinde ateşinin yandığı mihraba tükürerek, tartaklasın
Çocukça şamatalar koparıp mukaddes sehpanı.

Bu parodi şunun için komik ki, «müşkülpesent sanatçı» — ele aldığımız durumda — en açık saçmalıktan memnunluk duymaktadır. Bu kabil parodilerin ortaya çıkması, diğer hususlar arasında, sosyal hayatın iç diyalektiğinin sanat sanat içindir nazariyesini günümüzde tam saçmalığa vardırmış olduğunu ispat ediyor.

İnsan yalnız yaşasın diye yaratılmamıştır. Günümüzün sanatta «yenilik» taraftarları, seleflerinin yaratmış olduğu eserlerle yetinmek istemiyorlar. Onları bu yüzden kınayamayız. Aksine, yenilik arama çoğu defa bir terakki kaynağıdır. Lâkin, aramak kâfi değildir ve hakikaten yeni bir şey keşfetmek herkese nasip olmaz. Aramasını bilmeli. Sosyal hayatın verdiği yeni derslere zihnini kapalı tutan, kendi «ben» i dışında gerçek tanımayan bir kimse, istediği kadar «yenilik» arasın, yeni bir saçmalıktan başka bir şey bulamaz. İnsan yalmz yaşasın diye yaratılmamıştır.

Görüldüğü gibi, mevcut cemiyet şartları içinde, sanat

(1) Sözü geçen eser, s. 42.

için sanat oldukça tatsız meyvalar vermektedir. Burjuvazinin dekadans devrine has aşırı ferdiyetçilik, sanatçının bütün hakikî ilham kaynaklarını tıkıyor. Bu aşırı ferdiyetçilik, sanatçıyı cemiyet hayatında olup bitenlere mutlak surette yabancılaştırmakta ve onu hiçbir ilgi çekiciliği olmıyan birtakım şahsî tecrübeleri ve marazî bir fantastiğin fiksiyonlarını kısırca tekrarlamağa mahkûm etmektedir. Bütün bunların neticesi olarak, güzellikle uzak yakın hiçbir münasebeti bulunmıyan ve üstelik ancak idealist bilgi nazariyesinin birtakım sofizmlerle tahrifi suretiyle müdafaa edilebilecek besbelli bir saçmalık teşkil eden bir şey ortaya çıkıyor.

Puşkin'in «hissiz ve kendini beğenmiş halk» ı, şairin terennümlerini «anlamadan» dinler. Puşkin'in kaleminde bu zıddiyetin tarihî bir mânası olduğunu daha önce söylemiştim. Bunu anlamak için, «hissiz ve kendini beğenmiş» sıfatlarımn, köle durumunda olan Rus köylüsü için aslâ kullanılmış olamıyacağını düşünmek yeter. Buna karşılık, anlayışsızlığı daha sonra büyük şairimizin mahvına sebep olan o yaban (profane) «kalabalık» a bu sıfatlar pek uygun düşüyordu. Buna dahil olanların hepsi, Puşkin'in şiirinde «kalabalık» m söylediği sözleri kendileri için, mübalâğasız, tekrarlıyabilirlerdi :

> Biz alçağız, hainiz,
> Hayâsız, kötü ve nankörüz,
> Yüreklerimiz soğuk hadımlar gibidir,
> İftiracıyız, aptalız, kul köleyiz.
> Kötülükler kaynaşır içimizde.

Puşkin, bu yaban ve ruhsuz kalabalığa «cüretli» dersler vermenin gülünç olacağını anlıyordu. O, bu dersleri anlıyamazdı ve şair, ondan mağrurca yüz çevirmekte haklıydı. Eğer Puşkin'in bu işde bir hatâsı olmuşsa, bu hatâ,

yüz çevirdiği kimselerden — Rus edebiyatının büyük zararı pahasına olarak — yeteri kadar yüz çevirmemiş olmasıdır.

Halen, ileri kapitalist ülkelerde şairin ve, genellikle, eski burjuva kişiliğinden sıyrılamamış olan sanatçıların durumu Puşkin'in durumunun aksidir. Gerçekten, günümüzde, kalın kafalılıkla suçlandırılabilecek olan «halk» değildir. Günümüzde kalın kafalılıkla suçlandırılabilecek olan, ileri unsurları gittikçe daha çok şuur kazanan hakikî halk değil, fakat onun asil çağırışlarını «anlamadan» dinleyen sanatçılardır. Bu sanatçılara karşı, en iyi halde, yapılabilecek tenkit, kendilerine saatlerinin seksen yıl geri kaldığını söylemektir. Bunlar, zamanlarının asil özleyişlerini reddederek, romantiklerin burjuva zihniyetine karşı mücadelesini devam ettirebileceklerini safdilce zannediyorlar. Batı Avrupalı estetikçilerle onların peşisıra giden Rus estetikçileri, günümüzdeki proleter hareketinin küçük burjuva karakteri hakkında döktürüp duruyorlar.

Bu iddia gülünçtür. Richard Wagner, bu efendilerin işçi sınıfının kurtuluş hareketine karşı yaptıkları tenkidin ne kadar esassız olduğunu çoktan ispat etmiştir. Wagner çok doğru düşünüyordu : meselenin dikkatli bir tetkikinden **(genau betrachtet)** anlaşılacağı gibi, işçi sınıfının kurtuluş hareketi küçük burjuva yaşayış tarzına özenmek şöyle dursun, tersine, bu yaşayış tarzından uzaklaşarak hür bir hayata, bir «estetik insanlık» a **(zum künstlerischen Menschentum)** varmak isteyen bir temayüldür.

Asil zevkleri olan bir hayata, insanın bütün yaşama gücünü geçim vasıtaları arama işinde harcamak zorunda kalmıyacağı bir hayata erişmek için yapılan bir cehittir bu (1).

(1) R. Wagner: **Sanat ve İnkılâp**, Leipzig, 1872, s. 40 - 41.

İnsanın bütün gücünü geçim vasıtaları arama işinde harcaması : işte, «küçük burjuva» hissiyatının kökü budur. Sürekli maddî geçim kaygısı

> insanı güçsüz, kafasız ve zavallı eder; onu sevmekten, hattâ nefret etmekten âciz bir mahlûk yapar, bu kaygı biraz hafiflesin diye hür iradesinden arta kalan son parçayı da her an fedaya hazır bir vatandaş haline getirir.

Proletaryanın kurtuluş hareketi bu aşağılatıcı, bu ahlâk bozucu kaygının ortadan kaldırılmasına götürür. Wagner, ancak bu kaygının ortadan kaldırılmasıyle, proletaryanın gayesinin gerçekleştirilmesiyle, İsa'nm : «Ne yiyeceksiniz diye ...kaygı çekmeyin (1)» sözünün hakikat haline geleceğini düşünüyordu; ve sanat için sanat taraftarlarında, meselâ Flaubert'de (2) rastladığımız, estetikle ahlâk arasındaki zıddiyetin ancak bu gayeye erişildiği zaman herhangi bir ciddî temele dayanmak imkânından mahrum kalacağını ilâve etmekte haklıydı.

Flaubert, «faziletli kitaplar can sıkıcı ve hatâlıdır» diyordu. Flaubert'in hakkı vardı. Ama, **sadece,** şimdiki cemiyetin fazileti, burjuva fazileti can sıkıcı ve yanlış olduğu için... Antik çağın fazileti Flaubert'in gözünde ne can sıkıcı, ne de yanlış idi. Halbuki, Antik çağın faziletiyle burjuva fazileti arasındaki biricik fark, berikinin burjuva ferdiyetçiliğine yabancı olmasıdır.

Şirinski-Şikmatov, I inci Nikola devri Maarif nazırı olmak sıfatıyle, sanatı, «her cürmün daha bu dünyada», yani Şirinski-Şikmatov'lar tarafından ihtimamla vesayet altında tutulan cemiyette, «cezasını bulduğu inanışını, ge-

(1) R. Wagner: Adı geçen eser, Leipzig, 1872 s. 40-41.

(2) Louis Bertrand: G. Flaubert'in Not defterleri, s. 248.

rek genel, gerekse özel hayat için son derece önemli olan bu inanışı takviye etmek» le vazifeli sayıyordu. Bu, hiç şüphesiz, kaba bir yalan, tatsız bir yavedir. Sanatçıların bu gibi yalanlardan, yavelerden kaçmakta hakları var. Böylece, Flaubert'de, **belli bir mânada,** «reziletten daha şairane bir şey olamaz (1)» diye okuduğumuz zaman anlıyoruz ki, bu sözün **hakikî mânası,** Şirinski-Şikmatov kabilinden burjuva ahlâkçılarının bayağı, sıkıcı, yanlış fazileti karşısına rezileti dikmekten ibarettir.

Fakat, bu bayağı, sıkıcı, yanlış fazileti meydana getiren cemiyet şartlarının ortadan kalkmasıyle beraber, rezileti idealize etmek **ahlâkî** ihtiyacı da ortadan kalkacaktır. Antik çağ fazileti, tekrar ediyorum, Flaubert'e ne bayağı, ne sıkıcı, ne de yanlış görünüyordu. Ne var ki, o, antik fazilete hayran olduğu halde — politik ve sosyal telâkkilerinin az gelişmiş olması yüzünden —, bu faziletin canavarca inkârı demek olan Neron'un davranışları karşısında vecde gelebiliyordu.

Sosyalist cemiyette sanat için sanatın cazibesi, sosyal ahlâktaki aşağılaşma sona erdiği nispette, mantıken imkânsız hale gelecektir. Bu aşağılaşma, hâkim sınıfın elindeki imtiyazları muhafaza etmek için sarfettiği gayretin kaçınılmaz bir neticesi olarak görünüyor.

Flaubert yine şöyle der : «Sanat faydasızın araştırılmasıdır.» Bu sözlerin altında Puşkin'in **Kalabalık** manzumesindeki ana fikri teşhis etmek zor değildir. Fakat, bu fikirden hoşlanan sanatçı için bu sadece bir hâkim sınıfın veya kastın dar faydacılığına karşı çıkmak mânasına gelir. Bunların ortadan kalkmasıyle birlikte, menfaatperestliğin (la cupidité) yakın akrabası olan bu dar faydacılık

(1) Louis Bertrand: **G. Flaubert'in Not defterleri,** s. 248.

da yok olacaktır. Menfaatperestliğin estetikle hiçbir ilgisi yoktur; bir zevk hükmü, daima, bu hükmü verenin şahsî menfaat mülâhazalarından uzak kalmasını şart koşar. Fakat, **şahsî menfaat** başka şey, **sosyal menfaat** başka şeydir. Antik faziletin esasını teşkil eden, cemiyete faydalı olmak kaygısı bir feragat kaynağıdır. Feragat ise kolaylıkla bir estetik tasvir konusu olabilir ve, nitekim, sanat tarihinde görüldüğü gibi, sık sık da olmuştur. Bu hususta, iptidaî kavimlerin şarkılarını veya — o kadar uzağa gitmeden — Atinadaki Harmodius ve Aristogiton âbidesini hatırlamak yeter.

Eflâtun ve Aristoteles gibi bazı Antik çağ filozofları, bütün yaşama gücü maddî geçim kaygısı tarafından yutulan insanın ne derekeye ineceğini çok iyi anlıyorlardı. Günümüzün burjuva ideologları da bunu anlıyorlar. Bunlar da, insanın sonu gelmez iktisadî güçlüklerin aşağılatıcı yükünden kurtarılması gerektiğini düşünüyorlar. Fakat, bunların göz önünde tuttukları insan, emekçileri sömürerek yaşıyan üstün sosyal sınıfın insanıdır. Bu ideologlar meselenin hallini tıpkı Antik çağ filozofları tarzında görüyorlar : «üstün insan» idealine az çok yaklaşan bir avuç bahtiyar seçkin kişinin müstahsilleri köleleştirmesi. Fakat, daha Eflâtun ve Aristoteles zamanında bile muhafazakârca olan bu hal tarzı, devrimizde ültra - reaksiyoner bir mahiyet almıştır. Muhafazakâr Yunanlılar, Aristoteles'in çağdaşı olan köle sahipleri, hâkimiyetlerini kendi öz «yiğitlikleri» sayesinde korumayı belki ümit edebiliyorlardı. Ama, bugün, halk kitlelerinin köleleştirilmesinden yana olanlar, burjuva asıllı modern sömürücülerin «yiğitliği» hususunda pek şüphecidirler. Onun için, bunlar, devletin başında, bugünkü sınıf hâkimiyeti binasının sallanan temellerini demirden iradesiyle sağlamlaştıracak dâhi soyundan bir üstün insanın bulunmasını canügönülden dile-

mektedirler. Dekadanlar, siyasetten yüz çevirmedikleri zaman, ekseriya, I inci Napoléon'un ateşli birer hayranıdırlar.

Renan, kendisi «nazariyatla meşgul olurken, kültürsüz sade insanları kendi payına düşen işleri yapmağa zorhyacak» kuvvetli bir hükümet istiyordu. Modern estetikçilerimiz ise, kendileri, kübler veya daha başka stereometrik figürler çizip boyamak gibi bazı ince zevklere nefislerini hasrederken işçileri çalışmağa zorlıyacak bir cemiyet düzeninin varlığını gerekli buluyorlar. Yaratılışları itibariyle hiçbir ciddî işe güçleri yetmiyen bu kimseler, içinde aylakların bulunmıyacağı bir sosyal rejim fikrinden samimiyetle nefret etmektedirler.

Kurtların yanında [kurt gibi] ulumak gerek, demişler. Küçük burjuva zihniyetine karşı lâfla mücadele yürüten çağdaş burjuva estetikçileri, Altın Buzağı'ya tapınmakta en âdi bir küçük burjuvadan geri kalmıyorlar. C. Mauclair diyor ki :

> Bir sanat hareketi var sanılıyor: halbuki aslında tablolar borsasında olan bir harekettir bu ve, bu arada, tanınmamış dâhiler üzerinde spekülâsyon yapılmaktadır (1).

Henüz tanınmamış dâhiler üzerinde yapılan bu spekülâsyonun, başka hususlarla beraber, çağdaş ressamlardan çoğunun nefislerini hasrettikleri o hummalı «yenilik» araştırmalarını da izah ettiğini sırası gelmişken ilâve edeyim. İnsanlar daima «yenilik» isterler, çünkü eski onları tatmin etmez. Modern sanatçıların birçoğu için bunun tek sebebi, püblik eskiye hayranlık duyduğu müddetçe dehala-

(1) Camille Mauclair: **Günümüzde sanatın üç buhranı**, Paris, 1906. «Resimde çirkinlik buhranı» başlıklı yazıya bakın, s. 319 - 320.

rmın «tanınmadan» kalacağı düşüncesidir. Onları eskiye karşı ayaklanmağa iten sebep yeni bir fikir aşkı değil, hep o «biricik gerçek»in, aziz «ben»in aşkıdır.

Ne var ki, bu aşk sanatçı için bir ilham kaynağı olamaz; her şeyi, hattâ «Belveder Apollonu» nu bile menfaat bakımından görmeğe onu sevkeder. Mauclair devamla şöyle diyor :

Para meselesi sanat meselesine öylesine karışmış bulunuyor ki, sanat tenkidi bir kıskaca girmiş durumdadır. En iyi tenkitçiler düşündüklerini olduğu gibi söyliyemiyorlar. Ötekiler ise ancak söylenmesi maslahat icabı olan şeyi söylüyorlar, çünkü [ne de olsa] hayatlarını meslekleriyle kazanmak mecburiyetindedirler. Bu hale esef etmek gerektiğini söylemek istemiyorum, fakat meselenin çetrefilliğini takdir etmek yerinde olur (1).

Sanat için sanat'm **para için sanat** haline geldiğini görüyoruz. İşte, Mauclair'i ilgilendiren bütün mesele bu durumun sebeplerini tâyin etmek. Bu da pek zor bir iş olmasa gerek :

Bir zamanlar, Ortaçağda olduğu gibi, ancak istihsalin istihlâke nispetle lüzumsuz, fazla kısmı mübadele ediliyordu.

Sonra bir zamanlar, yalnız lüzumsuz kısım değil, bütün mahsuller, bütün sınaî mevcutlar ticarete intikal etti, istihsalin tümü mübadeleye tâbi oldu.

Nihayet öyle bir zaman geldi ki, insanların daha önce elden çıkarılamaz saydıkları her şey mübadele, trafik konusu halini aldı, elden çıkarılabilir oldu. O zaman, o ana kadar verilip alınmakla beraber aslâ mübadele edilmiyen; verilmekle beraber aslâ satılmıyan; kazanılmakla beraber aslâ satın alınmıyan şeyler bile — fazilet, aşk, fikir, ilim, vicdan, vs. —, hasılı her şey ticarete intikal etti. Bu, genel tefessüh, küllî satılmışlık devri, ekonomi politik diliyle söylemek gerekirse, ticarî bir değer haline gelen maddî ve manevî her şeyin, en tam değeri takdir edilmek üzere pazara çıkarıldığı devirdir (2).

(1) **Sözü geçen eser**, s. 321.

(2) Karl Marx: **Felsefenin sefaleti**, s. 33, Edit. soc., 1946.

Her şeyin para ile satın alınabildiği bir devirde sanatın da öyle olmasına şaşılabilir mi?

Mauclair, buna esef etmek gerekip gerekmediğini söylemek istemiyor. Ben de bu hâdiseyi ahlâk bakımından mütalâa etmek istemiyorum. Ben — meşhur bir söze uyarak —, ağlamamağa, gülmemeğe, fakat anlamağa çalışıyorum. Bugün, sanatçıların proletaryanın kurtuluş hareketinden ilhamlanmaları «gerekir», demiyorum. Hayır. Bir elma ağacının elma, bir armut ağacının armut vermesi **gerektiği** gibi, burjuvaziden yana olan sanatçıların da proleter hareketine karşı direnmeleri **gerekir. Dekadan bir devrin sanatı** dekadan olmak **«gerek».** Bu bir zaruret. Buna «esef» etmemiz boşuna olur. Fakat, **Manifest**'te denildiği gibi :

> Sınıf mücadeleleri kat'î anına yaklaştığı zaman, hâkim sınıfın, bütün eski cemiyetin dağılış prosesüsü o kadar şiddetli ve keskin bir karakter kazanır ki, hâkim sınıfın küçük bir hizbi bu sınıftan ayrılarak inkılâpçı sınıfa, nefsinde geleceği taşıyan sınıfa katılır. Nasıl vaktiyle asilzadelerin bir kısmı burjuvaziye geçtiyse, günümüzde de burjuvazinin bir kısmı, bilhassa, tarihî hareketin tümü hakkında nazarî bir anlayışa yükselmiş bir kısım burjuva ideologları proletaryaya geçiyor (1).

Proletaryadan yana geçen burjuva ideologları arasında pek az sanatçıya rastlıyoruz. Böyle olmasının sebebi, ihtimal, ancak düşünen kimselerin «tarihî hareketin tümü hakkında nazarî bir anlayışa» yükselebilmesidir. Oysa ki, çağdaş sanatçılar, meselâ, Rönesansın büyük üstatlarının aksine olarak, son derece az düşünüyorlar (2).

---

(1) K. Marx ve F. Engels: **Manifest**, s. 18.

(2) «Burada, genç sanatçılardan çoğu için karakteristik olan genel kültür yoksulluğu meselesine dokunmuş oluyoruz. Bu sanatçılarla devamlı bir münasebet kurduğunuz takdirde, bunların genellikle pek bilgisiz olduklarını görürsünüz... Günümüzün fikir çatışmaları ve dra-

Her halükârda, şunu emniyetle söyliyebiliriz ki, zamanımızın büyük kurtarıcı fikirlerine nüfuz etmek, hakikî bir sanatçının kabiliyetini son derece takviye eder. Yeter ki, bu fikirler onun eti, kanı olsun ve o bu fikirleri hakikaten sanatkârca ifade edebilsin (1). Bu sanatçının, aynı zamanda, bugünkü burjuva ideologlarının artistik modernizmini doğru olarak değerlendirmeyi bilmesi icap eder.

Hâkim sınıf bugün artık öyle bir durumda bulunuyor ki, bu durumda ileriye gitmek onun için aşağıya inmek demektir. Ve onunla birlikte onun bütün ideologları bu hazin talihi paylaşıyor. Bu ideologlar arasında en ileride olanlar, bütün seleflerinden daha aşağıya düşmüş olanlardır.

---

matik durumları karşısında âciz veya kayıtsız olan bu sanatçılar, her türlü entelektüel ve sosyal çalkantının dışında, teknik anlaşmazlıkların dar sınırları içinde, resmin genel mânası ve entelektüel tesirinden çok maddî görünüşüne dalmış olarak zahmetle eser vermektedirler.»

H o l l : **Çağdaş yeni resim**, Paris, 1912, s. 14 - 15.

(1) Burada, memnuniyetle, Flaubert'i anıyorum. Flaubert, George Sand'a şöyle yazıyordu : «Şeklin de, muhtevanın da değerine inanıyorum... Bunlar aslâ birbirinden ayrı mevcut olmayan iki antitedir.» **Mektuplaşmalar**, 4 üncü seri, s. 225.

Şeklin «fikre» feda edilebileceğine inanan bir kimse sanatçı olmaktan — *farzı* muhal öyle ise — çıkar.

Çernişevski'nin Estetik Anlayışı[1]

Çernişevski, güzellik hayattır, der ve bu tarife dayanarak çiçek açmış bir bitkiyi niçin sevdiğimizi izaha çalışır:

> Bitkilerde hoşumuza giden şey, kuvvet ve usare dolu bir hayata delâlet eden renk tazeliği, şekil zenginliği ve bolluğudur. Solmağa yüz tutan bir bitki çirkindir, içinde az usare bulunan bir bitki hoşa gitmez.

Pek ince ve, belli bir noktaya kadar, tamamen doğru bir mütalâadır bu.

Fakat, işte güçlük: bilindiği gibi, iptidaî kavimler, meselâ, aynı gelişme safhasında bulunan Boşimanlar, Avustralya yerlileri ve daha başka «vahşiler», oturdukları bölgeler çiçekten yana çok zengin olduğu halde hiç de çiçeklerle süslenmezler.

Etnolojideki son çalışmalar, sözü geçen kabilelerin süs motiflerini yalnızca hayvanlar âleminden aldıklarını göstermiştir. Bundan, bu kabilelerin hiç de bitkilerle ilgilenmedikleri ve Çernişevski'nin — yukarıya aldığımız — ustaca düşüncesinin hiçbir suretle bu kabilelerin psikolojisine tatbik edilemiyeceği neticesini çıkarmak gerekir. Bunun sebebi nedir? Bu vahşi kabilelerin henüz normal bir şekilde gelişmiş insanların zevkine sahip olmadıkları söylenebilir. Fakat, bu aldatıcı bir cevap olur.

İnsanların normal zevkleriyle anormal zevklerini ayırdetmemizi mümkün kılacak kıstas nedir?

---

(1) Bu metin, 1905 te, yazarın **Yirmi yıl boyunca** kitabında çıkan **Çernişevski'nin estetik nazariyesi** başlıklı yazıdan alınmıştır.

Plehanov'un **Toplu eserleri**'ndeki yeri : C. VI, s. 281 - 289. (N. d. R.)

Çernişevski ihtimal bu kıstası insan tabiatında aramak gerektiği cevabını verecekti. Fakat, insan tabiatı kültürel gelişmenin akışıyle birlikte değişir : iptidaî bir avcının tabiatı bir XVII nci yüzyıl Parislisinin tabiatına hiç benzemez ve bir XVII nci yüzyıl Parislisinin tabiatında bulunan bazı önemli özellikleri de zamanımız Almanlarının tabiatında aramak beyhude olur, vs.

Dahası var. Her belli devirde, bir cemiyetin belli bir sınıfından olan kimselerin tabiatı başka bir sınıftan olan kimselerin tabiatından çok farklıdır. Netice?

Yazarımızın, eserinde (1) ne dediğini görelim:

Halk için, güzel hayat, olması gerektiği gibi olan hayat bol bol yemek yemek, iyi bir izbada yaşamak, doya doya uyumaktır. Fakat, köylü indinde «hayat» mefhumu daima çalışma mefhumuna bağlıdır. Çalışmadan yaşanamaz, hayat sıkıcı olur. Bolluk içinde geçen bu hayat ve çalışma — zorlu fakat yine de gücü kuvveti aşmayan bir çalışma — genç köylü erkeğine veya kadınına taptaze bir ten, renkli yanaklar kazandırır ki, halk gözünde güzelliğin ilk şartı da budur.

Çok çalışan bir genç köylü kadınının sağlam bir yapısı olur; eğer iyi beslenmiş ise bu kadın, muhtemelen, güçlü kuvvetli olacaktır: işte, köylü güzelliğinin diğer bir zarurî şartı daha.

Monden, «esiri» bir güzellik köylünün gözüne, zarurî olarak, marazice görünecek, hattâ onda acıklı bir intiba yaratacaktır, çünkü köylü zayıflığı bir hastalık veya felâket neticesi saymağa alışmıştır. Fakat, çalışma semirmeğe de imkân vermez.

Şişmanlık genç bir köylü kızı için bir nevi hastalık, bir kötü teşekkül alâmetidir ve halk aşırı şişmanlığı bir kusur sayar. Halk şarkılarında görüldüğü şekliyle köylü güzelliğinde, taşkın bir sıhhatin, uzviyette kuvvetler dengesinin neticesi olmayan tek bir güzellik çizgisine rastlanmaz. Bu taşkın sıhhat ve uzviyette kuvvetlerin dengesi de sürekli, fakat aşırı olmayan çalışma ile geçmiş kolay bir hayatın neticesidir.

Monden güzel ise büsbütün başkadır: bu güzelin ecdadı birçok nesillerden beri kol emeğinden uzak yaşamıştır. Gayrıfaal yaşayışta kan

(1) Çernişevski: **Sanatın gerçekle estetik münasebetleri.**

bedenin uç kısımlarında iyi dolaşmaz, kol ve bacak adaleleri her yeni nesilde biraz daha güçsüzleşir, kemikler incelir. Bu yüzden eller ve ayaklar küçülür. Küçük eller, ayaklar cemiyetin yüksek sınıflarının kabul ettikleri yegâne hayat tarzına bedenî çalışmadan uzak bir yaşayışa delâlet eder.

Monden bir hanımın el ve ayaklarının büyük olması onun kötü yapılışta olduğunu veya eski, «iyi aile» den gelmediğini gösterir. Gerçi, sıhhat hiçbir zaman insanın gözünde değerini kaybedemez, çünkü refah veya zenginlikte bile zarurî olan bir şeydir. Bu sebeple, renkli yanaklar, parlak bir sıhhatten ileri gelen tazelik sosyete insanları için de çekicidir. Ama bu insanlar için hastalık, zayıflık, gevşeklik, cansızlık da birer güzellik unsurudur, zira bunlar lüks ve aylaklık içinde geçmiş bir hayatın neticesi olarak görünürler.

Solgunluğun, gevşekliğin, cansızlığın sosyete insanları için başka bir mânası daha vardır: köylü rahat ve huzur aradığı halde, maddî ihtiyaç ve bedenî yorgunluk nedir bilmeyen, fakat çoğu defa aylaklıkları, her türlü maddî endişeden uzak oluşları dolayısıyle canları sıkılan kültürlü sınıf insanları kuvvetli duygular; monden hayata değişiklik ve cazibe veren, böylece onun monotonluğunu ve boşluğunu gideren çalkantılar, ihtiraslar ararlar.

Kuvvetli duygular, ateşli ihtiraslar ferdi yıpratır: dermansızlık, solgunluk çok şey yaşamışlığa delâlet ettiğine göre, güzel bir kadının dermansızlığı, solgunluğu karşısında efsunlanmamak elden gelir mi?

Bundan ne netice çıkar? Bundan, sanatın hayatı kopya ettiği ve hayatın, «güzel hayat» ın, «olması gerektiği gibi olan hayat» ın başka başka sınıflar için başka başka olduğu neticesi çıkar.

Bu fark nereden geliyor? Yukarıya aldığımız uzun pasaj bu hususta hiçbir şüpheye yer bırakmıyor: hayat farklıdır, çünkü bu sınıfların iktisadî durumları farklıdır. Çernişevski bunu mükemmel bir şekilde ispat etmiş. Şu halde, haklı olarak, hayat anlayışı ve dolayısıyle güzellik mefhumu, cemiyetin iktisadî gelişmesinin akışıyle birlikte değişir, diyebiliriz.

Eğer böyle ise, Çernişevski'nin, gerçekte bulunan güzelliğin insanı tatmin etmediğini ve onu artistik yaratışa

iten saiki burada görmek gerektiğini iddia eden idealist estetikçileri o kadar şiddetle cerhetmekte haklı olup olmadığı suali akla gelebilir.

Çernişevski için, gerçekte bulunan güzellik sanattaki güzellikten üstündür. Bu, belli bir mânada, itiraz götürmez bir hakikattir, ama yalnız belli bir mânada. Sanat hayatı kopya eder (reproduit). Fakat, Çernişevski'ye göre hayat anlayışının, «güzel hayat», «olması gerektiği gibi olan hayat» anlayışının cemiyetin farklı sınıflarına mensup kimselerde aynı olmadığını gördük.

Cemiyetin aşağı bir sınıfına mensup bir insanın yukarı sınıfın sürdüğü hayatla bu hayatın kopyası olan sanat karşısındaki tavrı ne olacaktır? Bu tavrın —bu insanda kendi sınıfının durumuna uygun düşünce tarzı uyanmış olmak şartıyle— menfî olacağı farzedilebilir. Bu insan artistik yaratışla biraz olsun ilgilendiği takdirde, hâkim sanat anlayışını —ki genellikle hâkim olan yüksek sınıfın anlayışıdır— değiştirmek istiyecek, «şahsına has ve yeni bir tarz üzre» yaratmağa çalışacaktır. Şu halde, onun artistik yaratışı gerçekte rastlanan güzelliğin kendisini tatmin etmemesinden doğmuş olacaktır. Bu insanın sanatının ancak kendi sınıfına güzel görünen hayatı ve gerçeği kopya edeceği elbette söylenebilir. Ama hâkim olan hayat ve gerçek bunlar değildir: hâkim olan, yüksek sınıfın yaratmış olduğu ve revaçtaki sanatın aksettirdiği hayat ve gerçektir. Şu halde, eğer Çernişevski haklı ise, onun mücadele ettiği idealist ekol de büsbütün haksız sayılmaz. Bir misal alalım:

XV inci Louis devrinde Fransız topluluğunda, olması gerektiği gibi olan hayat hakkında bazı nosyonlar hüküm sürmekte idi. Sanat faaliyetinin muhtelif dallarında ifadesini bulan bu nosyonlar çöküş halindeki aristokrasiye

ait nosyonlardı. Kurtuluşu uğrunda çalışan tiers état'nın spiritüel temsilcileri bu nosyonları kabul etmiyor, aksine, sert ve merhametsiz bir tenkide tâbi tutuyorlardı.

Tiers état'nın bu temsilcileri sanat faaliyetine atıldıklarında kendi öz sanat ekollerini kurdular, çünkü yüksek sınıfın yaratmış olduğu, temsil ve müdafaa ettiği şekliyle gerçekte karşılaştıkları güzelliğin onları tatmin etmesi kabil değildi. Binaenaleyh, vakıalar hiç şüphesiz idealist estetikçilerin nazariyelerinde tasavvur edildiği gibiydi.

Üstelik, bu yüksek sınıfa mensup sanatçılar da gerçekte karşılaştıkları güzellikle yetinmeyebilirlerdi. Çünkü, hayat olduğu yerde durmaz, tekâmül eder ve onun tekâmülü, olan şey ile olması gereken —insanlara göre— şey arasında bir uygunsuzluk doğurur. Şu halde, bu bakımdan, hakikat idealist estetikçilerden yanaydı. Bunların yanıldıkları nokta büsbütün başkaydı. İdealist estetikçilere göre, güzellik, gelişmesi âlemşümul prosesüsün ve dolayısıyle tekmil sosyal prosesüsün temelini teşkil eden Mutlak Fikir'in ifadesiydi.

Feuerbach idealizmle savaşmakta haklıydı. Onun talebesi olan Çernişevski de idealist sanat nazariyesini cerhederek güzelin «olması gerektiği» gibi olan hayat olduğunu ve sanatın, genellikle, «güzel hayat» ı kopya etmeğe çalıştığını söylerken haklıydı. Çernişevski'nin tek hatâsı, insanların hayat hakkındaki fikirlerinin tarihte nasıl geliştiğini yeteri kadar anlamamış olmasıydı. Çernişevski:

> Benimsediğimiz sanat anlayışı — der — en yeni Alman estetikçilerinin anlayışlarından gelmekte, yönü çağdaş ilmin genel fikirleri tarafından tâyin edilen diyalektik bir prosesüsle bu anlayıştan çıkmaktadır.

Doğru. Lâkin, Çernişevski'nin estetik hakkındaki fikirleri doğru bir sanat anlayışını; yani eski felsefenin diyalektik metodunu özüne sindirip mükemmelleştirmiş olmasına rağmen, onun metafizik temelini reddeden ve mücerret bir fikre değil, müşahhas sosyal hayata baş vuran anlayışı ancak nüve halinde taşıyordu.

Çernişevski diyalektik görüşe kadar yükselemedi; bu yüzden onun hayat ve sanat anlayışlarında önemli bir metafizik unsur bulunur.

Çernişevski insanın ihtiyaçlarını tabiî ve sun'î olarak ayırır: onun nazarında «hayat» bir kısmıyle normal —tabiî ihtiyaçlara uyduğu nispette—, diğer kısmıyle, en büyük kısmıyle de —insanın sun'î ihtiyaçları tarafından şartlandırıldığı nispette—, anormaldir.

Böyle bir kıstasla, Çernişevski kolayca şu neticeyi çıkarıyordu : cemiyetin bütün yüksek sınıflarının hayatı anormaldir ve, dolayısıyle, bu anormal hayatı —muhtelif devirlerinde— ifade eden sanat sahte bir sanattır. Fakat, cemiyet daha vahşet halinden çıkmağa başladığı çok eski bir devirden beri sınıflara bölünmüştü.

Bu hale göre, Çernişevski'nin, insanlığın tarih safhasına ait bütün hayatını sahte ve anormal sayması ve bu uzun devre boyunca bu anormal zemin üzerinde doğan bütün hayat tasvirlerini az veya çok sahte ilân etmesi gerekiyordu. Tarih ve beşerî nosyonların gelişmesi hakkında böyle bir görüş, sosyal değişiklik devirlerinde, «inkâr» devirlerinde güçlü bir **mücadele silâhı** olabilirdi ve gerçekten olmuştur da. Bu görüşün 1860 yılları «terbiyeciler» imizin şahsında ateşli birer müdafi bulmuş olmasına şaşmamalı. Ama ne var ki, bu görüş **tarihî prosesüsün ilmî izahına** temel vazifesi göremezdi. Bu görüşün, Bielinski'nin daha önce hayal etmiş olduğu şekilde bir ilmî estetiğe,

hüküm vermeyen —bu, «nazarî akıl» ın işi değildir— fakat **izah eden** bir estetiğe temel olması bu sebeple kabil değildi. Çernişevski, sanat hayatın kopyasıdır derken çok doğru söylemiştir. Fakat, işte sanat hayatın kopyası olduğu içindir ki, ilmî estetik — yahut, daha tam bir deyişle, doğru bir sanat nazariyesi — ancak doğru bir hayat anlayışı ortaya çıktığı zaman sağlam bir temel kazanabilirdi.

Feuerbach'ın felsefesi böyle bir anlayışa dair ancak bazı işaretler ihtiva ediyordu.

Onun için, bu felsefeye dayanan bir sanat nazariyesi sağlam ilmî temelden mahrum bulunuyordu.

Çernişevski'nin estetik nazariyesi hakkında genel olarak belirtmek istediğim noktalar bunlardır. Teferruata gelince, bu hususta şunları söylemekle yetineceğim:

Tabloya nispetle gravür ne ise hayata nispetle sanat odur, diyen Çernişevski'nin bu kıyaslamasına Rus tenkitçiler sık sık öfkeyle karşı çıkmışlardır. Çernişevski'nin bu suretle göz önünde canlandırmak istediği fikir şuydu : insanlar sanat yaratışlarına rağbet gösteriyorlarsa bunun sebebi gerçekteki güzelliğin onları tatmin etmemesi değil, fakat onlar için —şu veya bu sebeple— erişilmez olmasıdır.

Bu fikir Çernişevski'yi tenkit edenlerin zannettikleri kadar esassız değildir. Resimde, insanların, cazip buldukları bir gerçekten —bir **kopya** vasıtasıyle de olsa— kâm almalarım mümkün kılmak gayesini güden pek çok sanat eseri gösterilebilir.

Çernişevski deniz manzaralarını tasvir eden tabloları [misal olarak] zikreder. Çernişevski'nin haklı olduğu taraf fazlaydı. Bu tablolardan çoğu varlığım insanların

—meselâ Hollandalıların— denizi sevmelerine ve ondan uzak oldukları zaman bile onun manzaralarını temaşa etmeyi istemelerine borçludur. İsviçrede de buna benzer bir durum görüyoruz. İsviçreliler memleketlerinin dağlarını severler, fakat bunları her zaman hayranlıkla seyretmek imkânına sahip değildirler : bu memlekette nüfusun en büyük kısmı vâdilerde veya dağ eteklerinde yaşar. Bu yüzden, İsviçrenin Alp manzaralarını kopya eden (qui reproduisent) bir çok ressamları vardır. Bu sanat eserlerinin gerçekten daha güzel olduğu ne resim seyircilerinin, ne de bizzat ressamların aklına gelir. Fakat, bu eserler gerçeği **düşündürürler;** bu kadarı da hoşa gitmeleri, aranmaları için yeter.

Bunlar hep Çernişevski'nin lehinde şahitlik eden münakaşa götürmez vakıalardır. Ama, onun aleyhinde şahitlik eden başka vakıalar da var ki, bunların üzerinde durmamız gerekiyor.

Ünlü Fransız romantik ressamı Eugène Delacroix, jurnalinde, aynı derecede ünlü bir ressam olan David'in tablolarının «realizm ile idealin garip bir terkibi» (1) olduğunu söyler.

Tamamiyle doğru bir sözdür bu; hem yalnız David için değil, fakat —bizce burada bilhassa önemli olan da budur— genel olarak, kurtuluş gayesi güden yeni cemiyet tabakalarının özleyişlerini dile getiren sanat için de doğrudur.

Hâkim sınıfın hayatı yeni sınıfa, yani yükselen hoşnutsuz sınıfa anormal, tenkide lâyık görünür. Bunun için, bu hayatı kopya eden ressamların sanat tarzı onu tatmin etmez, ona **sun'î** gelir.

(1) Eugène Delacroix'nın **Jurnal**'ine bkz. Paris, 1893, C. III, s. 393.

Yeni sınıf da ressamlar yetiştirir ve bu ressamlar eski ekole karşı mücadele ederken hayata başvururlar, realisttirler.

Fakat, bu hayat yeni sınıfın nosyonlarına göre «güzel hayat» tır, «olması gerektiği gibi olan hayat» tır.

Halbuki, böyle bir hayat henüz mevcut değildir —çünkü yeni sınıf sadece hür olmayı özlemektedir—, büyük kısmı itibariyle bu hayat henüz bir **ideal**'den ibarettir. İşte, yeni sınıfın temsilcileri tarafından yaratılan sanatın «realizmle idealin garip bir terkibi» olarak görünmesinin sebebi budur.

Böyle bir karışım sunan bir sanatın gerçekte mevcut olan güzelliği kopya etmeğe çalıştığı elbette söylenemez. Hayır, bu ressamlar gerçekle yetinmezler, yetinemezler. Temsil ettikleri sınıfın tümü gibi onlar da gerçeği kısmen **değiştirmek,** kısmen de kendi **ideal**'lerine uygun bir şekilde **tamamlamak** isterler.

Çernişevski'nin fikri **bu** ressamlara ve **bu** sanata hiçbir şekilde uymaz; bunlara nispetle o yanlıştır. Fakat, kayda değer husus şu ki, Çernişevski'nin zamanındaki Rus sanatı da realizm ile idealin ayrı özellikte —ve çok cazip— bir karışımını temsil etmekteydi. Çernişevski'nin sert bir realizm gerektiren nazariyesinin bu sanata tatbik edildiğinde niçin **çok dar** kaldığını bu bize izah eder.

Fakat, Çernişevski zamanının bir çocuğu —hem de nasıl bir çocuğu!— idi. O, devrinin en ileri ideallerine kayıtsız olmak şöyle dursun, bu ideallerin en ateşli, en güçlü bir müdafaacısıydı. Bunun için, onun sert bir **realizm** gerektiren nazariyesi yine de **idealizme** yer bırakıyordu. Çernişevski, sanatın hayatı kopya etmekle yetinmeyip onu izah ettiğini, ona kılavuzluk yaptığını söyler. O kendisi de

sanatla, bilhassa, hayatın «elkitabı» olarak ilgileniyor ve tenkit yazılarında sanatçılara hayat fenomenlerini anlamaları için yardım etmek gayesini güdüyordu.

Çernişevski'nin talebesi Dobroliubov için de böyledir: Turgenyev'in: **Arife** hikâyesi münasebetiyle yazmış olduğu «Hakikî gün ne zaman doğacak» adlı meşhur —ve gerçekten dikkate değer— yazısını hatırlayınız. Dobroliubov bu yazısında şöyle der:

Sanatçı yazar, sosyal düşünce ve ahlâk üzerine aslâ genel mahiyette mütalâalar yürütmeğe kalkışmamakla beraber, bunları daima ana hatlarıyle kavrayıp kuvvetle aydınlatmayı ve düşünen kimselerin gözleri önüne sermeyi bilir. Bunun için, fikrimizce, bir yazar kabiliyet göstermeğe başladığı, yani fenomenlerde yaşayan hakikati duyup tasvir etmek melekesine sahip olduğunu ispat ettiği andan itibaren, o yazarın, gücünü bu kabiliyetten alan sanat mahsulleri, ona şu veya bu eseri ilham eden çevrenin ve devrin tetkiki hususunda bize güvenilir bir kılavuz olur. Bu takdirde, yazarın kabiliyeti, onun hayatı kavrayışındaki genişlik, yarattığı imajların sağlamlığı ve çeşitliliğiyle ölçülecektir.

Bu suretle, Dobroliubov edebî tenkidin esas gayesini:

Gerçekte (realitede) cereyan eden ve belli bir sanat eserinin doğmasına yol açan fenomenlerin izahı

olarak tespit eder.

Şu halde, Çernişevski ile Dobroliubov'un müdafaa ettikleri estetik nazariyesinin kendisi de realizmle idealizmin ayrı bir karışımı idi. Bu nazariye hayat fenomenlerini izah ederken **olan'ı** müşahede ve tespit etmekle yetinmiyor, fakat aynı zamanda —hattâ en başta— olması **gereken'i** de gösteriyordu. Bu nazariye gerçeği mevcut şekliyle **inkâr ediyor** ve bu itibarla devrin «menfi» temayülünü dile getiriyordu. Fakat, bu nazariye, Bielinski'nin kendi kendisi

hakkında söylediği gibi, «inkâr fikrini geliştirmek» işini başaramadı; bu fikri Rus sosyal hayatının gelişmesinin objektif akışına bağlıyamadı, kısaca, bu fikre sosyolojik bir temel kazandıramadı. Onun başlıca kusuru işte buydu. Fakat, Feuerbach'ın fikirlerine sadık kalınmakla bu kusurdan ne kaçınmak, ne de hattâ onu farketmek mümkündü. Ancak, Marx'ın görüş noktası kabul edilmekle bu kusurun farkına varılabilirdi.

Çernişevski'nin özel mahiyetteki tezlerini tenkide kâfi yerimiz olmadığından bir tek noktayı daha işaret etmekle yetineceğiz.

Çernişevski, ulvî'nin sonsuzluk fikrinin ifadesi olduğu hakkındaki idealistçe tarifi kesin olarak reddediyordu. Reddetmekte haklıydı, çünkü idealistler sonsuzluk fikrinden Mutlak Fikir'i anlamaktaydılar. Halbuki, böyle bir fikrin Feuerbach - Çernişevski doktrininde yeri yoktu.

Buna rağmen, Çernişevski : ulvî'nin muhtevası bizde, her ne kadar, onun üzerimizde hasıl ettiği intibaı kuvvetlendiren çeşitli düşünceler doğurabilirse de bu intibaı meydana getiren objenin kendisi o düşüncelerden bağımsız olarak ulvîliğini muhafaza eder, derken yanılıyordu. Bu iddiadan, mantıkî olarak, ulvî'nin, hakkında taşıdığımız düşüncelerden müstakil bir şekilde kendi başına mevcut olduğu neticesi çıkarılabilir.

Çernişevski, bize ulvî olarak görünenin objenin kendisi olup yoksa bizde hasıl ettiği intiba olmadığını düşünmektedir. Ama, verdiği misaller tezine aykırı düşüyor.

Çernişevski, Mont Blanc'ın, Kazbek'in azametli dağlar olduğunu, fakat kimsenin bu dağlar için sonsuzca büyük diyemiyeceğini söyler. Doğru; ama, bu dağların kendi başlarına, üzerimizde hasıl ettikleri intibadan müstakil olarak, azametli olduklarını da kimse söyliyemez.

Güzellik fikri için de öyle : Çernişevski bir yandan gerçekteki güzellik kendi başına güzeldir derken, öbür yandan da yalnız «güzel hayat», «olması gerektiği gibi olan hayat» hakkındaki nosyonumuza uygun düşen şeyin bize güzel göründüğünü tasdik eder. Demek, objeler kendi başlarına güzel değildirler.

Kısaca, yazarımızın bu hatâları —daha önce söylediğimiz gibi— eşya hakkında diyalektik görüş yokluğu ile izah olunur. Çernişevski, obje ile süje arasındaki hakikî bağı bulmayı, fikirlerin akışım eşyanın (şeylerin) akışıyle izah etmeyi başaramamıştır. Bu yüzden, onun neticede kendi kendini nakzetmesi ve, bizzat felsefesinin ruhuna aykırı olarak, bazı fikirlere objektif bir değer atfetmesi mukadderdi.

Fakat, bu hatânın tespiti için, Çernişevski'nin estetik nazariyesine temellik eden Feuerbach felsefesinin artık «aşılmış bir merhale» haline gelmesi gerekiyordu.

Bununla beraber, yazarımızın kitabı yine de kendi devri için en ciddî, en dikkate değer eserlerden biri idi.

Bielinski'nin Edebiyat Hakkındaki Fikirleri[1]

Bielinski'nin sanat için sanat taraftarlarına karşı ileri sürdüğü itirazlar hiç de ikna edici değil. Bielinski bunlara, gerçi, der, Shakespeare her şeyi şiirle ifade ederdi ama ifade ettiği her şey şiirin malı değildir. Bu iddiayı nasıl anlamalı? Sırf şiirin malı olan bir saha var mıdır? Şiirin muhtevası felsefeninkiyle aynıdır : şairle filozof arasındaki tek fark birinin imajlarla diğerinin ise kıyaslarla düşünmesidir. Doğru değil mi dersiniz? Bielinski doğru değil der gibi görünüyor. Fakat, o, şiirin muhtevasının felsefeninkiyle aym olduğunu tam bir inanışla tekrarlar; hem de Shakespeare hakkındaki iddiasını ihtiva eden yazıda... Bielinski'nin, ispatlamasını iyi bir sona vardıramadığı açıkça görülüyor.

Bielinski, **Faust**'un Goethe zamanı Almanyasının bütün sosyal hayatım ve felsefî hareketlerini aksettirdiğini söylerken de aynı şekilde karışıklığa düşüyor. Muarızları kendisine : peki ne çıkar bundan? diye sorabilirlerdi. Sanat sosyal hayatı ve felsefî düşünceyi ifade eder, çünkü başka bir şeyi ifade etmesine zaten imkân yoktur : onun muhtevası felsefenin muhtevasıyle aynı değil mi? Fakat bu, sanatın kendi kendisinin gayesi olması gerektiği hak-

---

(1) Bu yazı, **Novoe Slovo (Yeni Söz)** mecmuasının 1 inci ve 2 nci sayılarında (ekim ve kasım 1897), N. Kamenski takma adıyle çıkan «Rus tenkitçiliğinin kaderi» başlıklı etüdün üçüncü kısmıdır.

1905'te, [illegible] yıl boyunca adıyle neşredilen makaleler kitabında bu etüd de yer almıştır.

Etüd, 1922 - 1923'te yeniden basılmıştır.

Plehanov'un **Toplu eserleri**'ndeki yeri: C. X, s. 285-304.

kındaki nazariyeyi hiç de nakzetmez; hattâ bunun bu nazariye ile doğrudan doğruya herhangi bir ilgisi bile yoktur. Bielinski'nin Yunan sanatı hakkındaki düşünceleri için de aynı şey söylenebilir : Yunan sanatının fikirlerini dinden ve sosyal hayattan aldığı muhakkaktır. Fakat dinden ve sosyal hayattan aldığı fikirleri bizzat sanatın mahiyetinden çıkan imajlarla ifade etmeyi acaba **bu sanat nasıl anlıyordu?** Mesele buradadır. Eğer Yunan sanatçıları için sanat başlı başına bir gaye idiyse onların sanatı saf sanat idi; yok, tersine, fikirlerin imajlarla ifade edilmesi onlara göre bazı yabancı gayelere —bu gayeler her ne olursa olsun— erişmek için bir vasıtadan ibaret idiyse yaptıkları, sanatın idealine aykırı düşüyordu, demektir. Devam edelim. Bielinski, modern sanatta muhtevanın (le fond), genel olarak, şekle galebe çaldığını iddia ederken Hegel'in bu düşüncesine, bu Alman mütefekkirinden farklı bir mâna atfeder. Bu düşünce Hegel'de, sadece, güzelliğin Yunan sanatında esas unsuru teşkil etmesine mukabil, modern sanatta yerini çoğu defa başka unsurlara bıraktığı mânasına geliyordu. Bu düşünce doğrudur, ileride ona tekrar döneceğiz. Fakat, bu düşünceden modern cemiyette sanatın yardımcı bir rol oynamış olduğu veya oynaması gerektiği veyahut sanatın bugün kendi kendisi için gaye olamıyacağı neticesi aslâ çıkmaz.

Tekrar edelim: Bielinski ispatlamasında karışıklığa düşüyordu. Fakat, seçkin insanların hatâları bile bazen hayli öğreticidir. Acaba tenkitçimiz niçin yanılıyordu?

Sanatın başlı başına bir gaye teşkil edip edemiyeceği meselesi farklı tarih devirlerinde farklı şekillerde çözülmüştür. Meselâ Fransayı ele alalım. Voltaire, Diderot ve Ansiklopedistler, genel olarak, sanatın «fazilet» e hizmet etmesi gerektiğinden aslâ şüphe etmiyorlardı. XVIII inci yüzyılın sonlarında avangard Fransızlar arasında sanatın

«fazilet ve hürriyet» e hizmet etmesi gerektiği inanışı yayıldı. 1789 da **XI inci Charles yahut kırallar mektebi** trajedisini sahneye koyan Marie-Joseph Chénier Fransız tiyatrosunun vatandaşlara bâtıl itikatlardan nefret, mütegallibeye karşı kin, hürriyet aşkı, kanun saygısı, vs. aşılamasını istiyordu (1).

Bunu takip eden yıllarda, her Fransız sanatı gibi Fransız tiyatrosu da, genellikle, siyasî propagandanın basit bir âleti halini alır. XIX uncu asrın başında, doğuş halindeki romantizm aynı şekilde şuurlu olarak «sosyal ve politik gayeler» peşinde gider. Victor Hugo, «l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances» (2) diyordu. **La Muse française** dergisi, «comme la politique et la religion, les lettres ont leur profession de foi» (3) diye memnunluk gösteriyordu. 1824'e doğru, İspanya savaşından sonra, romantiklerin şiirde sosyal ve politik unsura karşı tavırlarında hissedilir bir değişiklik görülür. Sosyal ve politik unsur arka plâna geçer ve **sanat désintéressé** (4) hale gelir. 1839 yıllarında Théophile Gautier başta olmak üzere bir kısım romantikler hararetli bir şekilde sanat sanat içindir nazariyesini öğütlemeğe başlarlar. Théophile Gautier, şiir «ne prouve rien, ne raconte rien» (5) diyordu. Onun indinde bütün şiir musikiden, ritimden ibaretti. 1848'den sonra,

(1) 22 Ağustos 1788 tarihli **Discours préliminaire**'ine bkz.

(2) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)

«İnsanlık tarihi şairane tarafını ancak monarşik fikirler ve dinî inanışlar seviyesinden mütalâa edildiği zaman gösterir.» (S.M.)

(3) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)

«Siyaset ve din gibi edebiyatın da iman ikrarı var.» (S.M.)

(4) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)

Menfaat gözetmez. (S.M.)

(5) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)

«Bir şey ispat etmez, bir şey anlatmaz.» (S.M.)

G. Flaubert gibi bazı Fransız yazarları sanat sanat içindir nazariyesine bağlı kalmakta devam ederken, Alexandre Dumas fils gibi diğer bazıları da, aksine, bu üç kelimenin —«l'art pour l'art« (1)— hiçbir mânası olmadığını ilân ederek, edebiyatın mutlaka okuyucu kitlesinin (public) iyiliği gayesini taşıması gerektiğini ileri sürerler. Acaba kim haklıydı : M. - J. Chénier mi, Théophile Gautier mi? G. Flaubert mi, yoksa Dumas fils mi? Biz hepsinin haklı olduğunu, çünkü herbirinin kendi hakikat payına sahip bulunduğunu düşünüyoruz. Zadegâna ve ruhbana karşı mücadele eden Voltaire, Diderot, M. - J. Chénier ile tiers état'nın diğer edebî temsilcileri saf sanat taraflısı olamazlardı, çünkü az veya çok artistik olan eserlerinde sosyal ve politik propagandadan vazgeçmek onlar için aksiyonlarının başarı şansını kendi istekleriyle azaltmak demek olurdu. **Onlar, tarihî gelişmesinin belli bir kademesindeki tiers état'nın temsilcileri olarak haklıydılar.** Ancak monarşinin ve katolikliğin zaferini gösteren tarih hâdiselerini şairane bulan Hugo ise, hayatının bu devresinde, eski rejimi restore etmeğe çabalayan yüksek sınıfların bir temsilcisi idi. **O da haklıydı; şu mânada ki, şiir ve sanat vasıtasıyle sosyal ve politik propaganda bu sınıflar için çok faydalıydı.** Fakat, Fransız romantizminin sâlikleri kendi safları arasına okumuş burjuva çocuklarının — ki bunların özleyişleri tabiatıyle büsbütün farklıydı — durmadan artan sayıda aktığını gördüler. Evvelce eski rejimi terennüm etmiş olan bazı romantikler bu burjuvaziden yana geçti. Meselâ, Hugo gibi. Bu şartlar içinde romantik «iman ikrarı» da değişti. 1830 dan sonra bazı romantikler, sanatın sosyal ro-

(1) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)

Bu sözü, yerine göre, «sanat için sanat» veya «sanat sanat içindir» şeklinde dilimize çevirdik. (S.M.)

lü hakkında muhakeme yürütmeğe kalkışmaksızın, küçük burjuvazinin oldukça kötü tarif edilmiş ideallerinin temsilcisi haline gelirken, diğer bazıları da sanat sanat içindir nazariyesini öğütlemeğe koyulur ve şekil kaygısıyle muhtevayı bazen büsbütün unuturlar. Bu romantiklerin de herbiri kendi tarzında haklıydı. **Küçük burjuvazi hâlâ tatmin olmamış haldeydi: hoşnutsuzluğunu edebiyatta dile getirmesi tabiî idi.** Öbür yandan, saf sanat taraftarları da haklıydılar. Bunların nazariyeleri, her şeyden evvel, eski romantizmin sosyal ve politik temayüllerine karşı bir reaksiyon mânası taşıyordu. **Sonra da, bu nazariyeler, bezirgânca bir yaşayışın kaba maddîliği ile burjuvazinin kurtuluşu için yürüttüğü ve o zaman henüz tamamiyle sona ermemiş bulunan mücadelenin gürültüsüyle heyecana gelmiş burjuva gençliğinin şatafatlı özleyişleri arasındaki uyuşmazlığı ifade etmekteydi.** Bu devir burjuva ailelerinin bir çoğunda «babalar» la «oğullar» arasında garip bir mücadele cereyan ediyordu. Babalar : dükkânda otur, para kazan, adam ol, diyor; çocuklar : biz kendimizi yetiştirmek, Delacroix gibi tablolar yapmak yahut Hugo gibi mısralar yazmak istiyoruz, diye cevap veriyorlardı. Babalar, sanatın kendi hizmetinde çalışanları ender olarak zengin ettiğini gösteriyor; çocuklar buna itirazla hiçbir şeyde gözleri olmadığını, sanatın bütün şereflerden, bütün servetlerden üstün olduğunu, onun **başlı başına bir gaye olabileceğini ve olması gerektiğini** söylüyorlardı. Bugün Fransız burjuvaları, daha ufacıktan, romantiklerin paraya karşı takındıkları bu çocukça müstağni tavırla alay ediyorlar. Bugün onlar hayatlarının kaba maddî şartlarına, denilebilir ki, daha kundaktan intibak etmektedirler. Fakat, o devirde bu intibak çok daha ağır bir şekilde oluyordu. İşte sanat sanat içindir nazariyesi öyle bir devirde ortaya atıldı. Bu nazariye, doğuşunda, sanata menfaat gözetmez bir şekilde hizmet etmek arzusunu, yani

Fransız burjuvazisinin belli bir tabakasında mânevî menfaatlerin maddî menfaatlere üstünlüğünü ifade ediyordu.

Fakat, burjuvazinin arkasından işçi sınıfı geliyordu. Bu sınıfın menfaatlerinin müdafaasını Saint-Simon, Fourrier ve onlardan sonra da çeşitli ekollere mensup, fakat aynı temayülde, başka yazarlar üzerlerine almışlardı. Bu temayüldeki insanlar sanatın terakkiye hizmet etmesini, çalışan kitlenin kaderini iyileştirme işine yardımcı olmasını istiyorlardı. Böylece, sanat sanat içindir nazariyesi birdenbire yeni bir mâna kazandı : **Fransada yeni terakkici özleyişlere karşı bir reaksiyonu ifade eder oldu.** Gerçi, nazariyenin kazandığı bu yeni mâna daha önce **Mademoiselle de Maupin**'in önsözünde oldukça açık bir şekilde belirtilmiş bulunuyordu. Lâkin, Théophile Gautier'nin edebî tarz ve usullerinin sözde ihtilâlci görünüşüyle dehşete kapılan zamanın muhafazakâr Fransızları, bu yazarın Fransız burjuvazisine yaptığı hizmeti takdir edememişlerdi. Alexandre Dumas fils «l'art pour l'art» (1) formülüne karşı isyan ettiğinde, bu işi her tarafından yıkılmakta olduğunu söylediği **«eski cemiyet» in menfaati** namına yaptı. Gerçi, onun **Gayrimeşru oğul, Müsrif baba** vs. gibi âmiyane piyeslerinin burjuva düzeninin sağlamlaşmasına pek yardımı dokunmamış olduğuna şüphe yok; ama, Dumas fils yine de haklıydı. 1848'den sonra burjuva cemiyeti gerçekten çekidüzen verilmeğe, desteklenmeğe muhtaçtı. Sanat sanat içindir nazariyesi ise artık böyle bir duruma uygun düşmüyordu. Bu cemiyete nazımla, nesirle, tiyatro sahnelerinde ve ressam tuallerinde bir apoloji lâzımdı. Eğer Flaubert bu fikri paylaşmıyor idiyse bunun tek sebebi burjuva cemiyetinin menfaatleriyle pek az kaygılanmakta olmasıydı.

(1) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)

Bizde, Rusyada da sanat sanat içindir nazariyesi her zaman aynı mânayı taşımamıştır. Puşkin'in sağlığında, 1820 yılları entelektüellerimizin ümitlerinin çöküşünden sonra, bu nazariye en iyi düşünen kimselerce duyulan bir ihtiyacı, acıklı gerçekten kaçarak sırf yüksek menfaatler sferine sığınmak — o zaman için erişmeleri mümkün olduğu nispette — ihtiyacını ifade ediyordu. Fakat, Bielinski bu nazariyeye sözle, yazıyle başkaldırdığı zaman, **o büsbütün başka bir mânaya gelmeğe başlamıştı.** Yazar olarak Puşkin için toprak kölesi köylü mevcut değildi. Puşkin'in zamanında bunların edebiyatta sözü edilmiyordu ve edilemezdi de. Fakat, 1840 yıllarında natürel ekol «edebiyatı köylüye boğdu». Bu ekolün muarızları ona karşı saf sanat nazariyesini ileri sürdükleri vakit, bu nazariyeyi **zamanın hürriyet özleyişlerine karşı bir mücadele silâhı** yapmış oluyorlardı. Puşkin'in otoritesi ve hârikulâde mısraları bu mücadelede saf sanat taraftarları için hakikî bir buluştu... Sanat sanat içindir nazariyemizin aldığı bu yeni mâna, Bielinski ve 1860 yılları terbiyecileri tarafından mükemmelen anlaşılmıştır. Onların bu nazariye ile o kadar hırsla savaşmalarının sebebi işte buydu. Onlar bu nazariyeye hücum etmekte tamamiyle haklıydılar. Fakat, Puşkin'de bunun büsbütün farklı bir mânası olduğunu farkedemiyor ve başkalarına ait günahların vebalini ona yüklüyorlardı. Bu bir hatâ idi. Ve bu hatâdan kaçınmağa imkân yoktu. Bu hatâ onların, muarızlarıyle münakaşada, tarihî bir görüş noktasında yer almak gücünde olmamalarından ileri geliyordu. Fakat, o devirde tarih üzerinde düşünecek zaman yoktu. O devirde bazı terakkiseverce özleyişleri her ne pahasına olursa olsun müdafaa etmek ve sosyal ihtiyaçların tatminini sağlamak gerekiyordu. Bizim terbiyecilerimiz de, XVIII inci yüzyıl Fransız terbiyecileri gibi «akıl» ve «aklıselim» silâhını kullanarak savaştılar: başka bir deyişle, terbiyecilerimiz bazı **tamamiy-**

le mücerret anlayışlara dayanıyorlardı. İmdi, mücerret görüş, zihinlerin aydınlatılması isteğine şahit olduğunu bildiğimiz bütün devirlerin ayırdedici vasfıdır.

. . . . . .

Bielinski saf sanatı müdafaa edenlerle münakaşalarında **diyalektik** görüşü bırakıp **terbiyecilerin** görüşünü kabul eder. Halbuki, biz onun ekseriya diyalektik idealizme tamamen sadık kaldığım, sanat ve edebiyat tarihini diyalektik gelişmenin genel kanununun ifadesi saydığını sanıyorduk. Bielinski'nin bu konudaki fikirlerinden bazılarını gözden geçirelim.

Bielinski, edebiyatla sanatın gelişmesinin halk şuuruna ait diğer unsurların gelişmesine sıkıdan sıkıya bağlı olduğunu söylemiş; sanatın, muhtelif gelişme kademelerinde, fikirlerini farklı kaynaklardan : önce dinden, sonra felsefeden aldığına işaret etmiştir. Bunun doğru olduğu muhakkaktır. Hegel'le haleflerinin idealist diyalektiğinin yerini alan diyalektik materyalizmin taraftarlarına atfedilmesi âdet olmuş bir fikir vardır : halk şuurunu teşkil eden bütün unsurlar münhasıran «iktisadî faktör» ün tesiriyle gelişir. Bu felsefe cereyanı taraftarlarının düşüncesini bundan daha yanlış bir şekilde ifade etmek zordur: onlar büsbütün başka şey söylüyorlar. Diyorlar ki: edebiyat, sanat, felsefe, vs. sosyal psikolojiyi ifade ederler ve sosyal psikolojinin karakteri de bahis konusu cemiyeti teşkil eden insanlar arasındaki karşılıklı münasebetler tarafından tâyin edilir. Bu münasebetler en sonda istihsal kuvvetlerinin gelişme derecesine tâbidir. İstihsal kuvvetlerindeki her ilerleme sosyal münasebetlerde ve dolayısıyle sosyal psikolojide bir değişikliğe yol açar. Sosyal psikolojide meydana gelen değişiklikler zarurî olarak, az veya çok kuvvetle, edebiyata, sanata, felsefeye, vs. akseder. Fakat, sosyal münasebetlerde meydana gelen değî-

şiklikler gayet çeşitli «faktörler» i harekete geçirir: belli bir anda edebiyat, vs. üzerine diğer faktörlerden daha fazla tesir edecek faktör acaba hangisidir? Bu, sosyal ekonomiye doğrudan doğruya bağlı olmayan ikinci, üçüncü dereceden bir sürü sebebe tâbidir. Genel olarak, ekonominin sanat ve diğer ideolojiler üzerinde **doğrudan doğruya** bir tesiri ancak çok ender olarak görülür. Müessir şekilde işleyen «faktörler» en çok siyaset, felsefe, vs. gibi başka «faktörler» dir. Bazen bunlardan birinin aksiyonu diğerlerininkinden daha çok göze çarpar. Meselâ, XVIII inci yüzyıl Almanyasında tenkidin, yani felsefenin sanat üzerindeki tesiri kuvvetli olmuştur. Restorasyon devri Fransasında edebiyat siyasetin tesiri altında kalmıştır. XVIII inci yüzyıl sonu Fransasında ise edebiyatın siyasî belâgat üzerindeki tesiri kendisini şiddetle hissettirir. Siyasî hatipler o zaman Corneille'in kahramanları gibi konuşurlardı. İşte, **trajedinin siyaset üzerine nasıl tesir edebileceğini gösteren bir misal.** Çeşitli memleketlerde, çeşitli sosyal gelişme devirlerinde muhtelif «faktörler» e ait değişik kombinezonlar saymakla bitmez. Materyalist diyalektikçiler bunu pek iyi bilirler. Fakat, onlar hâdiselerin yüzünde kalmaz, muhtelif «faktörler» in karşılıklı aksiyonuna başvurmakla yetinmezler. Siz : filân durumda müessir olan faktör siyasî faktördür, dediğiniz zaman, onlar bunu : demek, insanların sosyal istihsal prosesüsü içindeki karşılıklı münasebetleri en göze çarpıcı ifadesini siyasette bulmuştur, şeklinde izah ederler. Siz felsefî veya dinî «faktör» ü ileri sürdüğünüzde, onlar bu faktörün üstünlüğünü, en sonda gerektirmiş olan sosyal kuvvetler kombinezonunu tâyine çalışırlar. İşte bu kadar. Bielinski materyalist diyalektikçilere yaklaşıyordu. Şu mânada ki, hegelci olmak sıfatıyle o, sosyal hayata, sosyal şuura ait muhtelif unsurların karşılıklı aksiyonuna başvurmayı yeter bulmamaktaydı.

Bielinski, sanat üzerinde müessir olan ikinci dereceden sebepler arasında **coğrafî çevrenin** tesirini sayıyordu. Bu konuda teferruata dalmadan, coğrafî çevrenin sanatın gelişmesi üzerine **vasıtalı surette,** yani gelişmesi daima az çok coğrafî çevreye tâbi olan istihsal kuvvetlerinin temeli üzerinde teşekkül etmiş sosyal münasebetler delâletiyle, tesir ettiğini belirtelim. Coğrafî çevrenin sanat üzerinde, göze pek az bile olsa çarpacak **vasıtasız** bir tesiri yoktur. Manzara ressamlığının coğrafî çevreyle sıkı bağlılık içinde gelişmiş olduğu farzedilebilir : gerçekte hiç de böyle değildir ve bu resim janrının tarihi, sosyal münasebetlerdeki değişikliklere tâbi olan fikir cereyanları tarafından tâyin edilmiştir.

Biz burada Bielinski'nin estetik yasasını (1) tahlil etmiyeceğiz, çünkü **Sanatın gerçekle estetik münasebetleri'**ni tetkik ederken buna dönmemiz gerekecektir. Yalnız şu

(1) Plehanov, Bielinski'nin «estetik yasa» sım şu beş kanuna irca eder :

1. Şiir, temaşa konusu şeklinde hakikattir. Şair imajlarla düşünür; hakikati ispat etmez, gösterir.

2. Şair ideal mahiyetteki yaratışlarını gerçeğe intikal ettirir, yani tek başına gördüklerini herkesçe görülebilir hale sokar.

3. Yeni şiir gerçeğin, hayatın şiiridir. Şiir imajlar halinde düşüncedir : onun için, fikir, imajla ifade edildiğinde, eğer müşahhas değilse, aldatıcı veya noksan ise, bundan imaj da müteessir olur ve artistik olmaktan çıkar.

4. Sanat eserinin belli başlı şartlarından biri de fikrin şekle ve şeklin fikre ahenkli surette uygun olmasıdır.

5. Sanat eserinin bütün kısımları ahenkli bir bütün teşkil etmelidir. Düşünce birliği, şekil birliği ve bu iki birliğin birliği olmadan sanat olmaz.

Plehanov, Bielinski'nin bu «estetik yasa» sının tarihi değerini takdir etmekle beraber, mücerret karakterinden ötürü onu tenkit etmekten de geri kalmıyor.

(Jean Fréville'in «Plehanov ve sanat problemleri» etüdünden naklen.) (S.M.)

kadar söyliyelim ki, güzelliğin değişmez kanunları bulunup bulunmadığı meselesi, mücerret prensipler ileri sürmekle değil, ancak sanatın dikkatli bir incelenmesiyle çözülebilir. Bielinski, Derjavin (1) hakkındaki makalesinde şöyle yazar :

Hakiki estetiğin problemi, sanatın ne olması gerektiği hakkında karar vermek değil, ne olduğunu tarif etmektir. Başka bir deyişle: estetik; sanatı, ancak kendi nazariyesine boyun eğildiği takdirde erişilebilecek veya gerçekleştirilebilecek bir gaye veya bir ideal sayarak onun üzerinde muhakeme yürütmemelidir. Hayır, estetik; sanatı, kendisinden çok önce de var olan ve kendi varlığını varlığına borçlu bulunduğu bir şey olarak düşünmelidir.

Biz de aynı kanaatteyiz. Fakat, Bielinski kendi estetik yasası üzerinde düşünürken bu altın kaideyi daima hatırda tutmamış, Hegel bunu nasıl unutuyorduysa o da unutmuştur. Genellikle tarih ve özellikle sanat tarihi bir tatbikî mantık sayıldığı takdirde, ancak vakıaların neticesi olarak gözükmesi gereken şeyin **a priori** bir şekilde inşasına heves edileceği pek tabiîdir. Bielinski de Hegel gibi bu iğvaya kapıldı. Onun estetik yasasının **darlığı** işte bu yüzdendir. Bu yasaya göre, meselâ, Fransız trajedisini mahkûm etmek gerekirdi. Nitekim, Bielinski onu **çirkin** buluyordu. Bielinski, «nazariyeciler» in Fransız trajedisinin şekline hücum etmekte tamamiyle haklı olduklarını ve Corneille'in kudretli dehasının üç birlik kaidesine (2)

(1) Derjavin (1743 - 1816), XVIII inci yüzyıl Rus şairlerinin en büyüğüdür. Birçok od'lar, bu arada Katerina II'nin şerefine **Felitza** od'unu yazmıştır. (N.d.R.)

(2) Konuda birlik, zamanda birlik, yerde birlik.

Klâsik Fransız edebiyatında dram nev'ini idare eden bu kaideye göre, bir piyesin :

a) bir tek ana konusu olması,

b) en fazla bir günlük (24 saat) bir zamanı kaplaması,

c) aynı yerde (yapı veya şehir) geçmesi

gerekiyordu. (S.M.)

uymakla Richelieu'nün zorbalığı önünde boyun eğmiş olduğunu düşünüyordu. Fakat, belli bir edebî şeklin tek başına bir insanın — bu insan her şeye gücü yeten bir nazır bile olsa — kaprisiyle ortaya çıkıp yerleşmesi kabil midir? Bielinski'nin kendisi bile, başka bir durumda, böyle bir fikri safdilce bir fikir diye ilân ederdi. Gerçekte, Fransız trajedisinin şekli, Fransanın sosyal ve edebî gelişmesine kök salan bütün bir sıra sebeplerin mahsulüdür. Bu şekil, o zamanlar, safdil ortaçağ fantezisinin tiyatrodaki kalıntıları üzerinde realizmin zaferini temsil ediyordu. Bielinski'nin, itibarîliğine ve hakikate aykırılığına hükmettiği şey, gerçekte, sahnede itibarîliği ve hakikate aykırılığı asgarî hadde indirmek gayretinden doğmuştur. Gerçi, bundan sonra da Fransız trajedisinde birçok itibarîliklerin ve hakikate aykırılıkların kaldığı muhakkaktır. Fakat, bu itibarîlikler toptan bir defa olarak tespit ve tarif edilmiş olduğundan ve seyircilerce de bilindiğinden, bunların **hakikati görmelerine** engel olmuyordu. Şunu da hatırlatmak gerekir ki, şimdi bize itibarî ve tumturaklı görünen birçok şeyler XVII nci yüzyılda sade ve tabiî görünüyordu. Bunun için, o yüzyıla ait sanat eserlerini bugünkü estetik telâkkilerimizin ölçüsüne vurmak yakışık almaz. Kaldı ki, Bielinski dahi Fransız trajedisi lehine birçok hafifletici sebepler ileri sürülebileceğini hissediyordu. Bielinski, **Boris Godunov**'a dair yazısında, Puşkin'in Pimen'i ilk monologunda hayli idealize ettiğini belirterek der ki :

Şu halde, bu güzel cümleler yalandır, ama hakikate bedel bir yalan : çünkü, öylesine şiir dolu, öylesine gönül ve akıl çelicidir! Corneille'le Racine de az mı böyle yalanlar uydurdular! Böyleyken Avrupamn en kültürlü, en okumuş milleti bugüne kadar bu yalanlara alkış tuttu. Bunda şaşacak bir şey yok: zaman, mekân, örf ve âdetler bakımından yalan olan bütün bu şeylerde insan gönlü, insan tabiatı bakımından hakikat vardır.

Bize gelince, biz, Corneille'in, Racine'in «yalan» ı genel olarak insan gönlü bakımından değil, o zaman Fransasının kültürlü tiyatro seyircilerinin gönlü bakımından hakikat idi, diyeceğiz. Fakat, her ne olursa olsun, geniş bir tarihî temel üzerine kurulan bir estetik yasasında böyle **sui generis** bir yalan için küçük bir yer ayırmak gerektiğine şüphe yoktur.

Bielinski'nin edebiyat tarihinde büyük adamların rolü hakkındaki fikri bugün de doğruluğunu muhafaza etmektedir. Bugün de büyük bir şairin, ancak cemiyetin tarihî gelişmesinde büyük bir anı ifade ettiği nispette büyük olduğu kabul edilmemezlik edilemez. Başka herhangi bir büyük cemiyet adamı hakkında hüküm verirken olduğu gibi, büyük bir yazar hakkında da hüküm verirken, ilk önce, Bielinski'nin güzel sözü gereğince, onun, yolu üzerinde insanlıkla buluştuğu noktayı tam olarak tâyin etmek lâzımdır. Çok kimse hâlâ ferdin tarihteki rolü hakkında böyle bir anlayışın ferdiyete pek az yer bıraktığını düşünmektedir. Bu düşüncenin kat'iyen aslı esası yoktur. Fert kendi devrinin sosyal özleyişlerine tercüman olduğu zaman bir fert olmaktan çıkmaz. Doğrusu şudur : Bielinski'nin, sanat tarihinde ve genel olarak bütün insanlık tarihinde büyük adamların rolü hakkındaki hegelci görüşüne ancak tarihî materyalizm nazariyesi sayesinde tatminkâr bir temel sağlanabilir. Bielinski'nin, **Akıldan Belâ** (1) üzerine yazısında söylediği sözü düşününüz: «Cemiyet her zaman daha haklı ve fertten üstündür; ve fert cemiyete

(1) Griboyedov'un meşhur komedisi. 1823 yılında yazılan ve sansür tarafından yasak edilen bu komedi, yazarın ölümünden sonra, 1831 yılında temsil edilmiş ve tam olarak ancak 1862 de yayımlanabilmiştir. (N.d.R.)

Akıldan Belâ, Z. Akkoç ve Ş. S. İlter tarafından türkçeye çevrilmiştir. Ankara 1945, Millî Eğitim Basımevi. (S.M.)

tercüman olduğu nispette bir gölge olmaktan çıkıp bir gerçek olur.» Acaba fert cemiyete ne yönde tercüman olmalıdır? Sokrates Atinada felsefesini öğretmeğe başladığı zaman, onun ifade ettiği **fikirler,** hiç şüphesiz, hemşehrileri çoğunluğunun fikirleri değildi. Demek ki iş fikirlerde değil. Şu halde? Acaba çoğunluk cemiyeti, ferdin hizmet ve takip etmekle mükellef olduğu cemiyeti, **bütünüyle** temsil edebilir mi? Bielinski bu sualleri ne makalelerinde, ne de mektuplarında cevaplandırır. O, sadece, «Mutlak» görüş noktasını terkederek, kendisince ferdin tarihten de, cemiyetten de, insanlıktan da üstün olduğunu ilân eder. Problem için felsefî bir hal tarzı değildir bu. Hegel'e göre, Sokrates, felsefesi Atinanın tarihî gelişmesinde ileri bir adımı ifade ettiği için bir kahramandır. Fakat, bu adımı tâyine yarayan kıstası nerede bulmalı? Hegel için, tarih, son tahlilde, bir tatbikî mantıktan başka bir şey olmadığına göre, bu kıstası Saf Fikir'in diyalektik gelişme kanunlarında aramak icap eder. Bu da, en hafif tâbirle, karanlık bir iştir. Halbuki, problem modern materyalistlere büsbütün başka türlü görünür : bir cemiyette istihsal kuvvetleri geliştiği nispette o cemiyetin insanları arasındaki münasebetler değişir. Lâkin, yeni sosyal münasebetler, yeni istihsal kuvvetleri temeli üzerinde hemen, kendiliğinden meydana çıkmaz. Bu intibakın **insan eseri** olması, muhafazakârlarla yenilik taraftarları arasındaki mücadelenin neticesi olması gerekir. Burada ferdî inisyatifin önünde geniş bir saha açılır. Deha sahibi cemiyet adamı (l'homme public de génie) sosyal münasebetlerde vuku bulacak değişiklikleri başkalarından daha önce ve daha iyi görür. Olağandan böylesine farklı bir nüfuzlu nazar, dâhi cemiyet adamını vatandaşlarının görüşleriyle tezada düşürür; ve o, ömrünün sonuna kadar azınlıkta kalabilir : fakat, bu hal onu **bütün**'ün menfaatlerini dile getirmekten, sosyal organizasyonun gelecek değişikliklerini-

nin temsilcisi ve pionyeri olmaktan alakoymaz. O, kuvvetini bu **bütün**'den alır; ve ne keskin hicivler, ne hakaretler, ne ostrakizm, ne de baldıran bu kuvveti ondan alamaz. Cemiyeti bütünüyle değerlendirmek için modern materyalistler istihsal kuvvetlerinin durumuna başvururlar. Bu kuvvetler, Hegel'in Cihan Esprisi (Küllî Ruh)'nden daha kolay tetkik edilebilir.

Büyük bir şair, cemiyetin gelişmesinde büyük bir adıma işaret olduğu için büyüktür. Fakat, şair bu büyük adıma işaret olmakla bir **fert** olmaktan çıkmaz. Şüphesiz, onun hayatında da tarihî faaliyetiyle hiçbir ilgisi olmıyan ve bu faaliyet üzerine hiçbir tesir yapmıyan birçok çizgiler, birçok şartlar vardır. Fakat, bu faaliyetin genel tarihî karakterini değiştirmeden ona **ferdî bir nüans** veren bazı çizgiler de muhakkak ki bulunur. Bu çizgiler, şairin şahsî karakteri ve hayatının özel şartları doğru bir şekilde tetkik edilmek suretiyle aydınlatılabilir ve aydınlatılmalıdır. Bielinski'nin hücum ettiği **ampirik** tenkit işte bu çizgileri tetkik ediyordu. Tetkik ettiği özel çizgilerin büyük adamın faaliyetinin **genel** karakterini izah ettiği zannına kapıldığı zaman, bu tenkit tarzının mahkûm edilmesi lâzımdır. Fakat, aynı tenkit bu **özel** çizgileri, sadece, sözü geçen faaliyetin **ferdî** karakterini izah maksadıyle belirttiği zaman faydalı ve enteresandır. Ne yazık ki, bu tenkit, en iyi temsilcisi olan Sainte - Beuve'ün şahsında, bu mütevazi role hak verdirtmeyen cüretli iddialar ileri sürmüştür. Bielinski bunu anlamıştı. Onun «ampirikler» den büyük bir öfkeyle bahsetmesi işte bu yüzdendir.

Şimdi tenkitçimizin Puşkin'e ayırdığı sahifelere geçiyoruz. Bu sahifeler onun hem olağanüstü tenkidî zekâsını, hem de başlangıca konulan kaziyelerden nihaî ve tama-

miyle konsekan neticeler çıkarmaktaki üstatça kabiliyetini gösterir.

*
**

Bielinski'ye göre, Puşkin, Avrupada ömrünü tamamlamış olan ve Rusyada bile artık bir tek büyük eser yaratmasına imkân bulunmayan bir sanat ekolüne mensuptur. Tarih Puşkin'i geride bırakmış, zamanımızın elem ve endişe verici problemleri karşısında onun eserlerinden birçoğunu günlük ilgi konusu olmaktan çıkarmıştır. Böyle bir hüküm, bütün sanat için sanat taraftarlarını, tâ bay Volinski'ye kadar (o da dahil olmak üzere), öfkelendirdi ve şimdi de öfkelendirmektedir : bunlar Puşkin'in şiirindeki muhtevanın Rus okuyucuları gözünde daima aynı ilgiyi muhafaza edeceğini tekrarlayıp durdular ve duruyorlar. Fakat, sanat için sanat taraftarları Bielinski'nin bundan da büyük bir dalâletini farkedemediler; öyle müthiş bir dalâlet ki, yukarıdaki fikir bunun yanında büsbütün masumca kalır. Bielinski, Puşkin'i **bir zadegân şairi olarak** görüyordu. Bielinski : «Puşkin, der, Onyegin, Lenski ve Tatyana'da, teşekkül ve gelişme safhalarından birinde bulunan Rus cemiyetini tasvir etmiştir; hem de nasıl bir doğruluk, tamlık ve artistik duygu ile! Onun, manzum eserine koyduğu ve yüksek ve orta Rus sosyetesine ait tabloyu tamamlayan birçok portre ve siluetlerden; kır balonlarına, şehir resmikabullerine ait tablolarından bahsetmiyoruz: bütün bunlar okuyucu kitlemizce iyice bilinmekte ve uzun zamandan beri lâyık oldukları şekilde değerlendirilmektedir... Biz şunu belirteceğiz : şairin, bu manzum eserinde o kadar tam, o kadar parlak bir şekilde akseden şahsiyeti her yerde son derece güzel, son derece beşerî, fakat aynı zamanda en âlâsından aristokratiktir.

Şairi, her yerde, bedence, ruhça, tasvir ettiği sınıfın dayandığı temel prensipe ait bir insan olarak görürsünüz; tek kelimeyle, her yerde gördüğünüz Rus toprak sahibidir... Şair, bu sınıfta insanlığa aykırı olan her şeye hücum eder, ama sınıf prensipi onun gözünde değişmez (éternelle) bir hakikattir... İşte, Puşkin'in hicvinde bu kadar çok sevgi bulunması ve tenkidin çoğu zaman bir tasvip, bir hayranlık şeklinde görünmesi bu yüzdendir... II nci bölümde Larin ailesinin tasvirini ve bilhassa bizzat Larin'in portresini hatırlayın... Bu sebeple, Onyegin'de birçok şeyler eskimiştir.»

Bielinski'nin, **Evgeniy Onyegin**'in tarihî mânası hakkında verdiği hüküm gösteriyor ki, o, hayatının son yıllarında bu romana Mutlak Fikir'in gelişme çerçevesi içinde değil, fakat sınıfların tarihî rolünü ve bir sınıfın yerini bir başkasının alması keyfiyetini göz önünde bulundurarak, Rus cemiyetinin gelişme çerçevesi içinde bir yer veriyordu. Bu çok önemli bir değişikliktir. Ve işte, ekonomi politiğe dayanan materyalistlerin çağdaş tenkitçilere salık verdikleri şey budur. Bielinski'nin pek az övülmeğe değer böyle bir tutumu karşısında Bay Volinski'nin feryatlar koparmağa yerden göğe kadar hakkı var.

Bielinski, tenkidinde sosyal gelişmeye başvurmakla, edebî faaliyetinin başlangıcında pek hor gördüğü Fransız tenkitçiliğine yaklaşmış oluyordu. Bu yaklaşmanın derecesini göstermek için Alfred Michiels'i hatırlatacağız. A. Michiels Fransada az tanınan, bizde, Rusyada ise hiç bilinmeyen, fakat üzerinde büyük bir dikkatle durulmağa lâyık bir yazardır. Çünkü, Taine, **sanatın tarihî gelişmesi hakkındaki genel görüşlerinin hepsini ondan almıştır.**

Michiels, ilk baskısı 1844'te çıkan **Flaman resim sanatı tarihi** adlı eserinde, maksadını şöyle tarif eder :

... expliquer les variations de la peinture à l'aide de l'état social, politique et industriel (1).

Meşhur: **edebiyat cemiyetin ifadesidir** mütearifesi bambaşka bir değer taşır. Bunun doğruluğu itiraz götürmez. Ama, yazık ki bu bir prensipten, hem de vuzuhsuz bir prensipten başka bir şey değildir. Edebiyat cemiyeti ne suretle ifade eder? Bu cemiyetin kendisi nasıl gelişir? Sosyal gelişme safhalarından herbirine uygun düşen sanat şekilleri, sosyal unsurlardan herbirine uygun düşen sanat bölümleri nelerdir? İşte, kaçınılması imkânsız problemler, verimli, engin sorular! İlk fikir, ancak içinde yüzdüğü o soluk yüksekliklerden inip bütün teferruatıyle izah edilmiş geniş bir sisteme has seçikliğe, öğretici bolluğa ve ışıklı derinliğe büründüğü zamandır ki, portesini ve hattâ diyebilirim ki hakikî mânasını kazanmış olacaktır (2).

Bielinski, Puşkin'in şiirini, Rusyanın sosyal durumu, büyük şairin mensup olduğu sınıfın tarihî rolü ve durumu ile izah ediyordu. Michiels aynı metodu Flaman resim sanatının tarihine tatbik ediyordu. Pek mümkündür ki, Bielinski, Michiels'in sanat tenkidi ve sanat tarihi için işaret ettiği problemlerin hepsine, bunları bütün genişlikleriyle kavrıyacak şekilde yanaşmamış olsun. Michiels bu bakımdan belki Bielinski'yi geride bırakmıştır ama, diğer pek önemli bir bakımdan onun gerisindedir. Michiels, bir yanda sanat şekilleri ile öbür yanda sosyal gelişme safhaları arasında mevcut bağlılığı tetkik ederken her medenî cemiyetin sosyal tabakalardan veya sınıflardan mürekkep olduğunu ve bunların gelişmesinin ve tarihî çatışmalarının bütün ideolojilerin tarihi üzerine son derece keskin bir ışık tuttuğunu görmedi. Bielinski ise, gördüğümüz gibi, bu fenomenin pek büyük önemini — tamamiyle

(1) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)

«Resim sanatındaki değişiklikleri sosyal, politik ve endüstriel durumla izah etmek.» (S.M.)

(2) Michiels: **Başlangıcından itibaren Flaman resim sanatı tarihi**, s. 21.

kavramamış olmasına rağmen — daha o zamandan anlıyordu. Ve bunu anladığı nispette de, onun fikirleri en modern materyalistlerin fikirlerine yaklaşmaktaydı.

Bay Volinski'yi üzmek istemeyiz ama, Puşkin'i Rus zadegânına mensup hümen ve kültive bir şair olarak vasıflandırmak haddizatında doğru olduktan başka, **terbiyeciler**'imizin daha sonra Puşkin'e karşı takınacakları tavrın anlaşılması için de doğru bir görüş noktası teşkil eder. 1840 yılları ikinci yarısında, Bielinski toprak köleliğinin yakında kaldırılacağına, dolayısıyle diğer sınıflara zıt bir sınıf olarak kişizadeliğin çökeceğine inanmış bulunuyordu. Kişizadeliğin «prensipi» onun gözünde ömrünü tamamlamış bir prensipti. Fakat, o, bu prensipin tarihî mânasını takdir etmeyi de biliyordu. Bielinski, zadegânın en kültürlü ve **«her bakımdan en iyi»** sınıf olduğu bir devirden bahseder. Bunun içindir ki, Bielinski bu sınıfın yaşayışındaki şiiri mükemmelen anlıyabiliyor, bu sınıfa sempati duyabiliyordu. 1850 yıllarının ikinci yarısı ile 1860 yıllarının başlarında terbiyecilerimizin artık zadegâna karşı bu kadar tarafsız bir tavır takınmaları mümkün değildi. Zadegân sınıfının prensipi onlar tarafından kesin olarak mahkûm edilmişti. Onların, bu prensipi ebedî bir hakikat olarak gören şairi de mahkûm etmiş olmalarında şaşılacak bir taraf yoktur. Puşkin'in şiiri aslâ fantastik karakterde değildi; ağır başlı ve sırf gerçeği tasvir eden bir şiirdi. Böyle olması da ona Bielinski'nin hararetli sempatisini kazandırmağa yetiyordu. Fakat, Pisaref eski örf ve âdetlerimizin böyle şiirin büvüleyici renklerivle resmedilişi karşısında haklı olarak öfkelenecekti. 1860 yılları **terbiyeciler**'imizin Puşkin karşısındaki tavırlarının, onun kabiliyetinin büyüklüğü nispetinde menfi olması gerekiyordu. Bundan başka bir zaman bahsedeceğiz.

Hülâsa edelim : Bielinski, sosyal gerçeği kabul ettiği devirde, estetik tenkidin objektif esaslarını bulmağa ve bunları Mutlak Fikir'in mantıkî gelişmesine bağlamağa çalışmıştır. Bielinski, aradığı bu objektif esasları, bizzat kendisi (ve üstadı) tarafından — sanatın tarihî gelişmesinin gidişine yeteri kadar dikkat gösterilmeksizin — **a priori** olarak tespit edilmiş bazı güzellik kanunlarında bulmuştur. Fakat, Bielinski'nin hayatının son yıllarında, tenkidin en sonda Mutlak Fikir'e değil, sınıfların tarihî gelişmesine ve sosyal münasebetlere başvurması gerektiğini görmüş olması çok önemlidir. Felsefî düşüncenin gelişmesinin, Bielinski zamanı Almanyasının ilerici kısmında takip etmekte olduğu temayüle tıpatıp uyan bu temayülden, Bielinski'nin tenkidi ancak **diyalektik** görüşü bırakıp **terbiyeci** görüş noktasında yer aldığı hallerde uzaklaşmıştır. O zamanki tarihî şartlarımız içinde önlenmesine imkân bulunmayan ve sosyal gelişmemiz için, kendi tarzlarında, gayet faydalı olan bu gibi sapmalar, Bielinski'yi Rus terbiyecilerinin ilki yapmıştır.

Lanson'un «Fransız Edebiyatı Tarihi» Üzerine Notlar[1]

I

Lanson'un ünlü eseri: **Fransız Edebiyatı Tarihi** Rus okuyucusu için çok faydalı olabilir. Eser, bilgisinin enginliği söz götürmeyen zeki ve ciddî bir kimse tarafından yazılmıştır. Yazarın arasıra bazı abes edebî hükümler verdiği oluyor şüphesiz. Meselâ, şöyle düşünüyor:

George Sand'da Balzac'tan daha çok psikoloji vardır (2).

Böyle bir düşünce karşısında ancak omuz silkilir. Yazar, genel olarak, Balzac'a karşı adaletsizdir. Kendisine göre:

O [Balzac] alabildiğine romantikti: fakat, artistik duygudan, şiir ve üslûp dehasından mahrum olduğu için romantik ilhamlı romanları ve sahneleri daima eserinin başarısız kısımları olmuştur; ve bugün de bunlar ölü kısımlardır. Buna karşılık, orta halli ve basit ruhları, bur-

---

(1) Plehanov bu tenkitlerini, Lanson'un kitabmm rusçaya yapılan iki tercümesi münasebetiyle kaleme almıştır. Tenkitler, **Novoe Slovo (Yeni Söz)** mecmuasının 9 uncu ve 12 nci (haziran ve eylül 1897) sayılarında imzasız olarak, «Yeni kitaplar» köşesinde çıkmıştır. Bu etüd, 1938 yılında Moskovada yayımlanan **Plehanov'un edebî mirası**'nın VI ncı cildinde yer almaktadır. (N.d.R.)

(2) Lanson: **Fransız edebiyatı tarihi**, s. 999, 23 üncü baskı, 1931. (N.d.R.)

juva ve halk örf ve âdetlerini, maddî ve hissedilir şeyleri en mükemmel bir şekilde tasvir etmiş; ve mizacı, realist sanatın — görünüşe göre — bizde daima sınırları içinde kalması gereken konulara fevkalâde uygun düşmüştür. Böylece, Balzac güçsüz ve güçlü taraflarıyle, romanda romantizm ile realizmi birbirinden ayırıyordu. Bununla beraber, onun eserinde ölçüsüzce büyük bir şey, bir aşırı bolluk, bir mübalâğa vardır ki, eserinin romantik menşeini açığa vurur (1).

Hayli garip sözler bunlar. Balzac'ın eserinin menşei ne olursa olsun, onunla romantikler arasında bir **uçurum** bulunduğu şüphe götürmez. Hugo'nun eserlerine yazdığı önsözleri bir defa daha okuyun: romantiklerin psikolojik tahlili nasıl anladıklarını bu önsözlerde görürsünüz. Hugo, mûtat olarak, filân ihtirasın filân veya falan şartlar içinde [insanı] nereye götüreceğini göstermek istediğini eserinde bize söyler. Beşerî ihtiraslar Hugo'da en mücerret şekilleriyle ele **alınmıştır;** ve bunlar uydurma, yapma ve, denilebilir ki, tamamiyle **ütopik** bir vasat içinde iş görürler. George Sand'ın da çoğu romanlarında aym «psikoloji» ye rastlarız. Balzac'm eserlerinde bu kusur yoktur. Balzac ihtirasları, **zamanının burjuva cemiyetinde** nasıl iseler öyle **almış;** natüralist bir âlim dikkatiyle, **bu ihtirasların belli bir sosyal vasat içinde nasıl geliştiklerini ve tekâmül ettiklerini** müşahede etmiştir. Balzac bu sayede kelimenin en derin mânasıyle bir realist olmuştur. Ve onun eseri Fransız cemiyetinin Restorasyon ve Louis-Philippe devirlerindeki psikolojisini tetkik için eşi bulunmaz bir kaynak teşkil eder. Eğer Balzac'a Fransız realizminin babası denilemiyorsa, bunun tek sebebi, Fransız realistleri arasında, **İnsanlık komedyası'**nın dâhi yazarının üzerine aldığı büyük vazifeyi bütün genişliği ile kavrıyabilecek ka-

(1) Aynı eser, s. 1005.— Plehanov, bir notla, mütercim Morozov'un süsliyerek çevirmiş olduğu metnin son cümlesini aslına uyduruyor. (N.d.R.)

biliyette bir kimsenin bulunmamış olmasıdır: çocuklar babalarına lâyık olamadılar. Bundan Balzac'ı değil, fakat 1848 Şubat ihtilâlinden ve haziran günlerinden sonraki bütün Fransız Cemiyeti tarihini mesul tutmak gerekir (1).

(1) Jean Fréville, Plehanov'un Balzac hakkında verdiği bu karakteristikle Engels'in İngiliz kadın yazarlarından Margaret Harkness'e yazdığı Nisan 1883 tarihli mektupta **İnsanlık Komedyası** yazarı hakkında ileri sürdüğü fikirler arasındaki benzerliğe dikkati çekiyor. Enteresan olan nokta şudur ki, Plehanov bu satırları yazdığı zaman Engels'in mektubundan habersiz bulunuyordu. Mektup, Plehanov'un ölümünden çok sonra yayımlanmıştır. Okuyucularımıza bu konuda bir fikir vermiş olmak için, Engels'in Miss Harkness'e yazdığı mektubun Balzac'la ilgili kısmını aşağıya alıyoruz. Metinde (*) işaretli yerler Engels'in ingilizce yazdığı mektupta fransızca olarak geçen sözleri, kroşe içindeki kısımlar da müsveddede karalanmış yerleri göstermektedir. (S.M.)

«... Yazarın [siyasî] kanaatleri ne kadar örtülü kalırsa sanat eseri için o kadar iyi olur. Hattâ, benim bahsettiğim realizm, yazarın kanaatlerinin büsbütün dışında kendini gösterir. Müsaadenizle [**bunu canlandıracak**] bir misal vereyim. Realizmin, geçmiş, geçen, **gelecek** (*) bütün Zola'lardan sonsuzca daha büyük bir üstadı saydığım Balzac; yükselen burjuvazinin, 1815 'ten sonra kalkınan ve **eski Fransız kibarlığına** (*) [iyi kötü (*)] imkân nispetinde bayraktarlık eden zadegân üzerine yaptığı gittikçe artan baskıyı, 1816'dan 1848'e kadar, hemen hemen yılı yılma, bir örf ve âdetler kroniği şeklinde anlatarak **İnsanlık Komedyası**'nda Fransız **cemiyetinin** (*) [bilhassa **Paris sosyetesi**'nin (*)] hârikulâde realist bir tarihini sunar. Balzac, kendisi için örneklik olan bu cemiyete ait son kalıntıların, sonradan görme kaba finans adamının ortaya çıkmasıyle nasıl yavaş yavaş eğilip çöktüğünü veya bunun tarafından ifsad edildiğini; aile sadakatsizlikleri, kendisine reva görülen izdivaç tarzına intibak için mükemmel bir vasıtadan başka bir şey olmıyan **hanımefendi** (*)'nin, nasıl yerini, parası veya tuvaletleri olsun diye bir koca edinen burjuva kadınına bıraktığını anlatır; ve bu merkezî tablo etrafında Fransız cemiyetinin **tekmil tarihini toplar; öyle ki, bu tarih** benim için, ekonomik teferruat hususunda dahi (meselâ, aynî ve şahsî mülkiyetin İhtilâlden sonra yeni dağılış tarzı) o devrin ne kadar profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçisi varsa hepsinin bütün eserlerinden daha öğretici olmuştur. Politikada Balzac şüp-

Lanson Balzac'ın ehemmiyetini anlamıyor. Bu esef edilecek bir şey olmakla beraber, onu diğer birçok Fransız yazarını çok iyi anlamaktan ve büyük bir incelikle karakterize etmekten alakoymamaktadır. Hugo hakkında verdiği karakateristik kusursuzdur. Royer-Collar için şöyle der:

Royer - Collar, yeni spiritüalizmi, hitabet felsefesini, felsefî liberalizmi, yani tam Fransız burjuvasının anlayışına ve menfaatlerine göre hazırlanıp kotarılmış olan o kullanışlı doktrini icat etmişti (1).

Şu birkaç kelime Royer - Collar'ı, Spuller gibi yazarların sırf onun için yazdıkları eserlerde (2) yapmış olduklarından daha iyi karakterize etmektedir.

Lanson, Guizot'yu da mükemmelen anlıyor :

---

hesiz lejitimist idi. Onun büyük eseri yüksek sosyetenin çaresiz dağılışına yanıp yakılan sürekli bir mersiyedir. Balzac'ın sempatisi ölüme mahkûm bulunan sınıftan yanadır. Fakat, bütün bunlara rağmen, Balzac, bu aristokratları, kendilerine karşı böylesine derin bir sempati duyduğu kadınlı erkekli bu insanları hareket ettirdiği zaman olduğu kadar hiçbir zaman hicvinde keskin, alayında acı değildir. Ve onun [birkaç taşralıdan gayrı] aşikâr bir hayranlıkla bahsettiği yegâne insanlar, en şiddetli siyasi hasımlarıdır, Cloître - Saint - Merri'nin kahraman cumhuriyetçileridir, o devirde (1830 - 1836) halk kitlelerinin hakikî temsilcisi olan insanlardır. Balzac'm kendi sınıfî sempatisine, siyasî peşin hükümlerine aykırı bir yol tutmak mecburiyetini duymuş olması, sevgili aristokratlarının düşüşünü önlemenin imkânsızlığını görmesi, bunları daha iyi bir kadere lâyık olmıyan insanlar olarak tasvir etmesi; ve geleceğin hakikî insanlarını o devirde bunlar nerede idiyse sırf orada görmesi, bence, realizmin en büyük zaferlerinden, koça Balzac'm en büyük özelliklerinden biridir...»

(1) Lanson : sözü geçen eser, s. 918.

(2) Spuller : E. Royer-Collar, Paris, 1895.

M. Guizot enerjik, otoriter bir karakter adamıydı; dar, dogmatik, sakin ve sarsılmaz kesinliği olan güçlü bir zekâ idi: kendi sınıfı için faydalı olan fikirler ona daima ışıltılı bir bedihîlik içinde, aklın öz kudreti olarak görünür; ve o, bu fikirlerin, hükümet politikasında yeteri kadar ancak kendisi tarafından gerçekleştirildiğine inanırdı. Guizot, bütün Avrupa tarihini, tâ Barbarlar istilâsından beri, sanki ilâhî bir yedilişle her yerde ve bilhassa Fransada bir orta sınıfın teşekkül edip yükselmesine, aydınlanıp zenginleşmesine doğru gittiğini görüyordu. Tarihçi olarak ortaya koyduğu eserlerde bu hareketi belirtmekten başka bir şey yapmamıştır. O, dini cemiyetin düzeni ve muhafazası için gerekli buluyordu (1).

Bundan doğrusu olamaz. Lanson, daha ileride işaret ediyor ki, Guizot için:

Lejitimistlerin feodal mahiyetteki taleplerinde korkulacak bir taraf yoktu: M. Guizot olanca gayretini demokrasiye karşı çevirdi. Burjuvaziyi Fransa ile, burjuva menfaatlerini akılla inatçı bir şekilde aynılaştırarak yürüttüğü direniş politikasında o hem hayranlık, hem de öfke uyandırır... Hiçbir vakit, mağrur bir eda ile adalete ve zarurete karşı yürüdüğü, sallantılı bir cemiyetin adaletsizliğini, her şeyi batırmak pahasına da olsa, müdafaa ettiği zamanlardaki kadar iyi bir hatip olmamış, sağlam muhakeme yürütmemiş ve canlı konuşmamıştır (2).

Burada birçok yanlışlıklar var. Guizot 1830 ihtilâline kadar lejitimistlerin gayretlerinden **çok korkmuştur.** O zaman, o, lejitimistlerle enerjik surette savaşmış ve bu mücadelesinde, demokrasiye karşı mücadelede gösterdiği vasıfları aynen göstermiştir. Lejitimistlerin reaksiyoner temayüllerine karşı yöneltilmiş broşürlerindedir ki (1820 yılları başlangıcında Decazes kabinesinin düşmesinden sonra), Guizot en kuvvetli ispatlamalarını yapar. Bu yanlışlıklara rağmen, Guizot'nun rolü ve fikirleri burada kuvvetle aydınlatılmıştır.

(1) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 920.
(2) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 921.

Bir misal de büsbütün başka bir sahadan, Fransız vodvili tarihinden alalım. Lanson, Scribe'i şöyle karakterize ediyor:

Scribe bir sanatçıdır; önce şu mânada ki, onun dramatik kombinezonlarının kendi kendisinden başka bir gayesi yoktur. Ona göre, tiyatro kendi kendisine yeten bir sanattır; ne düşünceye, ne şiire, ne de üslûba ihtiyaç gösterir; piyesin iyi kurulmuş olması yeter. Zanaat, teknik Scribe'in gözünde her şeydir; ve bunda da üstattır o... Maamafih, Scribe hiç düşünmediği halde, bu değerce hafif vodvillere bir ahlâk dersi koymuştur. Bu vodviller bir hayat anlayışını, yani yazarın ve seyircilerinin hayat anlayışını, bunların faaliyetlerini düzenlemelerine ve başkalarının faaliyetleri hakkında hüküm vermelerine yarayan hergünlük mesellerini safdil bir şekilde aksettirir. Bu ahlâk dersi en âdi basitliktedir: her yerde para, mevki, karyer, servet, en aşağı neviden müspet sükse ve maddî refah ideali : işte Scribe'le seyircilerinin akıllılık dedikleri şey... Her türlü temizlik, iyilik ve fedakârlığın mutlaka parayla, ya dolgun bir çeyiz, ya da iyi bir mirasla mükâfatlandırıldığını görüp de tiksinti duymamak elden gelmez. Scribe romantik ihtirasın ahlâkî eksantrikliklerini insana âdeta sevimli gösterir (1).

Bu sözlerin doğruluğu münakaşa götürmez. Lanson'un da zaten dediği gibi, Scribe'i alkışlayanların esas itibariyle burjuva seyirciler (public) olduğu hususundan başka bu sözlere ilâve edilecek bir şey yoktur.

Lanson'un, zikrettiğimiz misallerde, karakterlendirdiği yazarları **burjuvazinin** temsilcileri saydığını okuyucu belki farketmiştir. Lanson, genel olarak, Fransız edebiyatının gelişmesini Fransada sosyal rejimin gelişmesine bağlamaya oldukça mütemayildir. Onun kitabını dikkatle okuyan bir kimse; edebiyat cemiyetin aksi ve cemiyet de, Bielinski'nin tâbiriyle, **zıtların birliği** olduğuna göre, edebî gelişmenin gidişini bu zıtlar arasındaki mücadelenin tâyin ettiği fikri hakkında orada birçok deliller bu-

(1) Lanson : sözü geçen eser, s. 988-989. (N.d.R.)

lacaktır. Lâkin, yazık ki, Lanson bu fikrin önemini hiç de tamamiyle anlamamış ve dolayısıyle bunu edebiyat tarihinin tetkikine konseksan bir şekilde tatbik edememiştir. Hattâ, o, yer yer bu fikre karşı koymağa bile hazırdır. Edebiyata veya hattâ, genel olarak, tarih hâdiselerine **tatbik edilen determinizmi** onun düşüncesi büsbütün kabul etmez.

Niçin bir Fransız trajedisi olduğunu pekâlâ anlıyorum: fakat, niçin Corneille adındaki kimse, Racine adındaki kimse trajediler yazdılar? La Fontaine'in, yazarken, Taine'in tahlil ettiği orijinalliği göstermesi gerekiyordu. Bu orijinalliği Masallar'la göstermesi de gerekiyor muydu? Bunu açıkça anlamıyorum. Hürriyeti işe karıştırmasak bile; burada Taine'in üç sebebinde (1) hesaba katılmayan bir moral tesir var (2).

Burada en aşikâr, en göze batıcı bir konfüzyon karşısında bulunuyoruz. Önce, edebiyat tarihi için önemli olan, Fransız trajedisinin **nasıl ve niçin ortaya çıkıp, nasıl ve niçin ortadan kalktığıdır.** Fakat, **Cid**'i niçin başka birisinin değil de **hassaten Cornelle**'in yazmış olduğu sorusuna gelince, bu soru edebiyat tarihinin ilmî izahı bakımından hiçbir önem taşımaz. Nitekim, **Cid** Corneille tarafından değil de «başka birisi» tarafından yazılmış olsaydı, soru şu şekle çevrilebilirdi : niçin «başka birisi» tarafından da, Corneille tarafından değil?

Buna benzer sualler sonsuzca çoğaltılabilir. Bunlar, zerrece üzerinde durulmağa değmiyen suallerdir. Bize, filân edibi meydana getiren şartların hepsini sayacak durumda değilsek onun edebî faaliyetini ilmî bir şekilde izah edemeyiz, denilmesin. Bu, biçare bir sofizmden başka bir şey değildir. Edebiyat tarihi hakkında ilmî bir izahtan

(1) Irk, çevre, zaman.

(2) Lanson : **sözü geçen eser**, s. 1046.

haklı olarak istiyebileceğimiz nedir? Bu tarihi tâyin eden sosyal şartları bize göstermesi. İmdi, bize **Cid'i** niçin başkası değil de, Corneille'in yazmış olduğu sorulduğu zaman, bizden yalnız Corneille'le onun çağdaşı olan diğer yazarların içinde yaşadıkları **sosyal çevrenin** özelliklerini tarif etmemiz istenmiyor, üstelik Corneille'le çağdaşı bütün öbür yazarların şahsiyetlerinin gelişmesini şartlandırmış olan **özel hayatlarına ait ahvalin** hepsini saymamız da isteniyor.

Hepsini diyoruz, çünkü niçin Corneille, Corneille oldu da, başka herhangi bir kimse Corneille olmadı ve olamazdı, bunu ancak tek başına ele alınan herbir yazara ait gelişme şartlarının etraflıca sayımı gösterebilirdi. İlim hiçbir zaman bu şartların hepsini sayabilecek durumda olmıyacaktır. Fakat, bundan, «hürriyet unsuru» nu ileri sürerek onun imdadına koşulması gerektiği neticesi çıkmaz. Balistik fenni her merminin mahreğini kat'iyetle tâyin ve tarif edebilir, ama filân mermi parçasının niçin oraya değil de buraya düştüğünü söyliyebilecek durumda değildir. Bundan, topçu atışlarını izah etmek için «hürriyet unsuru» nu işe karıştırmamız gerektiği neticesini mi çıkarmalı?

Lanson, kitabının son bölümünde diyor ki:

> Cemiyet, siyaset ve ahlâk dünyasında meydana gelen değişikliklerin edebiyata aksetmiyeceğini sanmak iz'ansızlık olur. Sosyalizme taraftar mısınız, yoksa karşı mısınız? Günümüzün büyük suali işte budur. Menfaat gözetmezlik ve düşünce birliği burjuvazi için başka herhangi bir zamanda olduğundan daha büyük bir zaruret halini almıştır. Burjuvazinin, fikir sahasını genişletmeğe ve egoizmi öldürmeğe muktedir tek şey olan dayanışma zihniyetini iyice benimsemesi icap eder.

Lanson, Guizot'dan bahsederken onun burjuvaziye

hasım olduğu sanılabilirdi. Şimdi onun bol keseden verilmiş ve ütopik birkaç öğütle burjuvaziyi kurtarmağa çalıştığım görüyoruz. Görünüşteki bu tezadın izahı mümkündür, çünkü Lanson, gerçekte, kodaman burjuvazinin edinebileceği ve hakikaten de edindiği imtiyazlara karşı olmakla beraber, hiç de burjuva düzenine karşı değildir. Lanson, bu düzenin Fransada her yanıyle yıkılma tehlikesi geçirdiğini biliyor, ama onun yerine neyi koyacağını bilmiyor. Bu yüzden, bu düzenin sonu Lanson'a bütün sosyal hayatın, bütün medeniyet mahsullerinin sonu gibi görünüyor. İşte, «hürriyet unsuru» na baş vurarak bu düzeni kurtarmağa çalışmasının sebebi. Bu «unsur» a inanış Lanson'a bir nevi gönül rahatlığı sağlamaktadır. Başka bir deyişle, Lanson zarureti bırakıp hürriyete baş vuruyor, çünkü objektif zaruretin Fransada nasıl gittikçe daha kesin bir şekilde «orta sınıflar» ın aleyhine dönmekte olduğunu hissediyor.

II

İnsanlığın spiritüel gelişme tarihini bütün alanlarda ve cereyan ettiği her yerde şimdi her zamankinden fazla bir ısrar ve dikkatle incelememiz gerekmektedir: şimdi bizde (edebî dilimizde) **ekonomik** materyalizm adı verilen ve insanlığın spiritüel gelişmesinin son tahlilde iktisadî münasebetler tarafından, **istihsal münasebetleri** tarafından şartlandırıldığını söyleyen şeyden pek fazla bahsedilmektedir. Bunun tamamen doğru bir fikir olduğuna şüphe yoktur: insanlığın spiritüel gelişmesi hakkında hakikaten ilmî bir izah ancak ekonomik (daha doğrusu **diyalektik**) materyalizm bakımından yapılabilir. Fakat, böyle bir izah —başka herhangi bir **ilmî** izah gibi— vakıaların dikkatle incelenmesini ve gerçeğin (realitenin) bilinmesini şart koşar. Hiçbir nazariye, hiçbir felsefe bunun [bu incelemenin, bu bilginin] yerini alamaz; hattâ söz konusu nazariye veya felsefe genel olarak tamamen doğru olsa bile... insanlığın spiritüel gelişmesinden bahseden bir kimse, bu gelişmenin en sonda istihsal kuvvetlerinin gelişmesinden ileri geldiğini, istihsal kuvvetlerindeki gelişmenin insanlar arasındaki sosyal münasebetlerde daha sonra meydana gelen bütün değişiklikleri tâyin ettiğini belirtmekle yetinirse, o insan gerçi doğruluğuna şüphe olmıyan bir düşünceyi ifade etmiş olur, ama onun bu doğruluğuna şüphe olmıyan düşünceyi iyice anlayıp anlamadığını, yahut bu düşüncenin bu kimsenin kafasında —bir iman konusu (article de foi) halinde alınmış ve muhteşem hareketsizliği içinde mumyalaşmış— bir ölü tecrit, bir kısır dogma olarak kalıp kalmadığını henüz bilemeyiz. Dogmatik bir tutum, diyalektik materyalizme, başka her-

hangi bir felsefe sistemine verdiğinden daha çok zarar verir, çünkü dogmatizm diyalektiğin en amansız düşmanıdır. Diyalektik materyalizm bir mumyalaşmış dogmalar mecmuası değildir: o, herşeyden önce, bir **araştırma metodu**'dur. Onun hakikaten çok büyük bir mânası vardır. Fakat, metodolojik muhakemelerle yetinip doğru metodu gerçeğin incelenmesine tatbike gayret etmiyenler için, o daima anlaşılabilir ve açık olmaktan uzak kalacaktır.

Tekrar edelim: insanlığın spiritüel tarihinin incelenmesi şimdi her zamandan daha çok gerekmektedir. Ve, Fransız edebiyatı tarihi konusunda Lanson'un büyük yardımı olabilir. Gerçi, onun, edebiyat tarihi tetkikçilerine düşen başlıca iş hakkındaki şahsî düşüncelerini tatminkâr bulmağa imkân yoktur; ama bu vahim hatâ, konu hakkındaki derin bir bilgi ve ince bir edebî anlayış ile, ve yazarı kendi gözde fikirlerini kabaca nakzeden vakıaları gölgede bırakmaktan ve sükûtla geçiştirmekten alakoyan bir vicdan doğruluğu ile telâfi edilmektedir. Okuyucu bu vicdan doğruluğundan çok şey kazanırken, Lanson çok şey kaybediyor: yazdığı Fransız edebiyatı tarihi, onun yanlış fikirlerinin çürütülmesine fazlasıyle yetmekte ve hattâ, üstelik, kaçınılmaz bir şekilde hatâlarının keşfine vardıran yolu Lanson bizzat işaret etmektedir.

Lanson'un eserinin zayıf ve güçlü yanlarını [bu derginin] haziran sayısında (1) kısmen göstermiştik. Fakat, bunu ancak kısmen yapmıştık, çünkü tam bir inceleme için büyük bir tenkit yazısı kaleme almak gerekiyordu. Şimdi, bu notla, o zaman söyliyemediklerimizi bir parça olsun söylemek istiyoruz.

(1) **Novoe Slovo (Yeni Söz)** dergisinin haziran 1897 tarihli sayısı kastediliyor. Lanson hakkındaki ikinci yazı aynı derginin eylül 1897 tarihli sayısında çıkmıştır. Plehanov'un bu iki makalesi imzasız olarak yayımlanmıştır. (N.d.R.)

Günümüzde edebiyat incelemesi mutlaka geniş bir bilgiyi (érudition) gerektirir: hükümlerimizi sağlam bir temele oturtmak ve iyi idare etmek için birtakım dakik (exactes) ve müspet bilgilere lüzum vardır. Diğer taraftan, ilmî metodlar kullanmak suretiyle özel fikirlerimiz ve intibalarımız arasında bağlantılar kurmak veya edebiyatın ilerleyişini, gelişme ve değişmelerini sistemli bir tarzda resmetmek (représenter) için yapılan teşebbüsler kadar haklı bir şey olamaz. Fakat, iki şeyi gözden kaybetmemek lâzımdır: edebiyat tarihinin konusu ferdiyetlerin tasviri, temeli de ferdî duyuşlardır (intuitions). Söz konusu olan şey bir nev'in bilgisine erişmek değil, Corneille'in, Hugo'nun bilgisine erişmektir: ve, bunların bilgisine, herkesin tekrarlıyabileceği ve herkese aynı (invariables) neticeleri veren tecrübe ve usullerle değil, fakat insandan insana değişen ve zaruretle izafî ve gayrımuayyen bazı neticeler veren melekelerin (facultés) kullanılmasıyle erişilir. Edebî bilginin ne konusu, ne de vasıtaları kelimenin tam mânasıyle ilmîdir (1).

Lanson, kitabının dördüncü baskısında, edebiyat tarihinin gayesi ile onun tetkikinde kullanılan vasıtalar hakkındaki fikrinin doğurduğu bazı yanlış anlayışları bir notla dağıtmağa çalışıyor.

Ben, bu sözlerle, hiçbir zaman, bazı okuyucuların zannettikleri gibi, Sainte-Beuve'ün metoduna dönerek bir **portreler** galerisi teşkil etmek gerektiğini söylemek istemiyorum. Demek istediğim şudur ki, bir eserin mahiyetini tespite yarıyan vasıtalar kullanılıp bittikten, **ırk**'a, **çevre**'ye, **zaman**'a düşen paylar ayrıldıktan ve nev'in tekâmülündeki kesintisizlik hesaba katıldıktan sonra, geriye çoğu defa bu izahlardan hiçbirisiyle erişilemiyen, bu sebeplerden hiçbirisi tarafından tâyin edilemiyen bir şey kalır: işte, eserin yüksek orijinalitesi bu tâyin ve izah edilemiyen kalıntı'dadır; Corneille'in, Hugo'nun şahsi katkıları (l'apport personnel), onların edebî şahsiyetlerini (individualité) teşkil eden şey, bu kalıntıdır. Bu şahsî katkı ilmî tahlille elde edilemediği müddetçe, edebiyat tarihi tamamen ilmî bir inceleme konusu olamaz (2).

(1) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. VII, Önsöz. (N.d.R.)
(2) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. VII. (N.d.R.)

Bu görüş tarzına yalnız edebiyat tarihinde değil, fakat genel olarak tarihte ve hattâ bütün sosyal ilimlerde sık sık rastlanır. Gerçekte, Lanson'un bu hususta hiçbir orijinal tarafı yoktur. Fakat, bu zeki ve ciddî insanın bütün söylediklerinde, gerçekte orijinallikten mahrum ve yanlış olan birtakım düşüncelere yine de orijinal ve inandırıcı bir şeyler kazandıran bir «şahsî katkı» bulunmaktadır. Şimdi bizi ilgilendiren halde orijinal olan taraf, sosyal fenomenlerin ilmî izahı yolundaki denemelere karşı ileri sürülen beylik (courante) itiraza Lanson'un verdiği şekildir. Bu şekil sayesinde, itiraz ilk bakışta çürütülemezmiş gibi görünüyor: herhangi bir yazarın eserlerinde bir «şahsî katkı» nın bulunması muhtemel olduğuna göre, görünüşte, bundan Lanson'un haklı olduğu, yani «edebî bilgi vasıtalarının kelimenin tam mânasıyle ilmî olmadıkları» neticesinin çıkarılması lâzım gelmektedir.

Fakat, meseleyi daha yakından tetkik edelim ve bunun için de Lanson'un zikrettiği yazarlardan birini, Corneille'i ele alalım. Tahlil etmekte olduğumuz kitabın yirmi sahifesi Corneille'e ayrılmıştır. Bu sahifeleri tekrar okuyarak yazarımızın bu büyük dram yazarında bulduğu «şahsî katkı» nın ne olduğunu görelim.

İşe «Corneille kahramanlarının psikolojisi ile başlıyalım. Lanson'a göre,

> Coneille'in kahramanlık anlayışı mutlak surette (souverainement) hür ve kadir olarak anlaşılan iradenin tebcilinden başka bir şey değildir (1).

Corneille'in kahramanı, herşeyden önce, olağanüstü bir iradeye sahip bulunan ve karakterinin bu özelliği hakkında şuuru olan bir insandır. **Cinna**'da Auguste:

(1) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 436 - 437. (N.d.R.)

Ben, cihanın ve nefsimin hâkimiyim,

der. Corneille'in öbür kahramanları da kendi nefislerinin efendisidirler ve yalnız erkekler için değil, kadınlar için de bu böyledir: onun kadınları da erkekleri kadar gururlu bir enerji ve kuvvetli bir izzetinefis duygusu ile temayüz ederler. Bu enteresan edebiyat hâdisesinin nasıl izah edileceği suali akla geliyor. Lanson, bu suale «sosyal çevrenin tesiriyle» cevabını veriyor.

Corneille'in psikolojik yaratışı (invention) ile o zamanki insan ruhlarının gerçek tarihi arasında şayanı hayret bir uygunluk vardır: kadınların bile kadınlığı azdır; ve iç dünyaları hissî olmaktan çok zihnîdir (1).

Niçin böyledir? Bilindiği gibi, XVI ncı yüzyılın ikinci yarısı Fransada çok büyük sosyal karışıklıklar ve partiler arası azgın bir mücadele ile geçmiştir. Bu mücadele ve bu karışıklıklar, iradelerde şiddetli bir gerginlik doğurmuş ve karakterleri bilemişti (trempé). Bu hal, edebiyatta, iradeye öncelik veren ahlâk meselelerine (les morales) karşı ilginin artmasına yol açtı: Du Vair, Epiktetos'u fransızcaya çeviriyor; Du Plessis - Mornay, d'Urfé ve daha başkaları Seneka'yı tefsir ediyorlardı (paraphrasent), vs.

Descartes'ın irade nazariyesi kadar, Croneille'in kahramanlık nazariyesi de bu moral uyanış içinde hazırlanmıştır: katolikliğin koyu (forte) şekli olan Jansenius'çuluğun göreceği teveccühün izahı burada aranmalıdır (2).

XVII nci yüzyılın ilk yarısında da sosyal hayatın tesiri aynı yönde kendisini gösterdi.

(1) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. 435. (N.d.R.)

(2) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. 348. (N.d.R.)

Korkunç bir geçmişin hâtıraları ile karışıklığını el'an muhafaza eden bir halihazırın sarsıntıları arasında yetişmiş olan bu nesil, Richelieu'ye karşı suikastları ve Otuz Yıl savaşını gören bu insanlar, kuvvetli ve hattâ sert bünyelidirler, santimantal yaşayışın çocukluklarıyle gönül eğlendirmeğe hiç de istidatlı değildirler... İhtirasları ince (délicates) olmaktan çok kabadır... Bu insanlarda kadınca bir taraf hiç ama hiç yoktur: nefislerini akıl ve irade ile idare ederler... Onların romanesk kahramanlığı zorlu bir gayret ve hareket (action) ihtiyacının neticesidir (1).

Edebiyat, sosyal psikolojinin bu karakteristik çizgilerini aksettirmeğe devam eder:

Romanlar ve epopeler, Corneille'in bize tasvirini, Descartes'ın da tarifini sundukları çetin tipin karikatürlerinden başka bir şey değildirler (2).

XVII nci yüzyılın ikinci yarısında, karışıklıklar sona erip mutlak monarşinin tam zaferi, az çok imtiyazlı sınıf veya tabakalara mensup fertlerin evvelce enerjilerini yönelttikleri yolları uzun müddet için tıkadığı zaman, gerek hayatta gerekse edebiyatta yeni tipler ön plâna çıkar. Burada bu tipleri tarif edecek değiliz. Yalnız bizim için son derece önemli olan bir vakıayı açıkça belirtmeliyiz: **Lanson'un da bizzat kabul ettiği gibi,** Corneille'in kahramanlarının psikolojisi, kendi devirlerindeki sosyal vasatın psişik kalitelerinin tam bir aksi (reflet)'dir (3).

(1) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 398 - 399. (N.d.R.)

(2) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 399. (N.d.R.)

(3) Yazarımız bunu başka bir eserinde daha açık olarak gösteriyor: **Nivelle de la Chaussée** ve acıklı komedi, Paris, 1887, 2 nci kısım, I inci bölüm: «Acıklı komedinin (comédie larmoyante) menşei». Enteresan ve çok iyi yazılmış olan bu bölümün rusça tercümesinin **Fransız edebiyatı tarihi**'nin II nci cildine alınması çok faydalı olurdu (rusça tercümenin I inci cildi XVII nci yüzyılın sonuna kadar geliyordu) [Plehanov'un notu].

Şimdi yazarımızı takibe devam edelim ve onun «Corneille dramının şekli» hakkında söylediklerini dinliyelim.

Corneille tiyatrosunun esas prensipi hakikîlik, hayata benzerliktir. Dram eserini bu gayeye yöneltmeyi kimsenin düşünmediği bir zamanda yetişmiş olduğu için, Corneille önceleri bocaladı (tâtonné) : fantezisini bütün yönlere doğru yaydı (poussé). Fakat, daha bu ilk zamanlarda bile, o, kendine has ağırbaşlı, ciddî bir komedi şekli yaratmıştı... Daha sonra hakiki trajediyi yarattı ve bunda karar kıldı (1).

Burada muhtemelen Corneille'in eserlerindeki «şahsî katkı» yı teşkil eden şeyle karşılaşıyoruz. Öyle ya, şayet Corneille [hakikîliği dram sanatının temel prensipi yapmayı] hiç kimsenin akıl edemediği bir devirde, gerçekten de hakikîliği dramatik eserlerinin temel prensipi olarak almışsa, eserlerinin bu hâkim ve özel vasfını kendisini kuşatan sosyal çevreye değil, bizzat kendisine borçlu olduğu aşikârdır. Fakat, burada da, böyle bir muhakeme tarzının ancak ilk bakışta doğru olabileceğini belirtmek lâzımdır. Corneille trajedisindeki hakikîlik, bunda romantik karışıklığın (confusion) bulunmamasmdandır (2). Corneille'den önce gelenlerin dramatik eserlerine hâkim olan bu romantik karışıklığın icabı olarak, [bu eserlerde] aksiyonu tâyin eden şahısların karakteri ve hal ve şartları değil, gelişigüzel birtakım sebeplerin gelişigüzel kombinezonları idi.

Lanson, Corneille'in hiçbir zaman romantik usullere başvurmadığını iddia ediyor. **C'est trop dire** (3). Vaktiyle

(1) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 429-430. (N.d.R.)

(2) Bu hakikîliğin tasvirinde de, o devir sosyetesinin itiyat ve zevklerine uygun düşen bir itibarî taraf vardı. Fakat, burada söz konusu olan bu değildir. (Plehanov'un notu.)

(3) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)
Bu kadarı da fazla. (S.M.)

Lessing, **Hamburg dramatürjisi**'nde, Corneille'in en iyi eserlerinde bile, meselâ **Rodogune**'de, bir karışıklık ve tabiîlikten uzaklık bulunduğunu göstermişti. Bununla beraber, Corneille'in eserlerinde Hardy'nin, Scudéry'nin, vs... eserleriyle kıyas edilemiyecek kadar çok hakikîlik bulunduğuna şüphe yoktur. Bunun için, Corneille'i, Fransız dramatik şiirinde hakikîliğe yönelişin, zaman sırası itibariyle, **ilk** temsilcisi olarak görmek lâzımdır. Fakat, bu vakıa, Lanson'un edebiyat konusundaki tezini destekler mahiyette değildir. Çünkü, Corneille'in dramatik şiirde hakikîliğe meyledişi, bütün o devir cemiyetine has olan rasyonalist temayüllerin bir aksinden (reflet) ibaret olup, bu temayüller de daha önceki tarih devrinin ruh haline karşı tabiî bir reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır.

Bakın, bizzat Lanson XVI ncı yüzyılın bilânçosunu çıkarırken bu reaksiyon hakkında ne diyor :

> Mutlak monarşinin ve katolik dininin ihyasıyle Fransız esprisi tahrik edici (irritantes) ve tehlikeli meselelerden uzaklaşır... Montaigne bilinemez olan şeyin sınırlarını iyice tâyin etmiştir: fakat, o, pozitivizmi içinde rahatça yaşasa bile, kesinlikten vazgeçmiyen bütün zihinler aklın sustuğu yerde imanın konuşmasını istemektedirler... Bu bakımdan kendisini emniyette gören akıl, asrın çalkantıları ve eski metinlerin (anciens) tetkiki ile olgunlaşmış olarak, kendisini bilinebilir hakikatin mutlak hâkimi saymakta ve pozitif ve ilmî bir rasyonalizm edebiyata nüfuz etmektedir: imanın sahası ayrılmıştır: bunun dışında her şey akılla hallolunur... Aklın hükmü altına almağa doğru gittiği edebiyat cihanşümullüğe yönelir: hakikîliğini ve geçerliğini (l'usage) herkesin kendi nefsinde gördüğü şeyi kendisine konu olarak alır (1).

Bu durumda, Corneille'in hakikîliğe olan temayülünde sosyal sebeplerle izah edilemiyecek hiçbir taraf yoktur. Sadece hakikatin neden dolayı Corneille'den daha ön-

(1) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. 347-348. (N.d.R.)

ce dramatik şiirde galebe sağlıyamamış olmasına hayret edilebilir.

Böylece, Corneille Fransız dramatik şiirinde rasyonalist temayüllerin —genellikle onun zamanına has olmakla beraber, kısmen daha önce, kısmen de aynı devirde, edebiyatın başka dallarında, meselâ felsefede de dile gelmiş bulunan bu temayüllerin— ilk dâhi temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğer yanılmıyorsak, bu gibi «şahsî katkı» lar, dünya edebiyatının gelişmesi hakkında ilmî izahları hiç de güçlüğe uğratamaz.

Gelelim konuların seçilmesine.

O [Corneille], özel mahiyette (privés) ve burjuvaca konular üzerinde, bizim **dram** adını verdiğimiz şey üzerinde de düşündü: bunun formülünü verdi; fakat, kendisi tatbik etmedi (1).

Peki, sebep? Bu hal Corneille'in edebî faaliyetinde bir «şahsî katkı» teşkil etmez mi? Lanson, bunun birçok sebepleri bulunduğunu düşünüyor. Herşeyden önce, çünkü — eski Yunanlıların dedikleri gibi — «kudret insanın kimliğini açığa çıkarır» : özel durumun birçok engellerinden onu kurtarır ve ihtirasların hakikî mahiyetinin daha iyi incelenmesini mümkün kılar. Kötü bir izah. Bu izah; insanın kimliğini açığa vuran kudret argümanının; XVII nci yüzyılın bütün büyük yazarlarını kendisine inandırdığı halde, XVIII inci yüzyılda, Nivelle de la Chaussée, Diderot ve Beaumarchais geleneğin kıral ve kahramanları yerine basit fanileri sahneye çıkardıkları zaman, neden dolayı artık inandırıcı olmaktan çıktığı meselesini hiçbir suretle halletmiyor. Acaba, Lanson'un saydığı sebeplerden ikincisi bunu bize izah edecek midir?

(1) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. 432. (N.d.R.)

Sonra, çünkü onun zamanında ünlü kişilerin serveti halkı burjuvaların servetinden daha çok ilgilendirmekte ve ihtirasların büyüklüğüne daha uygun (adéquates) sebepler sunmakta idi (1).

Burada iş değişiyor. Eğer Corneille'in zamanında basit burjuvaların kaderi tiyatro seyircilerini pek ilgilendirmemekte idiyse, yazarların neden dolayı dramlarının kahramanı olarak bu burjuvaları almamış oldukları anlaşılır. Dahasını söyliyelim: **bu devrin** burjuva hayatı hakikatte dramatik aksiyon bakımından ilgi çekici değildi. Ve eğer, sonraki yüzyılda, burjuva kahramanların kaderi seyircilerde büyük bir ilgi uyandırabilmişse, bunun sebebini, tam mânasıyle yeter sebebini, Fransız burjuvazisinin o zamanlar artık işgal etmekte olduğu, yahut işgal etmeğe çalıştığı sosyal durumda aramak lâzımdır.

Ve yine çünkü, netice itibariyle, burjuva ihtiraslarına kaynaklık eden meslekî ve malî menfaatlere nispetle tarihî menfaatler ihtiraslara daha cihanşümul bir şekilde anlaşılabilecek bir temel sağlar (2).

Bu hem doğru, hem de yanlıştır. Burjuva ihtiraslarının kaynağı daima meslekî ve malî menfaatler olmamıştır: nitekim, geçen yüzyılın (3) sonunda, burjuvazi de güçlü «tarihî menfaatler» elinde heyecanla çalkalanmıştı. **Fakat**, kendiliğinden anlaşılacağı gibi, bu [tarihî] menfaatlerin ortaya çıkması ancak bazı şartlarla mümkündü ve bu şartlar Corneille'in zamanında [henüz] mevcut bulunmuyordu. Şu halde... Şu halde, yazarımızın niçin filân neviden konuları seçip, falan neviden konuları seçmemiş olduğunu izah için **sosyal** sebebe başvurulması yeter.

(1) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. 432. (N.d.R.)

(2) L a n s o n : **sözü geçen eser**, s. 432. (N.d.R.)

(3) Plehanov bu makaleyi 1897 yılında yazmış olduğuna göre, XVIII inci yüzyıl kastediliyor. (N.d.R.)

«Corneille dramının şekli» nin, bütün özellikleriyle, hâkim sınıfın —ki Corneille'in yaşadığı devirde tiyatro «halkı» («public»)'m gerçekte bu sınıf teşkil ediyordu— psikolojisi ve örf ve âdetleriyle izah olunduğu kolayca gösterilebilir; **hem de — şunu da belirtelim — bizzat Lanson'un ileri sürdüğü vakıalara ve sebeplere dayanılarak...** Öyleyse, Lanson'un teorisi doğru olduğu takdirde, Corneille'in eserlerinde mutlaka kendini göstermesi gereken «şahsî kalıntı» hani nerede? Biz böyle bir kalıntı görmüyoruz. Ve görmediğimiz için de hiç şaşmıyoruz.

Her edebî eser kendi çağının ifadesidir. Onun muhtevasını ve şeklini o çağın zevkleri, alışkanlıkları ve temayülleri tâyin eder; ve [bir] yazar ne kadar büyük olursa, onun eserinin karakterini çağının karakterine tâbi kılan bağ da o kadar kuvvetli, o kadar açık olur; başka bir deyişle, onun eserlerinde şahsî denilebilecek «kalıntı» ya o kadar az rastlanır. Bir büyük adamın başlıca özelliği, «üstün orijinalliği» (okuyucu Lanson'un bu tâbirini hatırlıyacaktır), kendi devrinin sosyal veya spiritüel özleyişlerini ve ihtiyaçlarını kendi sahasında başka herkesten daha önce, daha iyi, daha tam olarak dile getirmeyi bilmesindedir. Büyük adamın «tarihî şahsiyeti» ni meydana getiren bu özelliğin karşısında bütün diğer özellikler, tıpkı güneş ışığında yıldızların kaybolması gibi, kaybolur. Ve böyle bir tarihî şahsiyet (individualité) pekâlâ dakik (précise) bir ilmî tahlile konu olabilir.

Binaenaleyh, insanın, edebiyatı kültür edinmekten başka bir maksatla ve aldığı zevkten gayrı bir sebeple incelemesini anlıyamam (1).

Lanson'un şahsî katkılar teorisi nazarı itibara alınacak olursa bu gayret anlaşılabilir bir şeydir. Fakat, bizim gibi, bu teorinin doğru olmadığını (non fondée) düşünen

(1) L a n s o n : sözü geçen eser, Önsöz, s. IX (N.d.R.)

herkesin Lanson'la hemfikir olmıyacağı da anlaşılabilir bir şeydir. Edebiyat da tıpkı biyolojistin organik hayatı tetkik ederken takip ettiği gayeye benzer bir gaye ile tetkik edilebilir ve edilmelidir de. Böyle bir tetkikin kültür edinme arzusuna hiç de aykırı olmadığını ve bundan alınacak entelektüel hazzın, şaheserleri okumanın sağladığı estetik hazdan ne daha az, ne de kalitece daha aşağı olduğunu ilâve etmeğe lüzum olmasa gerek.

Henrik İbsen [1]

I

1828 yılında doğmuş olan İbsen'in şahsında insanlık çağdaş dünya edebiyatının en seçkin, en cazip yazarlarından birini kaybetti. İbsen, bir dramatürj olarak, ihtimal bütün çağdaşlarından üstündü.

İbsen'i Shakespeare ile kıyaslayanların aşikâr bir mübalâğaya düştüklerine şüphe yok. İbsen, Shakespeare'in hârikalı dehasına sahip olsaydı bile, onun dramları, sanat eseri olarak göz önüne alındığında, Shakespeare'in dramları seviyesine erişemezdi; ve eğer erişseydi, bu dramlarda her şeye rağmen artistik olmayan, hattâ anti-artistik diyeceğim bir unsur görülecekti. İbsen'in dramlarını dikkatle, tekrarlıyarak, okuyan bir kimse bunu farket-

(1) Bu yazı, Plehanov'un İbsen için, onun 1906'da vuku bulan ölümünden hemen sonra yazmış olduğu etüdden alınmıştır. Plehanov'un etüdü 1906 yılında St. Petersburg'da **Herkesin kitaplığı** serisinden basıldı.

Bu yazının birinci bölümü Plehanov'un **Toplu eserleri**'nin XIV üncü cildinde yer almaktadır (s. 193-200).

İkinci bölüm ise, Plehanov tarafından, daha sonra, Kautsky'nin talebi üzerine, eserinin almanca tercümesine bir netice teşkil etmek üzere kaleme alınmıştır. Almanca tercüme, sosyal-demokrat **Die Neue Zeit** dergisinin temmuz 1908 tarihli 10 uncu sayısına ekli bir fasikül halinde yayımlanmıştır.

Fransızca tercüme, 1933 yılında Moskovada yayımlanan **G. V. Plehanov, Edebiyat tenkitçisi. Malzeme ve dokümanlar** adlı eserde çıkan Plehanov'un rusça müsveddeleri esas alınarak yapılmıştır. (N.d.R.)

memezlik edemez. İbsen'in bazen insanı derin bir ilgi ile kendisine bağlayan dramlarının, bazı yerlerinde bize hemen hemen sıkıcı gelmesi bilhassa bu yüzdendir.

Eğer sanatta ideolojiye muhalif olsaydım, bu unsuru İbsen'in bütün dramlarına derinden sinmiş olan ideolojiye hamlederdim. Bu izah ilk bakışta pek doğru görünebilirdi.

Ama sadece ilk bakışta. Daha yakından baktığımız takdirde, tamamen yetersiz bularak bu izah tarzını bir yana bırakmak zorunda kalırdık.

Öyleyse muammanın anahtarı nedir? Bunu aşağıda veriyoruz.

René Doumic, İbsen'in bir sanatçı olarak karakteristik vasfı «fikir iptilâsı» dır, derken çok doğru söylemiştir: «Fikir iptilâsı: ben bundan ahlâk endişesini, vicdan meseleleri kaygısını, günlük yaşayışa ait bütün hâdiseleri genel bir görüşe irca etmek ihtiyacını anlıyorum.» Bu vasıf —fikir iptilâsı— kendi başına bir kusur değil, aksine, çok büyük bir meziyettir.

Biz, işte bu vasfından dolayıdır ki, İbsen'in yalnız dramlarını değil, fakat şahsını da seviyoruz. Bu yüzdendir ki, İbsen, Bjoerson'a yazdığı 9 Aralık 1867 tarihli mektubunda, hayatının idaresinde ciddî davranmış olduğunu söyliyebiliyordu. Nihayet, yine bu vasfı sayesindedir ki, o, Doumic'in deyişiyle, «modern düşüncenin isyanı» mn (1) en büyük öğreticilerinden biri olmuştur.

«Modern düşüncenin isyanı», bir sanat eserinde öğütlendiğinde, o eserin estetik değerinden bir şey eksiltmez.

1. René Doumic: «Le Théatre d'İbsen», **Revue des Deux Mondes**, 15 haziran 1906.

Yeter ki, öğüdün sözleri açık ve konsekan (mantıkça tutarlı) olsun, öğüt veren fikirlerini seçmeyi iyi bilsin, bu fikirler onun eti, kam haline gelsin ve artistik yaratış sırasında bulanıklığa, karışıklığa, düzensizliğe yol açmasın. Ama, eğer bu zarurî şart yerine gelmez, öğütçünün fikirleri üzerinde tam bir hâkimiyeti bulunmaz, üstelik de bu fikirler yeteri kadar açık ve konsekan olmazsa, o zaman ideoloji sanat eserine menfi bir şekilde tesir ederek onu soğuk, yorucu ve sıkıcı yapar. Burada kabahatin fikirlerin kendisinde değil, fakat bunları özüne sindiremiyen ve şu veya bu sebeple **konsekan bir ideolog olamıyan** sanatçıda olduğunu not ediniz. Bu hale göre, ilk intibaımızın aksine olarak, burada ideolojiden değil, tam tersine, ideolojisizlikten söz edilebilir.

«Beşer düşüncesinin isyanı» öğüdü İbsen'in eserlerine bir ihtişam ve cazibe unsuru katmıştır. Fakat, İbsen bu isyanı öğütlerken bunun nereye varacağını kendisi de aslâ bilmiyordu. İbsen'in —buna benzer hallerde daima görüldüğü gibi— «isyan» için «isyan» da bu kadar direnmesinin sebebi budur. İmdi, bir kimse «isyan» için «isyan» da direnir, bunun nereye varması gerektiğini kendisi de bilmezse, öğütleri zaruretle **bulanık** bir hal alır. Ve eğer yazar imajlarla düşünüyorsa, yani bir sanatkâr ise, öğüdünün karanlık oluşu onu mutlaka imajlarında vuzuhsuzluğa götürecektir. Böylece, sanat eseri mücerret ve şematik olacaktır. Bu menfi unsura İbsen'in bütün tezli piyeslerinde —bunların büyük zararına olarak— muhakkak rastlanır.

Meselâ **Brand'ı** alalım. Doumic, **Brand'm** ahlâk dersini inkılâpçı olarak vasıflandırıyor. Burjuva pespayeliğine ve korkaklığına karşı bir «isyan» ifadesi olarak bu ahlâk dersi elbette inkılâpçıdır. Brand her türlü oportünizmin

düşmanıdır ve bu bakımdan pekâlâ bir inkılâpçıyı andırır. Ama bu bir benzeyişten, hem de sınırlı bir benzeyişten ibarettir. Nutuklarını dinleyin bakın ne diyor:

Koşunuz, taze ve genç mahlûklar; bir hayat nefesi bu karanlık çıkmazda sizi örten tozu silip süpürsün! Beni takip ediniz, zafere doğru yürüyelim (1)! Er geç uyanmalısınız! Daha asilleşip daha saflaşarak uzlaşmaların zincirini kırın! Bütün gücünüzle saldırın düşmana, onunla ölüm kalım savaşına atılın!

Çok güzel sözler. İnkılâpçılar böyle nutukları seve seve alkışlarlar. Gelgelelim, «bütün gücünüzle saldırın» denilen bu düşman nerede? Onunla ölüm kalım savaşına atılmak neye? Brand'ın ateşli vaazında karşısına «hiç» i koyduğu o «hep» nedir? Bunu Brand kendisi de bilmiyor. Bu yüzden, ahali kendisine: «Bize yol göster. Seni takip ediyoruz.» diye haykırdığı zaman Brand ona ancak şu faaliyet programını teklif edebiliyor:

Dağları, ovaları, buzları, bütün memleketi aşarak, milletin ruhunu tuzağa düşüren bütün ağları mahvedeceğiz. Temiz hava vereceğiz, kurtaracağız, kuracağız, bütün çöküntüleri ortadan kaldıracağız. Rahip olan olmıyan hep bir arada, Tanrının mührünü, silinmiş olan yerlere yeniden kazıyacağız. Ve bütün kırallığı büyük bir mabet yapacağız (2).

Şimdi bundan çıkan neticeyi görelim.

Brand, dinleyicilerine uzlaşmaların zincirini kırarak kuvvetle vazifeye sarılmayı teklif ediyor. Bu vazife ne olacak? Mahpus ruhları tazeleyip saflaştırmak. Bu ruhlar-

(1) İ b s e n : **Brand**, türkçeye çeviren Seniha Bedri Göknil, İstanbul, 1945, Millî Eğitim Basımevi, s. 159.

Türkçe tercümede bulunmayan son üç cümle fransızcadan çevrilerek ilâve edilmiştir. (S.M.)

(2) **Aynı eser**, s. 159.

dan bütün uyuşukluk ve tembellik izleri silinecek; başka bir deyişle, bütün insanlara uzlaşmaların zincirini kırmaları öğretilecek. Peki, insanlar bu zinciri kırdıkları zaman ne olacak? Bunu ne Brand biliyor, ne de İbsen'in kendisi. Bunun için, uzlaşmalara karşı mücadele başlı başına bir gaye halini alıyor, yani onun bir gayesi yok; ve bu mücadelenin dramdaki tasviri — Brand'la onun ardısıra giden ahalinin «buzların donmuş dalgaları üzerinden tepelere doğru» yolculuğu — sanatkârca olmayıp, şüphesiz, sanata aykırı. Bu yolculuk sizin üzerinizde nasıl bir intiba yarattı bilmem ama, bana Don Kişot'u hatırlattı. Yorgun ahalinin Brand'a yaptığı kuşkulu ikazlar, Sanşo Pansa'nın efendisi şövalyeye yaptıklarına çok benziyor. Ne var ki, Cervantes gülerken İbsen öğüt veriyor. Dolayısıyle, kıyaslama Norveçli yazarın lehine değildir.

İbsen, «ahlâk endişesi», vicdan meselelerine olan kaygısı, öğretisinin ahlâkî karakteri ile bizi kendine çeker. Fakat, onun ahlâkı da Kant'mki gibi mücerret ve, dolayısıyle, muhtevasızdır.

Kant, mantığa: «doğru olan nedir?» diye sorup bir cevap almağa çalışmanın gülünç olacağını söylüyordu. O, böyle bir şey, bir kimse bir tekeyi sağmağa çalışırken bir başkasının da yanında ona süzgeç tutmasına benzer, diyordu.

Bu hususta, Hegel de, gayet doğru olarak, saf pratik akla hak ve vazifenin ne olduğunu sorup yine bu aklın yardımıyle bu suali cevaplandırmağa çalışmanın aynı derecede gülünç olacağını belirtir.

Kant, ahlâk kanununun kıstasını iradenin muhtevasında değil şeklinde, istediğimiz şeyde değil onu isteyiş tarzımızda görüyordu. Bu kanunun hiçbir muhtevası yoktur.

Hegel'e göre, böyle bir kanun sadece yapılmaması gereken şeyi gösterir, yoksa yapılması gereken şeyi söylemez. Bu kanun müspet mânada değil, sadece menfi mânada mutlaktır; gayrımuayyen veya sonsuz bir karakterdedir. Halbuki, ahlâk kanunu, mahiyeti icabı, mutlak ve müspet olmalıdır. Binaenaleyh, Kant'ın ahlâk kanunu «ahlâkî karakter» den ınahrumdur.

Brand'ın öğütlediği ahlâk kanunu da aynı şekilde ahlâkî karakterden mahrumdur. Muhtevasız olduğundan, bu kanun tamamiyle gayrıinsanî bir şekilde tezahür eder. Brand'ın, karısından, çocuğu ölürken başında taşıdığı ve karısının, kendi ifadesiyle, o zamandan beri göğsünden ayırmadığı, göz yaşlarıyle sulanmış başlığı hıristiyan hayırseverliği adına feda etmesini istediği sahnede bu kanunun gayrıinsanî karakteri açıkça görülür. Brand, muhtevasızlığı sebebiyle bu kadar gayrıinsanî olan bir ahlâkı öğütlerken bir tekeyi sağmaktan başka bir şey yapmıyor. İbsen ise, yine bu kanunu canlı bir varlık halinde karşımıza çıkarmakla, elinde bir süzgeç tutup böylece tekenin sağılmasına yardım ettiğini sanan kimseyi hatırlatmaktadır.

Bize, itiraz olarak, İbsen'in, kahramanının öğüdünde bizzat önemli bir düzeltme yaptığı söylenebilir.

Brand bir çığın altında ezilerek ölürken bir «ses» ona **Deus caritatis** (1) diye haykırır. Fakat, bu düzeltme kat'iyen bir şey değiştirmez. İbsen'in gözünde ahlâk kanunu daima başlı başına bir gaye olarak kalmaktadır. İbsen, bize merhamet öğütleyen bir kahraman göstermek isteseydi, bunun vaazı da Brand'ınki kadar mücerret olacaktı. Bu kahraman, Yapı Ustası Solness'in, heykeltraş Rubeck'in **(Biz ölüler uyanınca),** Rosmer'in ve hattâ —biraz

(1) Tanrı rahîmdir. (S.M.)

garip ama— müflis iş kurdu Jean - Gabriel Borckmann'ın —ölürken— mensup oldukları nev'in bir çeşidinden başka bir şey olmıyacaktı.

Bütün bu şahsiyetlerin ayırdedici tarafı yücelere çıkmak özleyişidir, ama İbsen bunların neyi özlemeleri gerektiğini bilmez. Hepsi de bir tekeyi sağmaktan başka bir iş yapmazlar.

İtiraz olarak bana: «iyi ama bunlar hep birer sembolden ibarettir» denilecek. Cevabım şu olacaktır: «Elbette. Zaten bütün mesele İbsen'in neden dolayı sembollere başvurmak zorunda kaldığındadır. Ve pek enteresan bir meseledir bu.»

İbsen'in Fransız hayranlarından biri, «sembolizm, diyor, hem gerçeği resmetmek, hem de onun sınırlarını aşmak arzumuzu aynı zamanda tatmin eden sanat şeklidir.» Fakat, ilkin, müşahhasla mücerredi bize aynı zamanda veren bir sanat şekli, sanatın yarattığı canlı imajlar tecridin karışmasıyle kansızlaşıp solgunlaştığı ölçüde, mükemmeliyetinden kaybeder; sonra da, böyle bir karışım neye yarayabilir? Yukarıya aldığımız söze göre, gerçeğin sınırlarını aşmak için tecrit zarurî görünüyor. İmdi, düşünce belli bir gerçeğin —çünkü işimiz daima belli bir gerçekledir— sınırlarını iki yoldan aşabilir: birincisi **semboller** yoludur ki, bizi tecrit ülkesine götürür; ikincisi bizzat gerçeğin — kendi sınırlarını, kendi kendisini aşmak ve **gelecek gerçeğin** temellerini atmak için öz muhtevasını öz kuvvetleriyle geliştiren **bugünkü** gerçeğin — takip ettiği yoldur.

Edebiyat tarihi, insan düşüncesinin belli bir gerçeğin sınırlarını bu iki yoldan bazen biri, bazen diğeri ile aştığım göstermektedir. İnsan düşüncesi, belli bir gerçeğin mânasını kavrıyamadığı ve dolayısıyle **bu gerçeğin geliş-**

me **istikametini** tâyin edemediği zaman bu sınırları birinci yoldan aşar. Bazen çok güç, hattâ çözülmesi imkânsız olan bu problemi çözmeyi başardığı ve, Hegel'in güzel tâbiriyle, **geleceğin hayalini canlandıran sihirli kelimeleri** söyliyebildiği nispette de ikinci yolu seçer. Fakat, bu «sihirli kelimeleri» söyliyebilmek bir kudret, söyliyememek ise bir kudretsizlik alâmetidir. İmdi, belli bir cemiyetin sanatı sembolizm temayülü gösteriyorsa, bu hal, sözü edilen cemiyetin —veya sanata damgasını vuran sosyal sınıfın— düşüncesinin, karşısında olup biten sosyal gelişmenin derin mânasına nüfuz edemediğini gösteren apaçık bir delildir. Sembolizm bir nevi fakrühal vesikasıdır. Gerçeğin idrakiyle mücehhez bir düşünce hiç de sembolizm sahrasına dalmağa ihtiyaç duymaz.

Edebiyat ve sanat sosyal hayatın aynasıdır, derler. Eğer bu söz doğruysa — ki doğru olduğuna şüphe yok—, sosyal düşüncenin fukaralığına şahitlik eden sembolizm temayüllerini doğuran sebep sosyal münasebetlerin şu veya bu şekli, sosyal gelişmenin şu veya bu gidişidir; sosyal şuuru sosyal hayat tâyin eder.

Şu halde, sembolizmin sebepleri nelerdir? Ben, işte bu soruyu, İbsen'i ilgilendirdiği nispette, cevaplandırmak istiyorum. Ama önce elimde tezim lehinde yeteri kadar delil bulunmasını isterim : İbsen, tıpkı kahramanı Brand gibi. «uzlaşmaların zincirini kırmak» azminde olan kimselerin neyi özlemeleri gerektiğini kendisi de bilmez. Öğütlediği ahlâk kanunu muayyen herhangi bir muhtevadan mahrumdur.

İbsen'in sosyal fikirlerini gözden geçirelim.

Bilindiği gibi, anarşistler İbsen'i kendilerinden — veya aşağı yukarı öyle— sayarlar.

Brandès, bir «dinamitçi» nin, mahkemedeki müdafaa-

sında İbsen'i anarşist nazariyelerin taraftarlarından biri olarak andığını söylüyor. Brandès'in hangi «dinamitçi»-den bahsettiğini bilmiyorum. Fakat, birkaç yıl önce, **Halk Düşmanı**'mn Cenevre tiyatrosunda verilen bir temsilinde, temiz yürekli Dr. Stockmann'ın «farklılaşmamış çoğunluk» a ve genel oy hakkına karşı ateşli tiradlarının bir grup anarşist tarafından nasıl tasviple karşılandığını ben kendim gördüm. Bu tiradların hakikaten anarşistlerin muhakeme tarzını hatırlattığını kabul etmek lâzımdır. Yazarın kendi fikirleri de çoğu defa bunları hatırlatır. Meselâ, İbsen'in devlete olan hıncını düşününüz. İbsen, nefret ettiği bu müesseseye karşı yapılacak bir ihtilâle seve seve katılacağını Brandès'e yazıyordu. Yahut onun «İhtilâl hatibi dostuma» şiirini okuyunuz. İbsen bu şiirinde sempatiye değer tek ihtilâlin Büyük Tufan olduğunu söyler. Ama, o zaman bile, «şeytan oyuna düştü, çünkü Nuh, bildiğiniz gibi, dalgaların üstesinden geldi». İbsen, her şeyi silip süpürün! ben de sizinle beraber olacağım, diye haykırır. Halis anarşidir bu! İbsen'in, Mihail Bakunin'in eserlerini muntazaman okumuş olduğu sanılır. Fakat, dramatürjümüzü anarşistler sırasına koymakta acele etmiyelim. Aynı kelimeler Bakunin'de ve İbsen'de birbirinden büsbütün farklı mânalara geliyordu. İbsen, bir yandan devlete karşı yapılacak bir ihtilâle katılmağa hazır olduğunu ilân ederken, bir yandan da kendisi için asıl önemli olan şeyin sosyal münasebetlerin şekli değil, «beşer düşüncesinin isyanı» olduğunu bize gayet açık olarak anlatır. İbsen, Brandès'e yazdığı mektuplardan birinde, en iyi siyasî şeklin Rus siyasî rejimi olduğunu, çünkü insanlara en kuvvetli hürriyet arzusunu bu rejimin ilham ettiğini söyler. Şu halde, insanlığın menfaati namına bu rejimin sürekliliğini sağlamak lâzımdır ve onu yere sermeğe çalışan herkes beşer düşüncesine karşı günah işlemektedir. Mihail Bakunin muhakkak ki bu fikirde olmıyacaktı.

İbsen, modern konstitüsyonel devletin birçok bakımdan polis devletinden üstün olduğunu kabul ediyordu. Fakat, bu üstünlüklerin ancak vatandaş için bir değeri vardır. Halbuki, insan hiç de vatandaş olmak ihtiyacında değildir. İbsen bu noktada iyiden iyiye siyasî endiferantizme (1) yaklaşır. Bu itibarla, bu devlet düşmanının, bu yorulmak bilmez «beşer düşüncesinin isyanı» vaazcısının, tarihte bilinen en menfur devletlerden biriyle pekâlâ uyuşabilmesinde şaşılacak bir taraf olmasa gerek. İbsen'in, Romanın İtalyan birlikleri tarafından işgaline, yani papaların dünyevî iktidarına son çekilmesine hayıflandığı da bilinen bir şeydir.

Öğütlediği «isyan» m, Brand'ın ahlâk kanunu kadar boş olduğunu ve dramlarındaki kusurun bununla izah edilebileceğini görmeyenler İbsen'i aslâ anlıyamazlar.

—

(1) Endiferantizm : bir sistem, bir meslek haline getirilmiş kayıtsızlık. (S.M.)

II

İbsen'in başarısının sebebi nedir? Bunu bulmak için, önce, ekonomik ve sosyal münasebetlerin gelişme seviyesinin İskandinavyadakiyle kıyaslanamıyacak kadar yüksek bir dereceye erişmiş olduğu Batı ülkelerinde İbsen'in başarı kazanmasım sağlıyan sosyal ve psikolojik şartları anlamak lâzımdır.

Brandès şöyle diyor :

Bir kimsenin kendi memleketi sınırları ötesinde ün kazanması için, [yalmz] kabiliyet sahibi olması yetmez. Kabiliyetten başka, zeminin de elverişli olması lâzımdır. Üstün bir zekâ, vatandaşlarından göreceği anlayışı (réceptivité) ya yavaş yavaş kendisi hazırlar, yahut da zaten mevcut olan veya olgunlaşan hislerden faydalanır. Fakat, İbsen kendi dilini konuşmayan ve kendisini hiç tanımayan çevrelerde bu anlayışı yaratamazdı; ve, görünüşe göre, olgunlaşmakta olanı sezdiği yerlerde ise, başlangıçta hiçbir yankı uyandırmamıştır.

Bu sözler tamamen doğrudur. Bu gibi hallerde kabiliyet sahibi olmak elvermez. Ortaçağ Romalıları, Antik çağın sanat eserlerine [hiçbir] hayranlık duymadıkları gibi, [üstelik] kireç çıkarmak için Antik heykelleri yakıyorlardı da. [Ancak] daha sonra, başka bir devirdedir ki, Romalılar ve genel olarak İtalyanlar, Antik çağın sanatına havranlık duymağa ve onu kopya etmeğe başladılar. Romalıların — ve Romalılardan başkalarının da — Antik çağın büyük heykeltraşlık eserlerini barbarca imha ettikleri bütün bu devre boyunca Ortaçağ cemiyetinin bağrında ağır bir prosesüs olagelmekte ve bu cemiyetin ve, dolayısıyle, bunu teşkil eden insanların fikirlerini, hislerini, zevklerini derinden değiştirmekte idi. Yaşayış tarzındaki

değişiklikler şuurda da değişikliklere yol açtı ve işte ancak bu sonraki değişikliklerdir ki, Rönesans devri Romalılarının Antik çağın eserlerinden zevk almalarını sağladı — yahut daha doğrusu, ancak bu şuur değişiklikleridir ki, Rönesans'ın meydana gelmesini mümkün kıldı.

Genel olarak, bir ülke sanatçısının, yazarının başka bir ülke insanları üzerinde tesirli olabilmesi için, bu sanatçının, bu yazarın ruh halinin, onun eserlerini okuyan yabancıların ruh haline uygun düşmesi lâzımdır. Şu halde, eğer İbsen'in tesiri kendisini onun memleketi sınırlarının çok ötesinde de hissettiriyorsa, bu, onun eserlerinin, birçok yanlarıyle, çağdaş medeniyet dünyası okuyucularının (public) ruh haline uygun düştüğü mânasına gelir. Öyleyse, İbsen'in eserlerinin çağdaş medeniyet dünyası okuyucularının ruh haline uygun düşen yanları nelerdir?

Brandès, [bu soruya karşılık olarak,] İbsen'in **ferdiyetçiliğini, çoğunluk**'tan nefret edişini gösteriyor. Diyor ki :

> Hürriyete ve büyüklüğe giden birinci adım şahsiyet sahibi olmaktır. Yeteri kadar şahsiyeti olmıyan kişi, ancak bir insan harabesi, şahsiyetten büsbütün mahrum olan kişi ise sadece bir hiçtir. Fakat, yalnız hiçler (nullités) aralarında eşittirler. Çağdaş Almanyada Leonardo da Vinçi'nin sözünü doğru bulanlara yeniden rastlanmağa başlanıyor: «Kâinattaki bütün sıfırlar, muhtevaları ve değerleri itibariyle tek bir sıfıra eşittirler (équivalent).» Eşitlik ideali ancak burada gerçekleşir. Almanyanın düşünen çevrelerinde artık eşitlik idealine inanılmıyor. Henrik İbsen de buna inanmaz. Almanyada birçok kimseler çoğunluğa inanış devrinden sonra azınlığa inanış devrinin geleceğini düşünmektedirler. İşte, İbsen bu azınlığa inanış besleyen kimselerdendir. Nihayet, birçok kimseler, ilerleme yolunun ferdin yalnızlaşmasından (isolement) geçtiğini söylüyorlar. Henrik İbsen de böyle düşünür.

Burada da Brandès kısmen haklıdır. Almanyanın «entelektüel çevreleri» hakikaten hiç de «eşitlik ideali» ne

veya «çoğunluğa inanış» a meyyal değildir. Brandès bu antipatiyi mükemmel surette belirtmekle beraber, kötü izah ediyor. Gerçekte, Brandès'e bakılırsa, eşitlik ideali özleyişi ferdin gelişme özleyişiyle uyuşamaz ve uyuşmadığı için de «Almanyanın entelektüel çevreleri» bu idealden yüz çevirmektedir. Halbuki, bu doğru değildir. Kim iddia edebilir ki, «Fransız entelektüel çevreleri», Büyük İhtilâlin arifesinde, ferdin menfaatleriyle çağdaş Almanyanın aynı çevrelerinden daha az kaygılanıyorlardı? Halbuki, o zamanın Fransız «entelektüelleri» eşitlik fikrini bugünkü Almanlarla kıyas edilemiyecek kadar müsait karşılamakta idiler. Çoğunluk da, bu Fransızları günümüzün Alman «entelektüelleri» ne kıyasla sonsuzca daha az korkutuyordu. Rahip Sieyès ile onun fikirlerini paylaşanların o zamanki Fransız «entelektüel» çevrelerinden olduklarını hiç kimse inkâr edemez. Halbuki, Sieyès'in tiers-état'mn menfaatleri lehinde ileri sürdüğü başlıca delil, bu menfaatlerin **çoğunluğun** menfaatleriyle bir olduğu ve yalnızca küçük bir **imtiyazlılar** tabakasının menfaatleriyle çatıştığı idi. Demek oluyor ki, burada söz konusu olan şey hiç de bizzat eşitlik idealinin mahiyeti yahut çoğunluk fikrinin kendisi olmayıp, şu veya bu memleketteki «entelektüel çevreler» in bu fikirleri ele alırken içinde bulundukları tarihî şartlardır. XVIII inci yüzyıl Fransız entelektüelleri **az çok inkılâpçı** [karakterde] olan burjuvazinin görüş noktasında yer alıyorlardı. Bu burjuvazi klerikal ve monden aristokrasiye karşı tutumu dolayısıyle kendisini geniş halk yığınlarıyle, yani «çoğunluk» la dayanışma halinde hissetmekte idi. Bugünkü «Almanyanın entelektüel çevreleri» — yalnız Almanyanın değil, kapitalist istihsal tarzının hüküm sürdüğü bütün ülkelerin «entelektüel çevreleri» — ise, ekseri halde, burjuvazinin, [hem de] **kendi sınıf menfaatlerinin, ileri kapitalist ülkelerde halk çoğunluğunu teşkil eden proletaryanın menfaatlerinden çok aris-**

tokrasinin — ki bu da zaten artık tamamen burjuva esprisine bulanmış durumdadır — **menfaatlerine yakın olduğunu anlamış [bir] burjuvazinin** görüşünü benimsemiş bulunuyor. **İşte bunun içindir ki,** «çoğunluğa inanış» bu çevrelerde hoşa gitmiyen fikirler doğurmakta; «ferdiyet» fikriyle uyuşmaz görünmekte, ve «azınlığa inanış» bu çevrelere gittikçe daha çok nüfuz etmektedir. XVIII inci yüzyıl Fransız burjuvazisi Rousseau'yu tam olarak anlamamakla beraber, onu alkışlıyordu : çağdaş Alman burjuvazisi ise Nietzsche'yi alkışlıyor, çünkü yanılmaz bir sınıf insiyakıyle onda sınıf hâkimiyetinin ideolog şairini derhal teşhis etmiş bulunuyor.

Her halükârda, İbsen'in ferdiyetçiliği, çağdaş kapitalist âlemin burjuva «entelektüel çevreleri» ne has «azınlığa inanış» a gerçekten uygun düşmektedir. İbsen, Brandès'e yazdığı 24 eylül 1871 tarihli mektupta şöyle der :

Size, en başta, sıhhatli bir bencillik temenni ediyorum; sizin olan her şeyi gerçek bir değer ve önem taşıyan biricik şey olarak görüp, gerisini tamamiyle yok farzetmeğe sizi zorlıyacak bir bencillik...

Bu satırlarda ifade edilen ruh hali (l'état d'esprit) çağımızın «entelektüel» burjuvasının ruh haline aykırı düşmek şöyle dursun, bilâkis bunu dile getirmektedir. Aynı mektubun aşağıdaki satırları da yine bu ruh haline tercüman olmaktadır :

Ben, hiçbir zaman dayanışmaya akıl erdirememişimdir. Bunu gelenekten gelme bir dogma olarak kabul etmişimdir. Dayanışmayı başımızdan büsbütün atacak cesaretimiz olsa, ferdi ezen çok ağır bir yükten kurtulmuş olurduk.

Nihayet, kendi sınıf menfaatlerinin şuuruna sahip her burjuva «entelektüel» i şu satırları yazan insana karşı en büyük sempatiyi duymamazlık edemez :

Başka memleketlerde durumun bizdekinden daha iyi olduğunu sanmıyorum. Yüksek menfaatler her yerde kitlenin yabancısıdır.

Bundan on yılı geçkin bir zaman sonra, İbsen yine Brandès'e yazdığı bir mektupta şöyle diyordu :

Ben, hiçbir zaman, arkasına çoğunluğu alan bir partinin mensubu olamam. Bjoernson : «çoğunluk daima haklıdır» diyor. Bense : «azınlık daima haklıdır» diyorum.

Bunlar, çağdaş burjuvazinin «ferdiyetçi» ideologları tarafından ancak tasviple karşılanacak sözlerdir. Ve bu sözlerde dile gelen ruh hali, İbsen'in bütün dramatik eserlerine aksettiğinden, bu eserlerin bu soydan ideologların dikkatini çekmiş olmasında ve bunların bu eserlere karşı «hassasiyet» göstermelerinde şaşılacak bir taraf yoktur.

Antik çağın Romalıları, iki insan aynı şeyi söyledikleri zaman bu şey aynı değildir **(non est idem)**, derken muhakkak ki doğru bir söz söylüyorlardı. «Azınlık» kelimesi İbsen'de ileri kapitalist ülkelerin burjuva okuyucularının zihninde bağlı olduğu fikirden tamamiyle farklı bir fikre bağlıdır. İbsen şöyle bir ihtirazî kayıt ileri sürer :

Ben, [azınlık derken] önde giderek çoğunluğu geride bırakan azınlığı düşünüyorum. Bence, daha çok gelecekten yana olan kimse haklıdır.

İbsen'in özleyişleri ve fikirleri, bildiğimiz gibi, inkılâpçı proletaryanın bulunmadığı ve geri kalmış [durumdaki] halk kitlesinin de, bizzat, iliklerine kadar küçük burjuva [karakterde] olduğu bir memlekette meydana gelip şekillenmiştir. Gerçekte, bu kitle ileri bir ideali kendisinde cisimleştiremezdi. Bu yüzdendir ki, ileri yönde her hareket İbsen'e bir «azınlık» ın, yani küçük bir düşünen fertler grupunun hareketiymiş gibi görünmek zorundaydı. Kapitalist istihsalin gelişmiş bulunduğu memleketlerde du-

rum aynı olmamıştır. Oralarda ileri hareket, açıktan açığa, sömürülen **çoğunluğun** hareketi olacak veya **olmağa yönelecekti** (tendre à devenir). İbsen'in tanıdığı sosyal şartlar içinde yetişmiş insanların «azınlığa inanış» ı tamamen masumca bir hüviyet taşır. Hattâ, bu inanış, etrafı filistenlerin susuz çölüyle çevrili küçük bir entelektüeller vahasının ilerici özleyişlerini ifade eder. İleri kapitalist memleketlerin «entelektüel çevreleri» nde ise bu inanış, bilâkis, işçi kitlesinin inkılâpçı isteklerine karşı muhafazakârca bir direniş mânasına gelir. İki insan aynı şeyi söyledikleri zaman, bu şey aynı değildir. Bunun gibi, iki insan «azınlığa inandıkları» zaman, bu inanış da aynı inamş değildir. Fakat, bir kimse «azınlığa inamş» ı tedris ettiğinde, o kimsenin öğretisi, bu inanışı büsbütün başka bazı psikolojik sebeplerle olmakla beraber yine de paylaşan diğer bir kimsede sempatik bir yankı uyandırabilir ve uyandıracaktır da. [Nitekim,] İbsen için böyle olmuştur. Onun, «çoğunluk» a karşı yüreğinin bütün ateşiyle yaptığı şiddetli hücumlar, «çoğunluk» ta her şeyden önce kurtuluşa susamış proletaryayı gören birçok kimseler tarafından alkışlanmıştır. İbsen, her türlü ilerici özleyişe yabancı bir «çoğunluk» a hücum ederken, «çoğunluk» un ilerici özleyişlerinden korkanların tasvibini kazanıyordu.

Devam edelim. Brandès daha sonra şöyle diyor :

Buna rağmen, bu ferdiyetçiliği [İbsen'in ferdiyetçiliğini] daha derinden tahlil edersek, onda gizli bir sosyalizm keşfetmekten geri kalamayız; kendisini daha **Cemiyetin koruyucuları**'nda hissettiren ve İbsen'in Kuzeydeki son ikameti sırasında Trondhjem işçilerine verdiği şairane (inspirée) cevapta açıkça görülen bir sosyalizm (1)...

(1) İbsen, Trondhjem'de sendikalı işçilere 14 haziran 1885 günü şöyle demişti : «Halen Avrupanın sosyal münasebetlerinde meydana gelmeğe hazırlanan değişiklik bilhassa işçinin ve kadının gelecekteki durumunu hedef almaktadır. Ben, bu değişikliği bekliyor, ümit ediyorum, onun olması için bütün ömrümce ve olanca gücümle çalışmak istiyorum ve çalışacağım.»

Daha önce belirttiğim gibi, **Cemiyetin koruyucuları**'nda sosyalizm keşfetmek için insanın fazlasıyla iyi niyetli olması lâzımdır. Gerçekte, İbsen'in sosyalizmi «halkı daha yüksek bir seviyeye çıkarmak» gibi pek güzel, ama pek de belirsiz bir arzudan ibarettir. Fakat, böyle olması, İbsen'in başka kapitalist ülkelerin ve «Almanyanın entelektüel çevreleri» nezdindeki başarısına zarar vermek şöyle dursun, bilâkis, bu başarıya büyük yardımda bulunmuştur. Eğer İbsen hakikaten sosyalist olsaydı, «azınlığa inanış» ları, «çoğunluk» un bir inkılâp hareketinden duydukları korkudan ileri gelen kimselerin tasvibini kazanamazdı. Fakat, işte İbsen'in «sosyalizmi» sadece «halkı daha yüksek bir seviyeye çıkarmak» mânasına geldiği içindir ki, o, **sosyal inkılâb**'ı önlemek için bir **sosyal ıslahat**'a sarılmaya hazır kişilerin hoşuna gidebiliyordu ve gitmemezlik edemezdi. Burada da, «azınlığa inanış» konusundakine benzer bir kiproko (1) meydana gelmiştir. İbsen, «halkı daha yüksek bir seviyeye çıkarmak» arzusundan öteye geçmemiştir, çünkü onun fikirleri, gelişme prosesüsü henüz büyük sosyalizm problemini günün konusu haline getirmemiş olan [bir] küçük burjuva cemiyetinin tesiri altında teşekkül etmişti. Fakat, özleyişlerinin bu sınırlı karakteri, şimdi artık bütün hayatı bu büyük problem tarafından tâyin edilen hâkim sınıf katında («entelektüel çevreler» de) ona başarı sağlıyordu.

Şunu da hatırlatmak lâzımdır ki, İbsen'in esasen pek dar [ufuklu] olan reformcu özleyişleri, onun dramatik eserlerinde kendisini hemen hiç hissettirmez. Onun düşüncesi bu eserlerde, kelimenin geniş mânasıyle, apolitik (siyaset dışı), yani **sosyal meselelere yabancı** olarak kalır. İbsen, dramatik eserlerinde «iradenin saflaştırılması» nı,

(1) Bir şeyi başka bir şey sanıp yanılma. (S.M.)

«beşer düşüncesinin isyanı» nı tedris eder, ama «saflaşmış irade» nin nasıl bir gayeye yönelmesi, «isyan etmiş» beşer düşüncesinin hangi sosyal münasebetlere karşı mücadele etmesi gerektiğini bilmez. Bu da muazzam bir kusurdur. Fakat, bu muazzam kusurun da —tıpkı yukarıda belirtilen öbür iki kusur gibi— İbsen'in kapitalist dünyanın «entelektüel çevreleri» nde başarı kazanmasına büyük yardımı olacaktı. Bu çevreler, isyan adını taşımakla yetindiği, yani **gayesiz kaldığı ve kurulu düzeni tehdit etmediği** müddetçe, «beşer düşüncesinin isyanı» nı alkışlıyabilirlerdi. Burjuva sınıfının «entelektüel çevreleri», Brand :

> Dağları, ovaları, buzları, bütün memleketi aşarak, milletin ruhunu tuzağa düşüren bütün ağları mahvedeceğiz. Temiz hava vereceğiz, kurtaracağız, kuracağız, bütün çöküntüleri ortadan kaldıracağız (1).

diye ilân ederken, onu en büyük bir sempatiyle dinliyebilirlerdi.

Fakat, yine bu Brand, ruhları yenileştirip saflaştırmaktaki maksadının yalnızca onları buzların donmuş dalgaları üzerinde dolaşmağa zorlamaktan ibaret olmayıp, aynı zamanda belli bir inkılâpçı aksiyona sevketmek olduğunu anlatsaydı, «entelektüel çevreler», nefret ve öfkeyle, ona bir **demagog** gözüyle bakacak ve İbsen'i **taraf tutucu (tendancieux) yazar** olarak ilân edeceklerdi. O zaman, ne kadar büyük olursa olsun, kabiliyeti artık onu kurtaramazdı; ve «entelektüel çevreler» in [bir] kabiliyeti takdir için gerekli anlayışa (réceptivité) sahip olmadıkları ortaya çıkardı.

---

(1) İ b s e n : **Brand**, perde V, s. 238. (Prozor tercümesi.)
Türkçesi : Seniha Bedri Göknil, İstanbul, 1945, Millî Eğitim Basımevi, s. 159. (S.M.)

Şimdi artık neden dolayı **İbsen'in zaafı**'nın — ki onun ahlâktan siyasete [giden] bir çıkış yolu bulamamasından doğan bu zaaf, eserlerine soktuğu mücerret ve sembolizmden alınma unsurlarda kendisini gösterir — ona zarar vermek şöyle dursun, bilâkis, okumuşlar kitlesinin (public lettré) büyük kısmının zihninde ona faydalı olduğu [iyice] anlaşılıyor. İbsen'de «ideal kişiler» de, «şahsiyetsiz kişiler» («les hommes caniches») de hep bulanık ve etsiz kemiksiz imajlardır. Fakat, burjuvazinin «entelektüel çevreleri» nde başarı kazanmak için böylesi gerekiyordu : bu çevreler ancak «yücelere» («sphères supérieures») doğru bulamk, iyice tâyin edilmemiş (indéterminé) bir özleyiş duyan ve «göklerin saltanatını şu yeryüzünde kurmayı» istemek gibi bir günahı aslâ işlemiyen «ideal kişiler» e sempati duyabilirler.

İşte, zamanımız burjuvazisinin «entelektüel çevreleri» nin psikolojisi böyledir ve, gördüğümüz gibi, bu **psikoloji** izahını **sosyoloji**'de bulur. Bu psikoloji bütün çağdaş **sanat'a** damgasını vurmuştur. Sembolizmin günümüzdeki yaygın başarısının sebebi de burada aranmalıdır. Sembolistler tarafından yaratılan artistik imajların giderilmesi imkânsız bulanıklığı ile, çağdaş cemiyetin «entelektüel çevreleri» nde doğan — ve hiçbir pratik gücü olmıyan — özleyişlerin önlenmesi imkânsız vuzuhsuzluğu arasında bir uygunluk vardır. Bu çevreler, etraflarındaki gerçekten en çok şikâyetçi oldukları zaman bile, bu gerçeğin **inkılâpçı inkârına** yükselemezler.

Böylece, çağdaş sınıf mücadelelerinin burjuva «entelektüel çevreleri» nde meydana getirdiği ruh hali, modern sanatı **yavanlaştırmaktadır.** Bu bakımdan, istihsal alanında, insanlığın halen sahip bulunduğu bütün istihsal kuvvetlerinin kullanılmasına engel olan kapitalizm, artistik yaratış alanında da frenleyici bir rol oynamaktadır.

Ya proletarya? Proletaryanın ekonomik durumu, bugün [için] onun sanatla fazla meşgul olmasına imkân vermiyor. Fakat, kendiliğinden anlaşılacağı üzere, proletaryanın «entelektüel çevreleri» sanatla meşgul olabildikleri kadar, yazarımıza karşı belli bir tavır takınmak zorundadırlar.

Proletaryanın «entelektüel çevreleri», İbsen'in düşünce ve sanatında işaret ettiğimiz kusurları bilmek ve bunların kaynağını anlamakla beraber, onun şahsında, küçük burjuva oportünizminden derin bir şekilde nefret eden **insan**'ı ve bu oportünizmin psikolojisi üzerine son derece parlak bir ışık tutan **sanatkâr**'ı sevmemezlik edemezler. Şimdi proletaryanın inkılâpçı özleyişlerinde dile gelen «beşer düşüncesinin isyanı» bir yamyle de (entre autre) küçük burjuva aşağılığına karşı, İbsen'in kahramanı Brand'ın ağzıyle şiddetle yerdiği bu «pısırıklığa» karşı isyan değil midir?

Böylece, İbsen'in çağdaş cemiyetin birbirine uzlaşmazcasına karşı olan iki büyük sınıfına ait «entelektüel çevreler» in, zıt sebeplerle olmakla beraber hemen hemen aynı derecede, sempatisine hak kazanan paradoksal bir sanatkâr misali verdiğini görüyoruz. Böyle bir sanatkâr, ancak, zamanımızın büyük sınıf mücadelesinin içinde cereyan ettiği şartlara pek az benziyen şartlar içinde yetişebilirdi

Tolstoy (1)

I

Tolstoy büyük bir senyördü ve hayatının sonuna kadar da büyük bir senyör olarak kaldı (2). Bu büyük senyör, önce, imtiyazlı durumunun kendisine sağladığı hayat nimetlerinin rahatça sefasını sürdü; sonra — halkın saadet ve kaderi üzerinde düşünen insanların tesiriyle —,

---

(1) Bu iki yazı Plehanov'un iki makalesinden alınmış parçalardır. Makalelerden biri: **Zvezda (Yıldız)** dergisinin 1 inci sayısında (1910) «Nereden nereye kadar?» adıyle; diğeri ise, **Sosyal demokrat** dergisinin 19 - 20 numaralı nüshalarında (ocak 1911) «Karl Marx ve Leon Tolstoy» başlığı altında çıkmıştır.

Makalelerin Plehanov'un **Toplu eserleri**'ndeki yeri: C. XXIV, s. 192 - 194 ve 227 - 233. (N.d.R.)

(2) Jean Fréville, Plehanov'un siyasî hatâlarına onun bazı edebî hükümlerinde de rastlandığını belirterek, Tolstoy hakkında: «büyük bir senyördü ve hayatının sonuna kadar da büyük bir senyör olarak kaldı» demesini buna misal gösteriyor. J. Fréville, Plehanov'un **Harp ve Sulh** yazarına dair yazılarında bu menfi teşhise takılıp kalmasını, köylü sınıfının tarih sahnesinde herhangi bir inkılâpçı rol oynıyabileceğini kabul etmek istememesine bağlamaktadır. Halbuki, Lenin, 1905 - 1906 yılları Rusyasında mücadele halinde bulunan sınıfların tahlilinden hareketle, bilâkis, Tolstoy'da «Rus inkılâbının aynası» nı görür:

Tolstoy orijinaldir, çünkü topu da zararlı olan fikirleri, bütünü itibariyle, tam bizim inkılâbımızın — bir köylü burjuva inkılâbı olarak — özelliklerini dile getirir. Bu bakımdan, Tolstoy'un fikirlerindeki tezatlar, köylü sınıfının tarihî faaliyetlerine inkılâbımız sırasında vaziyetlik etmiş olan tezatlı şartların hakikî aynasıdır. (Lenin: «Tolstoy, Rus inkılâbının aynası», C. XII, s. 333.)

faydalandığı nimetlerin kaynağı olan halkın sömürülmesinin ahlâka aykırı olduğuna kanaat getirdi. Böylece, Tolstoy kendisine hayatı bahşetmiş olan o «irade» nin, halkı sömürmekten kendisini menettiği hükmüne vardı. Fakat, halkı sömürmekten kaçınmanın yeter olmadığı, sosyal sınıfları ve, dolayısıyle, bir sınıfın başka bir sınıf tarafından sömürülmesini ortadan kaldıracak sosyal münasebetlerin yaratılmasına da yardım etmek gerektiği, Tolstoy'un aklına gelmedi. Onun ahlâk öğretisi tamamiyle menfi kaldı.

Kızma. Kendini sefahata kaptırma. Küfretme. Savaşma. Bence İsa'nın öğretisinin özü işte budur (1).

Halbuki, bu menfi ahlâk, «her şeyden önce halkın saadetini» gaye edinen ve «halkın kaderi ile meşgul olan insanların yoğurup hazırladıkları müspet ahlâk öğretisinden, darlığı sebebiyle, kıyaslanamıyacak kadar aşağı idi. Şayet, bugün bu insanlar Tolstoy'un şahsında üstatlarını ve şuurlarını görmeğe hazırsalar, bunun bir tek izahı olabilir: çetin hayat şartları bu insanlarda kendi nefislerine ve öğretilerine olan inanışı sarsmıştır. Bunun böyle olması çok esef edilecek bir şeydir şüphesiz. Fakat, durumun yakında başka türlü olacağını ümit edelim. Bu ümidin gerçekleşeceği, Tolstoy'un cazibesinde şimdiden tahmin ediliyor. Bence, bu cazibe arttığı nispette, menfi bir ahlâkı yeter bulmayan insanların, Tolstoy'un kendilerine ahlâkta üstat olamıyacağını anlıyacakları an yaklaşmış olacaktır. Bu bir paradoks gibi görünüyor ama böyledir.

Bana : «Fakat, Tolstoy'un ölümü bütün medenî dünyayı müteessir etti» denilecek. Cevabım şu olacaktır: evet,

(1) T o l s t o y : **Olgun başaklar.**

ama meselâ batı Avrupaya bakın; Tolstoy'u kimin «kayıtsız şartsız sevdiğini», kimin «bir yerden bir yere kadar» sevdiğini görürsünüz. Onu «kayıtsız şartsız sevenler» (az veya çok samimiyet ve kuvvetle) yüksek sınıfların ideologları, yani menfi bir ahlâkla yetinmeğe hazır olan ve, yaygın sosyal menfaatleri olmadığı için, ruhlarındaki boşluğu türlü dinî özleyişlerle doldurmağa çalışan kimselerdir. Tolstoy'u «bir yerden bir yere kadar» sevenler ise, çalışan halkın şuurlu temsilcileri, yani menfi bir ahlâkla yetinmeyen, hayatlarının yönünü aramak için nefislerini sıkıntıya sokmağa hiç ihtiyaçları olmayan, çünkü bunu, uzun zamandan beri, büyük bir sosyal ideale doğru yürümekte esasen «neşeyle» bulmuş olan kimselerdir.

Bu insanlar Tolstoy'u «nereden» «nereye» kadar severler ?

Bu soruyu kolayca cevaplandırabiliriz. Bu insanlar Tolstoy'u, sosyal münasebetlerin değiştirilmesi uğrundaki mücadeleyi anlamamış ve bu mücadeleye karşı ancak kayıtsızlık duymuş olmasına rağmen, mevcut sosyal rejimin kötülüklerini derinden hissetmiş bir yazar olarak; ve, bilhassa, muazzam kabiliyetini mevcut sosyal rejimin kötülüklerini, episodik bir şekilde de olsa, iyice belirterek tasvir etmekte kullanmış bir yazar olarak takdir ederler.

Çağımızın gerçekten ileri insanlarında Tolstoy sevgisinin «nereden» i ve «nereye kadar» ı işte budur.

II

Sosyalistlerle hiçbir ortak yanı olmadığım sık sık öne

süren kont Tolstoy, benim bildiğim kadar, bir kere bile olsun, Karl Marx'ın ilmî sosyalizmi karşısındaki tutumunu tarife çalışmamıştır. Bu anlaşılır bir şeydir : ilmî sosyalizm onun pek bildiği bir şey değildi. Fakat, **Olgun başaklar** kitabında öyle satırlar vardır ki, bunlarda kont Tolstoy, ihtimal farkında bile olmaksızın, kendi öğretisi ile Marx'ınki arasında mevcut bütün tezadı belli eder.

Diğer materyalistler gibi Marx da aslâ «hayatın gayesi hazların dışındadır» diye düşünmüyordu. O, daha **Mukaddes Aile** adlı kitabında, sosyalizm ile genel olarak materyalizm, özel olarak da «hazzın ahlâken meşruluğu» («droit moral à la jouissance») materyalist öğretisi arasındaki bağlılığı göstermiştir. Fakat, materyalistlerin çoğunda olduğu gibi Marx'da da bu öğreti, hiçbir zaman, idealist Tolstoy'un gözüne göründüğü gibi, egoist bir veçhe taşımamıştır. Bilâkis, bu öğreti, Marx'da sosyalist dilekleri destekliyen delillerden birini teşkil ediyordu.

Tolstoy, din konusunda da doğrudan doğruya Marx'a zıt bir tutumdadır. Marx, dine, yüksek sınıfların halkın şuurunu uyuşturmak gayretiyle kullandıkları bir afyon adım veriyor ve halkın yalancı mutluluğu olarak dinin ortadan kaldırılmasının, halkın hakikî mutluluğu için şart olduğunu söylüyordu. Engels [de] şöyle yazıyordu : «Dine ve dinî tasavvurlara karşı her zaman için toptan savaş ilân ettik». Halbuki, Tolstoy dini insanların hakikî mutluluğunun ilk şartı sayar.

... Kont Tolstoy'un dünya anlayışı dinî mahiyet aldığı nispette, sosyalist proletaryanın dünya anlayışıyle gittikçe daha uyuşmaz hale geliyordu.

Tolstoy'un öğretisinin önemi ne ahlâkî yanında, ne de dinî yanındadır. Onun önemi halkın sömürülüşü — ki bu sömürülüş olmadan yüksek sınıflar yaşıyamaz — hak-

kında yaptığı renkli tasvirdedir. Tolstoy halkın sömürülüşünü, sömürenlerde sebep olduğu ahlâkî kötülük bakımından mütalâa eder. Fakat, böyle yapması, bu sömürücülüğü o mûtat, o muazzam ustalığıyle tasvir etmekten onu alakoymamıştır.

Tanrının melekûtu bizim içimizdedir kitabı hangi yamyle güzeldir? Valinin köylülere reva gördüğü işkenceleri tasvir eden pasajıyle. **Hayatım** broşürünün neresini beğenebiliriz? En başta, hâkim sınıfın eğlenceleri — hattâ bunların en mâsum soydan olanları — ile halkın sömürülüşü arasındaki sıkı münasebeti anlatan sözlerini. «Artık susamam!» başlıklı makalede okuyucuyu heyecanlandıran nedir? On iki köylünün idamının sanatkârca tasviri. «Prensiplerine mutlak surette sadık» («absolument conséquent») bütün hıristiyanlar gibi, Tolstoy da çok kötü bir vatandaştır. Fakat, bu çok kötü vatandaş mevcut düzenin temsilcilerinin ve koruyucularının ruh hallerini o mûtat kudretiyle tahlil etmeğe başladığı, bunların devamlı surette halkın menfaatinden bahsetmelerindeki şuurlu ve şuursuz (volontaire et involontaire) ikiyüzlülüğü açığa vurduğu zaman, büyük bir vatandaş olarak hareket etmiş olur. Tolstoy kötülüğe şiddetle karşı konulmamasını vaaz eder. Fakat, onun eserlerinin yukarıda hatırlattıklarıma benzer sahifeleri, okuyucunun ruhunda irticaın cebir ve şiddetine karşı inkılâpçı güçle karşı koymak arzusunu uyandırır. O, **tenkit silâhı** ile yetinilmesini salık verir, ama sözünü ettiğim dikkate değer sahifeler, silâhların tenkidinin en keskinini haklı gösterir mahiyettedir. İşte, kont Tolstoy'un öğretisinin değerli yanı yalnız ve yalnız burasıdır.

Fakat sözünü ettiğimiz değerli sahifeler Tolstoy'un son otuz yıl içinde yazdıklarının ancak küçük bir kısmını teşkil eder. Tekmil geri kalan kısım, onun ahlâkî ve dinî

temayülünün damgasını taşıdığı ölçüde, asrımızın bütün ilerici özleyişlerine karşıdır; proletaryanın ideolojisiyle uyuşmasına aslâ imkân olmıyan bir ideoloji alanına aittir.

Fakat, kaydedilmesi gereken bir nokta var. Tolstoy'un son otuz yıl içinde yazdıklarının, küçük bir kısmı hariç, hepsi şuurlu proletaryanın ideolojisiyle kat'iyen uyuşmaz olduğu içindir ki — sırf bunun içindir ki —, yüksek sınıfların ideologları kont L. Tolstoy'un vaazları karşısında [saygıyle] «eğilmeyi» moral bakımdan kendileri için mümkün görmüşlerdir. Evet, Tolstoy'un vaazları hâkim sınıfların kusurlarını yüzlerine vuruyordu. Fakat, bunda büyük bir mahzur yoktu. Birçok hıristiyan vaazcıları da yüksek sınıfların kusurlarını yüzlerine vurdukları halde, bu, hıristiyanlığın çağdaş cemiyetin dini olmakta devam etmesine engel teşkil etmemiştir. Esas olan şudur ki, Tolstoy kötülüğe şiddetle karşı konulmamasını öğütler. Eğer Fransız mebusan meclisi, grevleri enerjik bir surette bastırdığından ötürü Briand'm önünde «eğildiği» gün — hemen hemen aynı gün — Tolstoy'un [hâtırası] önünde de «eğildi» ise, bunun sebebi, sadece, Tolstoy'un vaaz ettiği doktrinin sömürücüleri aslâ ürkütmemesidir. Sömürücülerin bundan korkmaları için hiçbir sebep yoktur; bilâkis, bunu tasvip etmeleri için her türlü sebep mevcuttur, çünkü Tolstoy'un öğretisi hiçbir ciddî rizikoya girmeden onun önünde «eğilmek» ve böylece gözboyayıcılık etmek zevkli fırsatını onlara bahşetmektedir. Burjuvazi [henüz] inkılâpçı olduğu zamanlarda elbette ki Tolstoy gibi bir vaazcınm önünde aslâ «eğilmezdi». O zamanlar, burjuvazinin bu gibi vaazcılar yerine ideologları bulunuyordu. Fakat, bugün durum değişmiştir. Bugün burjuvazi gerisin geriye gidiyor ve bugün, o, muhafazakâr bir zihniyetin damgasını taşıyan her türlü entelektüel cere-

yana peşinen eyvallah demeğe hazırdır; bilhassa, bu cereyan pratikte «kötülüğe şiddetle karşı konulmaması» nı salık verdiği zaman... Burjuvazi (ve, bittabi, onun yanısıra günümüzün burjuvalaşmış aristokrasisi), çağımızın en büyük kötülüğünün kendisi tarafından proletaryanın sömürülüşü olduğunu anlıyor veya, hiç olmazsa, sezinliyor. [Şu halde,] «kötülüğe karşı aslâ şiddetle karşı koymayınız» şiarını yayan kimselerin önünde nasıl «eğilmemezlik» edilebilir?

. . . . . .

Rus burjuva «cemiyeti» ne gelince, o bugün kendisini kont Tolstoy'un vaazı önünde «eğilmeğe» sevkeden bir ruh hali içinde bulunuyor. Rus burjuva «cemiyeti», gericiliğin cebir ve şiddeti karşısına halkın inkılâpçı gücünü koymak imkânına artık inanmadığı gibi, böyle bir şeyin kendi menfaatlerine aykırı olduğuna da az çok kesin bir şekilde kanidir. Burjuva Rus «cemiyeti» mutlakiyet idaresiyle olan eski çekişmesine barışçı bir uzlaşma ile son vermeyi ister. Onun en nüfuzlu «sol» temsilcilerinin, [yani] kadet'lerin taktiği budur. Kont Tolstoy'un ahlâkî ve dinî vaazı bugün, mevcut hal ve şartlar içinde, «M. Miliukov'un realist» politikasımn mistik bir dile çevrilmiş şeklinden başka bir şey değildir.

İnsan, prensiplerine sadık (conséquents) kimselerle hemfikir olmıyabilir, fakat bunların mantığını tasvip etmemezlik edemez. «Kadetler» gibi düşünen kimseler, kendi bakımlarından, kont Tolstoy'un önünde eğilmekte tamamiyle haklıdırlar. Fakat, kendilerini kadetlerden daha «solda» sayan ve hattâ işi bazen terörcülere sempati beslemeğe kadar vardıran şu bir sürü «dürüst», «kültürlü» zevatın, İasnaia Poliana'dan kaçan kont Tolstoy'un bu ayrılışından ötürü «heyecana» kapılmalarına ve «Hakikî

çare» başlıklı makalede ifade olunan isyankâr düşüncenin sözde büyüklüğü karşısında «rikkate» gelmelerine ne demeli?

Nümayişlere katılmış, enerjik birtakım insanlar bugün ancak ihtiyar kadınlara yakışabilecek bu gülünç kıyafet altında ortalıkta dolaşmaktan zevk almaktadırlar. Sosyal - demokratlar bu insanlara artık bu kıyafeti terketmeleri zamanının geldiğini anlatmalıdırlar.

Heine, yeni zamanların, yeni işler için yeni kıyafetlere ihtiyacı olduğunu söylerken haklıydı.

Not — Günümüzde, Tolstoy'u Rousseau ile kıyaslamağa kalkışıyorlar. Bu kıyaslama ancak **menfi neticeler** verebilir. Rousseau **diyalektikçi** (XVIII inci yüzyılın nâdir diyalektikçilerinden biri) idi; Tolstoy ise hayatının sonuna kadar halis bir metafizikçi (XIX uncu yüzyılın en tipik metafizikçilerinden biri) olarak kalmıştır. Tolstoy'u Rousseau ile kıyaslamak için meşhur : **İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kökü ve temelleri üzerine nutuk**'u ya hiç okumamış, ya da hiç anlamamış olmak lâzımdır.

EK

Jean-Louis LECERCLE — Pierre ALBOUY

Edebiyat İlminin Problemleri

Fransada henüz rüşeym halinde bulunan bir ilim dalının, **Edebiyat ilmi**'nin doğuşuna hizmet maksadıyle kaleme alınan bu yazı, tamamiyle şematik karakterdedir. Bu itibarla, onun, üzerinde durulan meselelere kesin hal tarzları getirmek gibi bir iddiası olmadığım okuyucularımıza önceden bildirmek isteriz. Maksadımız meselelere kesin hal tarzları getirmek değil, bir münakaşa zemini hazırlamaktır.

I. Edebiyat ilminin konusu ve spesifik yanı

Edebiyat ilmi diye bir ilim olabilir mi? Edebiyat ilmi tâbiri muhakkak ki birçok okumuşları itirazcı bir duruma itecek, öfkelendirecek bir tâbirdir. Çünkü bir edebiyat ilminin kurulması, dekadan Batı kültürü için gittikçe karakteristik bir hal alan bir bölmenin yıkılması demektir.

Fakat, şimdiden bazı memleketlerde, edebiyatın ilmi olup olamıyacağı meselesi artık bir mesele olmaktan çıkmış ve hem edebiyat tenkitçisi, hem de edebiyat tarihçisi sıfatlarını içine alan «edebiyat âlimi» sözü gündelik dilde kullanılır, yaygın bir söz haline gelmiştir.

Bununla beraber, edebiyat ilminden bahsederken, bir edebiyat eserinin en ince teferruatına kadar izah edilebileceğini söylemek istediğimiz sanılmamalıdır. Bir sanat

eseri, ilmî bir hâdiseden farklı olarak, nev'inde tek olan ve tekrarlanmasına imkân bulunmayan bir hâdisedir. Bu itibarla, o, yalnız zarurete değil, olağanlığa da tâbi bulunur. Fakat, yine de, bir dehanın başlıca karakteristiği zarurî olmasıdır.

Marksist bir izahın, her şeyden önce spesifik olması gerektiğine göre, işe edebiyat ilminin objesini kısaca tarif etmekle başlamak yerinde olur.

Bir edebiyat eseri nedir? Söz gelişi, o, nereden itibaren bir edebiyat eseri olur veya böyle olmaktan çıkar? En dakik tarifin bile bu hususta bir gayrımuayyenlik marjı bırakacağı açıktır. Edebiyatın sahası geniş ve çeşitli ve sınırları belirsizdir. Bunun için herhangi bir tarifin şematik bir şekilde anlaşılmaması icap eder. Bir formül araştırıyorsak bunu sırf ifadede bir kolaylık olsun diye yapıyoruz. Bu itibarla, bu tarifin basitçe tefsir edilmemesi veya mekanik bir tarzda tatbikinden kaçınılması lâzım gelir.

Edebiyatın objesi, **insan hayatının iyi ifadeli (expressif) bir dille temsil edilmesidir (représentation).**

Her edebî eser, hayatı kendi tarzında temsil eder (représente). Fakat bu temsil ediş tarzları son derece çeşitlidir. Bir şiir, bir roman veya bir tiyatro piyesiyle yapılmasına, insan hayatının yazar tarafından temsil edilmek istenen yamna, nihayet yazarın mizacı ve manieri ile içinde yaşadığı ve tasvir ettiği devre göre bu temsil az veya çok deforme, az veya çok vasıtalı bir şekilde olacaktır.

Edebiyat eseri, şöyle veya böyle, daima insan hayatım temsil eder. Meselâ, bir manzara tasviri daima bir aktif beşerî unsurun varlığım şart koşar; tabiat daima bir hassasiyet süzgeci vasıtasıyle temsil edilir. Edebî tasvirin

coğrafî tasvirden farkı budur. Edebî tasvirde bir üslûp bulunur.

Bunun gibi, dinî, felsefî, ilmî ve siyasî fikirlerin ifadesi de, bir üslûbu tazammun ettiği takdirde, edebiyattan sayılır. Musikiden ve plâstik sanatlardan farklı olarak edebî temsil, dil vasıtasıyle, ama iyi ifadeli olmağa özenen dil vasıtasıyle yapılır. Ancak üslûbun bulunduğu bir yerde edebî hâdiseden bahsedilebilir. Yahut, daha genel bir deyişle, edebî hâdise ancak dil vasıtasıyle yapılmış **artistik** bir temsilin bulunduğu yerde vardır. Edebiyat, fikirleri imajlar halinde sunar. Fikir de tabiatıyle gerçek bir hâdisenin, beşerî bir hâdisenin temsili olup, her halükârda, son tahlilde, sosyaldir. Hakikî yazar hâdiseler arasında en mânalı olanlarını seçmek kabiliyetiyle, fikirlerinin değeriyle (fikir kelimesi burada sırf entelektüel mânasıyle kullanılmıştır) sivrilir. Bütün kaynaklarından faydalanılarak kullanılan dil vasıtasıyle fikirler, imajlar halini alırlar. Ve imajlar fikirlerin muhtevasını açıp sererek bu muhtevaya olanca beşerî ve hislerle duyurabilir değerini kazandırırlar.

Edebî çalışma, hem mânalı olan hâdisenin seçilmesi, hem de bu mânalı hâdisenin uygun bir şekilde ifade edilmesi işidir. Bilmukabele, «söylenecek şey» ancak imaj şeklini aldıktan sonra edebiyat alanına dahil olabilir. «Söylenecek şey» ancak artistik bir tarzda ifade edildiği zaman edebî bir «varlık» kazanır. Şu halde, edebî hâdisenin spesifik yanı nedir? sualine şu cevabı vermek gerekir: edebî hâdisenin spesifik yanı muhteva ile bunun ifadesinin birliğidir. İfade ediliş tarzından tecrit edildiği takdirde varlığını kaybeden her muhteva edebiyat sahasının malıdır. Edebiyat tarihi, fikirlerin, felsefenin, dinlerin, sosyal doktrinlerin tarihinden ayrılır. Edebiyat tarihi ancak ifade ediliş tarzlarından ayrılmaz bir şekilde bize kendisini

gösteren fikirlerin — felsefî, sosyal veya başka neviden —, hislerin tarihidir. Edebiyat tarihinin özelliği budur ve o ancak bu özelliği taşıdığı ölçüde adına lâyık olabilir. Edebiyat tarihinin konusu, şekille muhtevanın birliğidir. Edebiyat tarihi, kendilerine lüzumlu kıldıkları ve buldukları şekillerle münasebetli muhtevaların tarihidir.

Edebiyat tarihi, edebiyatın gelişme kanunlarını, ihtiyatla ve en dakik bir şekilde tâyin ve tarif etmeğe çalışır. Cemiyetin gelişme kanunlarının meydana çıkarılması nasıl mümkün olmuşsa edebiyatın gelişme kanunlarının meydana çıkarılması da öylece mümkündür.

Böylece yaratışın hürlüğünü ve kendiliğindenliğini inkâr ettiğimiz sanılmasın. Artistik yaratışın hürlüğü ve kendiliğindenliği hiç de objektif şartların varlığıyle uyuşmaz değildir. Bunun gibi dehanın önemini de küçümsemiyoruz. İlmî tarih anlayışı, dâhilere, büyük adamlara, dev insanlara lâyık oldukları büyük mevkii daima verir. Fakat, ilmî tarih anlayışı bu dâhilerin, vs. dehalarının neden ibaret olduğunu da izaha çalışır. Bunların niçin dâhi oldukları ise, ilmin bugünkü durumu için sahte bir problemden başka bir şey değildir. Bu bakımdan Sophie Trébuchet ile general kont Sigisbert'in aşklarından doğan mariz çocuğun niçin mutlaka Victor Hugo olması gerektiğini izaha kalkışmak gibi safdilce bir ilim anlayışı bizden uzaktır. İşimiz beyin kıvrımları arasında, deha denilen şeyin yuvalandığı oyuğu araştırmak değil, Hugo'nun eserinin neden dolayı dâhice olduğunu izah etmektir.

Sainte - Beuve'ün sübjektif ve idealist tenkitçiliği için de öyle. Bu hususta, Lanson'un, kabiliyet veya dehanın gûya kontrolü imkânsız sübjektif tarafını teşkil eden «izah edilemez kalıntılar» nazariyesi hakkında Plehanov'-

un yazmış olduğu güçlü tenkidi hatırlatmakla yetineceğiz (1).

Cid'i niçin Corneille yazdı da başka birisi yazmadı sorusu Plehanov'un belirttiği gibi, ilmî edebiyat tarihi için hiçbir değeri olmıyan bir sorudur. Bununla beraber, ferdî faktörün edebiyatta birinci plânda bir rol oynadığı inkâr edilemez. Onun için, her türlü basitleştirici ve mekanist izah tarzından uzak kalmmahdır.

Edebiyat ilmine has güçlüklerin hepsi bundan ibaret değildir. Edebî hâdise **son derece kompleks** bir hâdisedir. Bir eseri izah etmek için, yazarın psiko - fizyolojik vasıflarını, mâruz kaldığı ve kendi tarzında reaksiyon gösterdiği tesirlerin tümünü hesaba katmak icap eder. Edebiyattan gayrı olup edebiyat üzerine tesir eden çeşitli üstyapı şekillerini de göz önünde bulundurmak lâzımdır. Nihayet, yazarın temalarına ve ifade vasıtalarına kaynaklık eden ve yazar tarafından az veya çok değiştirilip yenileştirilen tekmil millî edebiyat geleneği de bilinmelidir. Bu bilgi edinme işinin durmadan, her yazar için tekrarlanması gerekir; çünkü **eserlerin çeşitliliğine** sınır çekilemez. Bundan başka, edebiyat âlimi, edebiyatın içinde kımıldandığı **tezatları** da bilecektir. Kısaca, edebiyat âlimi geniş ve sarih bilgiler gerektiren bir sosyal ilim dalında bir psikolog gibi davranacak ve zekâ inceliği gösterecek ve tetkik sahasının spesifik yanını, yani muhtevalarla şekillerin diyalektik münasebetini gözden kaybetmiyecektir.

Fakat, her ilmî edebiyat etüdünün, son tahlilde ve esas itibariyle, sınıf mücadeleleri temeli üzerinde yapılması gerekir.

Edebiyat tarihi, özü itibariyle, sınıf mücadelelerine bağlıdır.

(1) Plehanov'un sözü geçen tenkidi için bakınız: s. 159 - 168. (S.M.)

Edebiyat da tarihin bir parçasıdır; mahiyetçe, **yazarla okuyucu kitlesi (public) arasındaki münasebetten** ibaret bir **sosyal hâdisedir.**

II. Edebiyatın üstyapıdaki yeri

Her temelin, kendine uygun düşen bir üstyapısı bulunur. Feodal rejimin temelinin kendi üstyapısı, kendi siyasî, hukukî, vs. görüşleri ve bunlara uygun düşen müesseseleri; kapitalist temelin kendi üstyapısı vardır. Sosyalist temelin de öyle. Temel değişti veya tasfiyeye uğradı mı üstyapı da peşinden değişir veya ona uygun düşen bir üstyapı doğar.

Edebiyat ilmi için çözülecek ilk mesele, edebiyatın belli bir rejimin üstyapısına nispetle tuttuğu yerin araştırılması meselesidir.

Bu hususta basitleştirici cevaplardan kaçınmak lâzımdır. Bir devre ait edebî eserlerin hepsine, o devre ait rejimin üstyapısında yer vermeğe imkân yoktur. Bir misal verelim : XVIII inci yüzyılda Fransız ihtilâlinden önce, Fransada hâkim olan feodal rejimdi. İmdi, Voltaire ve Ansiklopedistler feodal rejime mâledilebilirler mi? Elbette hayır!

Öyleyse, bazı büyük eserlerin, sınıf mücadelelerinin üzerine yükselerek gelecek nesillere doğrudan doğruya hitap etmek imtiyazına sahip olduklarını mı söyliyeceğiz? Elde ettiği kazançları fark gözetmeksizin bütün milletin hizmetine sunan tabiat ilimleri gibi bir sosyal şuur şekli midir edebiyat? Bu tezi tutan bazı tenkitçiler de yok değildir. Ancak bunlar edebiyat problemleri üzerindeki münakaşalarda büyük çoğunluğun içinde çok küçük bir azınlık teşkil etmekte ve fikirleri revaç bulmamaktadır.

Kapitalist cemiyette, hâkim politik ve spiritüel kuvvetleri temsil eden ve istihsal vasıtalarını elinde bulunduran hâkim sınıfın menfaatlerini koruyan üstyapıya karşı mücadele sırasında geleceğin sosyalist cemiyetine ait üstyapının unsurları ve ön şartları doğar. Bu unsurlar, bu ön şartlar henüz bir üstyapı teşkil etmezler. Bunlar kapitalizmin ekonomik rejimi ve üstyapısı kalktıktan sonra üstyapı halini alacak birtakım fikirlerdir.

Bu tez, aynı bir milletin içinde iki zıt kültürün mevcudiyeti hakkmdaki klâsik öğretiye uygun düşer. Kendisine uygun bir üstyapısı olan belli bir temelde geleceğin ön şartları, yani yeni bir temel ile yeni bir üstyapıya ait ön şartlar, hazır bulunur. Meselâ, eski rejim Fransasında kapitalist istihsal münasebetleri gelişmekte iken, bunlara uygun düşen yeni bir ideoloji bulunuyordu. XVIII inci yüzyılda bu ideolojinin temsilcileri Ansiklopedistlerdi. Bu ideoloji feodal temele muhalefet ediyor, daha ileri olan kapitalist temelin onun yerini alması prosesüsünü hızlanrıyordu.

İnsanın insan tarafından sömürüldüğü bütün düzenlerde, bir tarafta, mevcut düzeni müdafaa eden bir edebiyat bulunur. Bu edebiyat bu düzenin üstyapısına dahildir. Fakat, bunun yanısıra bir de ilerici bir edebiyat vardır. Önceleri yükselen sınıfın fikir ve duygularına tercüman olan bu edebiyat, yeni temel eskisinin yerini aldığı zaman bir üstyapı haline gelecektir. Bu edebiyat da sadece bütün sömürülen insanların fikirlerini, duygularını ifade edebilir. Bu takdirde, bu edebiyat ancak her türlü sömürüşün imkânsız hale geldiği, sömürücü olmıyan bir düzende, yani sosyalist düzende bir üstyapı olabilir.

Bundan, klâsik edebiyatın büyük şaheserlerinin sosyalist cemiyette insan gönüllerinde çok daha büyük yankılar uyandıracağı neticesini mantıkî bir şekilde çıkarabiliriz. Kendisi de sömürücü olan bir yükselen sınıf, eski dü-

zene karşı mücadelesinde **kendi dâvasını bütün insanlığın dâvasıyle karıştırmak istidadındadır.** Bu yüzden, onun ideolojisini temsil eden eserlerde belirsiz, çift mânalı bir taraf vardır. Bu eserler, onun menfaatlerini gözettikleri halde, bütün sömürülenler adına konuşmak iddiasındadırlar. Fakat, bu eserler bu iddialarında ne kadar başarılı olurlarsa, yükselen sınıf da, daha sonra, iktidara geldiği zaman, bunların evvelce bizzat kabul ettiği değerini o kadar inkâr etmek zorunda kalır. Nitekim, iktidardaki Fransız burjuvazisi, en büyük mütefekkirlerinin, Ansiklopedistlerin, eserlerine bugün artık gereken değeri vermemekte, onlara üvey evlât muamelesi yapmaktadır. Ansiklopedistlerin öğretisini yeniden ele alıp gereğince değerlendirmek bugün ancak Fransız işçi sınıfının yapabileceği bir iştir.

Martin Horvath bu fikri çok güzel ifade ediyor :

Bu iddia (sosyalist edebiyatın her türlü burjuva edebiyatından üstün oluşu), burjuva realizminin büyük eserlerinin terbiye edici gücünü, derin tesirini inkâr ettiğimiz mânasına aslâ gelmez; fakat, bu tesir bile ancak şimdi, hâlen idrak etmekte olduğumuz şartlar içinde, serpilip gelişebilmektedir. Bu eserler kendi zamanlarında burjuva cemiyetinin sınıfî engelleriyle karşılaşıyorlardı. Bunun içindir ki, klâsikler çoğu defa popülâritelerinin zirvesine ancak sosyalist cemiyette erişebilirler.

Gerçekten de bir Balzac, bir Stendhal bütün mâna ve değerini ancak sosyalizmin perspektifinde kazanmaktadır. Victor Hugo'ya da burjuvazinin tamamen reddettiği ölümsüz yaşayışı yalnız işçi sınıfının sağlıyabildiği artık belli olmuştur.

Demek oluyor ki, edebiyat eseri, her halükârda, sosyal mücadelelerin bir ifadeleniş tarzıdır. Ve bu itibarla onu üstyapı fenomenleri arasına koymak yerinde olur.

Üstyapının temel karşısında pasif kalmayıp aktif bir rol oynadığı hakkındaki marksist nazariye Hippolite Taine'in mekanist izahlarını yıkar.

Taine, edebiyat eseri için, bir cemiyetin tarihinin belli bir anına ait âtıl bir mahsuldür, der. Gerçekte ise edebiyat eseri bir çatışmada taraflardan birini tutar. O, yalnız «an» ın tesiri altında kalmaz, bu «an» üzerinde müessir olur. Edebiyat eseri sadece bir ayna değil, bir silâhtır.

Bir yazarın sosyal mücadelelerdeki rolü hakkında hüküm verirken elbette onun biyografisini tetkik etmekle yetinmek olmaz. Bir yazar doğuşu veya hattâ yaşayış tarzıyle ait olduğu sınıfın görüşünü ifade etmez mutlaka (meselâ, Karl Marx burjuva asıllıydı, ultra - montanist (1) Louis Veuillot ise bir ayakkabıcının oğluydu). Hattâ yazar, müdafaa etmeyi şuurla istediği sınıfı da mutlaka müdafaa etmez (Balzac bu hususta klâsik bir misaldir) (2). Bir yazar, sosyal mücadelelere son derece çeşitli tarzlarda katılır. Leconte de Lisle'in hindu ve barbar manzumeleri kadar görünüşte ikinci İmparatorluk devri cemiyetinden uzak ne vardır? Halbuki, Leconte de Lisle'in şiirinden daha burjuvaca bir şiir zor bulunur.

Dikkat edilmesi gereken başka bir husus da, aynı bir eserde farklı veya zıt sosyal kategorilere ait görüşlerin birarada bulunabileceğidir. Hattâ diyebiliriz ki, sosyalist şuurun doğmasından önce hiçbir edebiyat eserinde, sosyal mücadeleler konusunda büsbütün saf bir taraftarlık

(1) Montanist: Montanizm mezhebine (papas Montanus tarafından kurulmuştur) mensup olanlara verilen ad. Montanistler, Kilisenin bütün dogmalarına inandıktan başka, bunlara bir de Mukaddes Ruh'un bütün hâdiselere sürekli olarak karıştığı inancını ilâve ediyorlardı. (S.M.)

(2) Bu konuda ve Balzac misali hakkında Plehanov'un ve bilhassa Engels'in fikirleri için bkz.: s. 148 - 150. (S.M.)

görüşüne rastlanmaz. Bu eserlerden hiçbiri tezatsız değildir. Bu hale göre, geçmişin edebiyat eserlerinde yazar bir mistifikatör olabilir, sömürücü sosyal kuvvetlerin sözcülüğünü yapabilir; ama, o kendisi de mistifikasyon kurbanı olduğundan, bakarsınız bir an önce yaptığının aksine olarak bir an sonra sömürülenlerin, ezilen halkın menfaatlerini ve özleyişlerini dile getirmiş. Hugo ve Michelet'de buna dair pek çok örnek bulunup gösterilebilir.

Şu halde, vakıaların karışıklığını göz önünde bulundurmak, fakat bu karışıklığın içinde de kaybolmamak lâzımdır. Bunun için, sınıf mücadeleleri plânında yer almak ve yükseliş halindeki sınıfın pozisyonlarını meydana çıkarmak icap eder. Hakikî objektiflik budur. Bir eserin hiçbir veçhesi ihmal edilmeden, onun genel tandansı bulunmalıdır. Bir eserin asıl değerli olan yanı, geleceğe bakan yanıdır.

Şimdi, bu konuda söylediklerimizin özünü çıkaralım : objektif bakımdan her yazar taraf tutar ve bu işi kendi tarzında, şartlara göre ve mizacına uygun bir şekilde yapar. Ümitsizlik, şüphecilik, hor görüş, hayal âlemine sığınış, tıpkı açık ve seçik iddialar veya sistemli polemik kadar sınıfî birtakım tavırlardır. Her estetik bir nevi mücadele vasıtası olduğundan, aynı bir estetiğin şartlara göre birbirine zıt değerler kazanması mümkündür. Meselâ: sanat sanat içindir nazariyesi, Puşkin'de şiiri Çar otokrasisinin hizmetine koşmanın müspet bir reddi mânasına geldiği halde, aynı nazariye Leconte de Lisle'de dönek bir sahte demokratın teslimiyeti mânasına gelir (1).

(1) Sanat sanat içindir nazariyesinin zaman'a ve yer'e göre aldığı değişik mânalar ve bu bakımdan Puşkin'in durumu Plehanov'un Sanat ve sosyal hayat yazısında etraflı bir şekilde tahlil edilmiştir (bkz. meselâ, s. 33)-35). Plehanov'un, Bielinski hakkındaki yazısında da aynı meseleye kısa ve toplu bir şekilde dokunduğunu görüyoruz (s. 127-134.) (S.M.)

III. Şaheserlerin sürekli yaşayışı

Demek oluyor ki, bütünüyle sınıf mücadeleleri içinde yer alan edebiyat eseri, içinde doğduğu ve kendisine bağlı bulunduğu tarihî konjonktürle izah olunur. Böyle olmasına rağmen, büyük eserler, üzerinde doğdukları temel ve bu temele uygun düşen üstyapı ortadan kalktıktan uzun zaman sonra da yaşamakta devam ederler.

Eseri kendi devriyle izah eden edebiyat ilminin, aynı zamanda onun devamlılığını da izaha çalışması gerekir. Sanat eserinin devrini aşan hayatı da edebî fenomenin tamamlayıcı bir kısmıdır; hattâ onun en önemli yanını teşkil eder. Şu halde, şaheserlerin neden dolayı canlı kaldıkları meselesi esaslı bir mesele olarak karşımıza çıkıyor. Bu problem, edebiyat ilmiyle uğraşanları en çok meşgul eden problemlerden biridir. Ve bunların verdikleri cevapları basit bir formülde toplamağa imkân yoktur.

Bu araştırıcılarla birlikte şu prensipi koyuyoruz : **deha daima ilericidir.** Burada «deha» kelimesi mücerret olarak alınmaktadır ve bir fert olarak dâhi ile karıştırılmamalıdır. Çünkü bir kişi olarak dâhi en kompleks tezatlar içinde bocalıyabilir.

Ancak kendisini tam **dekadans** halindeki sömürücü sosyal kuvvetlerin mutlak surette hizmetine hasreden reaksiyoner sanattır ki, zinde kuvvetlere karşı müdafaasını üzerine aldığı temelle beraber yok olup gider. İlerici sanat ise, aksine, yüzyıllar boyunca yaşamak üzere yaratır ve insanlığın kültür hazinesine yeni yeni değerler kazandırır. İlerici sanat, bunu, tekmil halkın sözcülüğünü etmek suretiyle yapar.

Derin mânalı bir söz vardır: «Ölümsüz olan yalnız halktır, geri kalan herşey gelip geçer.» Halk kitlelerinin tecrübesini ve yaşayışını aksettiren ilerici sanat ve edebiyatın büyük eserleri de ölümsüz olurlar. Bu eserler, ancak içinde doğdukları sosyal şartlar hesaba katılmak suretiyle anlaşılabilirlerse de, yalnızca bu şartlara bağlı tutulamazlar. İşte bu sebeple, yeni devirlerin öncü sınıflarını temsil eden insanların geçmişin büyük eserlerinden ilhamlanmaları mümkündür.

Bir şaheserin daima kendi zamanına ait olduğunu iyice belirtelim. Onun, ölümsüzlüğe erişebilmek için mutlaka kendi zamanı için **esaslı olan** ne ise onu temsil etmesi gerekir. İmdi, her devirde esaslı olan şey, **yükselen sınıfın mücadelesidir — ama bu mücadele halkın en geniş menfaatleriyle uyuşabildiği ölçüde...** Şaheser işte bu mücadelenin, halkın en geniş menfaatleriyle uyuştuğu an'a en tipik bir şekilde şahitlik eder. Meselâ, XVIII inci yüzyıl büyük filozoflarının eserleri, öncü sınıfın menfaatlerini en göz alıcı, en tam, en berrak bir şekilde temsil eder; ve en iyi anlarda — ki sanat eseri şaheserlik zirvesine ancak bu anlarda erişir — bu menfaatler, tekmil milletin menfaatlerinin temsilciliğini kazanır. İşte bu anlarda, ilerici sınıfın mücadelesi bütün insanlık için, sürekli değerler doğurur; yeter ki, bu sınıf ve onun en aydın sözcüsü, halk kitlelerinden kopmuş olmasınlar, aksine, bunun yaratıcı tesiri altında bulunsunlar. Bu mutlu anda, şaheser mümkün en uygun ifade tarzını sunar, yaratıcı değerlere en parlak surette taşıyıcılık yapabilecek şekilleri ve dili bulur.

Şunu da önemle kaydedelim ki, sömürücü sınıflarla (feodal veya burjuva sınıfları) ile proletarya arasında bir mahiyet (nature) farkı vardır. Proletarya yeni bir istismar şekli getirmez, bilâkis her türlü sınıf farkını ve istismarı ortadan kaldırır. Bunun için, avangard bir sınıfın menfaatleriyle halkın ve insanlığın menfaatleri arasındaki uyuşma — burjuvazi gibi bir sınıf için — ancak anlık ve kısmî olabilir. Proletarya bahis konusu olduğu zaman ise,

bu uyuşma anlık, geçici, kısmî değil, aksine sürekli, tam ve aslî bir uyuşmadır. İşte proletaryanın sınıf hareketinden doğan edebiyatın, sosyalistçe realist edebiyatın bütün geçmiş edebiyatlardan üstün mahiyette oluşu bundan ötürüdür. Ancak, yazarın dehasının da bu işte zarurî bir unsur olduğu, tabiî, göz önünde bulundurulmalıdır.

Böylece, aşılmış muayyen bir devre ait şaheserin neden dolayı canlı kaldığı anlaşılır : şaheser, taşıdığı kesin beşerî değer dolayısıyle yaşar. Gerçi, ezelî ve ebedî insan tabiatı yoktur; ama, insanlık, o vardır. Ve onun tabiatı kendi öz tarihidir. İnsan, tarih boyunca kendi kendisini yaratır. Tarihte her inkılâp, insanın kendi kendisine biraz daha tam olarak sahip olduğunu; kendi kendisine, kendi yarattığı değerlere yabancı kalış şekillerinden bazılarının daha kaybolduğunu gösteren bir işarettir. Fakat, bu yabancılaşma şekilleri bütün insanlar için ortadan kalkmaz, bütün insanlar birden öz benliğine kavuşmaz. Üstelik yeni bazı yabancılaşma şekilleri de zuhur eder. Yalnız sosyalizm, herkese öz benliğine tam olarak kavuşma imkânını sağlar ve herhangi soydan yeni bir yabancılaşma şeklinin meydana çıkmasına imkân bırakmaz. Bu şartlar içinde **bir sanat veya edebiyat şaheseri sınıf mücadelelerinin (sosyalist kuvvetlerin mücadelesi hariç) icap ettirdiği (sosyalizmden önce) asgarî yabancılaşma ile insanın, mümkün olduğu kadar tam bir şekilde, kendi kendisine sahip olmasının ifadesidir.** Şaheser, tarihte insanlığın damgasıdır.

Fakat, insan tarihte belli bir devirde, belli bir yerde müşahhas olarak yaşayan, gerçek bir varlıktır. Bu itibarla, **en genel şekilde beşerî değer taşıyan şaheser, aynı zamanda, bir halk, bir devir için mümkün en spesifik mahsuldür.** Şaheser, beşerî olmak için önce kendisinden doğduğu halkı, gerçeği tam bir kudretle temsil edebilmelidir.

Şaheser, mümkün azamî ölçüde **tipikçe millîdir.** Yani yazar, öz halkının en yüksek, en karakteristik ifadesidir. O, bir söz virtüozu olarak, hem yurdunun dili üzerinde en fazla iz bırakan, hem de bu dilin spesifik vasıflarına en derin bir sadakatle bağlanan yazardır. O, öz yurdu halkının konuştuğu dilin en işlenmiş, ama en doğru suretini (image) sunar. İnsan, şaheserde, halkların çok yüzlü aynasına aksetmiş kendi en güzel hayalini görür.

Böylece, büyük edebî eser, kendi devri insanını, milletinin spesifik vasıfları içinde, doğruluk ve derinlikle aksettiren eserdir. Büyük edebî eser, devrine ait büyük sosyal hâdiselerin, kilit problemlerin, yani bu devrin geleceğe gebe olan taraflarının en tipik ifadesidir. İnsanın (genel mânada) menfaatlerine sadakatle bağlı olan büyük eser, halkın en geniş menfaatlerini, kendi tarzında, müdafaa eder ve yüceltir; millî kültürlerden her birinin müşterek **dünya kültürü** hazinesine kattığı eskimez değerleri sembolize eden insan tipleri veya ifade şekilleri yaratır.

İlmî tenkit, büyük eserlerin sürekli yaşayışını izah ederken kabiliyet denilen sübjektif faktörü, dâhilerin meydana çıkışını gözönünde bulundurur. Fakat, yalnız başına kabiliyet şaheserler yaratmağa yetmez. Kendisini irticaın hizmetine koşan bir kabiliyet, ancak yarınsız eserler verebilir. Ünlü bir sözdür : esas olan kabiliyetin kendisi değil, ona verilen istikamettir.

Şaheser, insanın kendi kendisine sahip olmasını, insanlığın tarih boyunca kendi kendisini yaratmasını ifade ettiğine göre, onun bir şaheser olarak tam mânasıyla takdir edilmesi ancak sosyalist pozisyonda mümkündür; çünkü, ancak sosyalizmin gerçekleşmesidir ki, insanı, yarattığı maddî ve manevî değerler halinde objeleştirerek kendi dışına çıkardığı ve türlü şartlar dolayısıyle yabancı kal-

dığı ve kendi mahsulü olarak bilemediği öz benliğine tekrar kavuşturur; insanın kendi kendisine yabancılaşmasını ortadan kaldırır.

IV. Edebiyat, millî gelenekler ve halk

Edebiyat daima sınıfî bir görüş noktasını dile getirdiğine göre, onun nasıl olup da aynı zamanda millî bir karakter taşıdığını izah etmemiz lâzımdır.

Milletin tarifini hatırlıyalım :

Millet, tarih içinde teşekkül etmiş istikrarlı bir dil, toprak, ekonomik yaşayış ve, ifadesini kültür ortaklığında bulan, bir psişik formasyon birliğidir. [Millet, bir etnik kategori olmayıp] muayyen bir devre, kapitalizmin yükseliş devrine ait bir tarihî kategoridir.

Ve yine şunu da hatırlıyalım ki :

Bütün dünyada kapitalizmin feodalizme karşı kesin zafer kazandığı devir, aynı zamanda millî hareketler devri olmuştur. Bu hareketlerin ekonomik temeli, emtia istihsalinin galebe çalabilmesi için burjuvazinin iç piyasayı fethetmek zorunda olmasıydı. Ahalisi aynı dili konuşan toprakların bir devlet halinde birleşmesi ve bu dilin gelişmesini ve bir edebiyat halinde teessüsünü (consécration) önleyen bütün engellerin bertaraf edilmesi gerekiyordu.

Demek oluyor ki, edebiyat milletin kuruluşuna yardımcı olan vasıtalardan biridir. Edebiyat millî dili tesbit eder, onu birleştirir ve kültür birliğini ifadelendirir.

Kültür birliği, henüz millet meydana gelmeden, kavmin bağrında, önceden kurulmuş temeller üzerinde teessüs eder. Müşterek kültüre ait potansiyel ve dağınık ele-

manlara edebiyat güçlü, istikrarlı ve vahdetli bir ifade kazandırır.

Millî karakterlerin hârikulâde dayanma gücüne sahip olduğu bilinen bir şeydir. Bunun için, yalnız kapitalist devirde değil, fakat sosyalist devirde de edebiyat millî bir karakter taşımak durumundadır.

Sosyalizmin kendisine hedef aldığı bütün insanlık için ortak kültür muhtevası itibariyle porletaryen, şekli itibariyle millîdir. Proletaryen kültür millî kültürü yok etmez, ona bir muhteva kazandırır. Buna mukabil, millî kültür de proletaryen kültürü yok etmez, ona bir şekil verir.

Herhangi bir edebiyat eseri hakkında yapılan izah, bu eserin bağlı bulunduğu millî geleneği hesaba katmadığı takdirde makbul bir izah olamaz. Bir yazar, sınıfî durumu dolayısıyle karşılaştığı problemleri kendi tarzında çözmekle beraber, bu işi yaparken daima öz yurdu edebiyatının ve kültür geleneğinin kendisine sunduğu vasıtalardan faydalanır.

Materyalist tenkit, bu kültürel geleneği değerlendirmek için, her sınıflı cemiyette, millî kültürün içinde birbiriyle mücadele halinde olan iki kültürün bulunduğu tezinden hareket etmek zorundadır.

Her millî kültürün içinde, gelişmemiş halde de olsa, bir demokratik ve sosyalist kültüre ait unsurlar bulunur, çünkü her milletin içinde çalışan ve sömürülen bir kitle vardır ve bu kitlenin hayat şartları, kaçınılmaz bir şekilde, demokratik ve sosyalist bir ideoloji doğurur. Fakat, her milletin içinde bir de burjuva kültürü (ekseri halde ultra-reaksiyoner ve klerikal) vardır; hem de unsur şeklinde değil, hâkim kültür şeklinde olarak...

Bu sözler, işçi sınıfının millî kültür mirasını olduğu gibi benimseyip kullanamıyacağını açıkça gösteriyor. Her edebiyat tarihinde bir ayırma yaparak onun geçmişi mü-

dafaa eden, kendini korumağa savaşan düzenin üstyapısına has olan tarafım bir yana; yükselen ve geleceğe namzet olan sınıfın menfaatlerini — bu menfaatler bütün çalışan halkın menfaatleriyle kaynaştığı nispette — temsil eden tarafını öbür yana koymak lâzımdır. Başka bir deyişle, kültür mirasından ancak ilerici olan unsurları benimseyip muhafaza etmemiz gerekir.

Ve, millî kültürün bu ilerici unsurlarını müdafaa etmemiz lâzımdır, çünkü bu müdafaa ideolojik cephenin esaslı bir kesimini teşkil eder.

Bugün beşerî değerlerin müdafaasını ancak proletarya üzerine alabilir, çünkü insanlığın bütün mesuliyeti halen onun omuzlarına yüklenmiştir ve insanın kendi kendisine tamamen sahip olması gayesini gerçekleştirme yolunda olan odur. Proletarya, kendi kendisini millî hayatın dışına atan bir burjuvazi tarafından kendi haline bırakılmış veya talana terkedilmiş bulunan millî kültür mâmelekine, bunun bir envanterini yaparak, sahip çıkmak zorundadır,

Bu iş bugün büsbütün zarurî bir hal almıştır, çünkü Amerikan emperyalizmi dünyaya hâkim olmak gayesiyle millî kültürleri boğmağa, halkların mukavemetini kırmak için onları millî karakterlerinden mahrum etmeğe çabalamaktadır.

Günümüzde burjuvazi milletin haklarını ve bağımsızlığını dolar mukabilinde satmaktadır.

Millî kültür geleneğinin müdafaası, yalnızca, bu geleneğin makbul yanını kendi çıkarına göre tahrif edip kullanmak isteyen veya düpedüz karanlıkta bırakan ya da inkâr eden gerici sınıflara karşı değil, kozmopolit temayüllere ve akıntılara karşı da yapılması gerekli bir iştir.

Kozmopolitliğe karşı, millî kültürün bir veya birden fazla yabancı kültürün nüfuzuna terkedilmesine karşı mücadele aynı zamanda bir millî bağımsızlık mücadelesidir. Çünkü milletleri öz karakterlerinden mahrum etmek, onları köleleştirmek istiyen emperyalist kuvvetlerin en tesirli silâhlardan biri de budur.

Fakat, kozmopolitliğe karşı olmakla şovenizmi birbirine karıştırmamalıdır.

Mukayeseli edebiyata itirazımız olamaz. Hiç kimse çeşitli millî edebiyatların birbiri üzerindeki karşılıklı tesirlerini inkâr edemez. Bu karşılıklı tesirler objektif bir vakıadır ve, dolayısıyle, ilmî bir şekilde etüd edilmesi gerekir. Nitekim, birçok araştırıcılar bu yönde değerli etüdler yapmışlardır. Fakat, bir millî kültür ancak halkının dehası tarafından hazmedilip benimsenebilecek, halkının karşısına çıkan tarihî vazifelerin yerine getirilmesinde faydalı olabilecek şeyleri dışarıdan alır. Bugün bir vakıa olarak :

1. durmadan gelişen bir dünya kültürü (ki bu kültür en tam mânasını ancak sosyalist bir cemiyette bulur),

2. herbiri kendine has vasıfları olan millî edebiyatlar

vardır.

Bu ikisi arası, kozmopolit emperyalizmin hizmetindeki zihin bulandırıcı bir takım nosyonlardan ibarettir. Avrupa edebiyatı nosyonunu buna misal olarak gösterebiliriz (1).

Bizi belki şovenizmle itham edenler olacaktır.

---

(1) Avrupa edebiyatı nosyonu — Avrupa edebiyatları arasında sıkı karşılıklı tesirler ve hattâ benzerlikler inkâr edilemez olmakla beraber — halis bir mistifikasyondur, çünkü her şeyden önce Avrupa dili diye bir dil mevcut değildir. (Yazarların notu.)

Fakat, kozmopolitliğe karşı çıkmakla şovenizm arasında fark vardır. Miletler arasında ayrılık ve düşmanlık gözeten şovenizm, millî kültür geleneğinin tercihan en inhisarcı, en gerici ve en iptidaî unsurlarına dayanır, bunlarla beslenir ve millî kültür geleneğini korumak şiarı altında bu unsurları muhafazaya çalışır. Bu itibarla, şovenizm bir ilerleme unsuru değil, bir irtica unsurudur ve bu yüzden, bilhassa, ilerleme ve sosyalizm düşmanı karanlık sosyal kuvvetlerin çıkarlarına hizmet eden bir ideolojik vasıtadır.

Şovenizmin bu vasfı, istese de istemese de, onu, antitezi olduğu millet ve millî kültür düşmanı kozmopolitizme yaklaştırır. Nitekim, bugün bu iki «düşman» m bir arada ve elele sosyal ilerlemeye ve sosyalizme karşı savaştıkları görülüyor.

Millî kültürlerin istiklâli prensipi, bizim anladığımız mânada, kozmopolitizme olduğu kadar, milletler arasına düşmanlık tohumları eken şovenizme de karşıdır. Millî kültürlerin istiklâli prensipi ayırıcı değil, aksine birleştirici bir prensiptir. Gerçekten de, milletler arası sevginin temeli başka halklara sevgi ve saygı olduğuna göre, kendi öz halkını sevmiyen bir kimsenin başka halkları sevmesine imkân olamaz.

Bunun gibi, öz millî kültürünü sevmek, onu korumak başka milletlerin kültürünü, dünya kültürünü sevmeğe engel değildir, hattâ bu yolda makbul bir sevginin şartıdır.

Millî edebiyat geleneğini teşkil eden unsurlar nelerdir ?

Bu unsurların başında dil gelir. Dil, kendine has ifade vasıtalarıyle edebiyat sanatının ilk unsurudur. Bir millî dilin ne gibi spesifik vasıflara sahip olduğunun kesin bir şekilde belirtilmesi lengüistikçilere düşer.

Şüphesiz dil kadar istikrarlı olmamakla beraber, yine de millî gelenek içinde yer alan edebî şekiller de vardır.

Sonra, millî hayatın özelliklerini, yaşayış tarzını, âdetleri, millî psikolojinin karakterini aksettiren bir sıra temalar bulunur.

Millî geleneğin teşekkülünün izahı, ancak sınıf mücadelelerinin tarih boyunca büründüğü şekiller tetkik edilmek suretiyle yapılabilir. İlim dışı, metafizik formüllerin, ırkçı izahların bertaraf edilmesi ancak bu suretle mümkündür.

Kanaatimizce, edebiyatın millî karakterinden bahsetmek onun popüler karakterinden bahsetmek demektir. Bu iki mesele birbirinden ayrılamaz.

Dilimizi [fransızcadan söz ediliyor] yoğurup hazırlıyan «salonlar» değil, halk olmuştur. Maksim Gorki'nin dediği gibi, dilin yaratıcısı ve taşıyıcısı halktır. Kültürün gelişmesi, ancak, maddî servetleri istihsal eden insanların — ki bunlar mânevî değerlerin de yaratıcısıdırlar — hayat şartlarının tetkik edilmesi suretiyle izah olunabilir.

Bu basit bir iş değildir tabiî.

Bazı yazarlar halkın özleyişlerini doğrudan doğruya dile getirmişlerdir. Başka bazı yazarlarsa, halkla bağlılıkları olmamakla beraber, sömürücü sınıflara karşı takındıkları tenkitçi tavır dolayısıyle halka objektif bir şekilde yardım etmişlerdir (Balzac). Ancak proletaryanın teşkilâtlı bir sınıf halinde ortaya çıkmasından ve hattâ I inci Dünya Savaşının sosyal neticelerinden sonradır ki, mesele basitleşmiş bulunuyor. Bugün artık şuursuz bir şekilde halktan yana olmak diye bir şeyden bahsedilemez.

Bu hale göre, edebiyatın halkçı karakteri meselesi folkloru çok aşan bir meseledir. Doğrudan doğruya popüler mahiyette artistik yaratışların, türkülerin, masalların,

atasözlerinin büyük yazarların eserleri üzerindeki tesirlerini tetkik etmek şüphesiz enteresan bir şeydir. Ancak, unutmamalıdır ki, folklora ait her şey ilerici değildir. Sömürücü rejim, türlü çeşit reaksiyoner tasavvurları tâ halk esprisine kadar sokup yerleştirmiştir. Gericiliğin folklora olan şüphe uyandırıcı ilgisi bu yüzdendir.

Bizce, halkın menfaatlerine hizmet eden, onun yükseliş mücadelesine yardımı olan herşey halkçıdır ve dolayısıyle ilericidir.

V. Şekil ve muhteva

Maksim Gorki, **Edebiyat üzerine** yazısında :

Sözlü yaratış sahasında, dil bilgisizliği daima kültür yoksulluğuna delâlet eder ve daima ideolojik bilgisizliğe bağlı bulunur. Bunu anlamanın zamanı gelmiştir

der.

Şu halde, ilmî tenkit, artistik şekillerin tetkiki işini ihmal etmemelidir. Fakat, bu hususta henüz az ilerlemiş durumda olduğumuzu kabul etmek lâzımdır.

Formalizmi en kesin bir şekilde mahkûm ediyoruz. Fakat, formalizm aslâ iyi söylemek hususunda gösterilen aşırı kaygı değildir. Hiçbir yazar iyi yazmak, ifade tarz ve vasıtalarında değişiklik ve yenilik yapmak hususunda gösterdiği kaygıda aşırıya kaçmakla yerilemez. **Formalizm, şekli muhtevadan ayırmak demektir.** Formalizm, aşırı bir dil sevgisi olmak şöyle dursun, aksine dili sakatlamağa kalkışır. Dil ile düşüncenin birliğini bozup dili mânasından mahrum bırakan formalizm, hiçbir şey söyleme-

den konuşmak gibi dile hakaret demek olan bir neticeye ulaşır. Formalizm dilin tamamiyetine zarar verir ve bizzat şeklin kendisine karşı en yüksek cürmün faili durumuna düşer : onu bütün tesirliliğinden mahrum eder, onun hakikatini çalar. Biz, aksine olarak, şekille muhtevanın, iyi başarılmış bir eserde birbirine ayrılmaz bir şekilde bağlı bulunan bu iki şeyin, diyalektik birliğini kabul ediyoruz.

Lengüistikte birbirine zıt ve aynı derecede idealist iki nazariye görülür. Bunlar, bir tarafta Saussure'ün (1) lengüistiği ile öbür tarafta Marr'ın (2) lengüistiğidir. Saussure'ün lengüistik nazariyesine göre, kelime, düşünce şeklindeki muhtevasına bağlı olmayan katıksız bir işarettir ve dil de bir katıksız işaretler sistemidir (3). Marr'm lengüistik nazariyesi ise bütün lengüistiği semantiğe (4) irca

(1) Saussure (Ferdinand de): İsviçreli lengüistikçi. (1857 1913.) (S.M.)

(2) Marr (Nikolay Yakovleviç) : Sovyet lengüistik âlimi ve «Yafetidoloji» adıyle tanınan dil nazariyesinin kurucusu. (1865 - 1934.)

Marr, 1933 yılında yurdumuza gelerek Truva, Bergama, Sardis ve Efes harabelerinde tetkikler yapmış ve Ankarada Dil Kurumu'nda kendi nazariyesi hakkında konferanslar vermiştir. Bu seyahatten dönüşünde, «Bugünkü Türkiye», «Lâtinleştirilmiş Türk yazısı» ve «Türkiyede bulunan bir Sovyet âliminin notları» başlıklı yazıları yayımlamıştır. (S.M.)

(3) Saussure'ün bu formalist lengüistiği ile, zaman bakımından kendisinden az önce gelen sembolist şiir ve Mallarmé'nin eserleri arasında münasebet olduğu düşünülmelidir. Bu şiir ekolü de kelimenin mantıkî, müspet muhtevasını inkâr eder ve onu basit bir işaret derekesine indirir. Öyle ki, bu işaret Mallarmé'de nihayet kendi kendisinden başka bir şeye delâlet etmez olur, bir işaretin işareti, bir bizatihi işaret halini alır. (Yazarların notu.)

(4) Semantik: kelimelerin mânalarını ve mânaca değişmelerini tetkik eden ilim, kelimelerin uğradıkları mâna değişikliklerinin ilmi. (S.M.)

eder, kelimede, onun hissedilir şeklinden bağımsız olarak, yalnızca düşünce muhtevasını görür. Bu lengüistik nazariyelerinden biri dili kendi başına var olan bir işaretler sistemine irca eder, bir sırf şekil yaparken; öbürü düşüncenin bir gün gelip dilden tamamen vazgeçebileceğini kabul ve muhtevanın her şey olduğunu iddia eder. Her iki halde de idealist bir pozisyonla karşılaşıyoruz.

İdealistçe bir ameliye ile şekil ve muhtevayı birbirinden ayrı olarak ele almaktan ibaret olan bu iki veçheli hatânın karşısında ilmî dil anlayışı bulunmaktadır. Bu anlayışa göre dil «düşüncenin vasıtasız realitesi» dir. Edebî şekillerin tetkikinde işte bu materyalist ve diyalektik anlayışın bize yol göstermesi icap eder.

Biz, şekiller derken, esas itibariyle üslûbu, nazım gibi, edebî nevi gibi ifade tarzlarını anlıyoruz. Üslûbun ne olduğu iyice belirtilmelidir. Üslûpla dil muayyen bir ölçüde birbirinden ayrılabilir. Üslûp yazarın istediği intibaı elde etmek için dile verdiği ifade kabiliyetidir (expressivité). Dil, esas itibariyle istikrarlı kaldığı halde, üslûp bir yazardan öbürüne, bir devirden öbürüne değişir.

Bununla beraber, şunu da işaret edelim ki, büyük yazarın stilistik (1) ve lengüistik mahiyetteki çalışmaları, millî dil seviyesinde de fevkalâde bir yaratıcılık gösterir ve sürekli bir tesir yapar. Buna karşılık, üslûp, dilin öz karakterleri tarafından geniş çapta tâyin edilir. Tetkik edildiği takdirde görüleceği gibi, güzel üslûp daima ancak yaşayan dilden hareketle, halk diliyle temas suretiyle yaratılan üslûptur. Dilin başlıca yaratıcısı olmak sıfatıyle halk, bütün hallerde, fakat az veya çok tespiti mümkün bir şekilde, büyük yazarın dilinin ustasıdır. Büyük yazar

(1) Stilistik : Bir dilin esas karakterini, «stil»ini (tâbirlerin seçilmesi, cümle yapısı, vs.) tetkik eden bilgi dalı. (S.M.)

dil ve ifade konusunda halkın yaratıcı melekesine çok yakından katılır. Aynı suretle, şekiller hakkında yapılacak herhangi bir etüd, yazara çalıştığı malzemeyi — vasıtasıyle ve üzerinde çalıştığı malzemeyi — sunan millî edebiyat geleneğini en büyük bir önemle göz önünde bulundurmak zorundadır.

Bir yazarın fikirleri, duyguları, — onun mizacı ve daha önce işaret ettiğimiz bütün nüans ve tezatlar hesaba katılmak şartıyle — o yazarın şuurlu veya şuursuz bir şekilde sözcülüğünü ettiği sınıfın menfaatlerini ve perspektiflerini aksettirir. Yazar, bu fikirleri, bu duyguları ifade edecektir. Hattâ, bu fikir ve duyguların, yani muhtevanın, özün yazara bir ifade mecburiyeti halinde göründüğünü belirtmemiz lâzımdır. Onun rolü, belli bir sınıfın fikir ve duygularını dile getirmektir, bir cemiyeti konuşturmaktır. Yazar, kendi sınıfını konuşturur; büyük yazar ise, aynı zamanda, bütün insanlığı konuşturur.

Tarihî tekâmülün getirdiği ve ifade edilmesi gereken yeni muhteva geleneğe ait şekiller üzerine tesir eder. Şu halde, ilmî edebiyat tarihi, fikir ve konuların tarihi olmakla kalmamalı, fakat sözlü ifadenin tekâmülünün; fikir ve duyguların, yani son tahlilde sınıf mücadelelerinin tekâmülü tarafından gayet supl bir şekilde nasıl idare edildiğini de göstermemelidir. Bir yazarın dili, ifade şekilleri, sözcülüğünü ettiği ideoloji kadar açık bir surette onun sınıf mücadeleleri içindeki pozisyonuna şahitlik eder. Edebiyat sahasında rastlanan pek çok tezatlı haller tabiî hesaba katılacaktır.

Şu halde, muhtevadaki yenilik, yazarı ifade şekillerini az veya çok inkılâpçı bir tarzda değiştirmeğe sevkeder. Burada mekanikliğin hiçbir surette sözü edilemiyeceği tabiîdir. Bazen aynı bir şekil farklı muhtevalara mükem-

melen uyabilir. Muhteva şekli etse etse diyalektik olarak, yazara kendisini bir ifade problemi halinde göstermek suretiyle, «tâyin» eder. Yazarın ifade tarzı tek olduğundan, yerine bir başkası konulamıyacağından onun yaratış hürriyeti tam (total)'dır ve, aynı zamanda, iyi başarılmış bir eser tamamı ile (totalement) zarurîdir : o daha iyi söylenmiş olamaz — deha eserinin mutlak zarurîliği budur; sonsuz sayıda başka tiirlü söyleme imkâm olduğu halde, bunların hepsi de söylenene nispetle daha az uygun, daha aşağıdır — ve dehanın yaratıcılığı işte burada, yani söylenmesi mümkün şeylerin en iyisini söylemekte kendisini gösterir.

Yazar için, ifade gayreti ile muhtevayı aydınlığa çıkarma gayreti tek ve aynı bir canlı yaratış halinde kaynaşır. Keza, muhtevanın davet ettiği şekil de muhteva üzerine tesir ederek onun ideolojik değerini azaltabilir veya takviye edebilir.

Sosyal transformasyon devirlerinde şeklin muhtevaya göre geri kaldığı olur (Diderot'nun burjuva dramında olduğu gibi). Muhtevanın önce geldiği unutulursa bu hâdiseyi izah edemeyiz. Yazar, «söylenecek şey» den yaratır söylenmiş şeyi. Şekli davet ederek, icap ettirerek onu tâyin eden muhtevadır. Fakat, muhteva herhangi bir şekli icap ettirmez, uygun olan şekli icap ettirir. Şeklin, muhteva vasıtasıyle — muayyen bir şeklin icap ettirilmesi olarak — bu yolda izahı, üslûp hakkında biricik muteber izah tarzıdır. Burada, burjuva tenkitçiliğinin hiçbir zaman üslûbu izaha muvaffak olamadığını belirtelim. Dakik bir şekilde (bu dakikliğin elzem olduğunu biz de kabul ediyoruz) teknikler tahlil edilmiş, mekanizmalar sökülmüş, fakat bu tekniklerin, bu mekanizmaların niçin'i izah edilmeden kalmıştır, çünkü bu işde tahlil formalist olamaz.

Yazar böyle konuşuyor; niçin? Yani : **neyi** söylemek için ve **kime** söylemek için?

Bu esas soruyu ancak şekille muhtevanın diyalektik tahlili cevaplandırabilir.

Şekil hakkında formalist olmıyan tahlile üstatça bir örnek olarak Aragon'un **Realist şair Hugo**'sunu gösterebiliriz. Aragon bu eserinde, mısra ve dildeki romantik ve Hugo'cu inkılâbı, Şairin realizm ihtirası ile — ki bu ihtiras, özü itibariyle, edebiyatta politik bir tavır alışa delâlet eder — izah ederek, «söylenecek şey» in — ki bu da daima tarihî ve siyasî bir mahiyet taşır — söyleyiş tarzını nasıl mekanik olmıyan bir surette tâyin ettiğini göstermektedir.

Yazarın dili, söyliyeceği şeyle, söyliyeceği şey de onun sınıf mücadeleleri ortasındaki durumu ile izah olunur. Marksist tenkit edebiyat probleminin tam merkezinde yer alıyor demektir : iktisadî ve tarihî bir durumu, edebiyat seviyesindeki görünüşü içinde, uygun bir üslûpla ifade etmek... Yazar şu soru karşısındadır : Ne söylemeli? Ve bu : Ne söylemeli? sorusu yazar için zarurî olarak : Nasıl söylemeli? problemiyle karışır. Yazarın çalışması sonunda eser doğar. Ve eser, beraberce, çözülmez birlikleriyle, canlı bir bütün teşkil eden bir şekil ile bir muhtevadan ibarettir; dilinde gerçekleşmiş insandır.

İÇİNDEKİLER

İkinci baskı hakkında 7
Birinci baskının önsözü 15

Materyalist Tenkidin Vazifeleri 23
Sanat ve Sosyal Hayat 27
Çernişvski'nin Estetik Anlayışı 115
Bielinski'nin Edebiyat Hakkındaki Fikirleri 127
Lanson'un «Fransız Edebiyatı Tarihi» Üzerine Notlar . 147
Henrik İbsen 169
Tolstoy 189

Ek

J. - L. Lecercle — P. Albouy

Edebiyat İlminin Problemleri 201

sanat ve sosyalizm

Bu kitabın birinci bölümünü teşkil eden yazıların müellifi **G. V Plehanov**, sosyalist dünya görüşüne dayanan bir sanat nazariyesi nin kurulmasında büyük emeği geçmiş olan bir düşünce adamıdır **Plehanov**, bu çalışmalariyle yalnız sanata hizmet etmiş olmakl kalmayıp aynı zamanda kendi sosyalist dünya ve cemiyet anlayı şını da sanat ve edebiyat sahasına ait yeni delillerle doğrulamı oluyordu. Bu bakımdan, okuyucular **Plehanov**'un bu yazılarından yalnız sanat meseleleriyle ilgili temel bilgiler edinmekle kalmıya cak, sosyalist dünya görüşü hakkında da, sanat meseleleri çerçe vesi içinde de olsa, bazı fikirler kazanacaklardır.

Üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen **Plehanov**'un bu yazıları, memleketimizde edebiyat ve sanat münakaşalarını saptığ kısır ve çıkmaz yoldan kurtarmağa yarayacak verimli ipuçları sunabilir.

İkinci bölümde ise, iki ortak yazar - **J. L. Lecercle** ve **P. Albouy** - sosyalist cemiyet anlayışının lengüistik'e tatbiki sırasında ortaya atılan ve sosyalist cemiyet anlayışını da derinleştiren tezlerin ışığ altında, edebiyatın bazı esaslı aktüel meselelerini ana hatları için de ele alarak cevaplandırmağa çalışmaktadırlar.

Mümkün olduğu kadar geniş bir okuyucu kitlesi tarafından ra hatça ve gereken açıklıkla anlaşılabilmesi için tercümede yapma cıklıktan uzak, sade bir dil kullanılmıştır.

SOSYAL YAYINLAR — Cağaloğlu, Servili Mescit sk. Kurt İşhan No. 107
İ S T A N B U L — P. K. 716 - İSTANBUL

BOZAK Matbaası — İstanbul — 22 57 26