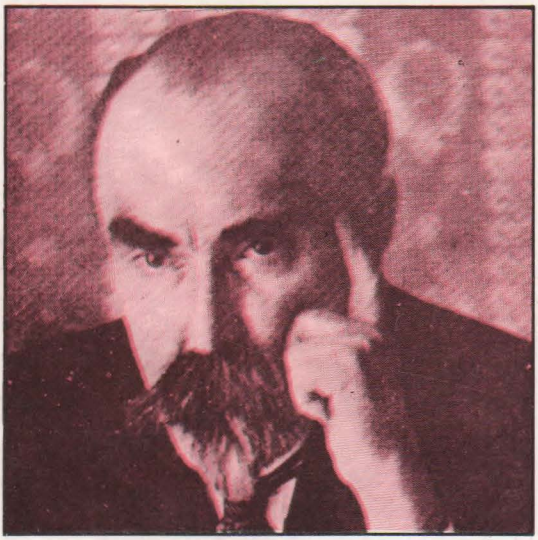
PLEHANOV

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT

Türkçesi
Cenap Karakaya



DÜNYA KLASİKLERİ KÜLTÜR DİZİSİ
SOSYAL YAYINLAR

SOSYAL YAYINLAR

DÜNYA KLASİKLERİ KÜLTÜR DİZİSİ : 17

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT

Plehanov / Çeviren: S. Mimoğlu / Yayınlayan : Sosyal Yayınlar / Kapak düzeni: İsa Çelik / Birinci basım: 1962, İkinci basım: 1967, Üçüncü basım: 1987 / Baskı: Gümüş Basımevi.

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT

G.V. PLEHANOV

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT

Türkçesi
Cenap Karakaya

SOSYAL YAYİNLAR
Babıali Caddesi No: 14
İstanbul Tel. : 522 52 13 - 528 33 14

MADDECİ ELEŞTİRİNİN GÖREVLERİ (1)

Hem hoşgörüsü kıt, hem de dalgın bir eleştirmen bana epey garip bir kriter atfetmiş. Bu eleştirmenin iddiasına göre, ben, bireyin gelişmesi üzerinde toplumsal çevrenin etkisini kabul eden yazarları över, bu etkiyi kabul etmiyen yazarları ise yererrmişim. Beni yanlış anlamak ancak bu kadar olur.

Bence toplumsal bilinç toplumsal şartlar tarafından belirlenir. Bu görüş tarzına katılan kimse için, "her *ideoloji'nin* —sanat ve edebiyat da dahil olmak üzere— belli bir toplumun yada, sınıflara bölünmüş bir toplumdan söz ediliyorsa, *belli bir sınıfın eğilimlerini ve ruh hallerini* ifade ettiği açıktır. Yine açıktır ki, bir eseri tahlil etmek istiyen bir edebiyat eleştirmeninin önce bu eserde hangi toplumsal bilinç (yada sınıf bilinci) unsurunun dile gelmiş olduğunu kavraması gerekir. Hegel ekolünden idealist eleştirmenler —bizim deha sahibi Bielinski'miz de gelişmesinin belli bir evresinde bunlar arasındadır—, felsefî eleştirinin görevi, sanatçının eserinde ifade ettiği fikri sanat dilinden felsefe diline, *imajlar* dilinden *mantık* diline çevirmektir, diyorlardı. Bense, maddeci dünya görüşü taraflısı olmak sıfatıyle diyeceğimki, eleştirmenin ilk görevi, belli bir eserdeki fikri *sanat dilinden sosyoloji diline* çevirmek, belli bir edebî fenomenin sosyolojik *eşdeğeri*

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

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

diyebileceğim şeyi belirlemektir. Ben, edebiyatla ilgili yazılarımda bu fikri birçok defalar anlatmışımdır. Fakat, yine bu fikirdir ki eleştirmenimi yanılgıya düşürmüş gibi görünüyor.

Şu yargıya varmış bu düşünür kişi: madem ki, bence edebî eleştirinin ilk görevi, incelenen edebiyat fenomenlerinin sosyolojik eşdeğerini belirlemektir; öyleyse, eserlerinde ifade olunan toplumsal eğilimlere taraftar yada muhalif olmama göre, benim yazarları mutlaka ya övmem yada yermem gerekir. Bir eleştirmen için, eleştirmen olmak sıfatıyle, "gülmek" yada ağlamak değil, "anlamak" söz konusu olduğuna göre, bu yargı yeteri kadar saçmadır zaten. Ama sözünü ettiğimiz "icatçı" işi daha da basitleştirmiş. Ona göre, ben, övgülerimi de, yergilerimi de yazarın, toplumsal çevrenin önemi hakkındaki fikirlerimi eserlerinde doğrulayıp doğrulamadığına bakarak dağıtırmışım. Böylece, edebiyatımızın tarihçisi için —hem de, ne yazık ki, yalnız bizim edebiyatımızın tarihçisi için değil— pek ilginç bir "beşerî belge" teşkil etmese sözü edilmeye bile değmiyecek kadar saçma bir karikatür ortaya çıkmış oluyor.

...Hegel ekolünden idealist eliştirmenler, sanat dilinde ifade edilen fikri felsefe diline çevirmeleri gerektiğine inanıyorlardı, dedim. Ama, bu eleştirmenler işlerinin hiç de bu görevi yerine getirmekten ibaret kalamıyacağını çok iyi anlamaktaydılar. Böyle bir çevirme, onların gözünde, felsefî eleştiri sürecinde ancak ilk işi temsil ediyordu. İkinci iş, Bielinski'nin yazdığı gibi, "artistik yaratıştaki fikri somut biçimyle göstermek, imajlar içinde onu tahlil etmek ve onun parçalarında bütünü ve birliği yeniden bulmak" olmalıydı. Bu, bir sanat eserindeki

fikrin tahlilinden sonra eserin *artistik nitelikler*'inin değerlendirilmesi gerektiği anlamına gelir. Felsefe, estetiği ortadan kaldırmıyor, tersine, ona yol açıyor, sağlam bir temel bulmaya çalışıyordu. Maddeci eleştiri için de aynı şeyi söylemem gerekir. Maddeci eleştiri belirli bir edebî fenomenin toplumsal eşdeğerini araştırırken, eğer bu eşdeğeri bulmanın yeterli olmadığını ve sosyolojinin kapıyı estetiğe kapalı tutmayıp, aksine, ardına kadar açması gerektiğini anlamazsa kendi kendisine ihanet etmiş olur. Konsekan bir maddeci eleştirinin ikinci işi —idealist eleştirmenlerin yaptıkları gibi— incelenen eserin estetik niteliklerinin değerlendirilmesi olmalıdır. Maddeci eleştiri, eserin sosyolojik eşdeğerini bulmuş olduğu bahanesiyle böyle bir değerlendirmeden kaçınırsa, benimsemek istediği görüş tarzını anlamadığını göstermiş olur. Her devrin artistik yaratış tarzına ait özellikler, bu yaratışın ifade ettiği toplumsal psikolojiye daima sıkıca bağlı bulunur. Her devrin toplumsal psikolojisi, daima o devrin toplumsal ilişkileri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir olgudur. İşte bunun içindir ki, herhangi bir edebî eserin sosyolojik eşdeğeri hakkındaki tanım, eleştirmen bu eserin estetik meziyetlerini değerlendirmekten kaçındığı takdirde, eksik ve dolayısıyle yanlış olur. Başka bir deyişle, *maddeci eleştirinin ilk işi ikincisini gereksizleştirmek şöyle dursun, zorunlu tamamlayıcısı olarak onu getirir.* (1)

(1) Fransızca çeviriye, "Plehanov'un hayatı" ve "Plehanov ve sanat problemleri" başlıklı iki önemli giriş etüdü yazan Jean Fréville, bilimsel edebiyat eleştirisinin bu "iki görev"inin yerine getirilmesi bakımından Plehanov'un durumunu şöyle belirtiyor :

"Daha önce, Bielinski edebî eleştirinin görevlerini formülleştirirken bu iki kesimin karşılıklı bağlılığına işaret etmişti: "Estetik eleştiri olmadan tarihsel eleştiri ve buna karşılık, tarih olmadan estetik tek yanlı ve dolayısıyle, yalancıdır."

"Şu halde, bir eserin, bir sanat şeklinin asıl estetik anlamını bulup çıkarmak, bunları taşımış olan ekonomik ve toplumsal altyapı ortadan kalktığı halde, nasıl olup da estetik bir anlam ve değer muhafaza ettiğini araştırmak gerekir. Güzel'in ebediliğini ileri süren idealist anlayış, sanatı insandan ve tarihten ayırmak, toplumsal gerçekliği bilmemezlikten gelmek ve Güzel'i tanrısallaştırmak suretiyle güçlüğü savuşturmaktan başka bir şey yapmıyor.

".....

"İdealist teorilere karşı yürüttüğü mücadeleden baş alamıyan Plehanov, her zaman, "maddeci eleştirinin ilk işi" dediği şey üzerinde durmuş ve sosyolojik açıklama tarzında kalmıştır. Plehanov, ne yazık ki, "ikinci iş"e geçmek, asıl estetik alana —tabii ki, ekonomik ve toplumsal gerçekler dışında ayrı bir saha teşkil etmiyen, fakat bu gerçeklerden çıkan ve onları aydınlatan sahaya— yanaşmak için vakit bulamadı.

"Bilimsel estetiğin öncüsü olan Plehanov, esas itibariyle bir sosyolog olarak kalır.

"Bununla birlikte, 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 devrimci sınıfa katılan sanatçılardan sözeden devamını ihmal ediyorlar.

"Plehanov, toplumsal şartların incelenmesinin sanat problemlerini çözmeye yetebileceğini ve edebiyatın sadık bir kopyaya yada özete indirgenebileceğini sanmaktan uzak kalacak kadar sağlam bir muhakeme ve bilgi sahibi idi. O bir sanat eserinin tarihsel değeriyle estetik değerini birbirine

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

Tekrar ediyorum: "Maddeci eleştiri metodunun uğratılabileceği tahrifler ona karşı kanıt olarak kullanılamaz. Nedeni basit; tahrif edilemiyecek bir metod yoktur ve olamaz.

karıştırmaktan daima kaçınmıştır. Çünkü, bir yazar, Balzac gibi kendisini "toplumun zabıt kâtibi" diye ilân ettiği zaman bile, kitaplarına kendisine özgü bir tutku ve eda koyar ki, bu da onları orijinal bir yaratış haline getirir; ve işte asıl incelenmesi gereken bu orijinal yaratıştır". (S. M.)

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT (1)

I

Sanatla toplumsal yaşayış arasındaki ilişkiler sorunu, belirli bir gelişme derecesine ulaşmış bütün edebiyatlarda çok önemli bir rol oynamıştır. Bu sorun, çoğu defa, birbirine taban tabana karşıt iki yönde çözülmüştür; hâlâ da öyle çözülüyor.

Bazı kimseler: "İnsan cumartesi için değil, cumartesi insan içindir, toplum sanatçı için değil, sanatçı toplum içindir" demişlerdir ve şimdi de böyle demektedirler.

Başka bazı kimseler ise bu fikri kesin olarak reddederler. Bunlara göre, sanat kendi kendisinin *amac*'ıdır; onu kendisine yabancı başka amaçlara erişmek için *araç* yapmak, bu amaçlar en yüce soydan bile olsa, sanat eserinin değerini azaltır.

Bu iki fikirden birincisi, 1860 yıllarındaki ileri edebiyatımızda parlak bir biçimde dile getirilmiştir. Taraf tutarlıktaki aşırılığıyla bu fikri âdeta karikatürleştiren

---

(1) Plehanov'un Paris'te 10 kasım 1912 tarihinde verdiği bir konferansın metnini teşkil eden bu yazı ilk defa **Sovremennik** (Çağdaş) adlı Rus dergisinde yayımlanmıştır: Birinci bölüm, yıl 1912, sayı 11 ve 12; ikinci bölüm, yıl 1913, sayı 1. 1922 yılında Moskova'da broşür halinde basılmıştır.

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

Pisarev'den söz etmesek bile, Çernişevski ile Dobruliubov'u, o devir eleştiriciliğinde bu görüşün yetkili savunucuları olarak zikredebiliriz.

Çernişevski, ilk eleştiri makalelerinden birinde şöyle yazıyordu :

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

Çernişevski'ye göre, sanatların ve özellikle "bunlar arasında en ciddisi olan" şiirin önemi, tolpum içinde yaydıkları bilgilerin kitlesiyle orantılıdır.

Sanat —diyor Çernişevski— yada daha doğrusu şiir (yalnız şiir, çünkü, öteki sanatların bu anlamda yaptıkları iş pek azdır), okuyucu kitlesi arasında muazzam miktarda bilgi yayar ve özellikle, onu bilimin hazırlamış olduğu kavramlara alıştırır, bundan ötürü, şiirin hayat için önemi çok büyüktür (1).

Aynı düşünce, Çernişevski'nin: "Sanatın gerçekle estetik ilişkileri" adlı ünlü disertasyonunda da ifade olunmuştur. Bu etüdün onyedinci tezine göre, sanat hayatı kopya etmekle kalmayıp, onu açıklar da: sanat eserleri çoğu defa "hayatın tezahürleri hakkında [verilmiş bir] hüküm değeri taşırlar.

Çernişevski ile öğrencisi Dobroliubov'un gözünde,

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

sanatın başlıca önemi hayatı kopya etmesinde, onun tezahürleri hakkında hükümler vermesindedir (2).

Bu fikirde olanlar yalnızca edebiyat eleştirmenleriyle sanat teorisyenleri değildi. Nekrasov'un kendi ilham perisine "intikam ve hüzün perisi" adını vermiş olması hiç de raslantı sayılmaz. Nekrasov'un şiirlerinden birinde, vatandaş, şaire şöyle seslenir:

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

"Vatandaş" Nekrasov bu sözlerle kendi sanat anlayışını; aynı zamanda, plastik sanatların, örneğin resmin,

(2) Bu fikir, Bielinski'nin hayatının son yıllarında savunduğu görüşün bir tekrarı ve geliştirilmiş biçimidir. Bielinski, "1847 yılı Rus edebiyatına bakış" başlıklı yazısında şunları yazıyordu: "Toplumun en yüce ve kutsal çıkarı, bütün üyelerinin eşit olarak pay alacakları öz refahıdır. Bu refaha götüren yol bilinçtir ve sanat da bilim kadar bu bilincin gelişmesine yardım edebilir. Bu hususta bilim de, sanat da aynı derecede gereklidir; ne bilim sanatın, ne de sanat bilimin yerini tuutabilir". İmdi, sanat ancak "hayatın tezahürleri hakkında hükümler" vermek suretiyle insanların bilincini geliştirebilir. Böylece, Çernişevski'nin disertasyonu, Bielinski'nin Rus edebiyatı hakkındaki son yargısına katılıyor.

en tanınmış ustalarının da paylaştıkları bir anlayışı dile getirmişti: Perov ve Kramskoi de, tıpkı Nekrasov gibi, "vatandaş" olmaya çaba gösteriyorlardı. Onlar da Nekrasov gibi, sanata hizmet etmekle birlikte, eserlerinde "hayatın tezahürleri hakkında hükümler (1)" veriyorlardı.

Artistik yaratışın amacı hakkındaki aksi fikir, I inci Nikola devrinde Puşkin'in şahsında kendisine güçlü bir savunucu bulmuştur. *Kalabalık* ve *Şair'e* gibi manzumeleri herkes bilir. Şairin, terennümleriyle toplum örf ve âdetlerini düzeltmesini isteyen halk, ondan hor görücü, hattâ kaba denilebilecek bir cevap alır.

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

(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 etkisi 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 eleştiri yazılarında rastlanan "hayatın tezahürleri hakkında hükümler", örneğin, G.İ. Uspenski'nin —tabiî Çernişevski yada Dobroliubov'dan söz etmemek şartıyle— yazılarında bulduklarımız kadar aydınlık olmaktan uzaktır.

Puşkin, şairin görevini sık sık anılan şu mısralarla tanımlamıştır:

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

Burada, sanat sanat içindir teorisinin en belirgin bir ifadesiyle karşılaşıyoruz. 60 yıllarındaki edebî harekete muarız olanların Puşkin'i ikide bir ileri sürmüş olmaları nedensiz değildir.

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

Bu sorunu çözmeye çalışmadan önce, onun fena konulmuş olduğunu kaydetmek yerinde olur. Gerçekten, ne bu sorunu, ne de buna benzer bir başkasını "görev" bakımından incelemeye imkân vardır.

Eğer belirli bir ülkenin sanatçıları, belirli bir devirde "hayatın çalkantıları ve kavgaları"ndan uzak durdukları halde, başka devirlerde, tersine, kavgaya ve onun çalkantılarına can atıyorlarsa, bunun nedeni dışardan bir kimsenin farklı devirlerde onlara farklı görevler yüklemesi değil, belirli bazı toplumsal şartlar içinde de başka bazı duyguları duymalarıdır. Demek oluyor ki, problemin, olması gereken şey bakımından değil, olmuş ve olmakta olan şey bakımından ele alınması gerekir.

Şu halde, sorunu şöyle koyacağız:

Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde sanat için sanat eğiliminin doğup güçlenmesine neden olan başlıca toplum şartları nelerdir?

Bu problemin çözüm 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 eğiliminin doğup güçlenmesine neden olan toplum şartları nelerdir

Bu sorulardan birincisi bizi tekrar Puşkin'e götürür.

Puşkin'in sanat sanat içindir teorisini savunmadığı zamanlar da olmuştu. Bir zamanlar, o, mücadeleden kaçmıyor, tersine, mücadele arıyordu. O zamanlar I inci Aleksandr devri idi. Bu devirde Puşkin "halkın" kırbaçlar, hapishane hücreleri ve baltalarla yetinmesi gerektiğini düşünmüyor, tersine, *Özgürlüğe gazel*'inde şu öfkeli haykırışı koparıyordu:

Heyhat! nereye baksam
Hep kırbaçlar, hep zincirler,
Felâketli utancı yasaların,
Köleliğin çaresiz gözyaşları;
Her yerde adaletsiz iktidar,
Kör inançların kalın karanlığı içinde...

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

I inci Nikola'nın saltanat devri başlangıcı felâketli Dekabristler (1) olayına sahne olmuştur. Bu olay, "sos-

(1) Rusya'da Çarlığa karşı ilk ihtilâl hareketine girişenlere verilen ad. Hareket, 1825 yılı 24/26 Aralık günlerinde oldu. Hareketi yapanlara Dekabristler denilmesi bundan ötürüdür (Dekbr=Aralık).

yete"mizin sonraki gelişmesi ve Puşkin'in kaderi üzerinde çok büyük bir etki meydana getirdi. Yenilen Dekabristlerle birlikte o zamanki "sosyete"nin en kültürlü, en ileri temsilcileri sahneden çekildiler. "Sosyete"nin ahlâk ve fikir düzeyinde büyük bir düşüş olması kaçınılmazdı. Herzen der ki:

Henüz çok gençtim, fakat Nikola'nın tahta çıkmasıyla birlikte yüksek sosyetenin düzeyinde görülür bir düşüş olduğunu, onun pespaye, daha yaltaklanıcı bir hale geldiğini hatırlıyorum. Aristokrasinin bağımsızlığından, İmparator Aleksandr zamanındaki şövalyece yüreklilikten 1826 yılından sonra eser kalmadı.

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

Kimsesizlik ve ıssızlıkla çevrilmiştik, diye yazar, her şey sessiz, insanlığa aykırı, umut kırıcı ve üstelik son derece aşağılık, budalaca ve miskince idi. Sempati arayan bir bakış ancak aşağılık bir tehdit yada korku ile karşılaşıyordu, ya yüz çeviriyorlar yada hakaret ediyorlardı.

Puşkin, *Kalabalık* ve *Şair'e* adlı manzumelerini yayımladığı devirde yazdığı mektuplarda, iki başkentimizi saran sıkıcı ve bayağı havadan şikâyet eder durmadan.

Dekabristler askeri bir ayaklanma ile Rusya'da otokrasiyi ve monarşiyi yıkmak, cumhuriyet kurmak, toprak köleliğini kaldırmak, demokratik özgürlükleri yerleştirmek istiyorlardı. Özellikle, cumhuriyetçi ve toprak köleliğini kaldırıcı yönde olması, hareketin burjuva karakterde olduğunu gösteriyordu.

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

Ne var ki, Puşkin, yalnızca çevresindeki topluluğun bayalığından mustarip değildi: "yönetici çevreler"le ilişkileri de onu fazlasıyle kaygılandırıyordu.

Bizde epeyce yaygın olan dokunaklı bir söylentiye göre, I inci Nikola yücegönüllülük gösterip 1826 yılında Puşkin'i "gençliğinin siyasal yanılgıları"ndan ötürü "affetmiş" ve hatta yücegönüllü koruyucusu olmuş. Oysa, 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 koruyuculukları da ardarda bir sürü tahammül edilmez hareketler halinde kendini gösterdi. Benkendorf, 1827 yılında Nikola'ya verdiği bir raporda şunları yazar:

Puşkin, kendisiyle yaptığım görüşmeden sonra, İngiliz kulübünde Haşmetmeaplarından övgülü bir şekilde söz ederek, birlikte yemek yemekte olduğu kimseleri Haşmetmeaplarının sağlığına içmeye zorlamıştır. Her ne kadar kendisi müseccel bir serseri ise de, kalemini ve konuşmalarını yönlendirmeyi başardığımız takdirde, **yararlı olacaktır bu.**

Bu son kelimeler Puşkin'e lütfedilen "koruma"nın iç yüzünü bize gösteriyor. Puşkin mevcut düzenin şairi yapılmak isteniyordu. I inci Nikola ile Benkendorf, o eski mağrur ilham perisini resmî ahlâk yolunda gütmek emelindeydiler. Feldmareşal Paskeviç, Puşkin'in ölümünden sonra Nikola'ya: "Puşkin bir edebiyatçı olarak ölümüyle beni üzdü" diye yazdığı zaman, Çar şu cevabı vermiştir: "düşüncene tamamen katılıyorum; Puşkin'in geçmişine değil geleceğine ağlandığı haklı olarak söylenebilir" (1). Yani bu unutulmaz imparator, ölen şairi, kısa ömrü boyunca yazmış olduğu büyük eserlerden ötürü

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

değil, fakat polisin kontrol ve güdümü altında *yazabilecek olduğu* eserlerden dolayı takdir ediyordu. Nikola'nın Puşkin'den beklediği, Kukolnik'in *Yüce varlığın eli yurdu kurtardı* piyesindeki zihniyete uygun "yurtseverce" eserlerdi. Kendisi pek iyi bir saray adamı olan, semavî ilhamlı şair V. A. Jukovski de Puşkin'e aklın sesini duyurmaya, ahlâk saygısı aşılamaya çalışmıştır.

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

Kötü bir eğitimle hayat karşısında savunmasız bırakılan gençliğimiz (yani bütün yeni yetişen kuşak), şiirin çekiciliğine büründüğün isyan dolu fikirlerini öğrendi; ona onarılması imkânsız bir kötülük yaptın. Bundan dolayı vicdanın titremeli. Yetenek hiçtir; esas olan ahlâkî büyüklüktür (1).

Kabul etmek gerekir ki, *bu gibi* bir durumda, *böylesi* bir vasiliğin zincirlerini taşır ve *böyle* öğütler dinlemek zorunda kalırken: "ahlakî büyüklük"ten nefret etmeye, sanatın sağlıyabileceği her türlü "yarar"a karşı en derin tiksintiyi duymaya ve akıl hocalarıyla koruyuculara karşı:

Basın geri! Barışçı şairin
Umurunda bile değilsiniz!

Başka bir deyişle, Puşkin, içinde bulunduğu durumda, sanat sanat içindir teorisinin yandaşı haline gelmek ve şaire, yani kendi kendisine:

Sen kıralsın. Yalnız yaşa. Atıl
Özgür düşünüşün seni götürdüğü özgür yollara,
Aziz düşüncelerinin meyvalarını olgunlaştırarak
Ve başardığın soylu işler için ödül beklemeden.

demek zorundaydı.

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

D.İ. Pisarev olsa, belki de bana itiraz ederek, Puşkin'in bu sert sözlerle koruyucularına değil, "halk"a hitap ettiğini söylerdi. Fakat, hakiki halk, o zamanki edebiyatın görüş alanının dışındaydı. Puşkin'de "halk" kelimesi, onun sık sık kullandığı "kalabalık" kelimesiyle aynı anlama gelir. Bu kelimenin ise çalışan kitleyle bir ilişiği olmadığı açıktır. Puşkin, *Çingeneler*'de bunaltıcı şehirlerin sâkinlerini şöyle vasıflandırır:

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

Bu vasıfların örneğin şehirli zanaatkârlarla bir ilişiği olduğunu farzetmek güçtür.

Şimdi, eğer bütün bunlar doğruysa şu sonuca ulaşıyoruz demektir:

Sanat için sanat eğilimi, sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasında bir uyuşmazlığın bulunduğu yerde çıkar.

Bir tek Puşkin örneğinin böyle bir sonucu desteklemeye elvermiyeceği haklı bir itiraz olarak ileri sürülebilir.Bunu kabul ediyorum; ama, Fransız edebiyatı tarihinden, yani fikir akımları bütün Avrupa'da en geniş sempatiyle karşılanmış olan —hiç olmazsa geçen yüzyılın ortalarına kadar— bir ülkenin edebiyatından alınma başka örnekler vereceğim.

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

Hayır, sizi gidi 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, ikiyüz bin kere hayır (2)... Ben gereksiz olanı en gerekli sayanlardanım ve eşyayı da, insanları da bana gördükleri hizmetle ters orantılı olarak severim (3.

Yine Gautier, Baudlaire hakkında yazdığı küçük bir biyografide, sanatın mutlak bağımsızlığını koruduğu ve şiirin kendi kendisinden başka bir amacı, okuyucunun ruhunda kelimenin mutlak anlamıyla güzellik duygusunu uyandırmaktan başka bir görevi 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:

Raphaello'nun hakiki bir tablosunu ya da güzel bir çıplak kadını seyretmeye karşılık, Fransızlık ve yurttaşlık haklarımdan büyük bir memnunlukla vazgeçerdim (4).

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 gereklerini dile getirmede özellikle gençken kullanmış olduğu fazlaca paradoksal biçime karşı sadece bazı ihtirazî kayıtlar ileri sürerlerdi.

Fransız romantikleri ile parnasyenlerinde bu zihni-

(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.

yeti doğuran neydi? Acaba onlar da mı içinde yaşadıkları toplumla 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 anılarını aktarıyordu. İşte anlattıkları:

Chatterton'un, karşısında inşadda bulunduğu parter; bu dünyada mısra düzmekten ya da resim yapmaktan başka makbul bir meşgale olamıyacağına kuvvetle inanan... ve benzerlerine belki ancak Heidelberg'li ya da Jena'lı tilkiler'in filistenler'e bakışlarında rastlanabilecek bir hor görüşle burjuvalara 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, kısacası esrarlı cemaate mensup olmayıp hayatını maddice kazanan herkes burjuvaydı (2).

İşte bir başka tanığın ifadesi.

Théodore de Banville, *Odes funambulesques*'lerinden birinin yorumunda, kendisinin de bu *burjuva* kinini paylaşmış olduğunu açıklıyarak romantiklerin *burjuva* kelimesine verdikleri anlamı bir de kendisi açıklar:

Romantiklerin dilinde burjuva demek yalnız paraya tapan, postunu korumaktan başka bir amacı olmıyan ve şiir-

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

(2)) **Aynı eser**, s. 154.

de duygusal romansı, plâstik sanatlarda da renkli taş basmasını seven insan demekti (1).

Banville bunu hatırlattıktan sonra, *Odes funambulesques*'lerinde —bu od'larm romantiklerin son döneminde 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 toplumla uyuşmazlık halinde olduklarını oldukça inandırıcı bir şekilde gösteriyor. Doğrusu, bu uyuşmazlık burjuva düzeni için hiçbir tehlike taşımıyordu. Romantik topluluklara katılan burjuva gençleri mevcut düzene başkaldırmıyor, fakat burjuva yaşayışının aşağılığı, sıkıcılığı ve bayalığı karşısında öfke ve kırgınlık duyuyorlardı. Bu gençleri coşturan yeni sanat onların bu aşağılıktan, sıkıcılıktan ve bayağılıktan kaçıp sığındıkları bir sığınaktı.

Restorasyonun son yılları ile Louis-Philippe devrinin ilk yarısında, yani romantizmin en parlak döneminde —Fransa, ihtirasları derinden harekete getirmiş olan Büyük İhtilâl ile Napoléon çağının müthiş fırtınalarını henüz atlatmışken—, Fransız gençliği burjuva hayatının aşağılığına, maddiliğine ve sıkıcılığına zor ayak uydurabilirdi (2). Burjuva toplumda hâkim bir mevki kazanıp gönlündeki özgürlük mücadelesi ateşi sönünce, sanat için artık *burjuva hayat tarzının inkârını idealleştir-*

(1) Théodore de Banville : **Odes funambulesques**, s. 179-180, Charpentier bas., Paris, 878.

(2) Alfred de Musset bu uyuşmazlığı şöyle **karakterize ediyor :**

mek'ten başka yapacak bir şey kalmadı. Romantik sanat işte bu idealleştirmedir. Romantikler, burjuva ölçülülüğüne ve konforimizmine karşı düşmanlıklarını yalnız sanat eserlerinde değil, tarz ve tavırlarıyla da ifade etmeye çalıştılar. Gautier, *Chatterton*'un ilk temsilinde parteri dolduran gençlerin uzun saçları olduğunu söylemişti. Aynı Gautier'nin "kibar" kişiler için skandal konusu olan kırmızı yeleğinden sözedildiğini kim işitmemiştir ki? Genç romantikler için acayip elbiseler, uzun saçlar hep o şiddette nefret edilen burjuvaların ziddına gitmek için birer araçtan ibaretti. Bunun gibi, yüz solgunluğu da burjuva düşmanlığına karşı bir tür 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 insana uğursuz, baronvari, kafirce, ihtiras ve acılarla kemirilmiş bir görünüş verirdi. Duygulu bayanlar sizi ilgi çekici bulurlardı (1).

"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 görülen tek şey bir acılık okyanusu üzerinde cılız kamışlardan ibaret oldu. Öte yandan maddi adamlar, pozitif zevkler arasında dimdik ayakta kaldılar ve hiç sarsılmadılar, sahip oldukları paraları saymaktan başka kaygıları yoktu bunların. Bir hıçkırık ve bir kahkaha oldu işitilen, biri ruhtan, ötekisi 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.)

(1) Théophile Gautier: **Romantizmin tarihi**, s. 31.

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 bağlayan bu zaafa esef edilirdi (1).

Belirtmek gerekir ki, genel olarak, insanların şu ya da bu tarz ve tavrı benimsemek için gösterdikleri gayretler daima belirli bir devrin toplumsal ilişkilerini yansıtır. Bu konuda gayet ilginç bir sosyolojik etüd yazılabilirdi.

Burjuvaziye karşı böyle bir tavır takman 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 yandaşlarına karşı —yukarıda zikrettiğimiz— çıkışları bu suretle açıklanır. Kendi gözünde insanların ve eşyanın, sağlıyabildikleri fayda ile ters orantılı olarak değer taşıdıkları paradoksu için de durum aynıdır. Bütün bu çıkışlar, paradokslar Puşkin'in

Basın geri! Barışçı şairin
Umurunda bile değilsiniz.

mısralarıyla aynı anlama gelir.

Parnesyenlerle ilk Fransız realistleri (Goncourt kardeşler, Flaubert, vs.) de, içinde yaşadıkları burjuva toplumunu 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 bir-

(1) Aynı eser, s. 32.

kaç 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. Parnesyenlerin de, tıpkı romantikler gibi, sanat sanat içindir teorisinin ateşli taraftarı olduklarını eklemeye bilmem gerek var mı?

Daha pek çok örnek verilebilirse de bunda yarar görmüyoruz. Sanatçılarda sanat sanat içindir doktrinine bağlanma eğiliminin, kendilerini çevreleyen toplumla 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 dönemde, 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 toplumundan ayıran uyuşmazlığa oranla daha derindi. David'le grupu eski rejimin yıkılmasını özlüyorlardı. Oysa ki, Théophile Gautier ve yandaşları —daha önce de söylediğim gibi— burjuva toplumuna karşı hiçbir düşmanlık beslemiyorlardı; istedikleri sadece burjuva toplumunun örf ve âdetlerde bir tür bayağılaşmaya yol açmamasıydı (1).

(1) Théodor de Banville, romantiklerin "burjuva"ya karşı hücumlarının hiçbir suretle toplumsal bir sınıf olarak burjuvaziyi hedef tutmadığını açıkça söyler (bkz. Odes

David ve dostları eski rejime karşı baş kaldırırken, az zaman sonra, rahip Sieyés'in ünlü sözüyle, "her şey haline gelecek" olan tiers état'nın sıkı saflarla peşleri sıra geldiğini biliyorlardı. Dolayısıyle, *mevcut düzen*'le uyuşmazlıkları hakkında besledikleri duygu, eski toplumun bağrında yükselen ve onun yerini almaya hazırlanan *yeni toplum*'a karşı sempati duygusuyla tamamlanmaktaydı. Oysaki, romantiklerde ve parnasyenlerde bambaşka bir durumla karşılaşıyoruz: bunlar, yaşadıkları devir Fransa'sının toplumsal yapısında herhangi bir değişikliği ne umuyor, ne de arzu ediyorlardı; bu yüzden de, toplumla uyuşmazlıkları umutsuz ve çaresiz bir uyuşmazlıktı (1).

Bizim Puşkin'imiz de de zamanın Rusya'sında değişiklikler olmasını beklemiyordu ve hattâ, denilebilir ki,

---

funambulesques, Paris, 1858, s. 294).

Romantiklere has olup esas itibarıyle muhafazakâr bir mahiyet taşıyan bu "burjuva"ya karşı isyan, bazı Rus teorisyenler (örneğin, İvanov-Razumnik) tarafından, günümüzde, küçük burjuva zihniyetine karşı yapılan ve proletaryanın burjuvaziye karşı politik ve sosyal mücadelesini genişlikçe adamakıllı aşan bir mücadele olarak yorumlanmıştır. Bu yorum tarzında kendisini gösteren düşünce derinliğini okuyucuların hakemliğine havale ediyorum. Gerçekte bu yorum, Rus sosyal düşünce tarihi ile uğraşan kimselerin daha önce Batı Avrupa düşünce tarihiyle yakınlık kurma zahmetine her zaman katlanmadıklarını gösteriyor.

(1) Sanatçılarla onları saran toplumsal çevre arasındaki bu çaresiz uyuşmazlık Alman romantiklerinin düşünce tarzı üzerinde de etkisini 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 akımları).

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

Sanırım, yukarıda varmış olduğum sonucu şimdi tamamlıyarak şöyle diyebilirim:

Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde "sanat sanat içindir" görüşünü benimseme eğiliminin doğup güçlenmesine yol açan şey, bu kimselerle onları saran toplumsal çevre arasında bulunan çaresiz uyuşmazlıktır.

Dahası var. Aklın yakın zaferine sıkıca inanan "1860 yılları insanları"mızın örneği, bize şunu ispat etmektedir ki, *faydacı denilen sanat, yani sanat eserlerini "hayatın tezahürleri hakkında [verilmiş] hükümler telâkki etme eğilimi ve bu sanatın toplumsal mücadelelere katılma hususunda her zaman taşıdığı sevinçli istek, toplumun önemli bir kısmı ile, artistik yaratışla az çok aktif bir şekilde ilgilenen kimseler arasında karşılıklı bir sempatinin bulunduğu yerde doğar ve güçlenir.*

Aşağıdaki örnek 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 gereğine inanmış örnek bir sanatçı olarak zikredeceği Baudlaire bile hemen *Halkın Selâmeti* adıyla devrimci bir gazete çıkarmaya başladı. Gerçi, bu gazete kısa zamanda kapandı, ama Baudlaire 1852 yılında Pierre Dupont'un *Şarkılar*'ına yazdığı önsözde sanat sanat içindir teorisini hâlâ "çocukça" olarak vasıflandırmakta ve sanatın top-

lumsal bir amaç taşıması gerektiğini ilân etmekteydi. Ancak karşı - devrimin zaferinden sonradır ki, Baudelaire ve onu izliyen başka sanatçılar tekrar o "çocukça" sanat sanat içindir doktrinine döndüler.

Parnas'm gelecek seçkin simalarından biri olan Leconte de Lisle, 1852'de çıkan *Antik Şiirler*'inin I inci basımının önsözünde bu dönüşün psioklojik anlamını çok daha doğru bir şekilde ifade etmiştir. Bu önsözde şunları okuyoruz:

Sanatta gerçekleşen Şiir artık kahramanca işler meydana getirmeyecek, toplumsal erdemler ilham etmeyecek, çünkü bütün edebî çöküş devirlerinde olduğu gibi, ancak miskince kişisel izlenimleri ifadeye zorlanan kutsal dil. . artık insanoğluna ders verebilecek halde bulunmuyor (1).

Leconte de Lisle şairlere seslenerek der ki:

Şairler, ne söyleyeceksiniz, ne öğreteceksiniz?... İnsan soyunun hocaları, bakın çömeziniz içgüdüsüyle sizden fazlasını biliyor (2).

Geleceğin parnesyenine göre, şimdi şiirin görevi "artık gerçek hayatı olmıyan kimselere ideal hayatı sunmak (3)"tır.

Bu derin anlamlı sözler "sanat için sanat"a sığınma eğiliminin psikolojik sırrını açığa vuruyor. Leconte de Lisle'in bu açıklayıcı önsözünü daha birçok vesilelerle anmamız gerekecek.

Sorunun bu yanına son verirken, her siyasi iktidarın,

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

(2) **Aynı eser**, s. IX.

(3) **Aynı eser**, s. IX.

sanatla ilgilendiği takdirde, her zaman faydacı sanatı tercih ettiğini ekliyeceğim. Bunda anlaşılmıyacak bir yan yok, çünkü bütün ideolojileri, doğrudan doğruya hizmet ettiği dâvanın hizmetine koşmak bir siyasi iktidarın çıkarı gereğidir. İmdi, bir siyasi iktidar, sadece bazen devrimci, fakat çoğu defa muhafazakâr —eğer gerici değilse— olduğuna göre, sanatta faydacı görüşü sırf devrimcilere yada 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 örnek: 1814 yılında, F. F. Narejni'nin: *Rusyalı Gil Bles* yada *prens Gabriel Simoniviç Çistiakov'un maceraları* adlı romanının ilk üç bölümü çıkmıştı. Bu roman Maarif nazırı kont Razumovski tarafından yasaklandı. Razumovski, bu yasaklama dolayısıyle, edebiyatla hayat arasındaki ilişki hakkındaki düşüncesini şu sözlerle bildiriyordu:

> Roman yazarları, çoğu defa, kötülüklerle savaşmaya çalışırken bunları öyle renklerle çiziyor yada öylesine ayrıntılı bir şekilde tasvir ediyorlar ki, böylece, gençliğin dikkatini akla getirilmemesi yeğ olan bazı kötülükler üzerine çekmiş oluyorlar. Edebi değeri ne olursa olsun, bir roman ancak hakikaten ahlâki bir amaç taşıdığı takdirde yayımlanmalıdır.

Gördüğünüz gibi, Razumovski sanatın kendi kendisi için bir amaç olamıyacağı kanısındaydı. I inci Nikola'nın resmi durumları dolayısıyle sanat karşısında bir tavır takınmak zorunda kalan hizmetlileri de böyle düşünüyorlardı. Ostrovski de iktidarı kendisiyle uğraştırmıştır: 1850 yılı martında *Yabancı değiliz, uzlaşırız* adlı komedisi çıktığı ve bazı aydın edebiyat ve ... ticaret amatörleri bu ko-

medinin tüccarları tahkir ettiği endişesine kapıldıkları vakit, Maarif nazırı (Prens P.A. Şirinski - Şikmatov) Moskova öğretim dairesi âmirine müptedi dram yazarını makamına çağırıp kendisine şunları anlatmasını emretti:

Yeteneğin soylu ve yararlı amacı kötüyü ve gülünçü sadece canlı bir şekilde tasvir etmek değil, bunları takbih etmek; yalnızca karikatür yapmak değil, aynı zamanda ve özellikle yüksek ahlâk duygularını yaymak olmalıdır. Bundan dolayı, yazar alçaklığa karşı erdemi, kötüye ve gülünce karşı ruhu yüceltici fikir ve hareketlerin tasvirini koyacaktır; nihayet, yazar her cürmün daha bu dünyada cezasını bulduğu inanışını, gerek genel, gerekse özel yaşayış için son derece önemli olan bu inanışı pekiştirmelidir.

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

Örnekleri fazla çoğaltmamak için iki olayı daha belirtmekle yetineceğim:

N. Polevoi'nin çıkartmakta olduğu *Moskova Telgraf*, Kukolnik'in: *Yüce Varlığın eli vatanı kurtardı* adlı "vatanperverane" piyesi hakkında olumsuz bir yazı yayımladığı için Nikola hükümetinin hışmına uğrayıp kapatılmıştı. Fakat, gün gelip N. Polevoi de *Rus donanmasının emektarı* ve *Satıcı İgolkin* gibi vatanperverane piyesler yazmaya başlayınca, İmparator —yazarın kardeşi-

nin anlattığına göre— onun dramtik yeteneğine hayran kalıverdi.

Bu yazar müstesna bir istidat sahibi, dedi [imparator], yazması, durmadan yazması gerek. Onun işi bu olmalı, —ve gülümseyerek ekledi— ama dergi çıkartmaya kalkışmasın!

Rus yöneticilerinin bir istisna teşkil ettiklerini sanmayınız. Hayır, XIV üncü Louis gibi mutlakiyetçiliğin tipik bir temsilcisi de sanatın kendi kendisi için amaç olamıyacağına, insanların ahlâkî eğitimine hizmet etmesi gerektiğine aynı derecede inanıyordu. Bu ilke, XIV üncü Louis büyük yüzyılının bütün edebiyat ve sanatına derinden sinmişti.

I inci Napoléon da sanat sanat içindir teorisini menfur "ideologlar"m zararlı uydurmalarından biri sayardı. Onun da arzusu edebiyatın ve sanatın ahlâka hizmet etmesiydi ve bunu bir dereceye kadar başardı: nitekim o devirde "salonlar"da görülen tablolardan çoğu Konsüllüğün ve İmparatorluğun askerlik alanında başardığı işleri temsil ediyordu.

I inci Napoléon'un "küçük" yeğeni III üncü Napoléon bu alanda amcasının izinden gittiyse de çok daha az başarı gösterdi. O da edebiyatı ve sanatı, ahlâk adını verdiği şeye hizmete zorlamak istiyordu. Lyon'lu profesör V. de Laprade, y852 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 çok yakın olduğunu, böylece ortalığa dirlik düzenliğin hâkim olacağını ve hiçbir yazarın en ufak bir hoşnutsuzluk göstermeye 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 gülmeyenlerin hakkı yağlı kazıktır, vs.

Bu spiritüel hicviyenin Laprade'ın profesörlüğüne malolduğunu da sırası gelmişken ekliyeyim. III üncü Napoléon hükümeti "devletin ilham perileri"yle alay edilmesine izin vermiyordu.

"Yönetici çevreler"i bırakalım.

II

İkinci İmparatorluk devri yazarları içinde, sanat sanat içindir teorisini hiçbir *ilerici* yanı bulunmayan bazı düşüncelere dayanarak reddetmiş olan kimselere rastlanır. Örneğin, Alexandre Dumas fils, "sanat sanat içindir" sözünün "bir araya getirilmiş anlamsız üç kelime"den başka bir şey olmadığını kesin bir dille ilân eder. A. Dumas fils *Gayrimeşru oğul* ve *Müsrif baba* piyeslerinde bazı toplumsal amaçlar güdüyordu. O, kendi düşüncesine göre, her yanıyla yıkılamkta olan "eski toplum"u eserleriyle desteklemesi gerektiğine inanıyordu.

Lamartine, 1857 yılında, Alfred. ve Musset'nin ölümü üzerine, onun eserlerinden söz ederken, hiçbir dinsel, toplumsal, siyasal yada yurtsal inanış tanımamış olduğu için şairi sert bir şekilde yargılıyor ve zamanının şairlerini "kompozisyonlarında sadece ölçü ve uyakla uğraşıp anlamı unutmak"la suçlandırıyordu. Nihayet, çok daha az önemli bir yazar olan Maxime Du Camp, sırf şekil araştırıcılığını mahkûm ederken sesini şöyle yükseltir:

Güzellik şekildeymiş, âmenna, kabul ettik!
Ama 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 bileşimine 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 eğilimler atfedilemez. Bunlar, sanat sanat içindir teorisini reddetmekle birlikte, hiç de, burjuva düzeninin yerine yeni bir toplumsal organizasyon koymak arzusunda değildiler; tersine olarak, proletaryanın kurtuluş hareketinin şiddetle sarstığı burjuva düzenini sağlamlaştırmak istiyorlardı. Bu bakımdan bunlar romantiklerden ve, özellikle, parnasyenlerle ilk realistlerden ayrılırlar. Bu farkın nedeni, sırf bunların burjuva yaşayış tarzına çok daha kolaylıkla uyabilmeleridir. Berikilerin kötümser muhafazakâr olmalarına karşılık, bunlar iyimser muhafazakârlardır.

Bundan, apaçık olarak şu sonuç çıkar ki, faydacı sanat doktrini devrimci zihniyetle olduğu kadar muhafazakâr zihniyetle de bağdaşmaktadır. Böyle olmakla bir-

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

likte, bu doktrin herhangi bir toplumsal düzene yada toplumsal ideale karşı duyulan canlı ve aktif bir ilginin varlığını şart koşar zorunlu olarak. Bu ilgi —şu yada bu nedenle— kaybolduğu zaman o da kaybolur.

Şimdi daha ileriye giderek bu iki karşıt eğilimden hangisinin sanatın gelişmesi için daha elverişli olduğunu görelim.

Toplumsal hayata ve düşünceye ilişkin bütün sorunlar gibi, bu sorunun da 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. Sonuç ne olacaktı? Cevap basit: onların nüfuzu altına giren ilham perileri devletin ilham perileri haline gelerek aşikâr çöküş alâmetleri göstermeye başlıyacaklar ve doğruluklarından, kuvvetlerinden ve çekiciliklerinden çok şey kaybedeceklerdi.

Puşkin'in *Rusya'ya iftira edenler* manzumesi hiç de onun en iyi eserlerinden biri sayılamaz. Ostrovski'nin, yüce makamda "yararlı bir ders" sayılan *Herkes yerli yerine* piyesi de başarılı bir eser değildir. Oysa, 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, Baudlaire, Concourt kardeşler, Flaubert, kısaca, bütün romantikler, parnasyenler ve ilk Franstz realistlerinin kendilerini saran burjuva çevreyle uzlaştık-

larını ve ilham perilerini, Banville'in deyimiyle "yalnız paraya tapan" kimselerin hizmetine verdiklerini farzedelim. Sonuç ne olurdu?

Cevap kolay. Romantikler, parnasyenler ve ilk Fransız realistleri çok aşağı bir düzeye 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. Soruyu sormak bile abes. Halbuki, burada sorun sadece bir yetenek farkından ibaret değildir. Augier'nin dram türünde burjuva ölçülülüğünün ve konformizminin hakikaten doruğunu teşkil eden âmiyaneliği, bu ölçülülükten ve konformizmden nefretle uzak duran Flaubert'in, Concourt'ların ve diğer realistlerin yaratıcı melekesinden zorunlu olarak farklı bir yaratıcı melekeye ihtiyaç gösterir.

Nihayet, bu edebiyat akımlarından birisinin diğerine oranla çok daha fazla sayıda yetenekli insanı kendisine çekmiş olması da derin bir nedene dayanıyordu. Peki, bütün bu anlatılanlardan ne sonuç çıkarmalı?

Şunu: bir sanat eserinin meziyetini nihaî ve kesin olarak belirleyen şey, onun içeriğinin değeridir. Oysa, romantikler ve bu arada Théophil Gautier bunu kabul etmek istemiyorlardı. Théophile Gautier, şiirin hiçbir şey ispat etmekle kalmayıp üstelik hiçbir şey de anlatmadığını, bir mısranın güzelliğinin ondaki ahenk ve ritme bağlı olduğunu söylüyordu. Büyük hata! Hakikat tam bunun tersidir. Şiir —ve, genel olarak her sanat eseri— daima bir şey *anlatır;* çünkü daima bir şey *ifade eder.* Tabii, her şiir anlattığını kendine has bir tarzda "anlatır". Sanatçı

düşüncesini imajlarla ifade ettiği halde, makale yazarı fikirlerini *mantıksal kanıtlarla* ispat eder. Bir edebiyatçı imajlar yerine mantıksal kanıtlar kullanırsa yada yarattığı imajlar onun şu yada bu konuyu ispatlamasına yararsa, o artık bir sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur; isterse denemeler ve makaleler değil de, romanlar, hikâyeler yada tiyatro piyesleri yazsın... Bütün bunlar apaçık olmakla beraber, hiç de bir sanat eseri için fikrin önemsiz olduğu anlamına gelmez. Hattâ, diyeceğim ki, ideolojik içerikten tamamen yoksun bir sanat eseri yoktur. Şekli her şeyin üstünde tutan ve içerik kaygısı duymıyan yazarlar bile eserlerinde daima şu yada bu tarzda, bir fikri ifade ederler. Şiir ürünlerinin ideolojik içeriğine karşı kayıtsız olan Th. Gautier, daha önce gördüğümüz gibi,

> Raffaello'nun hakiki bir tablosunu yada güzel bir çıplak kadını seyretmeye karşılık, Fransızlık ve yurttaşlık haklarından memnunlukla vazgeçmeye hazır

olduğunu temin ediyordu.

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

Ancak, ideolojik içerikten yoksun bir sanat eseri bulunmadığı doğru olmakla birlikte, bir sanat eserinde her fikri ifade etmeye de imkân yoktur. Ruskin bunu çok gü-

zel 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 hakiki bir ilham kaynağı olup olamıyacağını kendi kendinize sorun: cevabınız olumlu ise o duygu yüce bir duygudur. Eğer, tersine, bu duygu terennüm edilemiyecek gibiyse, alaydan başka bir şey ilham edemezse o zaman aşağılık bir duygudur.

Başka türlü olamaz. Sanat, insanları manen birbirine yaklaştıran araçlardan biridir. Ve bir sanat eserinde ifade edilen duygu ne kadar yüksek olursa, o eser insanlar arasındaki manevi ilişkileri o kadar kolaylaştırır.

Cimri kaybolan parasını niçin terennüm edemez? Gayet basit. Çünkü o, bunu terennüm etseydi, terennümü kimseyi duygulandırmaz, yani kendisiyle başka insanlar arasında manevi bir birlik duygusu uyanmasını sağlıyamazdı.

Belki bana savaş şiirlerinden söz edilecek ve: savaş insanları birbirine yaklaştıran bir araç mıdır? diye sorulacak. Ben, buna cevap olarak, düşmana karşı kin ifade eden savaş şiirlerinin, aynı zamanda, yurtları için ölmeye hazır olan askerlerdeki fedakârlık ruhunu ululaştırdığını söyleyeceğim. Bu tür şiir, işte bu duyguları ifade ettiği ölçüde, insanlar arasında bağ görevi görür; ve bu işi, insanlığın değilse bile, hiç olmazsa onun şu yada bu bölümünün kültürce erişmiş olduğu gelişme derecesine göre az yada çok geniş sınırlar içinde (kabile, komün, devlet) yapar.

Faydacı sanat gayretkeşlerini hiç de sevmiyen T.S.

Turgenyev bir gün: "Milos venüsü 1789 ilkelerinden daha az itiraz götürür", demişti. Turgenyev tamamen haklıydı. Fakat bu olgunun anlamı nedir? Bu olgunun anlamı hiç de Turgenyev'in ona atfetmek istediği gibi değildir.

Yeryüzünde pek çok insan, 1789 ilkelerine "itiraz" etmek şöyle dursun, bu ilkeleri bilmez bile. Avrupa ekolünden geçmemiş bir Hotanto'ya bu ilkeler hakkında ne düşündüğünü sorunuz. Onun bu ilkelerden sözedildiğini ömründe işitmemiş olduğunu görürsünüz. O, yalnız 1789 ilkelerinden değil, Milos, Venüsü'nün varlığından da habersizdir; ve bunu görseydi muhakkakki mükemmelliğine "itiraz" ederdi. Hotanto'nun kendine has bir güzellik ideali, Hotanto Venüsü adıyla antropoloji kitaplarında resmine çok az rastlanan bir güzellik ideali vardır. Milos Venüsü beyaz ırkın ancak bir kısmı için şüphe götürmez bir çekicilik taşır. Milos Venüsü beyaz ırkın bu kısmı için gerçekten de 1789 ilkelerinden daha az itiraz götürür. Niçin? Nedeni basit. Çünkü, 1789 ilkeleri beyaz ırkın ancak belirli bir gelişme evresine —feodalizme karşı mücadele eden burjuvazinin kendi rejimini pekiştirdiği evreye (1)— tekabül eden ilişkilerin ifadesi olduğu hal-

(1) Kurucu Meclis'in 20-26 Ağustos 1789 tarihli oturumunda kabul ettiği "İnsan ve yurttaş hakları bildirisi"nin ikinci maddesi şöyle der: "Her türlü siyasal topluluğun amacı insanın tabii ve yokedilemez haklarının korunmasıdır. Bunlar, özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve baskıya direniş haklarıdır".

Burada mülkiyet endişesi tamamlanma yolundaki devrimin burjuva karakterini, "baskıya direniş" hakkının tanınması devrimin yapılmakta olup henüz sona ermediğini ve aristokrasi ile ruhban sınıfının yüksek tabakası tarafın-

de, Milos Venüsü bu gelişmenin birçok evrelerine —birçok evrelerine, fakat bütün evrelerine değil— tekabül eden bir kadın güzelliği idealini temsil eder. Hıristiyanların da kendilerine mahsus kadın güzelliği idealleri vardı. Bu idealleri 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 gitmeye başladı. Bu değişiklik batı Avrupa şehirlerindeki özgürlük hareketini, yani tam da 1789 ilkelerinde en parlak ifadesini bulan hareketi takiben meydana geldi. Bunun için —Turgenyev'e rağmen— diyebiliriz ki, Milos Venüsü'nün, yeni Avrupa'da, 1789 ilkeleri bura sakinleri arasında olgunlaştığı ölçüde daha az "itiraz"a uğraması gerekiyordu. Bu bir paradoks değil, tarihsel bir olgudur sadece.

Rönesans devri sanat tarihinin başlıca olgusu —bu tarih güzellik kavramı bakımından incelenirse görüleceği gibi— insan figürü hakkındaki manastır idealinin yavaş yavaş arka plana çekilerek yerini, şehirlerdeki özgürlük hareketine bağlı olan ve gerçekleşmesi Antik çağ "dişi şeytanlar"ının anısı sayesinde kolaylaşan bir dünyasal ideale bırakmasıdır.

Edebî faaliyetinin son döneminde "saf", bağlantısız, şartsız yada —filozofların dedikleri gibi— *mutlak sanat*'ın

---

dan şiddetli bir muhalefetle karşılandığını gösterir. 1848 haziranında Fransız burjuvazisi artık yurttaş için baskıya direniş hakkı ilân etmiyordu.

bulunmadığını ve hiçbir zaman bulunmamış olduğunu haklı olarak söyliyen Bielinski dahi, buna rağmen, "XVI ncı yüzyıl İtalyan ekolü ressamlarına ait eserlerin, belirli bir oranda, mutlak sanat idealinde yaklaştığını" kabul ediyordu; çünkü, ona göre, bu eserler "sanatın kültürlü sosyete için başlıca ilgi konusu, biricik (exclusive) meşgale olduğu" bir devirde yaratılmışlardır. Ve Bielinski, örnek olarak "Raffaello'nun Madonnası, XVI ncı yüzyıl İtalyan resminin bu şaheseri"ni, yani Dresden Müzesindeki Sixtin Madonnası'nı zikreder.

Oysa, XVI ncı yüzyıl İtalyan resim ekolleri dünyasal ideal ile hıristiyanî manastır ideali arasındaki uzun bir mücadelenin sonunu gösterirler. XVI ıncı yüzyılda en kültürlü sınıfların sanata karşı duydukları ilgi ne kadar "biricik" olursa olsun (1), Raffaello madonnalarının, sanat alanında, dünyasal ideal tarafından manastır idealine karşı kazanılan zaferi en iyi karakterize eden ifade şekillerinden biri olduğu inkâr edilemez. Raffaello'nun, henüz ustası Perugino'nun etkisi altında bulunduğu dönemde yapmış olduğu ve yüzleri sırf dinsel bazı duyguları aksettiren madonnalar için de, abartıya düşmeksizin, aynı şey söylenebilir. Bu dinsel görünüş altında, sırf dünyasal bir hayatın sağlıklı sevinci o kadar kuvvetle parlar ki,

(1) İnkâr götürmez bir olgu olan bu "biricik" ilgi, XVI ncı yüzyılda sanatla yakından ilgilenen kimselerle onları saran toplumsal çevre arasında çaresiz bir uyuşmazlığın varlığına delâlet eder sadece. Bu uyuşmazlık dolayısiyle, o devirde de bir saf sanat, yani sanat için sanat eğiliminin doğduğu görülmüştür. Daha önceki dönemde, örneğin Giotto zamanında ise, böyle bir uyuşmazlık bulunmadığından, bu eğilim görülmez.

artık bu madonnalarda bizanslı ustaların dindar bakirelerine benzer bir yan bulmaya imkân yoktur (1).

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" ürünü değildirler.

Doğrusu, "mutlak sanat" denilen şey hiçbir zaman varolmamıştır. Ve Turgenyev'in, Milos Venüsü'nü bir mutlak sanat örneği sayması, sadece, bütün idealistler gibi, insanlığın estetik gelişmesinin gerçek seyrini yalnış bir şekilde yorumlamasındandır.

Belirli bir anda, belirli bir toplumda yada sınıfta egemen olan güzellik idealinin kökü, kısmen, insan türünün gelişmesinin biyolojik şartlarında —ki bazı özellikleri, bu arada ırk özelliklerini bu şartlar meydana getirir—, kısmen de, bu toplumun yada sınıfın doğuş ve yaşayışının tarihsel şartlarmdadır. İşte bu nedenle, bu ideal daima son derece zengin bir içerik —mutlak, yani şartsız olmayıp, tersine, tamamen şartlı bir içerik— taşır.

"Saf güzellik"e hayranlık duymak, bu estetik zevki belirleyen biyolojik, tarihsel ve toplumsal şartlara bağımlı olmaktan çıkmak anlamına gelmez; sadece, bu şartların varlığından az çok bilinçli bir şekilde habersiz olmak anlamına gelir.

Özellikle, Théophile Gautier gibi romantiklerin durumu budur: Théophil Gautier'nin münhasıran şekle olan ilgisinin (intérêt exclusif) siyasal ve toplumsal sorunlara karşı kayıtsızlığına sıkıca bağlı olduğunu daha önce söylemiştim. Bu kayıtsızlık, onun edebi eserlerini burjuva

(1) Dikkate değerdir ki, Perugino'nun çağdaşları onun ateist olmasından şüphelenmişlerdi.

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:

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

Ve Gautiér, 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 geçmesinin o kadar zor olduğunu belirtir.

Kendi başlarına tamamen doğru olan bu düşünceler, sanat sanat içindir doktrininin konsekan romantiklerde görülen şekli için gayet karakteristiktir. Şu soru akla gelebilir: acaba insan soyunun sözüm ona mükemmelleşme yeteneği hakkındaki sözleriyle Gautier'nin kafasını şişirenler kimlerdir? Sosyalistler, özellikle, Saint-Simon'cular. *Mademoiselle de Maupin*'in yayımlanmasından az önceleri bunlar Fransa'da büyük itibar kazanmış durum-

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

daydılar. Şu halde, ayyaşlıkta mareşal Bassompierre'i, oburlukta da Kroton'lu Milon'u geçmenin güçlüğü hakkındaki düşünceler (ki kendi başlarına gayet doğrudurlar) Saint-Simon'culara karşı ileri sürülmüştür. Lâkin, bu düşünceler ne kadar doğru olurlarsa olsunlar, Saint-Simon'cular için söylendikleri takdirde tamamen yersizdirler. Saint-Simon'cuların sözünü ettikleri insan soyunun mükemmelleşme yeteneği ile mide hacmi arasında hiçbir ilişki yoktur.

Saint Simon'cular toplumsal organizasyonun, nüfusun büyük kısmının çıkarına, yani işçiler, üreticiler çıkarına olarak iyileştirilmesi amacını güdüyorlardı.

Bu idealden "saçma şey" diye sözetmek ve gerçekleştiği takdirde insanın daha fazla şarap içip daha fazla et tıkınmak yeteneğini kazanıp kazanmıyacağını soruşturmak genç romantiklerde o kadar nefret uyandırmış olan burjuva düşünce basitliğine bizzat düşmek demektir.

Bunu nasıl açıklamalı? Burjuva düşünce basitliğine karşı amansızca savaşmayı hayatta kendisine amaç edinmiş bir yazarın muhakemelerine aynı burjuva basitliği nasıl olup sızabilmiştir

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

Şimdi bunu daha yakından görelim.

Bazı romantikler, örneğin George Sand —Pierre Leroux ile ilişkide olduğu zamanlar— sosyalizme doğru kaymışlardı. Fakat bunlar bazı istisnalardı. Genellikle burju-

va âmiyaneliğine karşı mücadele eden romantikler toplumsal reformların zorunluluğunu ilân eden sistemlere düşmandılar. Romantiklerin emeli, toplumun örf ve âdetlerini, toplumsal yapıda hiçbir değişiklik yapmaksızın değiştirmekti —buysa besbelli imkânsız bir şeydir. Bu yüzden, romantiklerin "burjuva"ya karşı isyanları, pratik bakımdan, İena'lı yada 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 sonuçları olmuştur. Romantik kahramanların itibari ve gerçek dışı karakteri bu yüzdendir. Ve kahramanların bu karakteri sonuçta ekolün çökmesine neden olmuştur. Gerçekten de, bir sanat eserindeki kahramanların itibari ve gerçek dışı karakterde olması o eserin değerine asla bir şey katmaz. Bunun için, yukarıda gözlemlemiş olduğumuz *olumlu* tarafın yanına şimdi bir *olumsuz* kaydı koymamız gerekiyor: *Romantiklerin eserleri, yazarlarının "burjuva"ya karşı isyanından bir bakıma çok şey kazanmış olmakla birlikte, bu isyanın pratikteki kıvamsızlığı yüzünden başka bir bakıma çok şey kaybetmiştir.*

İlk Fransız realistleri, romantik eserlerin bu başlıca kusurunu: kahramanların itibari ve gerçek dışı karakterini, gidermeye çalıştılar. Flaubert'in eserlerinde bunun izine rastlanmaz (belki, *Salammbo* ile *Hikâyeler* müstesna). İlk realistler de "burjuva"ya karşı kıyama devam etmekle birlikte, bunu bambaşka bir tarzda yaparlar. Bunlar, alelâde burjuvalara karşı hayali kahramanlar çıkaracak yerde, artistik yaratışlarına konu olarak bizzat bu burjuvaları alırlar. Flaubert, bir tabiat bilgini tabiat karşısında nasıl objektif olabiliyorsa, kendisinin de, tasvir ettiği top-

lumsal çevre karşısında öyle objektif olması gerektiğini düşünüyordu. Flaubert şöyle der:

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

Ve Flaubert ne kadar objektif kaldıysa, romanlarında tasvir ettiği kişiler de o kadar "belge" değeri kazandı. Öyle ki, toplumsal psikoloji olgularını bilimsel bir biçimde tahlil eden herkes için bu "belgeler"in incelenmesi bir zorunluluktur. Objektiflik, Flaubert'in metodunun en güçlü yanıydı.

Lakin, artistik yaratış süreci içinde o kadar objektif olan Flaubert, zamanının toplumsal hareketleri hakkında hüküm verirken son derece sübjektif kalmıştır. Théophile Gautier'de olduğu gibi, onun şahsında da, "burjuvalar"ı şiddetle hor görüş, toplumun burjuva yapısına şu yada 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 adlandığı genel oy hakkının sarsılmaz bir muarızıydı. Flaubert, George Sand'a yazdığı bir mektupta:

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

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

Başka bir mektupta da, genel oy hakkının tanrısal hukuktan daha budalaca, Tanrı inayetinden daha saçma bir şey olduğunu söyler. Flaubert, sosyalist toplumu; her türlü bireysel aktiviteyi, her türlü kişiselliği, her türlü düşünceyi yutacak, her şeyi kendisi yönetip kendisi yapacak muazzam bir ucube halinde tasavvur eder. Böylece, bu "burjuvalar" horgörücüsünün (contempteur), demokrasi ve sosyalizme karşı olumsuz tavrı yüzünden, en dar kafalı burjuve ideologlarıyla tam bir fikir birliği yaptığını görüyoruz. Flaubert'in sanat için sanat taraftarı olan bütün çağdaşlarının ortak bir vasfıdır bu.

Halkın Selâmeti adlı devrimci gazetesini çoktan unutmuş olan Baudlaire, Edgar Poe'nin hayatı hakkındaki denemesinde: "Aristokrasisi olmıyan bir halkta güzellik kültürü mutlaka bozulur, değerden düşer ve yok olur" diye yazar. Baudlaire, ayrıca, yalnız "rahip, asker ve şair" in saygıya değer olduklarını söyler ki, bu artık muhafazakâr zihniyetten de öte bir şey, açıkça reaksiyoner bir eğilimdir.

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

> ateizmi 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) bu yana köprülerin altından çok su akmıştı. Théophile Gautier'nin "insan soyunun sözüm ona mükemmelleşme yeteneği ile ka-

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

fasını şişirdiklerini" söylediği Saint-Simon'cular açıkça bir toplumsal reformun gerekliliğini ileri sürüyorlardı. Fakat, bunlar, ütopist sosyalistlerin çoğu gibi, toplumun barışıklık içinde evrimine imanla taraftardılar ve *dolayısıyle* sınıf mücadelelerine aynı derecede imanla muarız bulunuyorlardı. Bundan başka, ütopist sosyalistler, özellikle mülk sahiplerine seslenmekte, proletaryanın bağımsız bir aksiyonuna inanmamaktaydılar. Lakin, 1848 olayları bu aksiyonun pek tehditkâr bir hal alabileceğini gösterdi. 1848'den sonra sorun artık zenginlerin, yoksulların kaderini iyileştirme işiyle uğraşmayı dileyip dilemedikleri sorunu değil, varlıklılarla varlıksızlar arasındaki mücadelede kimin galip geleceği sorunuydu. Yeni toplumda sınıfar arasındaki ilişkiler çok basitleşmişti. Şimdi bütün burjuva ideologları, çalışan kitlelerin burjuvazi tarafından iktisadi kölelikte tutulup tutulamıyacağı sorununun söz konusu olduğunu anlıyorlardı. Bu durum hakkındaki bilinç, varlıklılar için sanat sanat taraftarlarının ruhuna kadar işleyecekti.

Bilimsel kimliğiyle bu ideologların en dikkate değerlerinden olan Ernest Renan *Fikrî ve ahlakî reform*'unda, "biz teorilerle uğraşırken, kültürsüz sade insanları payımıza düşen işleri yapmaya zorlıyan (1)" kuvvetli bir hükümet bulunsun ister.

Burjuva ideologları, kendi sınıflarıyla proletarya arasındaki mücadelenin anlamını öncelere oranla çok daha açık bir biçimde anlıyorlardı. Ve bu anlayışın, on-

(1) A. C a s s a g n e, **Fransa'da son romantiklerle ilk realistlerde sanat sanat içindir** adlı kitabında zikrediyor. S. 194 - 195.

ların uğraşmakta oldukları *"teoriler"*in mahiyeti üzerinde en büyük etkiyi göstermemesine imkân yoktu.

Vaiz (1) çok doğru söylüyor:

"Gâsıplık hikmetli adamı delirtir" (2).

Burjuvazinin ideologları, burjuvazi ile proletarya arasındaki mücadelelerin anlamını keşfettikleri andan itibaren, toplumsal olayları bilime yakışır bir serinkanlılıkla inceliyebilme yeteneğini yavaş yavaş yitirdiler ve böylece eserlerinin değeri adamakıllı azaldı.

Gerçekten de, burjuva ekonomi politiği önceleri David Ricardo gibi bir bilimsel düşünce devi yetiştirebildiği halde, şimdi artık onun birinci sınıf temsilcileri ancak Frédéric Bastiat türünden geveze cücelerdi. Felsefede ise, mahiyeti, tabiat bilimlerindeki en yeni buluşları eski dinsel geleneklerle yada, daha doğrusu, laboratuarı tapınakla (3) uzlaştırma eğiliminden ibaret olan idealist bir hareketin gittikçe kuvvetlendiği görüldü.

---

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

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

(3) Montpellier Tıp Fakültesi profesörlerinden Grasset, on yıl önce: **insan hiç çelişkiye düşmeden sırasıyla hem laboratuarına, hem tapınağına (oratoire) gidebilir**, diyordu. Bu yargı, Lange'nin ünlü eseriyle aynı zihniyette yazılmış **Materyalizm tarihinin elkitabı (Bréviaire de l'histoire du matéralisme)** adlı kitabın yazarı Jules Soury gibi teorisyenlerde coşkun bir yankı uyandırdı. (Bkz. "Tapınak ve laboratuar" adlı yazı, Soury'nin **Campagnes nationalistes kitabı, Paris, 1902, s. 233. 266, s. 267**). Aynı kitapta: "Bilim ve

Sanatın bu ortak kaderden kurtulması imkânsızdı. Bazı öncü ressamların, günümüzdeki idealist irticaın etkisiyle ne kaba mantıksızlıklara sürüklendiklerini daha ileride göreceğiz. Şimdilik şunu söylemekle kalacağım: ilk realistlerin muhafazakâr ve hattâ kısmen gerici edalı zihniyeti, onları içinde yaşadıkları çevreyi dikkatle gözlemekten ve büyük sanat değeri taşıyan eserler yaratmaktan alakoymamıştır. Bununla birlikte, bu zihniyetin, onların görüş alanını adamakıllı daraltmış olduğu da şüphe götürmez.

Zamanlarının büyük kurtuluş hareketinden düşmanca yüz çeviren realistler, böyle yapmakla, iç hayatlarının zenginliği dolayısıyle en ilginç olan örnekleri, gözleme tâbi tuttukları "mastodontlar" ve "timsahlar" sırasından çıkarmış oluyorlardı. İnceledikleri çevre karşısında takındıkları objektif tavır, gerçekte, tam bir sempati yokluğuna delâlet etmekteydi. Gerçi onlar, kendileri için —muhafazakârlıkları dolayısıyle— yalnızca gözlem konusu olarak kalan şeylere, yani: günlük burjuva yaşayışının "kirli çamur"undan çıkmış "miskince düşünceler"e, "miskince tutkular"a elbette sempati duyamazlardı. Ne var ki, gözlemlenen ve tasvir edilen konulara sempati duymamak yüzünden, realistlerin, çok geçmeden bu konulara gösterdikleri bütün ilgiyi yitirmeleri de mukadderdi.

Realistlerin, takdire değer eserleriyle ilk temellerini atmış oldukları natüralizm kısa zamanda kendisini Huysmans'ın deyişiyle, "bir çıkmazda, ağzı tıkalı bir tünelde" buldu. Huysmans'a göre, natüralizm her şeyi —frengi de

---

din" başlıklı yazıya bakınız. Bu yazının ana fikri, ifadesini Du Bois-Reymond'un ünlü sözünde bulmaktadır: **Ignoramus ignorabimus.**

dahil— kendisine inceleme konusu yapabilirdi (1). Bununla birlikte, çağdaş işçi hareketi natüralizm için anlaşılması imkânsız bir olgu olarak kalıyordu. Gerçi, Zola *Germinal*'i yazmıştır. Fakat, bu romanın zayıf tarafları bir yana, unutmamak gerekir ki, Zola —kendi söylediği gibi— sosyalizme eğilim göstermeye başlamış olsa bile, Zola'nın deneysel metodu denilen şey, hiçbir zaman ona, büyük toplumsal olayları inceleme ve bunları artistik bir tarzda tasvir etme imkânını vermemiştir.

Bu metod, Marx tarafından, *natüralist materyalizm* diye adlandırılan; ve toplumsal insana özgü faaliyet, eğilim, zevk ve düşünce alışkanlıklarının *fizyoloji* yada *patoloji*-yoluyla yeteri kadar açıklanamıyacağını, çünkü bütün bu şeylerin *toplumsal ilişkiler*'ce belirlendiğini anlıyamıyan maddeci anlayışa sıkıca bağlı bulunuyordu. Bu metoda sadık sanatçılar, "mastodontlar"ını ve "timsahlar"ını belki birer birey olarak inceleyip tasvir edebiliyorlardı, ama büyük bir bütünün üyeleri olarak inceleyip tasvir edemiyorlardı.

İşte, Huysmans natüralizmin bir çıkmaza saplandığını ve "bakkal karısıyla köşe başı şarapçısının zinası (2)" hikâyesini tekrarlamaktan başka yapacak bir şeyi kalmadığını söylediği zaman, bunu sezdiğini göstermiştir.

Bu çeşit hikâyeler, Rus realizminde olduğu gibi, toplum ilişkilerinin bazı yanlarını aydınlığa çıkarsaydı ilgi çekici olabilirdi. Oysa, Fransız realistlerinin toplumsal sorunlarla hiç ilgilendikleri yoktu. Bu nedene, "bakkal ka-

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

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

rısıyla köşe başı şarapçısının zinası" tasvirinin bütün ilgi çekiciliğini yitirmesi ve can sıkıcı, hatta tiksindirici bir hal alması mukadderdi.

Huysmans da ilk eserlerinde —örneğin, *Vatard hemşiler* romanında— katıksız bir natüralist olarak görünür. Fakat, Huysmans "yedi günah"ı (bu söz kendisinindir) tasvir etmekten bıkıp natüralizmi bıraktı, ve bunu yaparken —Almanların dediği gibi— banyodaki su ile birlikte çocuğu da kaldırıp attı.

Huysmans, *A rebours* adlı, garip, yer yer pek sıkıcı, ama hatalarıyla bile gayet öğretici olan romanında, Des Esseintes'in şahsında bir çeşit insanüstü yaratığın —hakikatte bu dejenere olmuş bir aristokrat tipidir— portresini çizmiş, daha doğrusu "kompoze" etmiştir. Des Esseintes adındaki bu insanüstü yaratığın yaşayış tarzı "şarap satıcısı"nın yada "bakkal karısı"nın yaşayış tarzının mutlak antitezi olarak gösterilmek isteniyordu.

Bu türlü bir yaratış, Leconte de Lisle'in düşüncesindeki doğruluğu bir kere daha gösterir: gerçek hayatın artık bulunmadığı bir yerde, şiirin görevi ideal hayatı yaratmaktır. Ama, Des Esseintes'in ideal hayatı her türlü beşerî içerikten o kadar yoksundur ki, onun yaratılması çıkmazdan kurtulmak için hiçbir kapı açmıyordu. Huysmans, bunun üzerine, mistisizme döndü. Mistisizm, "gerçek"in yolundan gidilmekle içinden çıkılamıyan bir durumdan kurtulmak için "ideal" bir çıkış yolu sunmaktaydı. Mevcut durumda bu çıkış yolu tamamen tabii idi. Fakat, siz sonuca bakın: mistikleşen sanatçı ideolojik içeriği bertaraf etmiş olmaz, sadece ona özel bir karakter verir. Mistisizm de bir fikirdir, ama karanlık, sis gibi şekilsiz ve akılla kıyasıya mücadeleye girişen bir fikirdir.

Mistik kişi yalnız anlatmaya değil, hatta ispat etmeye de hazırdır, ama anlattıkları "kıvamsız" olduğu gibi, ispatlamalarının hareket noktasına da salim aklın inkârını koyar.

Huysmans örneği, sanat eserinin herhangi bir ideolojik içeriği taşıyamamazlık edemiyeceğine yeni bir kanıttır. Böyle olmakla birlikte, bir sanatçı, zamanının en önemli toplumsal akımlarına yabancı kaldığı takdirde, eserlerinde dile getirdiği fikirler esas değerlerinden çok şey kaybeder. Ve sanatçının eserleri de bundan, ister istemez, etkilenir.

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

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

Bununla birlikte, içinde yaşadıkları toplumsal çevrenin örf ve âdetlerindeki bayağılığın kendilerini isyana sevkettiği romantikler, parnasyenler ve realistler, hiç de bu örf ve âdetleri doğuran toplumsal ilişkilere karşı başkaldırmıyorlardı. Tersine, bunlar, "burjuva"yı lanetlemekle birlikte, "burjuva düzeni"ne —önceleri içgüdüsel olarak, sonraları tam bir bilinçle— bağlı kalmakta

devam ediyorlardı. Yeni Avrupa'da toplumun burjuva yapısına karşı yönelen özgürlük hareketi geliştikçe, sanat için sanatın Fransa'lı taraftarları da o oranda bilinçli olarak burjuva toplumuna bağlanmakta ve eserlerinde ifade ettikleri fikirlere o oranda daha az kayıtsız kalabilmekteydiler. Ne var ki, sanat için sanat taraftarlarının toplum hayatını baştanbaşa yenileştirmeye çaba gösteren yeni akıma gözlerini kapamaları, onların fikirlerini hatalı, dar ve tek yanlı bir hale getiriyordu. Bu yüzden, eserlerinin içeriğinin değeri azaldı. Sonuçta, Fransız realizmi için, tabiî olarak, çaresiz bir durum meydana geldi. Ve bu durum, giderek, bazı dekadan akımlara ve daha önce natüralist ekolden geçmiş bazı yazarlarda bir mistisizm eğilimine yol açtı.

İleride bu sonuç 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 adice bir yan yoktur. Şair sanattan anlamıyanlar kalabalığını —evet, şairin hitap ettiği hakiki anlamıyla halk değil, sanattan anlamıyanlar kalabalığıdır (la foule profane), çünkü hakiki halk o devirde Rus edebiyatının görüş sahasının tamamen dışındaydı—. Belveder Apollonu'ndan çok "tenceresine" bağlı olduğu için yeriyor (1). Şair, bununla, bu kalabalığın basit düşünceliliğinin kendisi için tahammül edilmlz bir şey olduğunu söylemek ister. Hepsi bu kadar. Şair, kalabalığa yolgöstericilik etmeyi reddediyorsa,

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

bunun nedeni kalabalıktan umudunu tümüyle kesmiş olmasıdır. Bunda gerici zihniyete ilişkin hiçbir iz yok. Puşkin'in, sanat için sanatın Th. Gautier gibi savunucularına oranla muazzam üstünlüğü buradadır. Bununla birlikte, bu üstünlük izafîdir. Puşkin, Saint-Simon'cularla alay etmiyordu, ama bunlardan sözedildiğini hiç işitmemişti belki de. O, dürüst ve yücegönüllü bir insandı. Ama, bu dürüst ve yücegönüllü insan, çocukluğundan beri birtakım sınıfsal önyargılarla doldurulmuştu. Bir sınıfın başka bir sınıf tarafından sömürülmesinin ortadan kaldırılması, ona, gerçekleştirilmesi imkânsız ve hatta saçma bir ütopya gibi görünecekti muhakkak ki. Puşkin, eğer bu ortadan kaldırma işinin başarılması hakkındaki pratik planları bilseydi ve özellikle bu planlar, Saint-Simon'cuların planlarının Fransa'da koparmış olduğu gürültüyü Rusya'da da koparsaydı, hiç şüphesiz acı polemik yazılarıyla, 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 düşünceler, bu konuda, zeki Puşkin'in, bazen, çok daha az zeki olan Gautier kadar kötü muhakeme yürütebileceği ihtimalini akla getirmektedir. Rusya'nın iktisaden geri kalmış hali Puşkin'i bu muhtemel zaaftan kurtardı.

. . . . . .

Senin gözünde ağırlığıncadır
Belveder ilâhının değeri,
En ufak bir yarar görmezsin onda.
Ama bir ilâhtır bu mermer yine de! Haydi canım!
Bir tencere daha makbuldür senin için:
İçinde yemeklerini pişirirsin.

(Fransızcaya çevirenin notu.)

Hikâye eskidir ama tazeliğini daima korur.

Bir sınıf, iktisadi ıskalada kendisinden aşağı olan bir başka sınıfı sömürerek yaşıyorsa ve bu sınıf toplum içinde mutlak şekilde egemen bir duruma erişmişse, artık onun için *ileriye gitmek* demek *aşağıya inmek* demektir. İşte, ilk bakışta anlaşılmaz ve hatta inanılmaz bir olgunun açıklaması buradadır. Bu olgu şudur: İktisaden geri kalmış ülkelerde, egemen sınıfların ideolojisi, ekseriya, ileri ülkelerin egemen sınıflarının ideolojisinden çok daha yüksektir.

Rusya da bugün artık bu iktisadi gelişme evresine —sanat sanat içindir teorisi taraftarlarının, bir sınıfın başka bir sınıf tarafından sömürülmesi temeli üzerine kurulu bir toplum düzeninin bilinçli savunucuları kesildikleri evreye—erişmiştir. Bunun için de, şimdi bizde de "sanatın mutlak bağımsızlığı" adına, toplumsal bakımdan açıkça reaksiyoner bir sürü saçmalıklar ortaya atılıyor.

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

İdeolojik içerikten büsbütün yoksun 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 hakiki bir ilham kaynağı olabileceğini ekledim. Bu yakınlaşmanın sınırlarını belirliyen, sanatçının kendisi değil, mensup olduğu toplumsal antitenin kültür düzeyidir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda ise, bu sınırlar, ayrıca, hem bu sınıfların birbirleriyle olan ilişkilerine, hem de bu sınıflardan her birinin belirli bir andaki gelişme derecesine tâbidir. Burjuvazi henüz soylularla yüksek klerjenin boyunduruğundan kurtulmak için

savaşmaktayken, yani bizzat devrimci bir sınıf iken, bütün çalışan kitle onunla tek bir "tiers état" oluşturacak şekilde burjuvazinin peşinden gidiyordu. O zamanlar, burjuvazinin ileri ideologları, aynı zamanda, "imtiyazlılar dışında bütün ulusun" ileri ideologları idi. Başka bir deyişle, zurjuvazinin görüşünü paylaşan sanatçıların eserleri tarafından kolaylaştırılan ve teşvik edilen işbu insanlararası yakınlaşma'nın imkânları nispeten çok geniştı. Ama, burjuvazinin çıkarları tekmil çalışan kitlenin çıkarlarıyla artık uyuşmaz olunca ve özellikle proletaryanın çıkarlarıyla çatışmaya başlayınca, bu imkânlar son derece daralmş oldu.

Puşkin, bir cimri kaybolan ekülerini terennüm edemez, 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 yitirme korkusu hikmetli insanın üzerinde (onun üzerinde bile!) bu kadar kötü bir etki yapabilir. Egemen sınıfa ait ideoloji şekilleri, bu sınıf inişinin sonuna yak-

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

Plehanov burada Vaiz'deki sözü değiştirerek söylüyor: "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.)

laştığı oranda öz değerlerini yitirirler. Onun hayat macerasından doğan sanat da dekadansa düşer.

Aşağıdaki sayfalarda, burjuva sınıfının günümüzdeki çöküşünü gösteren açık belirtilerden bazılarını daha inceliyerek daha önce söylediklerimi tamamlamak istiyorum.

Çağdaş Fransız edebiyatında mistisizmin nasıl ortaya çıktığını gördük: yazarlar, çağımızın özgürlük getirici büyük fikirlerini kavrıyacak düzeye yükselmekten âciz olmalarına rağmen, içeriksiz, yani fikirsiz bir şekille yetinmenin imkânsızlığını gördükleri zamandır ki, mistisizm ortaya çıkmıştır. Fakat, bu görüşün ve bu aczin, sanat eserlerinin öz değerini azaltmakta mistisizmden aşağı kalmıyan başka birçok sonuçları daha oldu.

Mistisizm, aklın uzlaşmaz düşmanıdır. Fakat, aklın düşmanları yalnız mistisizm yoluna dökülenlerden ibaret değildir. Bu gibilerden başka, şu yada bu nedenle, şu yada bu yolla yanlış bir fikri savunanlar da vardır. Yanlış bir fikir bir sanat eserine temel olarak alındığı takdirde, beraberinde öyle çelişkiler getirir ki, eserin estetik değerinin bundan etkilenmemesine imkân yoktur. Buna örnek olarak, daha önce, Knut Hamsun'un *Kırallığın eşiğinde* (1) piyesini zikretmiştim. Okuyucu, tekrar bu piyese dönmemi herhalde mazur görecektir.

---

(1) **Savunmadan hücuma** adlı kitabımda "Dr. Stockmann'ın oğlu" başlıklı yazıma bakınız. (Plehanov'un notu)

Plehanov, **Dr. Stockmannın oğlu** başlıklı yazısında, Knut Hamsunun **Kırallığın eşiğinde** adlı piyesinin kahramanı İvar Karenon'un şahsında —ki Knut Hamsun'un kendi kanılarını temsil etmektedir—; bir yandan kendilerini proleterleşmeye doğru iten kapitalist rejime karşı başkaldırır, devrimci tavırlar takınırken, öbür yandan dar mülkiyet anlayışı yü-

Piyesin kahramanı İvar Kareno adında, yetenekçe parlak olmamakla birlikte, son derece iddialı bir genç yazardır. İvar Kareno, kendisini "kuş gibi özgür fikirli" bir insan olarak tanımlar.

Bu "kuş gibi özgür fikirli" düşünür acaba ne konuda kalem oynatmaktadır? "Direnme" konusunda, "nefret" konusunda. Kime karşı direnmeyi salık veriyor? Nefret edilmesi gereken kim? Proletaryaya karşı direnmeyi 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 direnmeyi öğütleyen bir ideolog, bir burjuva ideologudur besbelli. İvar Kareno kendisini çok büyük bir devrimci saydığı gibi, yaratıcısı Knut Hamsun da onu öyle sayıyor.

---

zünden işçi sınıfından ve sosyalizmden korku ve nefretle uzak duran ve hattâ giderek en azılı toplumsal irticaın peşine takılan, işçi sınıfının "yok edilmesi"ni, işçilerin taleplerine son verecek bir "terörcü" diktatörün gelmesini arzulamaya kadar işi vardıran küçük burjuvanın ruh halini tahlil ve teşhir eder.

Plehanov Dr. Stockmann'ın oğlu'nu yazdığı tarihte (1909) faşizmin ortaya çıkmasına daha uzun yıllar vardı. Bu bakımdan, Plehanov'un bu tahlili "faşizmin psikolojik kökleri"ne yıllarca önceden tutulmuş bir ışık niteliğindedir. Çünkü, Jean Fréville'in belirttiği gibi (**Plehanov ve sanat problemleri**), "daha sonra faşist hareketlere kadrolar, müfrezeler sağlıyanlar" işte, özellikle, kapitalist düzenden güya hoşnut olmayan bu küçük burjuva "devrimcileri" olmuştur.

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

Daha önce, ilk Fransız romantikleri örneğinde gördüğümüz gibi, ayırdedici vasfı muhafazakârlık olan "devrimci" ruh halleri vardır. Théophile Gautier "burjuva"dan nefret ettiği halde, bu nefret, burjuva toplum ilişkilerinin ortadan kaldırılması zamanının geldiğini ilân edenlere karşı ateş püskürtmekten onu alakoymuyordu. Hakikatte, İvar Kareno, ünlü Fransız romantiğinin manevi torunu olarak görünmektedir.

Fakat, torun atayı çok geride bırakmıştır. Ataya ancak içgüdüsel bir düşmanlık ilham eden şeye karşı torun tam bir bilinçle kin besliyor (1). Romantiklerin muhafa-

(1) Burada, Gautier'nin henüz ünlü kırmızı yeleğini eskitmemiş olduğu zamanlardan sözediyorum. O, daha sonra, örneğin Paris Komünası sırasında, işçi sınıfının bilinçli —hem de nasıl hırslı— bir hasmı kesilmiştir. Bundan başka, Flaubert'in de Knut Hamsun'un bir ideolojik öncüsü sayılabiliceği, belki daha bile haklı olarak, belirtilebilir. Flaubert'in not defterlerinden birinde şu dikkate değer satırlara rastlanır: "Prometeus'un günümüzde Tanrı'ya karşı değil, Halk'a, bu yeni Tanrı'ya karşı isyan etmesi gerekirdi. Eski ruhani, feodal ve monarşik tiranlıkların yerini, daha kurnaz, daha muğlak, daha hükmedici ve bir süre sonra yeryüzünde tek bir özgür köşe bırakmıyacak olan başka bir tiranlık almıştır". (Louis Bertrand'm **Gustave Flaubert** adlı kitabında "Gustave Flaubert'in not defterleri" bölümüne bakınız. Paris, 1923, s. 255).

İvar Kareno'yu ilhamlandıran da aynı "kuş gibi özgür" düşüncedir. Flaubert, George Sand'a yazdığı 8 Eylül 1871 tarihli mektupta şöyle diyor: "Kalabalığın, sürünün daima nefrete müstahak olacağına inanıyorum. Önemli olan, daima aynı kalan ve meşaleyi elden ele devreden bir avuç kafalı insandır".

Genel oy hakkının "insan aklının yüz karası" olduğu,

zakâr olmalarına karşılık, İvar Kareno halis bir gericidir. Hatta, o yalnız gerici değil, Şçedrin'in vahşi *pomeşçik*'i türünden bir ütopyacıdır da. Pomeşçik nasıl müjikleri yok etmek istiyorduysa, o da proletaryayı yok etmek ister. Bu ütopya komikliğin son haddine kadar varıyor. Esasen, İvar Kareno'nun "kuş gibi özgür" fikirlerinin hepsi son derece mantıksız şeylerdir. Proletarya onun gözüne toplumun diğer sınıflarını sömüren bir sınıf olarak görünür. Bu ise, "kuş gibi özgür" fikirlerin en yanlış olanıdır. Felaket şu ki, Knut Hamsun da kahramanının hatalı kanısını paylaşır görünüyor. Sırf proletaryadan nefret ettiği, ona "direniş" gösterdiği için, Kareno'nun başına gelmedik şey kalmaz. Bu yüzden, o, göz diktiği profesörlük kürsüsünü elde edemedikten başka, kitabını bile bastıramıyacaktır. Kısacası, Kareno, aralarında yaşadığı ve faaliyette bulunduğu *burjuvalar*'dan her türlü eziyeti görür.

çünkü onun sayesinde sayının "hattâ paraya" bile hükmettiği hakkındaki, daha önce zikrettiğimiz satırlar da bu mektuptadır (Bkz. Flaubert: **Mektuplaşmalar, 4 üncü dizi** [1869-1880], Paris, 1910).

İvar Kareno, Flaubertin bu satırlarında, kendi "kuş gibi özgür" düşüncelerini herhalde tanırdı. Bununla birlikte, bu fikirler Flaubert'in romanlarında **doğrudan doğruya ifade edilmiş** değildir. Yüksek tabaka ideologlarının, "halkın" kurtuluş özleyişine karşı nefretlerini edebiyatta dile getirmek için, çağdaş toplumdaki sosyal mücadelelerin daha fazla gelişmesi gerekiyordu. O andan sonra, bu ideologlar için artık ideolojilerin "mutlak bağımsızlığı"nı savunmak imkânı kalmadı. Tersine, bu ideologların, artık, ideolojileri daha sarih bir amaca koşmaları, bunlara sosyal mücadelelerde spiritüel bir silah görevi gördürmeleri gerekiyordu. **İlerde bu noktaya tekrar döneceğim.**

Lâkin, proletaryaya "direniş"i böyle merhametsizce 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 bir eda vermek istediği pasajlarda insanı güldürüyor.

Knut Hamsun, çok yetenekli bir yazar olmakla birlikte, hiçbir yetenek hakikate aykırı olan bir şeyi hakikat haline getiremez. *Kırallığın eşiğinde* dramındaki çok büyük kusurlar, taşıdığı ana fikrin mutlak surette yanlış olmasının tabiî bir sonucudur. Bu ana fikrin yanlışlığına gelince, bunun nedeni, yazarın, bugünkü toplumda cereyan eden ve dramında edebi bir yankı uyandıran sınıf mücadelelerinin anlamını kavramaktaki aczidir.

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

> bir ulus için dar ve tekelci zihniyet günden güne daha imkânsız bir hale gelmekte; ve bütün ulusal ve yerel edebiyatlardan bir cihan edebiyatı oluşmaktadır (1).

Gerçi, Hamsun, batı Avrupa'nın, iktisadi bakımdan hiç de en çok gelişmiş olanlar arasında bulunmıyan bir ülkesinde doğmuş ve yaşamıştır. Onun, çağdaş toplumda

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

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, ülkesinin iktisadî geriliğine 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 düzenine karşı sarsılmaz sempati duygusu ile mükemmel surette bağdaşabilen bu "mücadele"nin— kapitalizmin en son devresi gereklerine göre gözden geçirilip düzeltilmiş yeni bir kopyasıdır.

Çağdaş Fransız edebiyatında kolayca bir başka örnek bulunabilir.

Bugünkü Fransız dram yazarları arasında en yetenekli ve en fazla fikir sahibi olanlardan —ki bizim için burada önemli olan 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 eleştirmenlerin gözüne pek çarpmamıştır.

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

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

Ve dinleyicilerin mırıldanmaya başlamaları üzerine, hatip, yavaş yavaş kızışarak, imajlarla süslü parlak bir kıyaslama ile onlara modern üretimde kapitalistlerle işçilerin rolünü açıklar.

Aslan, ava çıktığını kükreyişleriyle çölün derinliklerinden bildirdiği zaman, çakallar onun avından kalacak artıkları kapışmak için sürü sürü koşup gelirler. Bunlar, yaban öküzüne saldırmayacak kadar güçsüz, gazelleri yakalıyamıyacak kadar ağır olduklarından, bütün umutlarını hayvanlar şahının pençelerine bağlamışlardır. Pençelerine, anlıyor musunuz? Aslan, alaca karanlıkta ininden çıkıp avını aramaya 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 sanıyorsunuz? Asla!.. Bu uysal aslan, bir aslan değil, olsa olsa, kör bir fino köpeği olurdu!.. Bu aslanın, ilk ızdırap çığlığı üzerine kurbanını boğazlamaktan vazgeçip onun yaralarını yalamaya 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 dudaklarında dolaştırırlar (2).

Belagatli hatip, bu masalın zaten yeteri kadar açık olan anlamı üzerinde, daha kısa, fakat aynı derecede açık olan şu sözlerle ısrar eder:

Sanayici, besleyici kaynakları fışkırtır, işçi de bunun aşırı kısmını emer (3).

---

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

(2) **Sözü geçen eser**, s. 158-159.

(3) **Sözü geçen eser**, s. 159.

Gerçi, yazar konuşturduğu kişilerin sözlerinden sorumlu değildir, biliyorum. Fakat o, çok defa, bu konuda kendi düşündüklerini şu yada bu tarzda hissettirir. Böylece, onun öz kanıları hakkında yargıya varmamız mümkün olur. İmdi, *Aslanın sofrası* piyesinin bütün gelişme tarzı gösteriyor ki, Jean de Sancy sanayiciyi aslana, işçileri de çakallara benzetirken, Curel onu tamamıyle tasvip etmektedir. Curel'in, kendi kahramanının şu sözlerini en büyük bir inanışla tekrarlıyabileceği herşeyden 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 görmeye 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 belirlemektedir.

Halbuki, bu fikirde bir nebze bile hakikat yoktur. Bu fikir, çağdaş insan topluluğundaki toplumsal ilişkilerin hakiki anlamını, Bastiat'nm 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 besinini bulmak için hiç mi hiç bir şey yapmazlar. Ama, işletmede çalışan işçilerin, o işletmenin üretim çabasına hiç katılmadıklarını kim iddia edebilir. İktisadi safsatalar ne derse desin, bu üretimin işçilerin emeği sayesinde yapıldığı muhakkaktır. Gerçi, patronun bir organizatör olarak üretime katıldığı açıktır. Ve bu sıfatla o da işçiler meyanında bulunur. Fakat, şunu da herkes bilir ki, bir fabrika müdürünün ücreti ile fabrika patronu-

nun kârı başka başka şeylerdir. Müdürün ücretini patronun kârından çıkardığımız zaman doğrudan doğruya sermayeye maledilen bir bakiye elde ederiz. Bütün sorun, işte bu bakiyenin neden dolayı sermayeye maledildiğidir. Halbuki Jean de Sancy nin çene kavaflıklarında bu soruna en ufak bir cevap yok. Doğrusu istenirse, bu kodaman işletme hissedarı, gelirinin hiçbir suretle —hatta 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 cebine indirmekle yetinmektedir.

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

Curel, bütün yeteneğine 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 hakiki ilişkiler hakkında baştanbaşa yanlış bir fikir vermektedir.

Peki, ya Bourget'nin *Barikad* piyesi? Bu piyes, ünlü —ve diğerleri gibi büyük yetenek sahibi— yazarı tarafından burjuvaziye yöneltilen ve burjuvazinin bütün mensuplarını proletaryaya karşı savaşmak için biraraya gelmeye davet eden bir çağırı değil midir? Burjuva sanatı cengâverleşti. Bu sanatın temsilcilerinin artık "hayatın çalkantıları" için, "kavga" için doğmadıklarını söyleme-

ye hakları yok. Onlar, tersine, kavga arıyor ve kavgaya eşlik eden çalkantılardan asla korkmuyorlar. Fakat, onların katılmayı diledikleri bu kavgalar ne maksatla yapılıyor? Heyhat! "çıkar" maksadıyle. Gerçi, bu çıkar, kişisel çıkar değil; burası doğru: Curel ve Bourget gibi kimselerin şahsen zengin olmak umuduyla sermayenin savunucusu kesildiklerini öne sürmek saçma olur. Onları çalkantıya, kavgalara atılmaya sevkeden "çıkar" bütün bir sınıfın çıkarıdır. Fakat, bu da yine bir çıkardır ve eğer böyle olduğu doğru ise bakın bundan ne sonuç 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 savunuyorlar. Romantiklerin hor, hakir gördükleri burjuvaziye en fazla para getiren toplumsal ilişkileri. Bu yazarlar bir zamanların romantizminden ne kadar uzaktalar! Acaba onları böyle uzaklaştıran nedir? Sadece toplumsal gelişmenin önlenmesi imkânsız akışı. Kapitalist üretim tarzına has iç antagonizmalar keskinleştikçe, burjuvaca telâkkilere sadık kalan sanatçılar için, sanat sanat içindir teorisini uygulamak ve kendi fildişi kulelerinde kapalı yaşamak güçleşti.

Görünüşe göre, çağdaş uygarlık 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 aşırıy-

dı. Acaba, Nietzsche çağdaşlarını neyle suçlandırıyordu? Bunların başlıca kusurları, bütün öteki kusurlarının kaynağı olan kusurları neydi? Nietzsche, "uyuşuk" çağdaşlarını, toplumda üstün bir mevkide bulunan kimselere yakışır şekilde düşünmek, duymak ve özellikle davranmak gücünde olmamakla suçlandırıyordu. Mevcut tarihsel şartlar içinde bu, onları, burjuva düzenini proletaryanın devrimci atılımlarına karşı korumak için yeterli enerji ve fikritakip göstermemekle suçlandırmak demektir. Nietzsche'nin sosyalistlere karşı garezi hatırlardadır.

Şimdi, sonucu 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 birlikte, yeni romantikler de tıpkı geçmiştekiler gibi, sanatın mutlak bağımsızlığını ilân etmektedirler. Fakat, belirli bazı toplumsal ilişkilerin savunmasını bile bile amaç edinen bir sanatın bağımsızlığından sözedilebilir mi? Elbette edilemez. Böyle bir sanat, şüphesiz faydacı bir sanattır. Ve eğer, bu sanatın sâlikleri faydacı düşüncelerin egemen olduğu eserleri hor görüyorlarsa, basit bir yanlış anlama sonucudur bu. Hakikat şudur ki, bu kimseler için —kendisini samimi olarak sanatına vermiş bir insan için sözü edilemiyecek kişisel çıkar düşüncelerini burada elbette bahis dışında tutuyorum— hor görülmeye müstahak olan sadece "sömürülen çokluk"un iyiliğini hedef alan düşüncelerdir; yoksa "sömüren azlık"ın iyiliği bu kimselerin gözünde en yüksek kanun olarak kalmakta devam ediyor. Böylece, örneğin, Knut Hamsun yada François de Cu-

rel, gerçekte, sanatta faydacılık hakkında, Théophile Gautier yada Flaubert'in görüşüne taban tabana karşıt bir görüşe sahiptirler. Gerçi, bildiğimiz gibi, Théophile Gautier ile Flaubert de muhafazakârca önyargılardan sıyrılmış değildirler; fakat onların devrinden bu yana toplumsal çelişkiler derinleşmiş ve bu önyargılar burjuvaziden yana olan sanatçılar arasında o kadar yayılmıştır ki, bu sanatçıların sanat sanat içindir teorisine sadık kalmaları şimdi çok daha güçleşmiştir.

Günümüzde bu teoriye konsekan bir tarzda bağlanabilecek bir sanatçıya artık rastlanamıyacağım sanmak tabii yanlış olur. Fakat, devrimizde bunun çok pahalıya maloldüğunu göreceğiz.

Yeni romantikler —yine Nietzsche'nin etkisiyle— "iyilikle kötülüğün ötesinde" olduklarına inanmaktan hoşlanırlar. Lâkin, "iyilikle kötülüğün ötesinde" olmak ne demektir. Bu, mevcut iyilik ve kötülük kavramlarından, yani belirli bir toplumsal düzende meydana çıkmış olan kavramlardan hareketle hakkında hüküm verilmiyecek kadar büyük bir tarihsel eser gerçekleştirmek demektir. 1793 yılı Fransızca ihtilâlcileri, irticaa karşı mücadelelerinde, hiç şüphe yok ki, iyilikle kötülüğün ötesinde yer alıyorlardı, yani hareketleri eski rejimin ürünü olan iyilik ve kötülük kavramlarıyla tezat halinde bulunuyordu. Daima, derin bir trajik mahiyeti olan bu tezat, bir süre için iyilikle kötülüğün ötesinde yer almak zorunda kalan ihtilâlcilerin aksiyonu toplumsal hayatta kötülüğü iyiliğin karşısında geriletmede başarıya ulaştığı takdirde haklı olabilir ancak. 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 keyfi yönetimine son verdiği ölçüde, Fransa'nın toplumsal hayatında kötülüğün yerine iyiliği koymakta ve, böylece, bu keyfi yönetimle 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. Örneğin, İvar Kareno da "kuş gibi özgür" fikirlerini gerçekleştirmek için iyilikle kötülüğü ayaklar altına almakta herhalde tereddüt etmezdi. İmdi, onun bütün fikirlerinin şu özde toplandığını biliyoruz: proletaryanın kurtuluş hareketine karşı amansız bir mücadele. Bundan dolayı, İvar Kareno için, iyiliğin ve kötülüğün ötesinde yer almak demek, —proletaryaya karşı mücadelede— işçi sınıfının burjuva toplumu içinde elde edebilmiş olduğu üç buçuk hakkı da tanımamak demektir. Eğer İvar Kareno zafere erişmiş olsaydı, bu zafer, toplum hayatında kötülüğü azaltacak yerde çoğaltmış olacaktı.

Böylece, onun iyilikle kötülüğün ötesine geçmesi, reaksiyoner amaçlara erişilmesi söz 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 sürdürmeye çalışan imtiyazlı bir azlığın bakımı olduğu halde, proletaryanın bakımı bütün imtiyazları ortadan kaldırmak isteyen çokluğun bakımıdır. Bunun için, insanın hareketlerinin burjuvazi bakımından haklı olduğunu söylemek, sömürücülerin çıkarlarını korumak istemiyen herkes tarafından o hareketlerin mahkûm edildiğini kabul etmek de-

mektir. Bu ise beni teyit eder, çünkü iktisadi gelişmenin karşı konulmaz gidişi, sömürücülere karşı olanların sayıca durmadan artacağını bana temin etmektedir.

"Uyuşuklar"dan samimi olarak nefret eden yeni romantikler, bir kıpırdanma olsun istiyorlar. Fakat, onların istediği hareket, devrimizin *özgürlük* hareketine karşı koyan *muhafazakâr* bir harekettir. Yeni romantiklerin psikolojisinin bütün sırrı işte buradadır. Bu yüzdendir ki, içlerinde en yetenekli olanları bile, başka sosyal sempatiler ve başka düşünce tarzı taşımış oldukları takdirde yaratabilecekleri eserler ayarında eser yaratamıyorlar. Curel'in *Aslanın sofrası* piyesindeki ana fikrin ne kadar yanlış olduğunu daha önce 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 örnek alacağım. *Barikad* piyesinin eksenini teşkil eden fikir, devrimizde her bireyin, 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 patronuyla elbirliği ediyor. Bu işçinin hareket tarzı, piyesin eksenini teşkil eden fikirle mutlak tezat halindedir ve ancak burjuvaziyle çıkar bağlılıkları yüzünden gözleri hiçbir şey görmez olan kimselerde bir sempati uyandırabilir. Gaucherond'u

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

harekete getiren duygu, zincirlerini saygıyla seyreden bir kölenin duygusudur.

Köle zihniyetiyle yetiştirilmemiş kimselerde kölenin fedakârca bağlılığına karşı bir 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 hayatını feda etmeye kadar varan bir bağlılık gösterebileceğini anlaması biraz güç olan çağdaş okuyucuyu duygulandırmaz.

Bourget'nin piyesindeki ihtiyar Gaucherond, serflikten modern proleterliğe dönüşmüş bir Şibanov'dur. Onu "bu dramın en sempatik siması" saymak için insanın cidden kör olması gerek. Bununla birlikte, şurası muhakkak ki, eğer Gaucherond sempatik ise, bu, Bourget'nin arzusu hilafına olarak, her bireyin, mensup olduğu sınıfı değil, fakat davası kendisine en haklı görünen sınıfı izlemesi gerektiğini ispat eder.

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

Burjuvaziden yana olan bir sanatçı için sanat sanat

içindir teorisine sadık kalmanın şimdi eskisine göre çok söylemiştim. Bourget de bunu kabul ediyor ve kesin kesin söylüyor:

Bazen yurdun ve uygarlığın bütün geleceğini tehdit eder gibi görünen bu korkunç iç savaşlar söz konusu olduğu zaman, işleyen bir kafa, duygulu bir yürek sahibi için kayıtsız bir yazıcı rolü oynamaya imkân yoktur (1).

Burada biraz açıklama gerek:

Gerçekten de, kafası işleyen, yüreği duygulu bir insan çağdaş toplumda cereyan eden sivil savaşın kayıtsız bir seyircisi olarak kalamaz. Bu insan, eğer burjuva önyargıları görüş sahasını daraltmışsa, barikadın bir tarafında yer alacak, bu önyargıların ektisinden masum kalmışsa barikadın öbür tarafına geçecektir. Bu böyledir. Lâkin, başka bir 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 bile, kolayca, sanat sanat içindir doktrininin konsekan taraflısı olarak kalmaları mümkündür. Bu doktrin, toplumsal çıkarlara, hatta belirli bir sınıfın dar çıkarlarına karşı kayıtsızlığa mükemmelen uygun düşer. İmdi, öyle görünüyor ki, burjuva toplum düzeni bu kaytsızlığı belki başka herhangi bir düzenden daha çok geliştirmektedir: kuşaklarla kuşakların o ünlü: "herkes kendisi için, bir Tanrı herkes için" ilkesi zihniyetiyle yetiştirildiği bir yerde, yalnız kendisini düşünüp kendi çıkarıyla ilgilenen egoistlerin bulunması tabiidir. Nitekim, şimdiki burjuva toplumu içinde bu egoist-

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

lerin belki her zamankinden daha çok bulunduğunu görüyoruz. Bu konuda, elimizde son derece değerli bir tanıklık var: burjuva toplumunun en kalburüstü ideologlarından Maurice Barrès'in tanıklığı.

Bizim ahlâkımız, dinimiz, ulusallık duygumuz yaşayış kuralları çıkarmamıza imkân vermiyen, yıkılmış şeylerdir. Bundan dolayı, 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 toplumun bağrında cereyan eden büyük mücadelenin sakin bir kronikçisi rolünü oynamaktan onu artık hiçbir şey alakoyamaz. Fakat, hayır! Bir şey onu bu rolü oynatmaktan alakoyacaktır. Bu da, işte, Barrès'in yukarıya aldığım satırlarında pek belli bir şekilde gözüken, toplumsal hiçbir şeye ilgi duymama halidir. Ne toplumsal mücadeleye, ne topluma 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" alemi, yeryüzünün ve yeryüzü "sorunları"nın çok üstünde bir dünya yaratacaktır. Nitekim, bugün birçok sanatçılar böyle yapıyor. Onlara iftira etmiyorum. Bunu onlar kendileri söylüyorlar.

---

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

İşte, örneğin, yurttaşımız bayan Z. Hipyüs'ün yazdıkları :

Dua etmek bence insanın yaratılışında bulunan tabii ve zorunlu bir ihtiyaçtır. Her insan dua eder yada dua etmek isteğini duyar. Duanın bilinçli yada bilinçsiz olması, şu yada bu şekilde ve şu yada bu Tanrı'ya yapılması önemli değildir. Duanın şekli herkesin imkânlarına ve eğilimlerine göre değişir. Genel olarak şiir, özel olarak nazım, yani kelimelerin musikisi, duanın ruhumuzda aldığı şekillerden biridir sadece (1).

Kelimelerin musikisi ile duanın bu şekilde özdeşleştirilmesinin hiçbir esasa dayanmadığı besbelli. Şiir tarihinde, şiirin dua ile herhangi bir ilgisi bulunmadığı uzun devirler vardır. Fakat, bu nokta üzerinde tartışmıyalım. Bu sözleri, sadece, okuyucuyu bayan Hipyüs'ün terminolojisine alıştırmayı gerekli bulduğum için zikrettim; yoksa, mündericatı bizi özellikle ilgilendiren aşağıdaki pasajları okuduğu zaman zihninde bazı tereddütler uyanabilirdi :

Her "ben" özelleşmiş, münzevileşmiş, öbür "ben"lerden ayrılmış ise, ve dolayısıyle, bunlar için anlaşılmaz ve gereksiz ise, bunun sorumlusu biz miyiz? Dua herbirimiz için mutlak surette zorunlu, yakın ve değerlidir; kalbimizin anlık bütünlüğünü yansıtan şiir zorunludur. Fakat, kutsal "ben"i başka olan kimse için benim duam anlaşılmaz ve yabancı olarak kalır. Yalnızlık duygusu insanları birbirlerinden daha çok ayırır, soyutlar, ruhu kendi içine kapanmaya zorlar. Biz, duygularımızdan utanırız ve dualarımızda hiç kimseyle birleşemiyeceğimizi bildiğimizden onları alçak sesle, kendimiz için okur ve ancak kendimizce anlaşılabilecek imalarla konuşuruz (2).

(1) Z. Hipyüs. **Şiirler**, önsöz, s. II.
(2) **Sözü geçen eser**, önsöz, s. III.

Gerçekten, bireycilik bu kerteye vardı mı, bayan Hipyüs'ün çok doğru olarak söylediği gibi, "duada (yani şiirde) birleşme imkânı" kaybolur. Fakat, insanları birbirine yaklaştırma araçlarından biri olan şiirin ve genel olarak sanatın bundan etkilenmemesi kabil değildir. Yehova bile Tevrat'da yalnızlığın insan için iyi olmadığını bildiriyordu. Bayan Hipyüs örneği bunu teyit ediyor. Bayan Hipyüs, şiirlerinden birinde:

Yolum amansız,
Ölüme götürüyor beni,
Ama 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 kurtarabilecek güçte değildir.

Fakat, sorun bayan Hipyüs'le bütün o kendini "bir Tanrı gibi" sevenlerin ruhlarının kurtulup kurtulamıyacağı sorunu değildir. Gerçek şudur ki, tanrılar gibi nefislerini seven şairler, kendilerini çevreliyen toplum içinde olup_bitenlere hiçbir ilgi duymazlar. Bunların özleyişleri, ister istemez, gayet belirsiz 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 gözyaşı dökmeden ağlıyorum aldatıcı dileğe,
Aldatıcı dileğe.
Muhtacım var olmayana bu dünyada,
Bu dünyada.

Kötü söyenmiş sayılmaz. Kendini bir Tanrı gibi seven, başka insanlarla birleşme yeteneğini 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, varlığını kloroza borçlu olduğu muhakkaktır. Bu sanat bütün bir toplumsal ilişkiler sisteminin çöküşünü karakterize etmektedir ve bunun içindir ki, ona çok doğru olarak, dekadan sanat adı verilmiştir.

Gerçi, bu sanatın, çöküşünü karakterize ettiği toplumsal ilişkiler sistemi, yani kapitalist ilişkiler sistemi, ülkemizde henüz çöküş halinde olmaktan uzaktır. Rusya'da kapitalizm henüz eski rejime kesin olarak galebe çalmadı. Fakat, 1 inci Petro'dan bu yana Rus edebiyatı batı edebiyatlarının kuvvetle etkisi altında kalmıştır. İşte, Rus edebiyatının; Batı Avrupa toplumsal ilişkilerine tamamen uygun düşmekle birlikte, Rusya'nın nispeten geri olan toplumsal ilişkilerine çok daha az uyan bazı akımların sık sık nüfuzu altına girmesi bu yüzdendir. Bir za-

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

manlar bazı aristokratlarımız, Fransa'da "tiers état"nın aristokrasiye karşı mücadelelerinin son evrelerinden birine tekabül eden Ansiklopedistlerin teorileri için yanıp tutuşuyorlardı (1). Şimdi de, "entelektüellerimiz"in birçoğu, batı Avrupa burjuvazisinin dekadans devrine tekabül eden toplumsal, felsefî ve estetik teoriler için yanıp tutuşuyorlar. Bu aşırı hayranlık bizim toplumsal gelişme seyrimizi aşıyor; nasıl ki, XVIII inci yüzyıl insanlarının Ansiklopedistlerin teorilerine karşı hayranlıkları da o zamanki toplumsal seyrimizi aşıyordu (2). Fakat, Rusya'da dekadan sanatın meydana çıkışı yerli diyebileceğimiz bazı nedenlerle yeteri kadar açıklanamasa bile, bu, dekadan sanatın mahiyetini hiçbir suretle değiştirmez. Batıdan aktarılan bu sanat kaynağında ne idiyse bizde de öyle olmakta devam ediyor: bugün batı Avrupa'da ege-

(1) Bilindiği gibi, örneğin, 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 sonuç vermemiştir. Bununla birlikte, bu hayranlık, bazı aristokratik kafaları bazı aristokratik önyargılardan kurtarmak bakımından faydalı oldu. Buna karşılık, **intelligentzia**'mızdan bir kısmının, dekadans halindeki burjuvazinin felsefî ilkelerine ve estetik zevklerine halen gösterdiği ilgi zararlıdır, çünkü "entelektüellerimiz"in kafasına, toplumsal gelişmenin Rusya'da erişmiş olduğu safhaya uygun düşmiyen bazı burjuva önyargıları doldurmaktadır. Bu önyargılar, 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 da büyük zararlara neden olmaktadır.

men durumda olan sınıfın çöküşüne eşlik eden "kloroz"un bir ürünü.

Bayan Hipyüs, kendisini toplumsal sorunlar karşısında tam bir kayıtsızlıkla itham etmenin asılsız olduğunu söyleyecektir belki.. Fakat, ilkin, ben onu hiçbir şeyle itham etmedim. Ben, sadece, bayan Hipyüs'ün kendi lirik ilham ürünlerine dayanarak konuştum ve bunun anlamını belirlemek ve tanımlamakla yetindim. Bu ilham ürünlerini iyi anlamış olup olmadığım hususunda hüküm vermek okuyucuya düşen bir iştir. Sonra, bayan Hipyüs'ün bugün artık toplumsal hareket konusunu da ele almaktan kaçınmadığını, tabii, biliyorum. İşte, örneğin, kendisinin bay. D. Merejkovski ve bay A. Filozofov'la birlikte yazdığı ve 1908'de Almanya'da basılan bir kitap, Rus sosyal hareketine gösterdiği ilgiyi ispat eden bir kanıttır. Kitabı yazanların sırf "bilmedikleri şeyleri" özlediklerine kanaat getirmek için kitabın önsözünü okumak elverir. Bu önsözde, Avrupa'nın, Rus ihtilâlinin başardığı işi bilmekle birlikte, onun ruhunu bilmediği söyleniyor. Ve yazarlar, şüphesiz, Avrupa'ya Rus ihtilâlainin ruhunu öğretmek için olacak, Avrupa'lılara şunları anlatıyorlar:

Sol el sağ ele nasıl benzerse biz de size öyle benzeriz... Biz sizin eşiniziz ama karşıt 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 atılımdan yoğrulmuş olduğunu söylerdi. Siz, vaktinde durmasını bilirsiniz, karşınıza bir duvar çıktığı zaman, ya durur yada onun etrafından dolaşırsınız; bizse kafa üstü atılırız **(wir rennen uns aber die Köpfe ein)**. Biz güçlükle harakete geçeriz, ama bir kere geçtik mi artık kendimizi durdurmak elimizden gelmez. Biz, yürümez koşarız;

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

Avrupa'lılar, daha ileride, Rus ihtilâlinin kendisine hücum ettiği hükümet şekli kadar mutlak olduğunu ve bu ihtilâlin bilinçli ve ampirik amacı sosyalizm olsa bile, bilinçsiz ve mistik amacının anarşiden ibaret bulunduğunu öğreniyorlar. Ve sonuçta yazarlarımız ilan 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 kanısını paylaşanlardır.

Bu iktibasları polemikleşmek maksadıyla yapmadım. Burada polemik yapmak arzusunda değilim. Ben, sadece bazı toplum tabakalarının zihniyetini karakterlendirmeye ve açıklamaya çalışıyorum. Yaptığım iktibaslar, bayan Hipyüs'ün toplumsal sorunlarla ilgilendiği zaman da,

(1) Dimitri Merejkovski, Zinayda Hipyüs, Dimitri Filozofov: **Çar ve İhtilal (Der czar und die reuolution)**, Muhich, K. Piper und co., 1908, sayfa 1-2.

yukarda zikredilen mısralarda gördüğümüz gibi, yani: hakiki toplumsal hayatla ciddi hiçbir ilişkisi, bulunmadığı için bir "mucize" bekliyen aşırı bireyci bir dekadan entelektüel olarak kalmakta devam ettiğini, umarım ki yeteri kadar 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 spritüel teması bir kere kesildi mi, onun ideal hayatı artık yeryüzüyle her türlü bağı kaybeder. O zaman, fantezisi onu alıp havalara götürür ve mistikleştirir. Bayan Hipyüs'ün toplumsal sorunlara karşı gösterdiği tamamıyla mistisizme bulanmış ilgide verimli bir yanın bulunmasına imkân yoktur (1). Bayan Hipyüs, tıpkı çalışma arkadaşları gibi, "mucize"ye olan susuzluğunun ve bir "bilim olarak" "siyaset"i "mistikçe" inkâr edişinin Rus dekadanlarına has vasıflar olduğunu sanmakla yanılıyor (2). "İtidalli" batı,

(1) Dimitri Merejkovski, Z. Hipyüs ve D. Filozofov, kendilerine "dekadan" denilmesine hiç de itiraz etmiyorlar. Onlar, sadece, Rus dekadanlarının "cihan kültürünün en yüksek doruklarına ulaşmış olduklarını" (**Haben die hoechsten Giptel der Weltkultur erreicht**), tevazu ile, Avrupa'ya bildirmekle yetiniyorlar. Adı geçen eser, s. 151.

(2) Bayan Hipyüs'ün mistik anarşizmi, tabii, kimseyi ürkütmüyor. Anarşizm, genellikle, burjuva idealizminin temel önermelerinin aşırı bir çıkarsama ürününden başka bir şey değildir. Bu yüzden, çöküş dönemi burjuva ideologları arasında anarşizme sempati gösterenlere sık sık rastlanır. Maurice Barrès de, "biricik gerçek olan ben" dediği dönemde anarşizme eğilimliydi. Şüphesiz şimdi artık onun anarşizme bilinçli hiçbir sempatisi yoktur, çünkü uzun zaman var ki, Barrès'ciliğin sözüm ona dağdağalı atılımları sona er-

"itidalsiz" Rusya'dan çok daha önce, akıl dışı eğilimler adına akla karşı isyan eden kimseler görmüştür. Przibizevski'nin kitabında, Eric Falk, sırf akla fazla bel bağladıkları için, sosyal demokratlarla P. - C. Mackey türünden "salon anarşistleri"ne veriştirir. Rus olmıyan bu dekadan şöyle diyor:

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

Falk'ın "ahmahlık"tan ve "saçma tesadüf"ten dem vurması, bayan Hipyüs'le bay Merejkovski ve bay Filozofov'un almanca kitaplarına derinden sinmiş olan "mucize" eğilimiyle aynı mahiyettedir. Aynı adlar altında hep aynı düşünce. Bu düşüncenin kökeni, bugünkü burjuva entelektüellerinden önemli bir kısmının aşırı sübjektivizminde açıklamasını 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 belirlenmiş bir bağın varlığını ka-

---

miş bulunuyor. Barrès, en adi türünden nasyonalizme vergi reaksiyoner görüş tarzını benimsiyerek, önceleri "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 Filizofov'a duyururuz.

(1) S t a n i s l a s P r z i b i z e v s k i : **Homo Sapiens**, c. III, s. 181.

bul etmesi zordur. Bu dış dünya, ona, gerçeklikten tümüyle yoksun olarak, yada sadece kısmen gerçek olarak: sadece mevcudiyeti hakiki gerçeğe, yani "ben"imize dayandığı ölçüde gerçek olarak görünecektir. Eğer bu insan felsefi spekülasyondan hoşlanıyorsa, "ben"imizin dış dünyayı yaratırken ona hiç olmazsa zekâsının bir kısmını verdiğini söyleyecekir; çünkü, bir filozof, şu yada bu düşünceyle, örneğin din kaygısıyle, aklın yetkilerini sınırlandırdığı zaman bile aklı büsbütün inkâr edemez (1). Fakat, kendi "ben"ini biricik gerçek sayan bu insan felsefi spakülasyona yatkın değilse, dış dünyanın kendi "ben"i tarafından ne suretle yaratıldığı sorusunu kafasından geçirmiyecek ve, bu takdirde, dış dünyada bir parça olsun akıl, yani kanuniyet bulunduğunu kabule yanaşmıyacaktır. Tersine, bu dünya ona "saçma tesadüf"ün saltanat diyarı olarak görünecektir. Böylece, bu kimse herhangi bir büyük toplumsal hareketle ilgilendiği takdirde, muhakkak, tıpkı Falk gibi, bu hareketin başarısını toplumsal evrim seyrindeki düzenliliğin değil, ancak beşer "ahmaklığı"nın yada, aynı anlama gelmek üzere, tarihteki "saçma tesadüf"ün sağlıyabileceğini söyliyecektir. İmdi, daha önce söylediğim gibi, bayan Hipyüs'le iki çalışma arkadaşının Rus kurtuluş hareketi hakkındaki mistik görüşleri, mahiyetçe, Falk'ın büyük tarihsel olayların "saçma" nedenleri hakkındaki görüşünden hiç de farklı değildir. Yazarlar, Rus insanının özgürlük özleyişinin ölçüsüz geniş-

(1) Din kaygısı ile aklın yetkilerini sınırlandıran filozoflara örnek olarak Kant'ı gösterebiliriz: "Bundan dolayı, kanuna yer bırakmak için bilimi bertaraf etmek zorunda kaldım". **Saf aklın eleştirisi**, ikinci basımın önsözü, s. 26, Leipzig.

liği ile Avrupa'yı hayrete düşürmek isterken, ancak "var olmıyan, hiç var olmamış olan"a sempati duyabilen, başka bir deyişle, gerçekten var olan şeyle ilgilenmek yeteneğinde olmıyan safkan dekadanlar olarak kaliyorlar. Bu itibarla, yazarların mistik anarşizmi, bayan Hipyüs'ün lirik ilham ürünlerinden çıkarmış olduğu sonuçları zerrece değiştirmez.

Bir kere bu konuya dokunduğuma göre, düşüncemi sonuna kadar söyliyeyim. 1905-1906 olaylarının Rus dekadanları üzerinde yaptığı etki, 1848-1849 olaylarının Fransız romantikleri üzerinde yapmış olduğu etki kadar derin olmuştur. 1905-1906 olayları onlarda toplum hayatına bir ilgi uyandırdı. Fakat, bu ilgi romantiklerin zihniyetiyle bağdaştığı kadar bile, dekadanların zihniyetiyle bağdaşmıyordu. Onun için, bu ilgi daha da zayıf oldu. Şu halde, onu ciddiye almak için hiçbir neden yoktur.

Yine çağdaş sanata dönelim. Bir kimse öz "ben"ini biricik gerçek sayabilecek tıynette ise, nefsini, bayan Hipyüs misullu, "bir Tanrı gibi" sever. Bu tamamen anlaşılır ve kaçınılması kesinlikle imkânsız bir şeydir. Ve bir kimse nefsini "bir Tanrı gibi" severse, artistik yaratışlarında, artık kendi kendisiyle meşgul olur ancak. Dış dünya, ancak bu "biricik gerçek"e, yani hep bu pek değerli "ben"e dokunduğu oranda o kimseyi ilgilendirir. Sudermann'ın: *Das Blumenboot (Çiçek gemisi)* adlı pek ilgi çekici 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 yada, 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 amacını en mükemmel bir şekilde karakterize etmektedir. İmdi, bu insanlar, sanatı sadece karşılarında geçip giden "gibi görünen" panoramayı bezemeye yarıyan bir araç olarak göreceklerdir. Üstelik, bunlar burada da her türlü safradan kurtulmaya çalışacaklar, ya sanat eserlerinin ideolojik içeriğini büsbütün hor görecek, yada bu içeriği aşırı sübjektivizmlerinin kaprisli ve değişken gereklerine tâbi kılacaklardır.

Resmi alalım.

Empresyonistler, eserlerinin ideolojik içeriğine karşı en tam kayıtsızlığı göstermişlerdi. İçlerinden biri, bir tabloda baş şahıs ışıktır, diyerek bütün empresyonistlerin paylaştıkları bir kanıyı en güzel bir şekilde ifade etmiştir. Oysa, ışık duyumu sadece bir duyumdur; *henüz* bir duygu, bir düşünce *değildir*. Dikkatini duyumlar sahasının sınırları içinde toplıyan bir ressam duygu ve düşünceye karşı kayıtsız kalır. Bu ressam güzel bir peyzaj yapabilir. Nitekim, empresyonistler olağanüstü güzel birçok manzara resimleri yaptılar (1). Fakat, bütün resim sanatı

(1) İlk empresyonistler arasında birçok büyük yetenekler bulunuyordu. Ne var ki, bunların içinde ünlü portrecilerin pek az olduğu görülür. Bu da anlaşılır bir şeydir, çünkü portre resminde renk artık bir şahıs olamaz. Bundan başka, büyük empresyonist ustaların peyzajları, ışığın değişik ve kaprisli oyununu verdikleri için güzel olmakla birlikte, "ruh"ça pek fakirdir. Feuerbach çok doğru söylemiş: "Düşün-

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 hayat 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 küçük topluluklarına bir hainin sızmış olmasına ihtimal vermiyen havarilerin ruh halini tasvir etmekti. Eğer, sanatçı, tabloda başlıca şahsın ışık olması gerektiğini düşünseydi, bu dramı resmetmeyi aklından geçirmiyecekti, yada her şeye rağmen bu freski yapsaydı, o zaman bunun sanat bakımından uyandırdığı büyük ilgi İsa ile havarilerinin ruh hallerinde toplanacak yerde, bunların bir araya geldikleri salonun duvarları, önünde oturdukları masa, hatta vücutlarının teni, yani ışığın çeşitli efektleri üzerinde dağılacaktı. Böylece, biz kesin bir iç dramla değil de, örneğin birisi salonun duvarına, öbürü halıya, bir üçüncüsü Yahuda'nın eğri burnuna, dördüncüsü İsa'nın yanağına, vs. en uygun bir şekilde

---

mek duyuların İncil'lerini birbirleriyle bağlantılı olarak okumak demektir". (die **Evangelien der Sinne im Zusammenhang lesen heisst denken**). Feuerbachın "duyu", duyarlılık sözünden duyular sahasına ait her şeyi anladığı göz önünde bulundurulacak olursa, empresyonistlerin duyuların İncil'lerini okumayı bilmediklerini ve okuyamıyacaklarını söyliyebiliriz. İşte, empresyonist ekolün esas güçsüzlüğü budur ve onu çöküntüye sürükleyen de bu güçsüzlük olmuştur. Empresyonizmin ilk ve bellibaşlı ustalarının peyzajları çok güzel olduğu halde, onların sayısız şakirtlerinin peyzajlarından çoğu karikatürü andırır.

yerleştirilmiş bir sıra ışık lekeleriyle karşılaşacaktık. Freskin yarattığı izlenim çok daha az kuvvetli olacak, Leonardo da Vinci'nin eseri büyük değerinden çok şey kaybedecekti.

Bazı Fransız eleştirmenleri empresyonizmi edebiyattaki realizme benzetmişlerdir.

Bu, oldukça esaslı bir kıyaslamadır. Ne var ki, empresyonistler realist idiyseler bile, realizmlerinin pek yüzeyde kalmış, "fenomenlerin kabuğu"nu aşmamış olduğunu kabul etmek gerekir. Böylece, bu realizm çağdaş sanatta geniş bir yer kazandığı zaman —ki kazandığı tartışma götürmez bir hakîkattir—, onun etkisi altında yetişen ressamlar için artık şu iki hal tarzı kalmıştı ancak: ya "fenomenlerin kabuğu"nda kalıp durmadan daha şaşırtıcı, daha sunî ışık efektleri icat etmek, yada "fenomenlerin kabuğu"ndan öteye geçmeye, empresyonistlerin hatalarını anlamaya 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 yol açmaktadır ki, en hoşgörülü eleştirmenler bile bunların karşısında şaşkınlığa uğramakta ve çağdaş resim sanatının bir "çirkinlik bunalımı" (1) geçirmekte olduğunu kabul etmektedirler. "Fenomenlerin kabuğu"nda kalmanın imkânsızlığı anlaşılınca da, bir ideolojik içerik arayıp bulma mecburiyetine düşülüyor, yani

(1) C a m i l l e M a u c l a i r e'in, **Günümüzde sanatın bunalımı** adlı enteresan kitabında "Resimde çirkinlik bunalımı" yazısına bakın. Fasquelle, 1906, s. 286-323.

bir an önce [mahkûm edilip] yakılan şeyin karşısında bu defa secde ediliyor. Lâkin, insanın eserlerine ideolojik içerik katması o kadar kolay bir şey değildir. Fikir, gerçek dünyanın dışında var olan bir şey değildir. Her bireyin fikir dağarcığı, kaynağını ve zenginliğini o bireyin bu gerçek dünya ile olan ilişkilerinde bulur. Ve kendi "ben" ini "biricik gerçek" sayarak dünya ile ilişkiye giren bir kimse, ancak fikirce pek züğürt bir kimse olabilir. O kimse, sadece fikirden yana değil, fakat fikir edinme imkânından yana da tamamıyle yoksundur.

Koyunun bulunmadığı yerde keçiyle yetinilirmiş. Bunun gibi, açık fikirlerin bulunmadığı yerde de, belirsiz imajlarla, 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.

Sübjketif idealizm, daima, "ben"imizden başka bir gerçeğin bulunmadığı fikrine dayanır. Lâkin, bu fikrin, herbiri kendisini bir Tanrı gibi seven insanlar arasındaki ilişkileri yöneten egoist bir kural haline getirilmesi —fazla diğerkâmlık zaten hiçbir zaman burjuvazinin ayırdedici vasfı olmamıştır— ve üstelik de yeni bir estetiğin teorik temeli yapılması için burjuvazinin dekadans devrine has bir bireyciliğe lüzum hasıl olmuştur.

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

pek yanılmadığını sanırım. Bana gelince, bu eserler bende estetik haz adına hiçbir şey uyandırmıyor.

Sözüm ona sanat değeri taşıyan bu çırpıştırmalara bakarken ilk akla gelen şey şu oluyor: "Saçmalık kübü"! Ama, "kübizm"in de bir varlık nedeni olsa gerek. "Kübizm"in, üçüncü kuvvetine yükseltilmiş saçmalık olduğunu söylemek bize onun kökenini açıklamaz. Burada bu kökenin açıklamasını yapacak değiliz, fakat hiç olmazsa bu açıklamanın ne yönde aranılması gerektiğine işaret edelim. Karşımda, Albert Gleizes ile Jean Metzinger'in enterasan kitapları duruyor: *Kübizme dair.* Yazarların ikisi de ressam ve "kübist".

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

> Bizim dışımızda gerçek hiçbir şey yoktur... Gerçi biz. duyumlarımıza çarpan nesnelerin varlığından şüphe etmeyi asla düşünmüyoruz: fakat mantıksal olarak söylemek gerekirse, biz ancak bu duyumların zihnimizde uyandırdığı hayal hakkında kesin bilgiye sahip olabiliriz (2).

Yazarlar, bundan, nesnelerin kendi öz şekillerini bilmediğimiz sonucunu çıkarıyor ve, bu kanıttan aldıkları kuvvetle, nesneleri kendi fikirlerine göre tasavvur etmekte kendilerini haklı sayıyorlar. Yalnız, yazarlar, empresyonitlerin zıddına olarak, duyumlar alanının sınırları içinde kalmak arzusunda olmadıklarına dair dikkate değer bir ihtirazî kayıt ileri sürmektedirler.

---

(1) Karşı tarafı da dinle. (S.M.)

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

Biz, esas olanı araştırıyoruz —diye teminat veriyorlar—, fakat bunu matematikçilerin ve filozofların itina ile uğraşarak düzenledikleri bir tür ezelîlik ve ebedîlik içinde değil, kendi kişiliğimizde araştırıyoruz (1).

Okuyucunun anlıyacağı gibi, bu muhakeme silsilesinde, herşeyden evvel, daha önce gördüğümüz bir fikirle, "iben"imizin "biricik gerçek" olduğu fikri ile karşılaşıyoruz. Gerçi, bu fikir, burada, daha hafifletilmiş bir şekilde boy gösteriyor. Gleizes ile Metzinger dışımızdaki nesnelerin varlığından asla şüphe etmiyorlar. Ama, yazarlarımız dış dünyanın varlığını kabul etmekle birlikte, bunun bilinemez olduğunu hemen ekliyorlar. Buysa, onlara göre, "ben"lerinin dışında hiçbir gerçeğin bulunmadığı anlamına gelir (2).

Nesnelerin şeklini, onların duyularımız üzerindeki

(1) **Sözü geçen eser**, s. 31.

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

"Sanatta idealist reaksiyon Plehanov'un zamanında kübizmi doğurmuştu. Gerçekten kopuş o zamandan beri sürrealizm, formalizm, 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, soyutlamanın ve kısır komplikasyonların içinde kaybolmuş,

etki aracılığıyla idrak ediyorsak, dış dünyanın bilinmesi imkânsızlığından sözedilemiyeceği apaçıktır. Biz dış dünyayı işte bu etki sayesinde biliriz. Gleizes ile Metzinger yanılıyorlar. Nesnelerin öz şekli hakkında yürüttükleri muhakeme tarzı da aynı surette sakattır. Fakat, bu hatalarından dolayı onları kınayamayız, çünkü bu gibi hatalar 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 kişiliğimizde" aramak gerektiği sonucunu çıkarıyorlar. Bu sonuç iki tarzda yorumlanabilir: "kişilik"ten, ya genel olarak bütün insan soyu, yada tek başına alınmış herhangi bir kişilik anlaşılabilir. Birinci yorum tarzı bizi Kant'ın transandantal idealizmine, ikincisi ise her bireyin her şeyin ölçüsü olduğu sofizmine götürür. Yazarlarımızın eğilimi, tabii, bu ikinci yorum tarzından yana. İmdi, bu sofizm bir kere benimsendi mi, başka her alanda 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 sergilenen tablosunun adıdır) yerine bazı stereometrik figürler yaparsam kim ne hakla benim tablomu eleştirebilir? Kadınlar da beni çevreliyen dış dünyaya dahildirler. Dış dünya bilinemez. Şu halde, bir kadın resmi yapmak için kendi "ki-

çıkmazlara saplanmış batını (ésotérique) bir sanattır bu. Herkesin anlıyacağı bir dilden konuşmaz, şifreli bir kılığa girer, manierizme, vuzuhsuzluğa gömülür, insanların kaderini belirliyen gerçek mücadelelere katılmaktan yılar". (S.M.)

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

şilik"ime başvurmam gerekiyor. Kişiliğim 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 ödün vermek* zorunda değildir.

Her türlü ödünden kaçınan, açıklama yapmıyan, 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 güçbeğenir şair?
Memnunsun öyle mi? Öyleyse varsın tahkir etsin onu
kalabalık
Ve, içinde ateşinin yandığı mihraba tükürerek,
tartaklasın
Çocukça şamatalar koparıp kutsal sehpanı.

Bu parodi şunun için komik ki, "güçbeğenir sanatçı" —ele aldığımız durumda— en açık saçmalıktan memnunluk duymaktadır. Bu kabil parodilerin ortaya çıkması, diğer hususlar arasında, toplumsal hayatın iç diyalektiğinin sanat sanat içindir teorisini 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

(1) Sözü geçen eser, s. 42.

kınayamayız. Tersine, yenilik arama çoğu defa ilerleme kaynağıdır. Lâkin, aramak yeterli değildir ve hakikaten yeni bir şey keşfetmek herkese nasip olmaz. Aramasını bilmeli. Toplumsal hayatın verdiği yeni derslere zihnini kapalı tutan, kendi "ben"i dışında gerçek tanımıyan bir kimse, istediği kadar "yenilik" arasın, yeni bir saçmalıktan başka bir şey bulamaz. İnsan yalnız yaşasın diye yaratılmamıştır.

Görüldüğü gibi, mevcut toplum şartları içinde, sanat için sanat oldukça tatsız meyvalar vermektedir. Burjuvazinin dekadans devrine has aşırı bireycilik, sanatçının bütün hakiki ilham kaynaklarını tıkıyor. Bu aşırı bireycilik, sanatçıyı toplum hayatında olup bitenlere mutlak surette yabancılaştırmakta ve onu hiçbir ilgi çekiciliği olmıyan bir takım kişisel tecrübeleri ve marazi bir fantastiğin fiksiyonlarını kısırca tekrarlamaya mahkûm etmektedir. Bütün bunların sonucu olarak, güzellikle uzak yakın hiçbir ilişkisi bulunmıyan ve üstelik ancak idealist bilgi teorisinin birtakım sofizmlerle tahrif edilmesi suretiyle savunulabilecek besbelli bir saçmalık teşkil eden bir şey ortaya çıkıyor.

Puşkin'in "duygusuz ve kendini beğenmiş halk"ı, şairin terennümlerini "anlamadan" dinler. Puşkin'in kaleminde bu karşıtlığın tarihsel bir anlamı olduğunu daha önce söylemiştim. Bunu anlamak için, "duygusuz ve kendini beğenmiş" sıfatlarının, köle durumunda olan Rus köylüsü için aslâ kullanılmış olamıyacağını düşünmek yeter. Buna karşılık, anlayışsızlığı daha sonra büyük şairimizin mahvına neden olan o yaban (profane) "kalabalık"a bu sıfatlar pek uygun düşüyordu. Buna dahil olanla-

rın hepsi, Puşkin'in şiirinde "kalabalık"ın söylediği sözleri kendileri için, mübalağasız, 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 yüzçevirmekte haklıydı. Eğer Puşkin'in bu işte bir hatası olmuşsa, bu hata, yüzçevirdiği kimselerden —Rus edebiyatının büyük zararı pahasına olarak— yeteri kadar yüz çevirmemiş olmasıdır.

Halen, ileri kapitalist ülkelerde şairin ve, genellikle, eski burjuva kişiliğinden sıyrılmamış 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 bilinç kazanan hakiki halk değil, fakat onun asil çağırışlarını "anlamadan" dinleyen sanatçılardır. Bu sanatçılara karşı, en iyi halde, yapılabilecek eleştiri, kendilerine saatlerinin seksen yıl geri kaldığını söylemektir. Bunlar, zamanlarının asil özleyişlerini reddederek, romantiklerin burjuva zihniyetine karşı mücadelesini devam ettirebileceklerini safdilce zannediyorlar. Batı Avrupa'lı 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 eleştiri-

nin ne kadar esassız olduğunu çoktan ispat etmiştir. Wagner çok doğru düşünüyordu: sorunun dikkatli bir incelenişinden *(genau betrachtet)* anlaşılacağı gibi, işçi sınıfının kurtuluş hareketi küçük burjuva yaşayış tarzına özenmek şöyle dursun, tersine, bu yaşayış tarzından uzaklaşarak özgür bir hayata, bir "estetik insanlık"a *(zum künstlerischen Menschentum)* varmak isteyen bir eğilimdir.

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

İnsanın bütün gücünü geçim araçları arama işinde harcaması: işte, "küçük burjuva" duygularının kökü budur. Sürekli maddi geçim kaygısı,

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

Proletaryanın kurtuluş hareketi bu aşağılatıcı, bu ahlâk bozucu kaygının ortadan kaldırılmasına götürür. Wagner, ancak bu kaygının ortadan kaldırılmasıyle, proletaryanın amacının gerçekleştirilmesiyle, İsa'nın: "Ne yiyeceksiniz diye... kaygı çekmeyin (2)" sözünün hakikat haline geleceğini düşünüyordu; ve sanat için sanat taraftarlarında, örneğin Flaubert'de (3) rastladığımız, estetikle ahlâk arasındaki karşıtlığın ancak bu amaca erişildiği za-

(1) R. W a g n e r . **Sanat ve Devrim**, Leipzig, 1872, s. 40-41.

(2) R. W a g n e r : **Sözü geçen eser**, Leipzig, 1872, s. 40-41.

(3) L o u i s B e r t r a n d : **G. Flaubert'in not defterleri**, s. 248.

man herhangi bir ciddi temele dayanmak imkânından yoksun kalacağını eklemekte haklıydı.

Flaubert, "erdemli kitaplar cansıkıcı ve hatalıdır" diyodu. Flaubert'in hakkı vardı. Ama, *sadece*, şimdiki toplumun erdemi, burjuva erdemi cansıkıcı ve yanlış olduğu için... Antik çağın erdemi Flaubert'in gözünde ne cansıkıcıydı ne de yanlış. Oysa Antik çağın erdemiyle burjuva erdemi arasındaki biricik fark, berikinin burjuva bireyciliğine yabancı olmasıdır.

Şirinski-Şikmatov 1 nci Nikola devri Maarif Nazırı olmak sıfatıyle, sanatı, "her cürmün daha bu dünyada" yani Şirinski - Şikmatov'lar tarafından ihtimamla vesayet altında tutulan toplumda, "cezasını bulduğu inanışını, gerek genel, gerekse özel hayat için son derece önemli olan bu inanışı takviye etmek"le görevli sayıyordu. Bu, hiç şüphesiz, kaba bir yalan, tatsız bir yavedir. Sanatçıların bu gibi, yalanlardan, yavelerden kaçmakta hakları var. Böylece, Flaubert'te, belirli *bir anlamda*, "reziletten daha şairane bir şey olamaz" (1) diye okuduğumuz zaman anlıyoruz ki, bu sözün *gerçek anlamı*, Şirinski-Şikmatov kabilinden burjuva ahlâkçılarının bayağı, sıkıcı, yanlış erdemi karşısında rezileti dikmekten ibarettir.

Fakat, bu bayağı, sıkıcı, yanlış erdemi meydana getiren toplum şartlarının ortadan kalkmasıyla birlikte, rezileti idealize etmek *ahlâkî* ihtiyacı da ortadan kalkacaktır. Antik çağ erdemi, tekrar ediyorum. Flaubert'de ne bayağı, ne sıkıcı, ne de yanlış görünüyordu. Ne var ki, o, antik erdeme hayran olduğu halde —siyasal ve toplumsal telâkkilerinin az gelişmiş olması yüzünden—, bu erdemin

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

canavarca inkârı demek olan Neron'un davranışları karşısında vecde gelebiliyordu.

Sosyalist toplumda sanat için sanatın çekiciliği, toplumsal ahlâktaki aşağılaşma sona erdiği oranda, mantıken imkânsız hale gelecektir. Bu aşağılaşma, egemen sınıfın elindeki imtiyazları korumak için sarfettiği gayretin kaçınılmaz bir sonucu 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 egemen sınıfın yada kastın dar faydacılığına karşı çıkmak anlamına gelir. Bunların ortadan kalkmasıyla birlikte, çıkardüşkünlüğünün (la cupidité) yakın akrabası olan dar faydacılık da yok olacaktır. Çıkardüşkünlüğünün estetikle hiçbir ilgisi yoktur; bir zevk hükmü, daima, bu hükmü verenin çıkar düşüncelerinden uzak kalmasını şart koşar. Fakat, *kişisel çıkar* başka şey, *toplumsal çıkar* başka şeydir. Antik erdemin temelini teşkil eden, topluma yararlı olma kaygısı bir feragat kaynağıdır. Feragat ise kolaylıkla bir estetik tasvir konusu olabilir ve, nitekim, sanat tarihinde görüldüğü gibi, sık sık da olmuştur. Bu hususta ilkel kavimlerin şarkılarını yada —o kadar uzağa gitmeden— Atina'daki Harmodius ve Aristogiton anıtını hatırlamak yeter.

Eflâtun ve Aristoteles gibi bazı Antik çağ filozofları, bütün yaşama gücü maddi geçim kaygısı tarafından yutulan insanın ne derekeye ineceğini çok iyi anlıyorlardı. Günümüzün burjuva ideologları da bunu anlıyorlar. Bunlar da, insanın sonu gelmez ekonomik güçlüklerin aşağılatıcı yükünden kurtarılması gerektiğini düşünüyor-

lar. Fakat, bunların göz önünde tuttukları insan, emekçileri sömürerek yaşıyan üstün toplumsal sınıfın insanıdır. Bu ideologlar sorunun çözümünü tıpkı Antik çağ filozofları tarzında görüyorlar: "üstün insan" idealine az çok yaklaşan bir avuç bahtiyar seçkin kişinin üreticileri köleleştirmesi. Fakat, daha Eflâtun ve Aristoteles zamanında bile muhafazakârca olan bu çözüm tarzı, devrimizde ültra-reaksiyoner bir mahiyet almıştır. Muhafazakâr Yunanlılar, Aristoteles'in çağdaşı olan köle sahipleri, kendi öz "yiğitlikleri" sayesinde korumayı belki umut edebiliyorlardı. Ama bugün, halk kitlelerinin köleleştirilmesinden yana olanlar, burjuva asıllı modern sömürücülerin "yiğitliği" konusunda pek şüphecidirler. Onun için, bunlar, devletin başında, bugünkü sınıf egemenliği yapısının sallanan temellerini demirden iradesiyle sağlamlaştıracak dâhi soyundan bir üstün insanın bulunmasını canügönülden dilemektedirler. Dekadanlar, siyasetten yüzçevirmedikleri zaman, ekseriya, I inci Napoléon'un ateşli birer hayranıdırlar.

Renan, kendisi "teorilerle uğraşırken, kültürsüz sade insanları kendi paylarına düşen işleri yapmaya zorlıyacak" kuvvetli bir hükümet istiyordu. Modern estetikçilerimiz ise, kendileri, kübler yada daha başka stereometrik figürler çizip boyamak gibi bazı ince zevklere nefislerini hasrederken işçileri çalışmaya zorlıyacak bir toplum düzeninin varlığını gerekli buluyorlar. Yaratılışları itibariyle hiçbir ciddi işe güçleri yetmiyen bu kimseler, içinde aylakların bulunmıyacağı bir toplumsal rejim fikrinden samimiyetle nefret etmektedirler.

Kurtların yanında [kurt gibi] ulumak gerek, demişler. Küçük burjuva zihniyetine karşı lâfla mücadele yü-

rüten çağdaş burjuva estetikçileri, Altın Buzağı'ya tapınmakta en âdi bir küçük burjuvadan geri kalmıyorlar. C. Mauclaire diyor ki:

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

Henüz tanınmamış dâhiler üzerinde yapılan bu spekülasyonun, başka hususlarla birlikte, çağdaş ressamlardan çoğunun nefislerini hasrettikleri o hummalı "yenilik" araştırmalarını da açıkladığını sırası gelmişken ekliyelim. İnsanlar daima "yenilik" isterler, çünkü eski onları tatmin etmez. Modern sanatçıların birçoğu için bunun tek bir nedeni, püblik eskiye hayranlık duyduğu sürece dehalarının "tanınmadan" kalacağı düşüncesidir. Onları eskiye karşı ayaklanmaya iten neden 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 çıkar bakımından görmeye sevkeder onu. Mauclaire devamla şöyle diyor:

Para sorunu sanat sorununa öylesine karışmış bulunuyor ki, sanat eleştirisi bir kıskaca girmiş durumdadır. En iyi eleştirmenler düşündüklerini olduğu gibi söyliyemiyorlar. Ötekiler ise ancak söylenmesi maslahat icabı olan şeyi söylüyorlar, çünkü [ne de olsa] hayatlarını meslekleriyle kazanmak zorundadırlar. Bu duruma esef etmek gerektiğini

(1) Camille Mauclaire: Günümüzde sanatın üç bunalımı, Paris, 1906. "Resimde çirkinlik bunalımı" başlıklı yazıya bakın, s. 319-320.

söylemek istemiyorum, fakat sorunun çetrefilliğini takdir etmek yerinde olur (1).

Sanat için sanat'ın *para için sanat* haline geldiğini görüyoruz. İşte, Mauclaire'i ilgilendiren bütün sorun bu durumun nedenlerini belirlemek. Bu da pek zor bir iş olmasa gerek :

Bir zamanlar, Ortaçağda olduğu gibi, ancak üretimin tüketime oranla gereksiz, fazla kısmı mübadele ediliyordu.

Sonra bir zamanlar, yalnız gereksiz kısım değil, bütün ürünler, bütün endüstriyel mevcutlar ticarete intikal etti, üretimin 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 âna kadar verilip alınmakla birlikte aslâ mübadele edilmiyen; verilmekle birlikte aslâ satılmıyan, kazanılmakla birlikte asla satın alınmıyan şeyler bile —erdem, aşk, fikir, bilim, vicdan, vs.—, hasılı her şey ticarete intikal etti. Bu, genel çürüme, bütünsel satılmışlık dönemi, ekonomi politik diliyle söylemek gerekirse, ticarî bir değer haline gelen maddi ve manevi her şeyin, en tam değeri takdir edilmek üzere pazara çıkarıldığı devirdir (2).

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

Mauclaire, buna esef etmek gerekip gerekmediğini söylemek istemiyor. Ben de bu olguyu ahlâk bakımından mütalaâ etmek istemiyorum. Ben —ünlü bir söze uyarak—, ağlamamaya, gülmemeye, fakat anlamaya çalışıyorum. Bugün sanatçıların proletaryanın kurtuluş hareke-

(1) Sözü geçen eser, s. 321.

(2) K a r l M a r x : **Felsefenin sefaleti**, s. 33. Edit. soc., 1946.

tinden 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"*. Fakat, *Manifest*'te denildiği gibi:

Sınıf mütadelesi kesin ânına yaklaştığı zaman, egemen sınıfın, bütün eski toplumun dağılış süreci o kadar şiddetli ve keskin bir karakter kazanır ki, egemen sınıfın küçük bir hizbi bu sınıftan ayrılarak devrimci sınıfa, nefsinde geleceği taşıyan sınıfa katılır. Nasıl vaktiyle asilzadelerin bir kısmı, burjuvaziye geçtiyse, günümüzde de burjuvazinin bir kısmı, özellikle, tarihsel hareketin tümü hakkında teorik bir anlayışa yükselmiş bir kısım burjuva ideologları proletaryaya geçiyor (1).

Proletaryadan yana geçen burjuva ideologları arasında pek az sanatçıya rastlıyoruz. Böyle olmasının nedeni, ihtimal, ancak düşünen kimselerin "tarihsel hareketin tümü hakkında teorik bir anlayışa" yükselmesidir. Oysa ki, çağdaş sanatçılar, örneğin, Rönesansın büyük ustalarının tersine olarak, son derece az düşünüyorlar (2).

---

(1) K. M a r x ve F. E n g e l s : **Manifest**, s. 18.

(2) "Burada genç sanatçılardan çoğu için karakteristik olan genel kültür yoksulluğu sorununa dokunmuş oluyoruz. Bu sanatçılarla devamlı bir ilişki kurduğunuz takdirde, bunların genellikle pek bilgisiz olduklarını görürsünüz. Günümüzün fikir çatışmaları ve dramatik durumları karşısında âciz yada kayıtsız olan bu sanatçılar, her türlü entelektüel ve toplumsal çalkantının dışında, teknik anlaşmazlıkların dar sınırları içinde, resmin genel anlamı ve entelektüel etkisinden çok maddi görünüşüne dalmış olarak zahmetle eser vermektedirler".

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

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

Egemen 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.

(1) Burada, memnunlukla, Flaubert'i anıyorum. Flaubert, Geoge Sand'a şöyle yazıyordu: "Şeklin de, içeriğin de değerine inanmıyorum... Bunlar aslâ birbirinden ayrı var olmıyan iki antitedir. **"Mektuplaşmalar, 4** üncü dizi, s. 225.

Şeklin "fikre" feda edilebileceğine inanan bir kimse sanatçı olmaktan —farzı mahal öyle— ise çıkar.

ÇERNİŞEVSKİ'NİN ESTETİK ANLAYIŞI (1)

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

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

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

Fakat, işte güçlük: bilindiği gibi, ilkel kavimler, örneğin, aynı gelişme evresinde bulunan Boşimanlar, Avusturalya yerlileri ve daha başka "vahşiler", oturdukları bölgeler çiçekten yana çok zengin olduğu halde hiç de çiçeklerle süslenmezler.

---

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

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

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

İnsanların normal zevkleriyle anormal zevklerini ayırdetmemizi mümkün kılacak kriter nedir?

Çernişevski, ihtimal, bu kriteri insan tabiatında aramak gerektiği cevabını verecekti. Fakat, insan tabiatı kültürel gelişmenin akışıyla birlikte değişir: ilkel 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 boşuna olur, vs.

Dahası var. Her belirli devirde, bir toplumun belirli bir sınıfından olan kimselerin tabiatı başka bir sınıftan olan kimselerin tabiatından çok farklıdır. Sonuç?

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 gözünde "hayat" kavramı daima çalışma kavramına bağlıdır. Çalışmadan yaşanamaz, hayat sıkıcı olur. Bolluk içinde geçen bu hayat ve çalışma —zorlu ama yine de gücü kuvveti aşmıyan bir çalışma— genç köylü

(1) Çernişevski: **Sanatın gerçekle estetik ilişkileri**

erkeğine yada 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, güçlü kuvvetli olacaktır herhalde: işte köylü güzelliğinin diğer bir zorunlu şartı daha.

Monden, "esirî' bir güzellik köylünün gözüne zorunlu olarak, marazice görünecek, hatta onda acıklı bir izlenim yaratacaktır, çünkü köylü, zayıflığı bir hastalık yada felâket sonucu saymaya alışmıştır. Ama, çalışma semirmeye de imkân vermez.

Şişmanlık genç bir köylü kızı için bir tür hastalık, bir kötü yapılanma belirtisidir ve halk aşırı şişmanlığı bir kusur sayar. Halk şarkılarında görüldüğü şekliyle köylü güzelliğinde, taşkın bir sağlığın, organizmada kuvvetler dengesinin sonucu olmıyan tek bir güzellik çizgisine rastlanmaz. Bu taşkın sağlık ve organizmada kuvvetlerin dengesi de, sürekli, ama aşırı olmıyan çalışma ile geçmiş kolay bir hayatın sonucudur.

Monden güzel ise büsbütün başkadır: bu güzelin ataları birçok kuşaklardan beri kol emeğinden uzak yaşamıştır. Faal - olmıyan yaşayışta kan bedenin uç kısımlarında iyi dolaşmaz, kol ve bacak adaleleri her yeni kuşakta biraz daha güçsüzleşir, kemikler incelir. Bu yüzden, eller ve ayaklar küçülür. Küçük eller, ayaklar toplumun yükselen sınıflarının benimsedikleri biricik hayat tarzına, bedensel çalışmadan uzak bir yaşayışa delâlet eder.

Monden bir hanımın el ve ayaklarının büyük olması onun kötü yapılışta olduğunu yada eski, "iyi aile"den gelmediğini gösterir. Gerçi, sağlık hiçbir zaman insanın gözünde değerini kaybedemez, çünkü refah yada zenginlikte bile zorunlu olan bir şeydir. Bu nedenle, renkli yanaklar, parlak bir sağlıktan ileri gelen tazelik sosyete insanları için çok çekicidir. Ama bu insanlar için hastalık, zayıflık, gevşeklik, cansızlık da birer güzellik unsurudur, çünkü bunlar lüks ve aylaklık içinde geçmiş bir hayatın sonucu olarak görünürler.

Solgunluğun, gevşekliğin, cansızlığın sosyete insanları

için başka bir anlamı da vardır: köylü rahat ve huzur aradığı halde, maddi ihtiyaç ve bedensel yorgunluk nedir bilmiyen, fakat çoğu defa aylaklıkları, her türlü maddi endişeden uzak oluşları dolayısiyle canları sıkılan kültürlü sınıfın insanları kuvvetli duygular; monden hayata değişiklik ve çekicilik veren, böylece onun monotonluğunu ve boşluğunu gideren çalkantılar, tutkular ararlar.

Kuvvetli duygular, ateşli tutkular bireyi yıpratır, dermansızlık, solgunluk çok şey yaşamışlığa delâlet ettiğine göre, güzel bir kadının dermansızlığı, solgunluğu karşısında büyülenmemek elden gelir mi?

Bundan ne sonuç çıkar Bundan, sanatın hayatı kopya ettiği ve hayatın, "güzel hayat"ın, "olması gerektiği gibi olan hayat"ın başka başka sınıflar için başka başka olduğu sonucu çıkar.

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

Eğer böyle ise, Çernişevski'nin, gerçekte bulunan güzelliğin insanı tatmin etmediğini ve onu artistik yaratışa iten saiki burada görmek gerektiğini öne süren idealist estetikçileri o kadar şiddetle çürütmekte haklı olup olmadığı sorusu akla gelebilir.

Çernişevski için, gerçekte bulunan güzellik sanattaki güzellikten üstündür. Bu, belirli bir anlamda, itiraz götürmez bir hakikattir, ama yalnız belirli bir anlamda. Sanat, hayatı kopya eder (reproduit). Fakat, Çernişevski'ye göre hayat anlayışının, "güzel hayat", "olması gerektiği

gibi olan hayat" anlayışının toplumun farklı sınıflarına mensup kimselerde aynı olmadığını gördük.

Toplumun 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— olumsuz olacağı farzedilebilir. Bu insan artistik yaratışla biraz olsun ilgilendiği takdirde, egemen sınıf anlayışını —ki genellikle egemen olan yüksek sınıfın anlayışıdır— değiştirmek isteyecek, "şahsına has ve yeni bir tarz üzre" yaratmaya 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 egemen olan hayat ve gerçek bunlar değildir: egemen olan, yüksek sınıfın yaratmış olduğu ve revaçtaki sanatın yansıttığı hayat ve gerçektir. Şu halde eğer Çernişevski haklı ise, onun mücadele etiği idealist ekol de büsbütün haksız sayılmaz. Bir örnek alalım:

XV inci Louis devrinde Fransız topluluğunda, olması gerektiği gibi olan hayat hakkında bazı nosyonlar hüküm sürmekte idi. Sanat faaliyetinin çeşitli dallarında ifadesini bulan nosyonlar çöküş halindeki aristokrasiye ait nosyonlardı. Kurtuluşu uğrunda çalışan tiers état'nın spiritüel temsilcileri bu nosyonları kabul etmiyor, aksine, sert ve acımasız bir eleştiriye tâbi tutuyorlardı.

Tiers état'nın bu temsilcileri sanat faaliyetine atıldıklarında kendi öz sanat ekollerini kurdular, çünkü yüksek sınıfın yaratmış olduğu, temsil ettiği ve savunduğu şekliyle gerçekte karşılaştıkları güzelliğin onları tatmin

etmesi kabil değildi. Bundan dolayı, olgular hiç şüphesiz idealist estetikçilerin teorilerinde tasavvur edildiği gibiydi.

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

Feuerbach idealizmle savaşmakta haklıydı. Onun öğrencisi olan Çernişevski de idealist sant teorisini çürüterek güzelin "olması gerektiği" gibi olan hayat olduğunu ve sanatın, genellikle, "güzel hayat"ı kopya etmeye çalıştığını söylerken haklıydı. Çernişevski'nin tek yanılgısı, insanların hayat hakkındaki fikirlerinin tarihte nasıl geliştiğini yeteri kadar anlamamış olmasıydı. Çernişevski:

> Benimsediğimiz sanat anlayışı —der— en yeni Alman estetikçilerinin anlayışlarından gelmekte, yönü çağdaş bilimin genel fikirleri tarafından belirlenen, diyalektik bir süreçle 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 soyut bir fikre değil, somut toplamsal hayata başvuran anlayışı ancak çekirdek halinde taşıyordu.

Çernişevski diyalektik görüşe kadar yükselemedi;

bu yüzden, onun hayat ve sanat anlayışlarında önemli bir metafizik unsur bulunur.

Çernişevski insan ihtiyaçlarını tabiî ve sunî olarak ayırır: onun gözünde "hayat" bir bölümüyle normal —tabiî ihtiyaçlara uyduğu oranda—, öteki bölümüyle, en büyük bölümüyle de —insanın sunî ihtiyaçları tarafından şartlandırıldığı oranda— anormaldir.

Böyle bir kriterle, Çernişevski kolayca şu sonucu çıkarıyordu: toplumun bütün yüksek sınıflarının hayatı anormaldir, ve dolayısıyle, bu anormal hayatı —muhtelif devirlerinde— ifade eden sanat sahte bir sanattır. Fakat, toplum, daha vahşet halinden çıkmaya başladığı çok eski bir devirden beri sınıflara bölünmüştü.

Bu hale göre, Çernişevski'nin, insanlığın tarih evresine ait bütün hayatını sahte ve anormal sayması ve bu uzun devre boyunca bu anormal zemin üzerinde doğan bütün hayat tasvirlerini az yada çok sahte ilân etmesi gerekiyordu. Tarih ve beşerî nosyonların gelişmesi hakkında böyle bir görüş, toplumsal değişiklik devirlerinde, "inkâr" devirlerinde güçlü bir *mücadele silahı* olabilirdi ve gerçekten olmuştur da. Bu görüşün 1860 yılları "eğiticiler"imizin şahsında ateşli birer savunucu bulmuş olmasına şaşmamalı. Ne var ki, bu görüş tarihsel sürecin bilimsel açıklamasına temel vazifesi göremezdi. Bu görüşün, Bielinski'nin daha önce tasarlamış olduğu şekilde bir bilimsel estetiğe, hüküm vermiyen —bu, teorik akıl'ın işi değildir— fakat *açıklıyan* bir estetiğe temel olması bu nedenle kabil değildi. Çernişevski, sanat hayatın kopyasıdır derken çok doğru söylemiştir. Fakat, işte sanat hayatın kopyası olduğu içindir ki, bilimsel estetik —yada, daha tam bir deyişle, doğru bir sanat teorisi— an-

cak doğru bir hayat anlayışı ortaya çıktığı zaman bir temel kazanabilirdi.

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

Onun için, bu felsefeye dayanan bir sanat teorisi sağlam bilimsel temelden yoksun bulunuyordu.

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

Tabloya oranla gravür ne ise, hayata oranla sanat odur, diyen Çernişevski'nin bu kıyaslamasına Rus eleştirmenler sık sık öfkeyle karşı çıkmışlardır. Çernişevski'nin böylelikle göz önünde canlandırmak istediği fikir şuydu: insanlar sanat yaratışlarına rağbet gösteriyorlarsa, bunun nedeni, gerçekteki güzelliğin onları tatmin etmemesi değil, fakat onlar için —şu yada bu nedenle— erişilmez olmasıdır.

Bu fikir, Çernişevski'yi eleştirenlerin sandıkları kadar esassız değildir. Resimde, insanların, çekici buldukları bir gerçekten —bir *kopya* aracılığıyla da olsa— zevk almalarını mümkün kılma amacını güden pek çok sanat eseri gösterilebilir.

Çernişevski, deniz manzaralarını tasvir eden tabloları [misal olarak] zikreder. Çernişevski'nin haklı olduğu taraf fazlaydı. Bu tablolardan çoğu varlığını insanların —örneğin Hollanda'lıların— denizi sevmelerine ve ondan uzak oldukları zaman bile onun manzaralarını seyretmeyi istemelerine borçludur. İsviçre'de de buna benzer bir durum görüyoruz. İsviçre'liler ülkelerinin dağlarını severler, ama bunları her zaman hayranlıkla seyetmek imkânına sahip değildirler: bu ülkelerde nüfusun en bü-

yük bölümü vadilerde yada dağ eteklerinde yaşar. Bundan ötürü, İsviçre'nin Alp manzaralarını kopya eden (qui reproduisent) birçok ressamları vardır. Bu sanat eserlerinin gerçekten daha güzel olduğu ne resim seyircilerinin, ne de ressamların kendilerinin aklına gelir. Ama bu eserler *gerçeği düşündürürler;* bu kadarı da hoşa gitmeleri, aranmaları için yeter.

Bunlar hep Çernişevski'nin lehinde tanıklık eden tartışma götürmez olgulardır. Ama onun aleyhinde tanıklık eden başka olgular da vardır 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 bileşimi"(1) olduğunu söyler.

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

Egemen sınıfın hayatı yeni sınıfa, yani yükselen hoşnutsuz sınıfa anormal, eleştirilmeye lâyık görülür. Bunun için, bu hayatı kopya eden ressamların sanat tarzı onu tatmin etmez, ona *sunî* gelir.

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

---

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

Fakat, bu hayat yeni sınıfın nosyonlarına göre "güzel hayattır", "olması gerektiği gibi olan hayat"tır.

Oysa, böyle bir hayat henüz mevcut değildir —çünkü yeni sınıf sadece özgür olmayı özlemektedir—, büyük kısmı itibarıyle bu hayat henüz *ideal*'den ibarettir. İşte, yeni sınıfın temsilcileri tarafından yaratılan sanatın "realizmle idealin garip bir bileşimi" olarak görünmesinin nedeni budtr.

Böyle bir karışım sunan bir sanatın gerçekte mevcut olan güzelliği kopya etmeye çalıştığı elbette söylenemez. Hayır, bu ressamlar gerçekle yetinmezler, yetinemezler. Temsil ettikleri sınıfın tümü gibi onlar da gerçeği kısmen değiştirmek, kısmen de *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 teorisinin bu sanata uygulandığında niçin *çok dar* kaldığını bu bize açıklar.

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 savunucusuydu. Bunun için, onun sert bir *realizm* gerektiren teorisi yine de *idealizm*'e yer bırakıyordu. Çernişevski, sanatın hayatı kopya etmekle yetinmeyip onu açıkladığını, ona kılavuzluk yaptığını söyler. O kendisi de sanatla, özellikle, hayatın "elkitabı" olarak ilgileniyor ve eleştiri yazılarında sanatçılara hayat fenomenlerini anlamaları için yardım etme amacını güdüyordu.

Çernişevski'nin öğrencisi Dobroliubov için de böyledir. Turgenyev'in *Arife* adlı hikâyesi münasebetiyle yazmış olduğu "Hakiki gün ne zaman doğacak" adlı ünlü —ve gerçekten dikkate değer— yazısını hatırlayınız. Dobrolyubov bu yazısında şöyle der:

> Sanatçı yazar, toplumsal düşünce ve ahlâk üzerine aslâ genel mahiyette mütalâalar yürütmeye kalkışmamakla birlikte, bunları daima ana hatlarıyla kavrayıp kuvvetle aydınlatmayı düşünen kimselerin gözleri önüne sermeyi bilir. Bunun için, fikrimizce, bir yazar yetenek göstermeye başladığı, yani fenomenlerde yaşıyan hakikati duyup tasvir etme melekesine sahip olduğunu ispat ettiği andan itibaren, o yazarın, gücünü bu yetenekten alan sanat ürünleri, ona şu yada bu eseri ilham eden çevrenin ve devrin incelenmesi hususunda bize güvenilir bir kılavuz olur. Bu takdirde, yazarın yeteneği, onun hayatı kavrayışındaki genişlik, yarattığı imajların sağlamlığı ve çeşitliliğiyle ölçülecektir.

Böylelikle, Dobroliubov edebi eleştirinin esas amacını:

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

olarak tespit eder.

Şu halde, Çernişevski ile Dobroliubov'un savundukları estetik teorisinin kendisi de realizm ile idealizmin ayrı bir karışımı idi. Bu teori, hayat fenomenlerini açıklarken *olan*'ı gözlemlemek ve tespit etmekle yetinmiyor, fakat aynı zamanda —hattâ en başta— olması *gereken*'i de gösteriyordu. Bu teori, gerçeği var olan şekliyle *inkâr ediyor* ve bu itibarla devrin "olumsuz" eğilimini dile getiriyordu. Fakat, bu teori, Bielinski'nin kendi kendisi hakkında söylediği gibi, "inkâr fikrini geliştirme" işini başaramadı; bu fikri Rus toplumsal hayatının gelişmesi-

nin objektif akışına bağlıyamadı. 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 noktasını kabul etmekle bu kusurun farkına varılabilirdi.

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

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

Buna rağmen, Çernişevski: ulvî'nin içeriği, bizde, her ne kadar, onun üzerimizde meydana getirdiği izlenimi güçlendiren çeşitli düşünceler doğurabilirse de, bu izlenimi meydana getiren objenin kendisi o düşüncelerden bağımsız olarak ulvîliğini korur, derken yanılıyordu. Bu iddiadan, mantıksal olarak, ulvî'nin, hakkında taşıdığımız düşüncelerden bağımsız bir şekilde kendi başına var olduğu sonucu çıkarılabilir.

Çernişevski, bize ulvî olarak görünenin objenin kendisi olup yoksa bizde meydana getirdiği izlenim olmadığını düşünmektedir. Ama, verdiği örnekler tezine aykırı düşüyor.

Çernişevski, Mont Blanc'ın, Kazbek'in azametli dağlar olduklarını, fakat kimsenin bu dağlar için sonsuzca büyük diyemiyeceğini söyler. Doğru; ama, bu dağların kendi başlarına, üzerimizde meydana getirdikleri izlenim-

den bağımsız olarak, azametli olduklarını da kimse söyleyemez.

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.

Kısacası, yazarımızın bu hataları —daha önce söylediğimiz gibi— şeyler hakkında diyalektik görüş yokluğu ile açıklanır. Çernişevski, obje ile süje arasındaki hakiki bağı bulmayı, fikirlerin akışını şeylerin akışıyla açıklamayı başaramamıştır. Bu yüzden, onun sonuçta kendi kendini nakzetmesi ve, bizzat felsefesinin ruhuna aykırı olarak, bazı fikirlere objektif bir değer atfetmesi mukadderdi.

Fakat, bu hatanın tespiti için, Çernişevski'nin estetik teorisine temellik eden Feuerbach felsefesinin artık "aşılamış bir merhale" haline gelmesi gerekiyordu.

Bununla birlikte, yazarımızın kitabı, yine de, kendi devri için en ciddi, en dikkate değer eserlerden biriydi.

BİELİNSKİ'NİN EDEBİYAT HAKKINDAKİ FİKİRLERİ (1)

Bielinski'nin sanat için sanat taraftarlarına karşı ileri sürdüğü itirazlar hiç de ikna edici değil. Bielinski, sanat için sanat taraftarlarına, gerçi, der, Shakespeare her şeyi şiirle ifade ederdi, ama ifade ettiği her şey şiirin malı değildir. Bu iddiayı ne şekilde anlamalı? Sırf şiirin malı olan bir saha var mıdır? Şiirin içeriği felsefeninkiyle aynıdır: şairle filozof arasındaki tek fark birinin imajlarla, ötekininse kıyaslarla düşünmesidir. Doğru değil mi dersiniz? Bielinski doğru değil der gibi görünüyor. Fakat, o, şiirin içeriğinin felsefeninkiyle aynı olduğunu tam bir inanışla tekrarlar; hem de Shakespeare hakkındaki iddia-

---

(1) Bu yazı, **Novoi Slovo (Yeni Söz)** dergisinin 1 inci ve 2 nci sayılarında (ekim ve kasım 1897), N. Kamenski takma adıyla çıkan "Rus eleştiriciliğinin kaderi" başlıklı incelemenin üçüncü bölümüdür.

1905'te, **Yirmi yıl boyunca** adıyla yayımlanan makaleler kitabında bu inceleme de yer almıştır.

İnceleme, 1922-1923'te yeniden basılmıştır.

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

sını ihtiva eden yazıda... Bielinski'nin, ispatlamasını iyi bir sonuca vardıramadığı açıkça görülüyor.

Bielinski, *Faust*'un Goethe zamanı Almanya'sının bütün toplumsal hayatını ve felsefî hareketlerini yansıttığını söylerken de aynı şekilde karışıklığa düşüyor. Muarızları kendisine: peki ne çıkar bundan? diye sorabilirlerdi. Sanat toplumsal hayatı ve felsefî düşünceyi ifade eder, çünkü, başka bir şeyi ifade etmesine zaten imkân yoktur: onun içeriği felsefenin içeriğiyle aynı değil mi? Ama bu, sanatın kendi kendisinin amacı olması gerektiği hakkındaki teoriyi hiç de nakzetmez; hattâ bunun bu teoriyle doğrudan doğruya herhangi bir ilgisi bile yoktur. Bielinski'nin Yunan sanatı hakkmdaki düşünceleri için de aynı şey söylenebilir: Yunan sanatının fikirlerini dinden ve toplumsal hayattan aldığı muhakkaktır. Fakat, dinden ve toplumsal hayattan aldığı fikirleri bizzat sanatın mahiyetinden çıkan imajlarla ifade etmeyi *bu sanat nasıl anlıyordu* acaba. Sorun buradadır. Eğer Yunan sanatçıları için sanat başlı başına bir amaç idiyse, onların sanatı saf sanattı; yok, tersine, fikirlerin imajlarda ifade edilmesi onlara göre bazı yabancı amaçlara —bu amaçlar ne olursa olsun— erişmek için bir araçtan ibaret idiyse, yaptıkları iş, sanatın idealine aykırı düşüyordu, demektir. Devam edelim. Bielinski, modern sanatta içeriğin (le fon), genel olarak, şekle galebe çaldığını iddia ederken, Hegel'in bu düşüncesine, bu Alman düşünüründen farklı bir anlam atfeder. Bu düşünce, Hegel'de, sadece, güzelliğin Yunan sanatında esas unsuru teşkil etmesine karşılık, modern sanatta yerini çoğu defa başka unsurlara bıraktığı anlamına geliyordu. Bu düşünce doğrudur, ileride ona tekrar döneceğiz. Fakat, bu düşünceden, modern toplumda sanatın yar-

dımcı bir rol oynamış olduğu yada oynaması gerektiği yahut da sanatın bugün kendi kendisi için amaç olamıyacağı sonucu aslâ çıkmaz.

Tekrar edelim; Bielinski ispatlamasında karışıklığa düşüyordu. Ne var ki, seçkin insanların hataları bile bazen hayli öğreticidir. Eleştirmenimiz niçin yanılıyordu acaba?

Sanatın başlı başına bir amaç teşkil edip etmiyeceği sorunu farklı tarih devirlerinde farklı şekillerde çözülmüştür. Örneğin Fransa'yı ele alalım. Voltaire, Diderot ve Ansiklopedistler, genel olarak, sanatın "erdem"e hizmet etmesi gerektiğinden aslâ şüphe etmiyorlardı. XVIII inci yüzyılın sonlarında, avangard Fransızlar arasında, sanatın "erdem ve özgürlük'e hizmet etmesi gerektiği inanışı yayıldı. 1789'da *XI inci Charles, yada kırallar okulu* trajedisini sahneye koyan Marie-Joseph Chénier Fransız tiyatrosunun yurttaşlara batıl inançlardan nefret, mütegallibeye karşı kin, özgürlük aşkı, kanun saygısı, vs. aşılamasını istiyordu (1).

Bunu izliyen yıllarda, her Fransız sanatı gibi, Fransız tiyatrosu da, genellikle, siyasal propagandanın basit bir âleti halini alır. XIX uncu yüzyılın başında, doğuş halindeki romantizm aynı şekilde bilinçli olarak "toplumsal ve siyasal amaçlar" 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 Mu-*

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

(2) Aslında fransızca olarak (N.d.R.)

"İnsanlık tarihi şairane yanını ancak monarşik fikirler ve dinsel inanışlar düzeyinden mütalşa edildiği zaman gösterir". (S.M.)

se française dergisi, "comme la politique et la religion, les lettres ont leur profession de foi" diye (1) memnunluk gösteriyordu. 1824'e doğru, İspanya savaşından sonra, romantiklerin şiirde toplumsal ve siyasal unsura karşı tavırlarında hissedilir bir değişiklik görülür. Toplumsal ve siyasal unsur arka plana geçer ve *sanat désintéressé* (2) hale gelir. 1839 yıllarında Théophille Gautier başta olmak üzere bir kısım romantikler ateşli bir şekilde sanat sanat içindir teorisini öğütlemeye başlarlar. Théophile Gautier, şiir "ne prouve rien, ne reconte rien" (3) diyordu. Onun gözünde bütün şiir müzikten, ritimden ibaretti. 1848'den sonra, G. Flaubert gibi bazı Fransız yazarları sanat sanat içindir teorisine bağlı kalmakta devam ederken, Alexandre Dumas fils gibi diğer bazıları da, tersine, bu üç kelimenin —l'art pour l'art— (4) hiçbir anlamı olmadığını ilân ederek, edebiyatın mutlaka okuyucu kitlesinin (public) iyiliği amacını 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

(1) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)
"Siyaset ve din gibi edebiyatın da iman ikrarı var". (S.M.)

(2) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)
Çıkar gözetmez. (S.M.)

(3) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)
"Bir şey ispat etmez, bir şey anlatmaz". (S.M.)

(4) Aslında fransıca olarak. (N.d.R.)
Bu sözü, yerine göre, "sanat için sanat" yada "sanat sanat içindir" şeklinde dilimize çevirdik. (S.M.)

mücadele eden Voltaire, Diderot, M.-J. Chénier ile tiers état'nın diğer edebi temsilcileri saf sanat taraflısı olamazlardı, çünkü az yada çok artistik olan eserlerinde toplumsal ve siyasal propagandadan vazgeçmek onlar için aksiyonlarının başarı şansını kendi elleriyle azalmak demek olurdu. *Onlar, tarihsel gelişmenin belirli bir kademesindeki tiers état'nın temsilcileri olarak haklıydılar.* Ancak monarşinin ve katolikliğin zaferini gösteren tarih olaylarını şairane bulan Hugo ise, hayatının bu döneminde, eski rejimi restore etmeye çabalıyan yüksek sınıfların bir temsilcisi idi. *O da haklıydı; şu anlamda ki, şiir ve sanat aracılığıyla toplumsal ve siyasal propaganda bu sınıflar için çok yararlıydı.* Fakat Fransız romantizminin yolundan gidenler kendi safları arasına okumuş burjuva çocuklarının —ki bunların özleyişleri tabiatıyle büsbütün farklıydı— durmadan artan sayıda aktığını gördüler. Daha önceleri eski rejimi terennüm etmiş olan bazı romantikler bu burjuvaziden yana geçtiler. Örneğin, Hugo gibi. Bu şartlar içinde romantik "iman ikrarı"da değişti. 1830'dan sonra bazı romantikler, sanatın toplumsal rolü hakkında muhakeme yürütmeye kalkışmaksızın, küçük burjuvazinin oldukça kötü tanımlanmış ideallerinin temsilcisi haline gelirken, diğer bazıları da sanat sanat içindir teorisini öğütlemeye koyulur ve şekil kaygısıyla içeriği 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 teorileri, her şeyden önce, eski romantizmin toplumsal ve siyasal eğilimlerine karşı bir reaksiyon anlamı taşıyordu. *Sonra da, bu teoriler, bezirgânca bir yaşa-*

yışın kaba maddiliği ile burjuvazinin kurtuluşu için yürüttüğü ve o zaman henüz tamamıyle sona ermemiş bulunan mücadelenin gürültüsüyle heyecana gelmiş burjuva gençliğinin şatafatlı özleyişleri arasındaki uyuşmazlığı ifade etmekteydi. Bu devir burjuva ailelerinin birçoğunda, "babalar"la "oğullar" arasmda garip bir mücadele cereyan ediyordu. Babalar: dükkânda otur, para kazan, adam ol, diyor; çocuklar: biz kendimizi yetiştirmek, Delacroix gibi tablolar yapmak yada 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 amaç 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 teorisi öyle bir devirde ortaya atıldı. Bu teori, doğuşunda, sanata çıkargözetmez bir şekilde hizmet etme arzusunu, yani *Fransız burjuvazisinin belirli bir tabakasında manevi çıkarların maddi çıkarlara üstünlüğünü ifade* ediyordu.

Fakat, burjuvazinin arkasından işçi sınıfı geliyordu. Bu sınıfın çıkarlarının savunmasını Saint-Simon, Fourier ve onlardan sonra da, çeşitli ekollere mensup, ama aynı eğilimde, başka yazarlar üzerlerine almışlardı. Bu eğilimdeki insanlar sanatın ilerlemeye hizmet etmesini, çalışan kitlenin kaderini iyileştirme işine yardımcı olmasını isti-

yorlardı. Böylece, sanat sanat içindir teorisi birdenbire yeni bir anlam kazandı: *Fransa'da yeni ilerlemeci özleyişlere karşı bir reaksiyonu ifade eder oldu.* Gerçi, teorinin kazandığı bu yeni anlam daha önce *Mademoisell 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 toplum"un çıkarı* adına 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 toplumu gerçekten çekidüzen verilmeye, desteklenmeye muhtaçtı. Sanat sanat içindir teorisi ise artık böyle bir duruma uygun düşmüyordu. Bu topluma nazımla, nesirle, tiyatro sahnelerinde ve ressam tuallerinde bir apoloji gerekliydi. Eğer Flaubert bu fikri paylaşmıyor idiyse, bunun nedeni, burjuva toplumunun çıkarlarıyla pek az kaygılanmakta olmasıydı.

Bizde, Rusya'da da sanat sanat içindir teorisi her zaman aynı anlamı taşımamıştır. Puşkin'in sağlığında, 1820 yılları entelektüellerimizin umutlarının çöküşünden sonra, bu teoriye en iyi düşünen kimselerce duyulan bir ihtiyacı, acıklı gerçekten kaçarak sırf yüksek çıkarlar sferine sığınmak —o zaman için erişilmesi mümkün olduğu oran-

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

da— ihtiyacını ifade ediyordu. Fakat, Bielinski bu teoriye sözle, yazıyla başkaldırdığı zaman, *o büsbütün başka bir anlama gelmeye 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 teorisini ileri sürdükleri vakit bu teoriyi *zamanın özgürlük özleyişlerine karşı bir mücadele silahı* yapmış oluyorlardı. Puşkin"in otoritesi ve hârikulâde mısraları bu mücadelede saf sanat taraftarları için hakiki bir buluştu. Sanat sanat içindir teorimizin aldığı bu yeni anlam, Bielinski ve 1860 yılları eğiticileri tarafından mükemmelen anlaşılmıştır. Onların bu teoriye karşı o kadar hırsla savaşmalarının nedeni işte buydu. Onlar bu teoriye hücum etmekte tamamiyle haklıydılar. Fakat, Puşkin'de bunun büsbüün farklı bir anlamı olduğunu farkedemiyor ve başkalarına ait günahların vebalini ona yüklüyorlardı. Bu bir hata idi. Ve bu hatadan kaçınmaya imkân yoktu. Bu hata, onların, muarızlarıyla tartışmada, tarihsel bir görüş noktasında yer alma gücünde olmamalarından ileri geliyordu. Fakat, o devirde tarih üzerinde düşünecek zaman yoktu. O devirde bazı ilerici özleyişleri her ne pahasına olursa olsun savunmak ve toplumsal ihtiyaçların tatminini sağlamak gerekiyordu. Bizim eğiticilerimiz de, XVIII inci yüzyıl Fransız eğiticileri gibi "akıl" ve "akliselim" silahını kullanarak savaştılar: başka bir deyişle, eğiticilerimiz bazı *tamamiyle soyut anlayışlar*'a dayanıyorlardı. İmdi, soyut görüş, zihinlerin aydınlatılması isteğine tanık olduğunu bildiğimiz bütün devirlerin ayırdedici vasfıdır.

. . . . . .

Bielinski, saf sanatı savunanlarla tartışmalarında *diyalektik* görüşü bırakıp *eğiticilerin* görüşünü kabul eder. Oysa biz onun ekseriye diyalektik idealizme tamamen sadık kaldığını, sanat ve edebiyat tarihini diyalektik gelişmenin genel kanununun ifadesi saydığını sanıyorduk. Bielinski'nin bu konudaki fikirlerinden bazılarını gözden geçirelim.

Bielinski, edebiyatla sanatın gelişmesinin halk bilincine 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 bilincini oluşturan bütün unsurlar münhasıran "ekonomik faktör'ün etkisiyle gelişir. Bu felsefe akımı taraftarlarının düşüncesini bundan daha yanlış bir şekilde ifade etmek zordur: onlar büsbütün başka şey söylüyorlar. Diyorlar ki. edebiyat, sanat, felsefe, vs. toplumsal psikolojiyi ifade ederler ve toplumsal psikolojinin karakteri de söz konusu toplumu teşkil eden insanlar arasındaki karşılıklı ilişkiler tarafından belirlenir. Bu ilişkiler en sonda üretim güçlerinin gelişme derecesine tâbidir. Üretim güçlerindeki her ilerleme toplumsal ilişkilerde ve dolayısıyle toplumsal psikolojide bir değişikiğe yol açar. Toplumsal psikoojide meydana gelen değişiklikler, zorunlu olarak, az yada çok kuvvetle, edebiyata, sanata, felsefeye, vs. yansır. Fakat, toplumsal ilişkilerde meydana gelen değişiklikler gayet çeşitli "faktörler"i harekete geçirir: belirli bir anda edebiyat, vs. üze-

rinde diğer faktörden daha fazla etki yapacak faktör acaba hangisidir? Bu, toplumsal ekonomiye doğrudan doğruya bağlı olmayan, ikinci, üçüncü dereceden bir sürü nedene tâbidir. Genel olarak, ekonominin sanat ve diğer ideolojiler üzerinde *doğrudan doğruya* bir etkisi ancak çok ender olarak görülür. Etkin şekilde işleyen "faktörler" en çok siyaset, felsefe, vs. gibi başka "faktörler"dir. Bazen bunlardan birinin aksiyonu diğerlerininkinden daha çok göze çarpar. Örneğin, XVIII inci yüzyıl Almanya'sında, eleştirinin, yani felsefenin sanat üzerindeki etkisi kuvvetli olmuştur. Restorasyon devri Fransa'sında edebiyat siyasetin etkisi altında kalmıştır. XVIII inci yüzyıl sonu Fransa'sında ise edebiyatın siyasi belâgat üzerindeki etkisi kendisini şiddetle hissettirir. Siyasi hatipler o zaman Corneille'in kahramanları gibi konuşurlardı. İşte, *trajedinin siyaset üzerinde nasıl etki meydana getirebileceğini gösteren bir örnek.* Çeşitli ülkelerde, çeşitli toplumsal gelişme devirlerinde muhtelif "faktörler"e ait değişik kombinezonlar saymakla bitmez. Materyalist diyalektikçiler bunu pek iyi bilirler. Fakat, onlar olayların yüzeyinde kalmaz, muhtelif "faktörler"in karşılıklı aksiyonuna başvurmakla yetinmezler. Siz: filân durumda etkin olan faktör siyasal faktördür, dediğiniz zaman, onlar bunu: demek, insanların toplumsal üretim süreci içindeki karşılıklı ilişkileri en göze çarpıcı ifadesini siyasette bulmuştur, şeklinde açıklarlar. Siz felsefî yada dinsel "faktör"ü ileri sürdüğünüzde, onlar bu faktörün üstünlüğünü, en sonunda gerektirmiş olan toplumsal güçler kombinezonunu belirlemeye çalışırlar. İşte bu kadar. Bielinski materyalist diyalektikçilere yaklaşıyordu. Şu anlamda ki, hegelci olmak sıfatıyla, o, toplumsal hayata, toplumsal bi-

lince ait muhtelif unsurların karşılıklı askiyonuna başvurmayı yeterli bulmamaktaydı.

Bielinski, sanat üzerinde etkin olan ikinci dereceden nedenler arasında *coğrafî çevre*'nin etkisini sayıyordu. Bu konuda ayrıntılara dalmadan, coğrafî çevrenin gelişmesi üzerinde *dolaylı biçimde*, yani gelişmesi daima az çok coğrafî çevreye tâbi olan üretim güçlerinin temeli üzerinde teşekkül etmiş toplumsal ilişkiler delâletiyle etki meydana getirdiğini belirtelim. Coğrafî çevrenin sanat üzerinde, göze pek az bile olsa çarpacak *dolaysız* bir etkisi yoktur. Manzara ressamlığının coğrafî çevreyle sıkı bağlılık içinde gelişmiş olduğu farzedilebilir: gerçekte hiç de böyle değildir ve bu resim janrının tarihi, toplumsal ilişkilerdeki değişikliklere tâbi olan fikir akımları tarafından belirlenmiştir.

Biz burada Bielinski'nin estetik yasasını (1) tahlil et-

(1) Plehanov, Bielinski'nin "estetik yasa"sını şu beş kanuna indirger :

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 somut değilse, aldatıcı ve eksik ise, bundan imaj da etkilenir 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 bölümleri ahenkli bir bütün teşkil etmelidir. Düşünce birliği, şekil birliği ve bu birliğin birliği olmadan sanat olmaz.

Plehanov, Bielinski'nin bu "estetik yasa"sının tarihsel

miyeceğiz, çünkü *Sanatın gerçekle estetik ilişkileri*'ni incelerken buna dönmemiz gerekecektir. Yalnız şu kadar söyliyeyim ki, güzelliğin değişmez kanunları bulunup bulunmadığı sorunu, soyut ilkeler 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 tanımlamaktır. Başka bir deyişle: estetik; sanatı, ancak kendi teorisine boyun eğildiği takdirde erişilebilecek yada gerçekleştirilebilecek bir amaç yada bir ideal sayarak onun üzerinde muhakeme yürütmemelidir. Hayır, estetik; sanatı, kendisinden çok önce de var olan ve kendi varlığına borçlu bulunduğu bir şey olarak düşünmelidir.

Biz de aynı kanıdayız. Fakat, kendi estetik yasası üzerinde düşünürken bu altın kuralı daima hatırda tutmamış, Hegel bunu nasıl unutuyorduysa o da unutmuştur. Genellikle tarih ve özellikle sanat tarihi bir uygulamalı mantık sayıldığı takdirde, ancak olguların sonucu olarak gözükmesi gereken şeyin *a priori* bir şekilde inşasına heves edileceği pek tabiîdir. Bielinski de Hegel gibi bu iğvaya kapıldı. Onun estetik yasasının *darlık*'ı işte bu yüzdendir. Bu yasaya göre, örneğin, Fransız trajedisini mahkûm etmek gerekirdi. Nitekim, Bielinski onu

---

değerini takdir etmekle birlikte, soyut karakterinden ötürü onu eleştirmekten de geri kalmıyor.

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

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

çirkin buluyordu. Bielinski, "teorisyenler"in Fransız trajedisinin şekline hücum etmekte tamamiyle haklı olduklarını ve Corneille'in kudretli dehasının üç birlik kuralına (1) uymakla Richelieu'nun zorbalığı önünde boyun eğmiş olduğunu düşünüyordu. Fakat, belirli bir edebî şeklin tek başına bir insanın —bu insan her şeye gücü yeten bir nazır olsa bile— 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, Fransa'nın toplumsal ve edebî gelişmesine kök salan bütün bir sıra nedenlerin ürünüdür. 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 edilmiş ve tanımlanmış olduğundan ve seyircilerce de bilindiğinden, bunların *hakikati görmelerine* engel olmuyordu. Şunu da hatırlatmak gerekir ki, şimdi bize itibarî ve tumturaklı görünen birçok şeyler XVII inci yüzyılda sade ve tabiî görünüyordu. Bunun için, o yüzyıla ait sanat

(1) Konuda birlik, zamanda birlik, yerde birlik:
Klasik Fransız edebiyatında dram türünü yöneten bu kurala göre, bir piyesin :
a) bir tek ana konusu olması,
b) en çok bir günlük (24 saat) bir zaman kaplaması,
c) aynı yerde (yapı yada şehir) geçmesi gerekiyordu. (S.M.)

eserleriñi bugünkü estetik anlayışlarımızın ölçüsüne vurmak yakışık almaz. Kaldı ki, Bielinski dahi Fransız trajedisi lehine birçok hafifletici nedenler 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 Avrupa'nın en kültürlü, en okumuş ulusu 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 Fransa'nın kültürlü tiyatro seyircilerinin gönlü bakımından hakikat idi, diyeceğiz. Fakat, her ne olursa olsun, geniş bir tarihsel temel üzerine kurulan bir estetik yasasında böyle *sui generis* bir yalan için bir yer ayırmak gerektiğine şüphe yoktur.

Bielinski'nin edebiyat tarihinde büyük adamların rolü hakkındaki fikri bugün de doğruluğunu korumaktadır. Bugün de büyük bir şairin, ancak toplumun tarihsel gelişmesinde büyük bir anı ifade ettiği oranda büyük olduğu kabul edilmemezlik edilemez. Başka herhangi bir büyük tolpum 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 belirlemek gerekir. Çok kimse hâlâ bireyin tarihteki rolü hakkında

böyle bir anlayışın bireye pek az yer bıraktığını düşünmektedir. Bu düşüncenin kesinlikle aslı esası yoktur. Birey kendi devrinin toplumsal özleyişlerine tercüman olduğu zaman bir birey olmaktan çıkmaz. Doğrusu şudur: Bielinski'nin, sanat tarihinde ve genel olarak bütün insanlık tarihinde büyük adamların rolü hakkındaki hegelci görüşüne ancak tarihsel materyalizm teorisi sayesinde tatminkâr bir temel sağlanabilir. Bielinski'nin, *Akıldan Belâ* (1) üzerine yazısında söylediği sözü düşününüz: "Toplum her zaman daha haklı ve bireyden üstündür; ve birey topluma tercüman olduğu oranda bir gölge olmaktan çıkıp bir gerçek olur". Acaba birey topluma ne yönde tercüman olmalıdır? Sokrates Atina'da felsefesini öğretmeye başladığı zaman, onun dile getirdiği *fikirler*, hiç şüphesiz, hemşehrileri çoğunluğunun fikirleri değildi. Demek ki iş fikirlerde değil. Şu halde? Acaba çoğunluk, toplumu, bireyin hizmet etmek ve izlemekle yükümlü olduğu toplumu, *bütünüyle* temsil edebilir mi? Bielinski bu soruları ne makalelerinde, ne de mektuplarında cevaplandırır. O, sadece, "Mutlak" görüş noktasını terkederek, kendisince bireyin tarihten de, toplumdan da, insanlıktan da üstün olduğunu ilân eder. Problem için felsefî bir hal tarzı değildir bu. Hegel'e göre, Sokrates, felsefesi Atina'nın tarihsel gelişmesinde ileri bir adımı ifade ettiği için bir kahramandır. Fakat, bu adımı belirlemeye yarıyan kriteri ne-

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

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

rede bulmalı? Hegel için, tarih, son tahlilde, bir uygulamalı mantıktan başka bir şey olmadığına göre, bu kriteri Saf Fikir'in diyalektik gelişme kanunlarında aramak gerekir. Bu da, en hafif deyimle, karanlık bir iştir. Oysa ki, problem modern materyalistlere büsbütün başka türlü görünür: bir toplumda üretim güçleri geliştiği oranda o toplumun insanları arasındaki ilişkiler de değişir. Lâkin, yeni toplumsal ilişkiler, yeni üretim güçleri temeli üzerinde hemen, kendiliğinden meydana çıkmaz. Bu intibakın *insan eseri* olması, muhafazakârlarla yenilik taraftarları arasındaki mücadelenin sonucu olması gerekir. Burada bireysel inisyatifin önünde geniş bir saha açılır. Deha sahibi bir toplum adamı (l'homme public de génie) toplumsal ilişkilerde meydana gelecek değişiklikleri başkalarından daha önce ve daha iyi görür. Olağandan böylesine farklı bir nüfuzlu bakış, deha sahibi toplum adamını yurttaşlarının görüşleriyle çelişkiye düşürür; ve o, ömrünün sonuna kadar azınlıkta kalabilir; fakat, bu hal onu *bütün*'ün çıkarlarını dile getirmekten, toplumsal organizasyonun gelecek değişikliklerinin temsilcisi ve pionyeri olmaktan alakoymaz. O, gücünü bu *bütün*'den alır; ve ne keskin hicivler, ne hakaretler, ne ostrakizm, ne de baldıran bu gücü ondan alamaz. Toplumu bütünüyle değerlendirmek için modern materyalistler üretim güçlerinin durumuna başvururlar. Bu güçler, Hegel'in Cihan Esprisi (Küllî Ruh)'nden daha kolay incelenebilir.

Büyük bir şair, toplumun gelişmesinde büyük bir adıma işaret olduğu için büyüktür. Fakat, şair bu büyük adıma işaret olmakla bir *birey* olmaktan çıkmaz. Şüphesiz, onun hayatında da tarihsel faaliyetiyle hiçbir ilgisi olmıyan ve bu faaliyet üzerine hiçbir etki yapmıyan birçok

çizgiler, birçok şartlar vardır. Fakat, bu faaliyetin genel tarihsel karakterini değiştirmeden ona *bireysel bir nüans* veren bazı çizgiler de muhakkak ki bulunur. Bu çizgiler, şairin kişisel karakteri ve hayatının özel şartları doğru bir şekilde incelenmek suretiyle aydınlatılabilir ve aydınlatılmalıdır. Bielinski'nin hücum ettiği *ampirik* eleştiri işte bu çizgileri inceliyordu. İncelediği özel çizgilerin büyük adamın faaliyetinin *genel* karakterini açıkladığı sanısına kapıldığı zaman, bu eleştiri tarzının mahkûm edilmesi gereklidir. Fakat, aynı eleştiri bu *özel* çizgileri, sadece, sözü geçen faaliyetin *bireysel* karakterini açıklamak maksadıyle belirttiği zaman yararlı ve enteresandır. Ne yazık ki, bu eleştiri, en iyi temsilcisi olan Sainte-Beuve'ün şahsında, bu mütevazi role hak verdirtmiyen cüretli iddialar ileri sürmüştür. Bielinski bunu anlamıştı. Onun "ampirikler"den büyük bir öfkeyle sözetmesi işte bu yüzdendir.

Şimdi eleştirmenimizin Puşkin'e ayırdığı sayfalara geçiyoruz. Bu sayfalar onun hem olağanüstü eleştirici zekâsını, hem de başlangıca konulan önermelerden nihaî ve tamamıyle konsekan sonuçlar çıkarmaktaki üstatça kabiliyetini gösterir.

*
* *

Bielinski'ye göre, Puşkin, Avrupa'da ömrünü tamamlamış olan ve Rusya'da 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 eserlerinin birçoğunu günlük ilgi konusu olmaktan çıkarmıştır. Böyle bir hüküm, bütün sanat için sanat taraftarlarını, tâ bay Vo-

linski'ye kadar (o da dahil olmak üzere), öfkelendirdi ve şimdi de öfkelendirmektedir: bunlar Puşkin'in şiirindeki içeriğin Rus okuyucuları gözünde daima aym ilgiyi koruduğunu 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, oluşma ve gelişme evrelerinden birinde bulunan Rus toplumunu 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 silüetlerden; kır balolarına, şehir resmikabullerine ait tablolarından sözetmiyoruz: 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 yansıyan kişiliği her yerde son derece güzel, son derece beşerî, fakat aynı zamanda en âlâsından aristokratiktir. Şairi, her yerde, bedence, ruhça, tasvir ettiği sınıfın dayandığı temel ilkeye ait bir insan olarak görürsünüz; tek kelimeyle, her yerde gördüğümüz Rus toprak sahibidir... Şair, bu sınıfta insanlığa aykırı olan her şeye hücum eder, ama sınıf ilkesi onun gözünde değişmez (éternelle) bir hakikattir... İşte, Puşkin'in hicvinde bu kadar çok sevgi bulunması ve eleştirinin çoğu zaman bir onaylama, bir hayranlık şeklinde görünmesi bu yüzdendir... II inci bölümde Larin ailesinin tasvirini ve özellikle bizzat Larin'in portresini hatırlayın.. Bu nedenle, Onyegin'de birçok şeyler eskimiştir".

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

Bielinski, eleştirisinde toplumsal gelişmeye başvurmakla, edebî faaliyetinin başlangıcında pek hor gördüğü Fransız eleştiriciliğine yaklaşmış oluyordu. Bu yaklaşmanın derecesini göstermek için Alfred Michiels'i hatırlatacağız. A Michiels Fransa'da az tutunan, bizde, Rusya'da ise hiç bilinmeyen, fakat üzerinde büyük bir dikkatle durulmaya değer bir yazardır. Çünkü, Taine, *sanatın tarihsel gelişmesi hakkındaki görüşlerinin hepsini ondan almıştır.*

Michiels, ilk basımı 1844'te çıkan *Flaman resim sanatı tarihi* adlı eserinde, maksadını şöyle tanımlar :

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

Ünlü: **edebiyat toplumun ifadesidir** aksiyomu bambaşka bir değer taşır. Bunun doğruluğu itiraz götürmez. Ama, yazık ki bu bir ilkeden, hem de vuzuhsuz bir ilkeden başka bir şey değildir. Edebiyat toplumu ne suretle ifade eder? Bu

(1) Aslında fransızca olarak. (N.d.R.)
"Resim sanatındaki değişiklikleri toplumsal, siyasal ve endüstriel durumla açıklamak". (S.M.)

toplumun kendisi nasıl gelişir? Toplumsal gelişme evrelerinden herbirine uygun düşen sanat şekilleri, toplumsal unsurlardan herbirine uygun düşen sanat bölümleri nelerdir? İşte, kaçınılması imkânsız problemler, verimli, engin sorular! İlk fikir, ancak içinde yüzdüğü o soluk yüksekliklerden inip bütün ayrıntılarıyla açıklanmış geniş bir sisteme özgü seçikliğe, öğretici bolluğa ve ışıklı derinliğe büründüğü zamandır ki, portesini ve hatta diyebilirim ki hakiki anlamını kazanmış olacaktır (1).

Bielinski, Puşkin'in şiirini, Rusya'nın toplumsal durumu, büyük şairin mensup olduğu sınıfın tarihsel rolü ve durumu ile açıklıyordu. Michiels aynı metodu Flaman resim sanatının tarihine uyguluyordu. Pek mümkündür ki, Bielinski, Michiels'in sanat eleştirisi 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 toplumsal gelişme evreleri arasında mevcut bağlılığı incelerken her uygar toplumun toplumsal tabakalardan ve sınıflardan meydana gelmiş olduğunu ve bunların gelişmesinin ve tarihsel çatışmalarının bütün ideolojilerin tarihi üzerine son derece keskin bir ışık tuttuğunu görmedi. Bielinski ise, gördüğümüz gibi, bu fenomenin pek büyük önemini —tamamıyle kavramamış olmasına rağmen— daha o zamandan anlıyordu. Ve bunu anladığı oranda da, onun fikirleri en modern materyalistlerin fikirlerine yaklaşmaktaydı.

Bay Volinski'yi üzmek istemeyiz ama, Puşkin'i Rus

(1) Michiels: **Başlangıcından itibaren Faman resim sanat tarihi**, s. 21.

zadegânına mensup hümen ve kültive bir şair olarak vasıflandırmak özünde doğru olduktan başka, *eğiticiler*'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 de diğer sınıflara karşıt bir sınıf olarak kişizadeliğin çökeceğine inanmış bulunuyordu. Kişizadeliğin "ilkesi" onun gözünde ömrünü tamamlamış bir ilkeydi. Fakat, o, bu ilkenin tarihsel anlamını takdir etmeyi de biliyordu. Bielinski, zadegânın en kültürlü ve *"her bakımdan en iyi"* olduğu bir devirden sözeder. Bunun içindir ki, Bielinski bu sınıfın yaşayışındaki şiiri mükemmelen anlıyabiliyor, bu sınıfa sempati duyabiliyordu. 1850 yıllarının ikinci yarısı ile 1860 yıllarının başlarında eğiticilerimizin artık zadegâna karş bu kadar tarafsız bir tavır takınmaları mümkün değildi. Zadegân sınıfının ilkesi onlar tarafından kesin olarak mahkûm edilmişti. Onların, bu ilkeyi ebedi bir hakikat olarak gören şairi de mahkûm etmiş olmalarında şaşılacak bir yan yoktur. Puşkin'in şiiri asla fantastik karakterde değildi; ağırbaşlı ve sırf gerçeği tasvir eden bir şiirdi. Böyle olması da ona Bielinski'nin hararetli sempatisini kazandırmaya yetiyordu. Fakat, Pisaref eski örf ve âdetlerimizin böyle şiirin büyüleyici renkleriyle resmedilişi karşısında haklı olarak öfkelenecekti. 1860 yılları *eğiticiler*'imizin Puşkin karşısındaki tavırlarının, onun yeteneğinin büyüklüğü oranında olumsuz olması gerekiyordu. Bundan başka bir zaman sözedeceğiz.

Özetliyelim: Bielinski, toplumsal gerçeği kabul ettiği devirde, estetik eleştirinin objektif esaslarını bulmaya ve bunları Mutlak Fikir'in mantıksal gelişmesine bağla-

maya çalışmıştır. Bielinski, aradığı bu objektif esasları, bizzat kendisi (ve üstadı) tarafından —sanatın tarihsel gelişmesinin gidişine yeteri kadar dikkat gösterilmeksizin— *a priori* olarak tespit edilmiş bazı güzellik kanunlarında bulmuştur. Fakat, Bielinski'nin hayatının son yıllarında, eleştirinin en sonda Mutlak Fikir'e değil, sınıfların tarihsel gelişmesine ve toplumsal ilişkilere başvurması gerektiğini görmüş olması çok önemlidir. Felsefî düşüncenin gelişmesinin, Bielinski zamanı Almanya'sının ilerici kısmında izlemekte olduğu eğilime tıpatıp uyan bu eğilimden, Bielinski'nin eleştiriyi ancak *diyalektik* görüşü bırakıp *eğitici* görüş noktasında yer aldığı hallerde uzaklaşmıştır. O zamanki tarihsel şartlarımız içinde önlenmesine imkân bulunmayan ve toplumsal gelişmemiz için, kendi tarzlarında, gayet yararlı olan bu gibi sapmalar, Bielinski'yi Rus eğiticilerinin ilki yapmıştır.

LANSON'UN *"FRANSIZ EDEBİYATI TARİHİ"* ÜZERİNE NOTLAR (1)

I

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

---

(1) Plehanov bu eleştirilerini, Lanson'un kitabının rusçaya yapılan ilk çevirisi münasebetiyle kaleme almıştır. Eleştiriler, **Nove Slovo (Yeni Söz)** dergisinin 9 uncu ve 12 nci (haziran ve eylül 1897) sayılarında imzasız olarak, "Yeni kitaplar" köşesinde çıkmıştır. Bu inceleme, 1938 yılında Moskova'da yayımlanan **Plehanov'un edebi mirası**'nın VI ncı cildinde yer almaktadır. (N.d.R.)

(2) L a n s o n : **Fransız edebiyatı tarihi, s. 999, 23 üncü basım, 1931. (N.d.R.)**

O [Balzac] alabildiğine romantikti: fakat artistik duygudan şiir ve üslûp dehasından yoksun olduğu için romantik ilhamlı romanları ve sahneleri daima eserinin başarısız bölümleri olmuştur; ve bugün de bunlar ölü bölümlerdir. Buna karşılık, orta halli ve basit ruhları, burjuva ve halk örf ve âdetlerini, maddi ve hissedilir şeyleri en mükemmel bir şekilde tasvir etmiş; ve mizacı, realist sanatın— görünüşe göre— bizde daima sınırları içinde kalması gereken konulara fevkelâde uygun düşmüştür. Böylece, Balzac güçsüz ve güçlü yanlarıyla, romanda romantizm ile realizmi birbirinden ayırıyordu. Bununla birlikte, onun eserinde ölçüsüzce büyük bir şey, bir aşırı bolluk, bir abartma vardır ki, eserinin romantik kökenini açığa vurur (1).

Hayli garip sözler bunlar. Balzac'ın eserinin kökeni ne olursa olsun, onunla romantikler arasında bir *uçurum* bulunduğu şüphe götürmez. Hugo'nun eserlerine yazdığı önsözü bir defa daha okuyun: romantiklerin psikolojik tahlili nasıl anladıklarını bu önsözlerde görürsünüz. Hugo, mutat olarak, filân tutkunun filân yada falan şartlar içinde [insanı] nereye götüreceğini göstermek istediğini eserinde bize söyler. Beşerî tutkular Hugo'da en soyut şekilleriyle ele *alınmıştır;* ve bunlar uydurma, yapma ve, denilebilir ki, tamamıyle ütopik bir ortam içinde iş görürler. George Sand'ın da çoğu romanlarında aynı "psikoloji"ye rastlarız. Balzac'ın eserlerinde bu kusur yoktur. Balzac tutkuları, *zamanın burjuva toplumunda* nasıl iseler öyle almış; natüralist bir bilgin dikkatiyle, *bu tutkuların belirli bir toplumsal ortamı içinde nasıl geliştiklerini ve evrimden geçtiklerini* gözlemlemiştir. Balzac bu sayede kelimenin en

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

derin anlamıyla bir realist olmuştur. Ve onun eseri Fransız toplumunun Restorasyon ve Louis-Philippe devirlerindeki psikolojisini incelemek için eşi bulunmaz bir kaynak teşkil eder. Eğer Balzac'a Fransız realizminin babası denilemiyorsa, bunun tek nedeni, Fransız realistleri arasında, *İnsanlık komedyası*'nın dâhi yazarının üzerine aldığı büyük görevi bütün genişliğiyle kavrıyabilecek yetenekte bir kimsenin bulunmamış olmasıdır; çocuklar babalarına lâyık olmalıdırlar. Bundan Balzac'ı değil, fakat 1845 Şubat ihtilâlinden ve haziran günlerinden sonraki bütün Fransız Toplumu tarihini sorumlu 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 sonra yayımlanmıştır. Okuyucularımıza bu konuda bir fikir vermiş olmak için, Engels'in Miss Harkness'e yazdığı mektubun Balzac'la ilgili bölümünü aşağıya alıyoruz. Metinde (*) işaretli yerler Engels'in ingilizce yazdığı mektupta fransızca olarak geçen sözleri, kroşe içindeki kısımlar da müsveddede karalanmış yerleri göstermektedir. (M. S.)

"... Yazarın [siyasal] kanıları ne kadar örtülü kalırsa sanat eseri için o kadar iyi olur. Hattâ, benim sözünü ettiğim realizm, yazarın kanılarının büsbütün dışında kendini gösterir. İzninizle [bunu canlandıracak] bir örnek 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

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

Royer-Collar yeni spiritüalizmi, hitabet felsefesini, felsefî liberalizmi, yani tam Fransız burjuvasının anlayışına

---

1848'e kadar, hemen hemen yılı yılına, bir örf ve âdetler kroniği şeklinde anlatarak **İnsanlık Komedyası**'nda Fransız toplumunun (*) [özellikle **Paris sosyetesi**'nin (*)] harikulâde rialist bir tarihini sunar. Balzac, kendisi için örneklik olan bir topluma ait son kalıntıların, sonradan görme kaba finans adamının ortaya çıkmasıyle nasıl yavaş yavaş eğilip çöktüğünü yada bunun tarafından ifsat edildiğini; aile sadakatsizlikleri, kendisine reva görülen evlenme tarzına uymak için mükemmel bir araçtan başka bir şey olmıyan **hanımefendi** (*)'nin, nasıl yerini, parası yada tuvaletleri olsun diye bir koca edinen burjuva kadınına bıraktığını anlatır, ve bu merkezi tablo etrafında Fransız toplumunun tekmil tarihini toplar; öyle ki, bu tarih benim için, ekonomik ayrıntılar hususunda dahi (örneğin, ayni ve şahsî mülkiyetin ihtilâlden sonra yeni dağılış tarzı) devrin ne kadar profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçisi varsa hepsinin bütün eserlerinden daha öğretici olmuştur. Politikada Balzac şüphesiz bir lejimist idi. Onun büyük eseri, yüksek sosyetenin çaresiz dağılışına yanıp yakılan sürekli bir ağıttır. 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] âşikâr bir hayranlıkla sözettiği yegâne in-

ve çıkarlarına 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:

M. Guizot enerjik, otoriter bir karakter adamıydı; dar, dogmatik, sakin ve sarsılmaz kesinliği olan güçlü bir zekâ idi: kendi sınıfı için yararlı olan fikirler ona daima ışıltılı bir apaçıklık 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 istilasından beri, sanki tanrısal bir yedilişle her yerde ve özellikle Fransa'da bir orta sınıfın oluşup yükselmesine, aydınlanıp zenginleşmesine doğru gittiğini görüyordu. Tarihçi olarak ortaya koyduğu eserlerde bu hareketi belirtmekten başka bir şey yapmamıştır. O, dini, toplumun düzeni ve muhafazası için gerekli buluyordu (3).

---

sanlar, en şiddetli siyasi hasımlarıdır, Cloître - Saint - Merri'nin kahraman cumhuriyetçileridir, o devirde (1830-1836) halk kitlelerinin hakiki temsilcisi olan insanlardır. Balzac'ın kendi sınıfsal sempatisine, siyasal önyargılarına aykırı bir yol tutma mecburiyetini duymuş olması, sevgili aristokratlarının düşüşünü önlemenin imkânsızlığını görmesi, bunları daha iyi bir kadere lâyık olmıyan insanlar olarak tasvir etmesi; ve geleceğin hakiki insanlarını o devirde bunlar nerede idiyse sırf orada görmesi, bence, realizmin en büyük zaferlerinden, koca Balzac'ın en büyük özelliklerinden biridir..."

(1) L a n s o n : Sözü geçen eser, s. 918.
(2) S p u l l e r : E. Royer - Collar, Paris, 1895.
(3) L a n s o n : Sözü geçen eser, s. 920.

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

Lejitimistlerin feodal mahiyetteki taleplerinde korkulacak bir yan yoktu: M. Guizot olanca gayretini demokrasiye karşı çevirdi. Burjuvaziyi Fransa ile, burjuva çıkarlarını akılla inatçı bir şekilde özdeşleştirerek yürüttüğü direniş politikasında o hem hayranlık, hem de öfke uyandırır... Hiçbir vakit, mağrur bir eda ile adalete ve zorunluluğa karşı yürüdüğü, sallantılı bir toplumun adaletsizliğini, her şeyi batırmak pahasına da olsa, savunduğu zamanlardaki kadar iyi bir hatip olmamış, sağlam muhakeme yürütmemiş ve canlı konuşmamıştır (1).

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 eğilimlerine 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.

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

Scribe bir sanatçıdır; önce şu anlamda ki, onun dramatik kombinezonlarının kendi kendisinden başka bir amacı 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

(1) Lanson. Sözü geçen eser, s. 921.

her şeydir; ve bunda da üstattır o... Bununla birlikte, 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 yarıyan hergünlük sorunlarını safdil bir şekilde yansıtır. Bu ahlâk dersi en adi basitliktedir: her yerde para, mevki, karyer, servet, en aşağı türden müspet sükse ve maddi refah ideali: işte Scribe'le seyircilerinin akıllılık dedikleri şey... Her türlü temizlik, iyilik ve fedakârlığın mutlaka parayla, ya dolgun bir çeyiz, yada iyi bir mirasla ödüllendirildiğini görüp de tiksinti duymamak elden gelmez. Scribe romantik tutkunun ahlaki eksantirikliklerini insana âdeta sevimli gösterir (1).

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

Lanson'un, zikrettiğimiz örneklerde, karakterlendirdiği yazarları *burjuvazinin* temsilcileri saydığını okuyucu belki farketmiştir. Lanson, genel olarak, Fransız edebiyatının gelişmesini Fransa'da toplumsal rejimin gelişmesine bağlamaya oldukça mütemayildir. Onun kitabını dikkatle okuyan bir kimse; edebiyat toplumun yansısı ve toplum da, Bielinski'nin deyimiyle, *karşıtların birliği* olduğuna göre, edebî gelişmenin gidişini bu karşıtlar arasındaki mücadelenin belirlediği fikri hakkında orada birçok kanıtlar bulacaktır. Lâkin, yazık ki, Lanson bu fikrin önemini hiç te tamamıyle anlamamış ve dolayısıyle bunu edebiyat tarihinin incelenmesine konsekan bir şekilde uygu-

(1) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 988-989. (N.d.R.)

layamamıştır. Hatta, o, yer yer bu fikre karşı koymaya bile hazırdır. Edebiyata yada hatta, genel olarak, tarih olaylarına *uygulanan determinizmi* onun düşüncesi büsbütün kabul etmez.

Niçin bir Fransız trafedisi 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. Özgürlüğü işe karıştırmasak bile, burada Taine'in üç nedeninde (1) hesaba katılmayan bir moral etki 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 Corneille*'in yazmış olduğu sorusuna gelince, bu soru edebiyat tarihinin bilimsel açıklaması bakımından hiçbir önem taşımaz. Nitekim, *Cid* Corneille tarafından değil de "başka birisi" tarafından yazılmış olsydı, soru şu şekle çevrilebilirdi: niçin "başka birisi" tarafından da, Corneille tarafından değil?

Buna benzer sorular sonsuzca çoğaltılabilir. Bunlar, zerrece üzerinde durulmaya değmiyen sorulardır. Bize, filân edebiyatçıyı meydana getiren şartların hepsini sayacak durumda değilsek onun edebî faaliyetini bilimsel bir şekilde açıklayamayız, denilmesin. Bu, biçare bir sofizmden başka bir şey değildir. Edebiyat tarihi hakkında bilimsel bir açıklamadan haklı olarak isteyebileceğimiz

(1) Irk, çevre, zaman.

(2) L a n s o n : sözü geçen eser, s. 1046.

nedir. Bu tarihi belirleyen *toplumsal şartlar*'ı bize göstermesi. İmdi, bize *Cid*'i niçin başkası değil de, Corneille'in yazmış olduğu sorulduğu zaman, bizden yalnız Corneill"le onun çağdaşı olan diğer yazarların içinde yaşadıkları *toplumsal çevre*'nin özelliklerini tanımlamamız istenmiyor, üstelik Corneille'le çağdaşı bütün öbür yazarların kişiliklerinin 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 her bir yazara ait gelişme şartlarının etraflıca sayımı gösterebilirdi. Bilim hiçbir zaman bu şartların hepsini sayabilecek durumda olmıyacaktır. Fakat, bundan, "özgürlük unsuru"nu ileri sürerek onun imdadına koşulması gerektiği sonucu çıkmaz. Balistik fenni her merminin yörüngesini kesinlikle belirleyip tanımlayabilir; ama filân mermi parçasının niçin oraya değil de buraya düştüğünü söyliyebilecek durumda değildir. Bundan, topçu atışlarını açıklamak için "özgürlük unsuru"nu işe karıştırmamız gerektiği sonucunu mu çıkarmalı?

Lanson, kitabının son bölümünde diyor ki:

> Toplum, siyaset ve ahlâk dünyasında meydana gelen değişikliklerin edebiyata yansımıyacağını sanmak iz'ansızlık olur. Sosyalizme taraftar mısınız, yoksa karşı mısınız? Günümüzün büyük sorusu işte budur. Çıkargözetmezlik ve düşünce birliği burjuvazi için başka herhangi bir zamanda olduğundan daha büyük bir zorunluluk halini almıştır. Burjuvazinin, fikir sahasını genişletmeye ve egoizmi öldürmeye muktedir tek şey olan dayanışma zihniyetini iyice benimsemesi gerekir.

Lanson, Guizot'dan sözederken onun burjuvaziye hasım olduğu sanılabilirdi, Şimdi onun bol keseden verilmiş ve ütopik birkaç öğütle burjuvaziyi kurtarmaya çalıştığını görüyoruz. Görünüşteki bu çelişkinin açıklanması mümkündür, çünkü Lanson, gerçekte, kodaman burjuvazinin edinebileceği ve hakikaten de edindiği imtiyazlara karşı olmakla birlikte, hiç de burjuva düzenine karşı değildir. Lanson, bu düzenin Fransa'da her yanıyla yıkılma tehlikesi geçirdiğini biliyor, ama onun yerine neyi koyacağını bilmiyor. Bu yüzde, bu düzenin sonu, Lanson'a bütün toplumsal hayatın, bütün uygarlık ürünlerinin sonu gibi görünüyor. İşte, "özgürlük unsuru"na başvurarak bu düzeni kurtarmaya çalışmasının nedeni. Bu "unsur"a inanış Lanson'a bir çeşit gönül rahatlığı sağlamaktadır. Başka bir deyişle, Lanson zorunluluğu bırakıp özgürlüğe başvuruyor, çünkü objektif zorunluluğun Fransa'da nasıl gittikçe daha kesin bir şekilde "orta sınıflar"ın aleyhine dönmekte olduğunu hissediyor.

II

İnsanlığın spritüel 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 ekonomik ilişkiler tarafından, *üretim ilişkileri* tarafından şartlandırıldığını söyleyen şeyden pek fazla sözedilmemektedir. Bunun tamamen doğru bir fikir olduğuna şüphe yoktur: insanlığın spritüel gelişmesi hakkında hakikaten bilimsel bir açıklama ancak ekonomik (daha doğrusu *diyalektik)* materyalizm bakımından yapılabilir. Fakat, böyle bir açıklama —başka herhangi bir *bilimsel* açıklama gibi— olguların dikkatle incelenmesini ve gerçeğin (relitenin) bilinmesini şart koşar. Hiçbir teori, hiçbir felsefe [bu incelemenin, bu bilginin] yerini alamaz; hatta söz konusu teori yada felsefe genel olarak tamamen doğru olsa bile... insanlığın spritüel gelişmesinden sözeden bir kimse, bu gelişmenin en sonda üretim güçlerinin gelişmesinden ileri geldiğini, üretim güçlerindeki gelişmenin insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerde daha sonra meydana gelen bütün değişiklikleri belirlediğini belirtmekle yetinirse, o insan gerçi doğru olduğuna şüphe olmıyan bir düşünceyi ifade etmiş olur, ama onun doğruluğuna şüphe olmıyan bu düşünceyi iyice anlayıp anlamadığı, yada bu düşüncenin bu kimsenin kafasında —bir iman konusu (article de foi) halinde alınmış ve muhteşem hareketsizliği içinde mumyalaşmış— bir ölü soyutlama, bir kısır dogma olarak kalıp kalmadığını henüz bilemeyiz. Dogmatik bir

tutum, diyalektik materyalizme, başka herhangi 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 anlamı vardır. Fakat, metodoljik muhakemelerle yetinip doğru metodu gerçeğin incelenmesine uygulamaya çaba göstermeyenler için, o, anlaşılır ve açık olmaktan uzak kalacaktır herzaman.

Tekrar edelim : insanlığın spiritüel tarihinin incelenmesi şimdi her zamandan daha çok gerekmektedir. Ve, Fransız edebiyatı konusunda Lanson'un büyük yardımı olabilir. Gerçi, onun, edebiyat tarihi incelemecilerine düşen başlıca iş hakkındaki kişisel düşüncelerini tatmin edici bulmaya imkân yoktur; ama bu vahim hata, konu hakkındaki derin bir bilgi ve ince bir edebî anlayış ile, ve yazarı kendi gözde fikirlerini kabaca nakzeden olguları gölgede bırakmaktan ve sükutla geçiştirmekten alakoyan bir vicdan doğruluğu ile telafi edilmektedir. Okuyucu bu vicdan doğruluğundan çok şey kazanırken, Lanson çok şey kaybediyor: yazdığı Fransız edebiyatı tarihi, onun fikirlerinin çürütülmesine fazlasıyle yetmekte ve hattâ üstelik, kaçınılmaz bir şekilde hatalarının keşfedilmesine vardıran yolu Lanson bizzat işaret etmektedir.

Lanson'un eserinin zayıf ve güçlü yanlarını [bu derginin] haziran sayısında (1) kısmen göstermiştik. Fakat,

(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 makalesi imzasız olarak yayımlanmıştır. (N.d.R.)

bunu ancak kısmen yapmıştık, çünkü tam bir inceleme için büyük bir eleştiri yazısı kaleme almak gerekiyordu. Şimdi, bu notla, o zaman söyliyemediklerimizi bir parça olsun söylemek istiyoruz.

Günümüzde edebiyat incelemesi mutlaka geniş bir bilgiyi (érudition) gerektirir: hükümlerimizi sağlam bir temele oturtmak ve iyi yönlendirmek için bir takım dakik (exactes) ve pozitif bilgilere gerek vardır. Diğer yandan, bilimsel metotlar kullanmak suretiyle özel fikirlerimiz ve izlenimlerimiz arasında bağlantılar kurmak ve edebiyatın ilerleyişini, gelişme ve değişmelerini sistemli bir tarzda resmetmek (représenter) için yapılan girişimler kadar haklı bir şey olamaz. Fakat, iki şeyi gözden kaybetmemek gerekir: edebiyat tarihinin konusu bireyselliklerin tasviri, temeli ise bireysel duyuşlardır (Intuitions). Söz konusu olan şey bir türün bilgisine erişmek değil, Corneille'in, Hugo'nun bilgisine erişmektir: ve, bunların bilgisine, herkesin tekrarlıyabileceği ve herkese aynı (invariables) sonuçları veren tecrübe ve usullerle değil, fakat insandan insana değişen ve zorunlu olarak izafi ve belirli - olmıyan bazı sonuçlar veren melekelerin (facultés) kullanılmasıyla erişilir. Edebi bilginin ne konusu, ne de araçları kelimenin tam anlamıyla bilimseldir (1).

Lanson, kitabının dördüncü basımında, edebiyat tarihinin amacı ile onun incelenmesinde kullanılan araçlar hakkındaki fikrinin doğurduğu bazı yanlış anlayışları bir notla dağıtmaya çalışıyor.

Ben, bu sözlerle, hiçbir zaman, bazı okuyucuların sandıkları gibi, Sainte - Beuve'ün metoduna dönerek bir portreler galerisi oluşturmak gerektiğini söylemek istemiyorum. Demek istediğim şudur ki, bir eserin mahiyetini tespite yarıyan araçlar kullanılıp bittikten, ırk'a, çevre'ye, zaman'a dü-

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

şen paylar ayrıldıktan ve türün evrimindeki kesintisizlik hesaba katıldıktan sonra, geriye çoğu defa bu açıklamalardan hiçbirisiyle erimşilemiyen, bu nedenlerden hiçbirisi tarafından belirlenemiyen bir şey kalır: işte, eserin yüksek orijinalitesi belirlenemiyen ve açıklanamıyan bu kalıntı'dadır; Corneille'in, Hugo'nun kişisel katkıları (l'apport personnel), onların edebî kişiliklerini (individualité) teşkil eden şey, bu kalıntıdır. Bu kişisel katkı bilimsel tahlille elde edilemediği sürece, edebiyat tarihi tamamen bilimsel bir inceleme konusu olamaz (1).

Bu görüş tarzına yalnız edebiyat tarihinde değil, fakat genel olarak tarihte ve bütün toplumsal bilimlerde sık sık rastlanır. Gerçekte, Lanson'un bu hususta hiçbir orijinal tarafı yoktur. Fakat, bu zeki ve ciddi insanın bütün söylediklerinde, gerçekte orijinallikten yoksun ve yanlış olan birtakım düşüncelere yine de orijinal ve inandırıcı bir şeyler kazandıran bir "kişisel katkı" bulunmaktadır. Şimdi bizi ilgilendiren halde orijinal olan taraf, toplumsal fenomenlerin bilimsel açıklaması 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 "kişisel katkı"nın bulunması muhtemel olduğuna göre, görünüşte, bundan Lanson'un haklı olduğu, yani "edebî bilgi araçlarının kelimenin tam anlamıyla bilimsel olmadıkları" soucunun çıkarılması gerekmektedir.

Fakat, sorunu daha yakından inceliyelim ve bunun için de Lanson'un zikrettiği yazarlardan birini, Corneille'i ele alalım. Tahlil etmekte olduğumuz kitabın yirmi

(1) Lanson: Sözü geçen eser, s. VII, (N.d.R.)

sayfası Corneill'e ayrılmıştır. Bu sayfaları tekrar okuyarak yazarımızın bu büyük dram yazarında bulduğu "kişisel ktkı"nın ne olduğunu görelim.

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

Corneillein kahramanlık anlayışı mutlak surette (souverainement) özgür ve kadir olarak anlaşılan iradenin yüceltilmesinden başka bir şey değildir (1).

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

Ben, cihanın ve nefsimin hâkimiyim,

der. Corneille'in öbür kahramanları da kendi nefislerinin efendisidirler ve yalnız erkekler için değil, kadınlar için de böyledir bu: onun kadınları da erkekleri kadar gururlu bir enerji ve kuvvetli bir izzetinefis duygusu ile temayüz ederler. Bu enteresan edebiyat olayının nasıl açıklanacağı sorusu akla geliyor. Lanson, bu soruya "toplumsal çevrenin etkisiyle" cevabını veriyor.

Cornellle'in psikolojik yaratışı (invention) ile o zamanki insan ruhlarının gerçek tarihi arasında hayrete şayan bir uygunluk vardır: kadınların bile kadınlığı azdır; ve iş dünyası duygusal olmaktan çok zihinseldir (2).

Niçin böyledir? Bilindiği gibi, XVI ncı yüzyılın ikinci yarısı Fransa'da çok büyük toplumsal karışıklıklar ve par-

(1) Lanson: sözü geçen eser, s. 436-437. (N.d.R.)
(2) Lanson. sözü geçen eser, s. 435. (N.d.R.)

tiler 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 sorunlarına (les morales) karşı ilginin artmasına yol açtı: Du Vair, Epiktetos'u fransızcaya çeviriyor; Du Plessis-Mornay, d'Urfé ve daha başkaları Seneka'yı yorumluyorlardı (paraphrasent), vs.

Descartes'in irade teorisi kadar, Corneille'in kahramanlık teorisi de bu moral uyanış içinde hazırlanmıştır: katolikliğin koyu (forte) şekli olan Jansenius'çuluğun göreceği teveccühün açıklaması da burada aranmalıdır (1).

XVII nci yüzyılın ilk yarısında da toplumsal hayatın etkisi aynı yönde kendisini gösterdi.

Korkunç bir geçmişin anıları ile karışıklığını el'an muhafaza eden bir halihazırın sarsıntıları arasında yetişmiş olan bu kuşak. Richélieu'ye karşı suikastları ve Otuz Yıl savaşını gören bu insanlar kuvvetli ve hatta sert yapılıdırlar, santimantal yaşayışın çocukluklarıyla gönül eğlendirmeye hiç de istidatlı değildirler... Tutkuları 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 sonucudur (1).

Edebiyat, toplumsal psikolojinin bu karakteristik çizgilerini yansıtmaya devam eder:

(1) Lanson: **sözü geçen eser**, s. 348. (N.d.R.)
(2) Lanson: **sözü geçen eser**, s. 398-399. (N.d.R.)

Romanlar ve epopeler, Corneille'in bize tasvirini, Descartes'ın da tanımını sundukları çetin tipin karikatüründen başka bir şey değildirler (1).

XVII nci yüzyılın ikinci yarısında, karışıklıklar sona erip mutlak monarşinin tam zaferi, az çok imtiyazlı sınıf yada tabakalara mensup bireylerin önceleri enerjilerini yönelttikleri yolları uzun süre için tıkadığı zaman, gerek hayatta gerekse edebiyatta yeni tipler ön plana çıkar. Burada bu tipleri tanımlıyacak değiliz. Yalnız, bizim için son derece önemli olan bir olguyu açıkça belirtmeliyiz. *Lanson'un da bizzat kabul ettiği gibi*, Corneille'in kahramanlarının psikolojisi, kendi devirlerindeki toplumsal ortamın psişik niteliklerinin tam bir yansısı (reflet)'dır (2).

Şimdi yazarımızı izlemeye devam edelim ve onun "Corneille dramının şekli" hakkında söylediklerini dinliyelim.

Corneille tiyatrosunun esas ilkesi hakikilik, hayata benzerliktir. Dram eserini bu amaca 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, kendisine has ağırbaşlı, ciddi bir komedi şekli yaratmıştı... Daha sonra hakiki trajediyi yarattı ve bunda karar kıldı (3).

(1) Lanson: sözü geçen eser, s. 399. (N.d.R.)

(2) 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 komedi (comédie larmoyante)'nin kökeni". Enteresan ve çok iyi yazılmış olan bu bölümün rusça çevirisinin **Fransız edebiyatı tarihi**'nin II nci cildine alınması çok yararlı olurdu (rusça çevirinin I inci cildi XVII nci yüzyılın sonuna kadar geliyordu) [Plehanov'un notu].

(3) Lanson: sözü geçen eser, s. 429-430. (N.d.R.)

Burada muhtemelen Corneille'in eserlerindeki "kişisel katkı"yı oluşturan şeyle karşılaşıyoruz. Öyle ya, eğer Corneille [hakikiliği dram sanatının temel ilkesi yapmayı] hiç kimsenin akıl edemediği bir devirde, gerçekten de hakikiliği dramatik eserlerinin temel ilkesi olarak almışsa, eserlerinin bu hâkim ve özel vasfını kendisini kuşatan toplumsal çevreye değil, bizzat kendisine borçlu olduğu aşikârdır. Fakat, burada da, böyle bir muhakeme tarzının ancak ilk bakışta doğru olabileceğini belirtmek gerekir. Corneille trajedisindeki hakikilik, bunda romantik karışıklığın (confusion) bulunmamasındandır (1). Corneile'den önce gelenlerin dramatik eserlerine hâkim olan bu romantik karışıklığın gereği olarak, [bu eserlerde] aksiyonu belirliyen, kişilerin karakteri ve hal ve şartları değil, gelişigüzel birtakım nedenlerin gelişigüzel kombinezonları idi.

Lanson, Corneille'in hiçbir zaman romantik usullere başvurmadığını öne sürüyor. *C'est trop dire* (2). Vaktiyle Lessing, *Hamburg dramatürjisi*'nde Corneille'in en iyi eserlerinde bile, örneğin *Rodogune*'de, bir karışıklık ve tabiilikten uzaklık bulunduğunu göstermişti. Bununla birlikte, Corneille'in eserlerinde Hardy'nin, Scudéry'nin, vs... eserleriyle kıyas edilemiyecek kadar çok hakikilik bulunduğuna şüphe yoktur. Bunun için, Corneille'i, Fransız dramatik şiirinde hakikiliğe yönelişin, zaman sırası itiba-

(1) Bu hakikiliğin tasvirinde de, o devir sosyetesinin alışkanlık ve zevklerine uygun düşen itibarî bir yan vardı. Fakat, burada söz konusu olan bu değildir. (Plehanov'un notu.)

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

nıyle, *ilk* temsilcisi olarak görmek gerekir. Fakat, bu olgu, lanson'un edebiyat konusundaki tezini destekler mahiyette değildir. Çünkü, Corneille'in dramatik şiirde hakikiliğe meyledişi, bütün o devir toplumuna has olan rasyonalist eğilimlerin bir yansı (reflet)'sından ibaret olup, bu eğilimler 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 sorunlardan uzaklaşır... Montaigne bilinemez olan şeyin sınırlarını iyice belirlemiştir: fakat, o, pozitivizmi içinde rahatça yaşasa bile, kesinlikten vazgeçmiyen bütün zihinler aklın sustuğu yerde imanın konuşmasını istemektedirler... Bu bakımdan kendisini güvencede gören akıl, yüzyılın çalkantıları ve eski metinlerin (anciens) incelenmesi ile olgunlaşmış olarak, kendisini bilinebilir hakikatin mutlak hâkimi saymakta ve pozitif ve bilimsel bir rasyonalizm edebiyata nüfuz etmektedir: imanın sahası ayrılmıştır: bunun dışında her şey akılla hallolunur... Aklın hükmü altına almaya doğru gittiği edebiyat evrenselliğe yönelir: hakikiliğini ve geçerliğini herkesin kendi nefsinde gördüğü şeyi kendisine konu olarak alır (1).

Bu durumda, Corneille'in hakikiliğe olan eğiliminde toplumsal nedenlerle açıklanamıyacak hiçbir yan yoktur. Sadece hakikatin neden dolayı Corneille'den daha önce dramatik şiirde galebe sağlıyamamış olmasına hayret edilebilir.

Böylece, Corneille Fransız dramatik şiirinde rasyonalist eğilimlerin —genellikle onun zamanına has olmakla

(1) Lanson: sözü geçen eser, s. 347-348. (N.d.R.)

birlikte, kısmen daha önce, kısmen de aynı devirde, edebiyatın başka dallarında, örneğin felsefede de dile gelmiş bulunan eğilimlerin— ilk dâhi temsilcisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eğer yanılmıyorsak, bu gibi "kişisel katkılar," dünya edebiyatının gelişmesi hakkında bilimsel açıklamaları hiç de güçlüğe uğratmaz.

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 uygulamadı (1).

Peki, neden? Bu hal Corneille'in edebî faaliyetinde bir "kişisel katkı" teşkil etmez mi? Lanson, bunun birçok nedenleri bulunduğunu düşünüyor. Herşeyden önce, çünkü —eski Yunanlıların dediği gibi— "kudret insanın kimliğini açığa çıkarır": özel durumun birçok engellerinden onu kurtarır ve tutkuların hakiki mahiyetinin daha iyi incelenmesini mümkün kılar. Kötü bir açıklama. Bu açıklama; 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 sorununu hiçbir şekilde halletmiyor. Acaba, Lanson'un saydığı nedenlerden ikincisi bize bunu açıklıyacak mıdır?

Sonra, çünkü onun zamanında ünlü kişilerin serveti halkı burjuvaların servetinden daha çok ilgilendirmekte ve

(1) Lanson: sözü geçen eser, s. 432. (N.d.R.)

tutkuların büyüklüğüne daha uygun (adéquates) nedenler 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 nedenini, tam anlamıyla yeterli nedenini, Fransız burjuvazisinin o zamanlar artık işgal etmekte olduğu, yada işgal etmeye çalıştığı toplumsal durumda aramak gerekir.

Ve yine çünkü, sonuç itibarıyle, burjuva tutkularına kaynaklık eden mesleki ve malî çıkarlara oranla tarihsel çıkarlar tutkulara daha evrensel bir şekilde anlaşılabilecek bir temel sağlar (2).

Bu hem doğru, hem de yanlıştır. Burjuva tutkularının kaynağı, her zaman meslekî ve malî çıkarlar olmamıştır: nitekim, geçen yüzyılın (3) sonunda, burjuvazi de güçlü "tarihsel çıkarlar" elinde heyecanla çalkalanmıştı. Fakat, kendiliğinden anlaşılacağı gibi, bu [tarihsel] çıkarların ortaya çıkması ancak bazı şartlarla mümkündü

(1) Lanson: sözü geçen eser, s. 432. (N.d.R.)

(2) Lanson: sözü geçen eser, s. 432. (N.d.R.)

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

ve bu şartlar Corneille'in zamanında [henüz] mevcut bulunmuyordu. Şu halde, yazarımızın niçin filan türden konuları seçip, falan türden konuları seçmemiş olduğunu açıklamak için *toplumsal* nedene başvurulması yeterlidir.

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

Her edebî eser kendi çağının ifadesidir. Onun içeriğini ve şeklini o çağın zevkleri, alışkanlıkları ve eğilimleri belirler; 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 kişisel denilebilecek "kalıntı"ya o kadar az rastlanır. Bir büyük adamın başlıca özelliği, "üstün orijinalliği" (okuyucu Lanson'un bu deyimini hatırlıyacaktır), kendi devrinin toplumsal yada spiritüel özleyişlerini ve ihtiyaçlarını kendi sahasında başka herkesten daha önce, daha iyi, daha tam olarak dile getirmeyi bilmesindedir. Büyük adamın "tarihsel kişiliği"ni meydana getiren bu özelliğin karşısında bütün diğer özellikler, tıpkı güneş ışığında yıldızların kaybolması gibi, kaybolur. Ve böylece, tarihsel kişilik (individualité) pekâlâ dakik (précise) bir bilimsel tahlile konu olabilir.

Bundan dolayı, insanın, edebiyatı kültür edinmekten başka bir maksatla ve aldığı zevkten başka bir nedenle incelemesini anlıyamam (1).

Lanson'un kişisel katkılar teorisi gözönüne alınacak olursa bu gayret anlaşılabilir bir şeydir. Fakat, bizim gibi, bu teorinin doğru olmadığını (non fondée) düşünen herkesin Lanson'la fikirdaş olmıyacağı da anlaşılabilir bir şeydir. Edebiyat da tıpkı biyolojistin organik hayatı incelerken güttüğü amaca benzer bir amaç ile incelenebilir ve incelenmelidir de. Böyle bir incelemenin 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 eklemeye hacet olmasa gerek.

(1) Lanson: sözü geçen eser, Önsöz, s. IX (N.d.R.)

HENRİK 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, belki bütün çağdaşlarından üstündü.

---

(1) Bu yazı, Plehanov'un İbsen için, onun 1906'da vuku bulan ölümünden hemen sonra yazmış olduğu bir etüdden alınmıştır. Plehanov'un etüdü 1906 yılında St. Petersburg'da **Herkesin kitaplığı** dizisinden 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 isteği üzerine, eserinin almanca çevirisine bir sonuç teşkil etmek üzere kaleme alınmıştır. Almanca çeviri, sosyal-demokrat **Die Neue Zeit** dergisinin temmuz 1908 tarihli 10 uncu sayısına ekli bir fasikül halinde yayımlanmıştır.

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

İbsen'i Shakespeare ile kıyaslıyanların aşikâr bir abartmaya düştüklerine şüphe yok. İbsen, Shakespeare'in hârikalı dehasına sahip olsaydı bile, onun dramları, sanat eseri olarak göz önüne alındığında, Shakespeare'ın dramlarının düzeyine erişemezdi; ve eğer erişseydi, bu dramlarda, her şeye rağmen artistik olmıyan, hatta anti-artistik diyeceğim bir unsur görülecekti. İbsen'in dramlarını dikkatle, tekrarlıyarak, okuyan bir kimse bunu farketmemezlik edemez. İbsen'in bazen insanı derin bir ilgi ile kendisine bağlıyan dramlarının, bazı yerlerinde bize hemen hemen sıkıcı gelmesi özellikle bu yüzdendir.

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

Ama sadece ilk bakışta. Daha yakından baktığımız takdirde, tamamen yetersiz bularak bu açıklama 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 sorunları kaygısını, günlük yaşayışa ait bütün olayları genel bir görüşe indirgemek ihtiyacını anlıyorum". Bu vasıf —fikir iptilâsı— kendi başına bir kusur değil, tersine, 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 ciddi davranmış olduğunu

söyliyordu. Nihayet, yine bu vasfı sayesindedir ki, o, Doumic'in deyişiyle, "modern düşüncenin isyanı"nın (1) en büyük öğreticilerinden biri olmuştur.

"Modern düşüncenin isyanı", bir sanat eserinde öğütlendiğinde, o eserin estetik değerinden bir şey eksiltmez. Yeter ki, öğüdün sözleri açık ve konsekan (mantıkça tutarlı) olsun, öğüt veren fikirlerini seçmeyi iyi bilsin, bu fikirler onun eti, kanı haline gelsin ve artistik yaratış sırasında bulanıklığa, karışıklığa, düzensizliğe yol açmasın. Ama bu zorunlu şart yerine gelmezse, öğütçünün fikirleri üzerinde tam bir egemenliği bulunmaz, üstelik de bu fikirleri yeteri kadar açık ve konsekan olmazsa, o zaman ideoloji sanat eserini olumsuz bir şekilde etkileyerek onu soğuk, yorucu ve sıkıcı yapar. Burada kabahatin fikirlerin kendisinde değil, fakat bunları özüne sindiremiyen ve şu yada bu nedenle *konsekan bir* ideolog olamıyan sanatçıda olduğunu not ediniz. Bu hale göre, ilk izlenimimizin aksine olarak, burada ideolojiden değil, tam tersine, ideolojisizlikten söz edilebilir.

"Beşer düşüncesinin isyanı" öğüdü İbsen'in eserlerine bir görkem ve çekicilik unsuru katmıştır. Fakat, İbsen bu isyanı öğütlerken bunun nereye varacağını kendisi de asla bilmiyordu. İbsen'in —buna benzer hallerde daima görüldüğü gibi— "isyan" için "isyan"da bu kadar direnmesinin nedeni budur. İmdi, bir kimse "isyan" için "isyan"da direnir, bunun nereye varması gerektiğini kendisi de bilmezse, öğütleri zorunlu olarak *bulanık* bir hal alır. Ve eğer yazar imajlarla düşünüyorsa, yani bir sa-

(1) René Doumic: "Le Théatre d'İbsen", **Revue des Deux Mondes**, 15 haziran 1906.

natçı ise, öğüdünün karanlık oluşu onu mutlaka imajlarında vuzuhsuzluğa götürecektir. Böylece, sanat eseri soyut ve şematik olacaktır. Bu olumsuz unsura İbsen'in bütün tezli piyeslerinde —bunların büyük zararına olarak— muhakkak rastlanır.

Örneğin *Brand'ı* alalım. Doumic, *Brand*'ın ahlâk dersini devrimci olarak vasıflandırıyor. Burjuva pespayeliğine ve korkaklığına karşı bir "isyan" ifadesi olarak bu ahlâk dersi elbette devrimcidir. Brand her türlü oportünizmin düşmanıdır ve bu bakımdan pekâlâ bir devrimciyi andırır. Ama bu bir benzeyişten, hem de sınırlı bir benzeyişten ibarettir. Nutuklarını dinleyin bakın ne diyor:

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

Çok güzel sözler. Devrimciler 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 önerebiliyor:

(1) İbsen: **Brand**, türkçeye çeviren Seniha Bedri Göknil, İstanbul, 1945, Milli Eğitim Basımevi, s. 159.

Türkçe çeviride bulunmayan son üç cümle fransızcadan çevrilerek eklenmiştir. (S.M.)

Dağları, ovaları, buzları, bütün ülkeyi aşarak, ulusun ruhunu tuzağa düşüren bütün ağları mahvedeceğiz. Temiz hava vereceğiz, kurtaracağız, kuracağız, bütün çöküntüleri ortadan kaldıracağız. Rahip olan olmıyan hep bir arada, Tanrı'nın mührünü, silinmiş olan yerlere yeniden kazıyacağız. Ve bütün krallığı büyük bir tapınak yapacağız (1).

Şimdi bundan çıkan sonucu görelim.

Brand, dinleyicilerine uzlaşmaların zincirini kırarak kuvvetle göreve sarılmayı öneriyor. Bu görev ne olacak? Mahpus ruhları tazeleyip saflaştırmak. Bu ruhlardan 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 başlıbaşına bir amaç halini alıyor, yani onun bir amacı 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 izlenim yarattı bilmem ama, bana Don Kişot'u hatırlattı. Yorgun ahalinin Brand'a yaptığı kuşkulu uyarılar, Sançe Pansa'nın efendisi şövalyeye yaptıklarına çok benziyor. Ne var ki, Cervantes gülerken İbsen öğüt veriyor. Dolayısıyle, kıyaslama Norveç'li yazarın lehine değildir.

İbsen, "ahlâk endişesi", vicdan sorunlarına olan kaygısı, öğretisinin ahlakî karakteri ile bizi kendine çeker. Fakat, onun ahlâkı da Kant'ınki gibi soyut ve, dolayısıyle, içeriksizdir.

Kant, mantığa: "doğru olan nedir?" diye sorup bir

(1) Aynı eser, s. 159.

cevap almaya çalışmanın gülünç olacağını söylüyordu. O, böyle bir şey, bir kimse bir tekeyi sağmaya çalışırken bir başkasının da yanında ona süzgeç tutmasına benzer. diyordu.

Bu hususta, Hegel de, gayet haklı olarak, saf pratik akla hak ve görevin ne olduğunu sorup yine bu aklın yardımıyle bu soruyu cevaplandırmaya çalışmanın aynı derece gülünç olacağını belirtir.

Kant, ahlâk kanununun kriterini iradenin içeriğinde değil şeklinde, istediğimiz şeyde değil onu isteyiş tarzımızda görüyordu. Bu kanunun hiçbir içeriği yoktur.

Hegel'e göre, böyle bir kanun sadece yapılmaması gereken şeyi gösterir, yoksa yapılması gereken şeyi söylemez. Bu kanun, pozitif anlamda değil, negatif anlamda mutlaktır; belirli-olmıyan yada sonsuz bir karakterdedir. Oysa, ahlâk kanunu, mahiyeti icabı, mutlak ve pozitif olmalıdır. Bundan dolayı, Kant'ın ahlâk kanunu "ahlâkî karakter"den yoksundur.

Brand'ın öğütlediği ahlâk kanunu da aynı şekilde ahlâkî karakterden yoksundur. İçeriksiz olduğundan, bu kanun tamamıyle gayriinsanî bir şekilde tezahür eder. Brand'ın, karısından, çocuğu ölürken başında taşıdığı ve karısının, kendi ifadesiyle, o zamandan beri göğsünden ayırmadığı, göz yaşlarıyla sulanmış başlığı hıristiyan hayırseverliği adına feda etmesini istediği sahnede bu kanunun gayriinsanî karakteri açıkça görülür. Brand, içeriksizliği nedeniyle bu kadar gayriinsanî olan bu 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. Ama, bu düzeltme kesinlikle bir şey değiştirmez. İbsen'in gözünde ahlâk kanunu daima başlıbaşına bir amaç olarak kalmaktadır. İbsen, bize, merhamet öğütleyen bir kahraman göstermek isteseydi, bunun vaazı da Brand'ınki kadar soyut olacaktı. Bu kahraman, Yapı Ustası Solness'in, heykeltraş Rubeck'in *(Biz ölüler uyanınca)*, Rosmer'in ve hatta —biraz garip ama— müflis iş kurdu Jean-Gabriel Borckmann'ın —ölürken— mensup oldukları türün bir çeşidinden başka bir şey olmıyacaktı.

Bütün bu şahsiyetlerin ayırdedici yanı 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 sorun İbsen'in neden dolayı sembollere başvurmak zorunda kaldığımdadır. Ve pek enteresan bir sorundur 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, somutla soyutu bize aynı zamanda veren bir sanat şekli, sanatın yarattığı canlı imajlar soyutlamanın karışmasıyla kansızlaşıp solgunlaştığı ölçüde, mükemmelliğinden kaybeder; sonra da, böyle bir karışım ne-

(1) Tanrı rahimdir. (S.M.)

ye yarıyabilir? Yukarıya aldığımız söze göre, gerçeğin sınırlarını aşmak için soyutlama zorunlu görünüyor. İmdi, düşünce belli bir gerçeğin —çünkü işimiz daima belli bir gerçekledir— sınırlarını iki yoldan aşabilir: birincisi *semboller* yoludur ki, bizi soyutlama ülkesine götürür; ikincisi bizzat gerçeğin —kendi sınırlarını, kendi kendisini aşmak ve *gelecek gerçeğin* temellerini atmak için öz içeriğini öz kuvvetleriyle geliştiren *bugünkü* gerçeğin— izlediği yoldur.

Edebiyat tarihi, insan düşüncesinin belirli bir gerçeğin sınırlarını bu iki yoldan bazen biri, bazen diğeri ile aştığını göstermektedir. İnsan düşüncesi, belirli bir gerçeğin anlamını kavrıyamadığı ve dolayısıyle *bu gerçeğin gelişme yönünü* belirliyemediği zaman bu sınırları birinci yoldan aşar. Bazen çok güç, hatta çözülmesi imkânsız olan bu problemi çözmeyi başardığı ve, Hegel'in güzel deyimiyle, *geleceğin hayalini canlandıran sihirli kelimeleri* söyliyebildiği oranda da ikinci yolu seçer. Fakat, bu "sihirli kelimeler"i söyliyebilmek bir güç, söyliyememek ise bir güçsüzlük belirtisidir. İmdi, belirli bir toplumun sanatı sembolizm eğilimi gösteriyorsa, bu hal, sözü edilen toplumun —yada sanata damgasını vuran toplumsal sınıfın— düşüncesinin, karşısında olup biten toplumsal gelişmelerin derin anlamına nüfuz edemediğini gösteren apaçık bir kanıttır. Sembolizm bir çeşit fakrühal belgesidir. Gerçeğin idrakiyle donanmış bir düşünce hiç de sembolizm sahasına dalmaya ihtiyaç duymaz.

Edebiyat ve sanat toplumsal hayatın aynasıdır, derler. Eğer bu söz doğruysa —ki doğru olduğuna şüphe yok—, toplumsal düşüncenin fukaralığına tanıklık eden sembolizm eğilimlerini doğuran neden toplumsal ilişkilerin şu ya-

da bu şekli, toplumsal gelişmenin şu yada bu gidişidir; toplumsal bilinci toplumsal hayat belirler.

Şu halde, sembolizmin nedenleri nelerdir. Ben, işte bu soruyu, İbsen'i ilgilendirdiği oranda, cevaplandırmak istiyorum. Ama önce elimde tezim lehinde yeteri kadar kanıt bulunmasını isterim: İbsen, tıpkı kahramanı Brand gibi, "uzlaşmaların zincirini kırmak" azminde olan kimselerin neyi özlemeleri gerektiğini kendisi de bilmez. Öğütlediği ahlâk yasası belirli herhangi bir içerikten yoksundur.

İbsen'in toplumsal fikirlerini gözden geçirelim.

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

Brandès, bir "dinamitçi"nin mahkemedeki savunmasında İbsen'i anarşist teorilerin taraftarlarından biri olarak andığını söylüyor. Brandès'in hangi "dinamitçi"den sözettiğini bilmiyorum. Fakat birkaç yıl önce *Halk Düşmanı*'nın Cenevre tiyatrosunda verilen bir temsilinde, temiz yürekli Dr. Stockmann'm "farklılaşmış 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 gerekir. Yazarın kendi fikirleri de çoğu defa bunları hatırlatır. Örneğin, İbsen'in devlete olan hıncını düşününüz. İbsen, nefret ettiği bu kuruma karşı yapılacak bir ihtilâle seve seve katılacağını Brandès'e yazıyordu. Yada 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, dal-

gaların üstesinden geldi". İbsen, herşeyi silip süpürün, ben de sizinle beraber olacağım, diye haykırır. Halis anarşidir bu! İbsen'in, Mihail Bakunin'in eserlerini muntazaman okumuş olduğu sanılır. Fakat, dramaturjümüzü anarşistler sırasına koymakta acele etmiyelim. Aynı kelimeler Bakunin'de ve İbsen'de birbirinden büsbütün farklı anlamlara geliyordu. İbsen, bir yandan devlete karşı yapılacak bir ihtilâle katılmaya hazır olduğunu ilân ederken, bir yandan da kendisi için asıl önemli olan şeyin toplumsal ilişkilerin şekli değil, "beşer düşüncesinin isyanı" olduğunu bize gayet açık olarak anlatır. İbsen, Brandès'e yazdığı mektuplardan birinde, en iyi siyasal şeklin Rus siyasal rejimi olduğunu, çünkü insanlara en güçlü özgürlük arzusunu bu rejimin ilham ettiğini söyler. Şu halde, insanlığın çıkarı adına bu rejimin sürekliliğini sağlamak gerekir ve onu yere sermeye çalışan herkes beşer düşüncesine karşı günah işlemektedir. Mihail Bakunin muhakkak ki bu fikirde olmıyacaktı.

İbsen, modern konstitüsyonel devletin birçok bakımlardan polis devletinden üstün olduğunu kabul ediyordu. Fakat, bu üstünlüklerin ancak yurttaş için bir değeri vardır. Oysa, insan hiç de yurttaş olmak ihtiyacında değildir. İbsen bu noktada iyiden iyiye siyasal endiferantizme (1) yaklaşır. Bu itibarla, bu devlet düşmanının, bu yorulmak bilmez "beşer düşüncesinin isyanı" vaazcısınm, tarihte bilinen en menfur devletlerden biriyle pekâlâ uyuşabilmesinde şaşılacak bir yan olmasa gerek. İbsen'in, Roma'nm

(1) Endiferantizm: bir sistem, bir meslek haline getirilmiş kayıtsızlık. (S.M.)

İtalyan birlikleri tarafından işgaline, yani papaların dünyasal iktidarına son çekilmesine hayıflandığı da bilinen bir şeydir.

Öğütlediği "isyan"ın, Brand'ın ahlâk kanunu kadar boş olduğunu ve dramlarındaki kusurun bununla açıklanabileceğini görmeyenler İbsen'i asla anlayamazlar.

II

İbsen'in başarısının nedeni nedir? Bunu bulmak için, önce, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin gelişme düzeyinin İskandinavya'dakiyle kıyaslanamıyacak kadar yüksek bir dereceye erişmiş olduğu Batı ülkelerinde İbsen'in başarı kazanmasını sağlıyan toplumsal ve psikolojik şartları anlamak gerekir.

Brandès şöyle diyor.

Bir kimsenin kendi ülkesinin sınırları ötesinde ün kazanması için, [yalnız] yetenek sahibi olması yetmez. Yetenekten başka, zeminin de elverişli olması gerekir. Üstün bir zeka, yurttaşlarından göreceği anlayışı (réceptivité) ya yavaş yavaş kendisi hazırlar, yahut zaten var olan yada olgunlaşan duygulardan yararlanır. Fakat, İbsen kendi dilinini 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 yetenek 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 sana-

tına hayranlık duymaya ve onu kopya etmeye başladılar. Romalıların —ve Romalılardan başkalarının da— Antik çağın büyük heykeltraşlık eserlerini barbarca imha ettikleri bütün bu dönem boyunca Ortaçağ toplumunun bağrında ağır bir süreç olagelmekte ve bu toplumun ve, dolasıyle, bunu teşkil eden insanların fikirlerini, duygularını, zevklerini derinden değiştirmekte idi. Yaşayış tarzındaki değişiklikler bilinçlerde de değişikliklere yol açtı ve işte ancak bu sonraki değişikliklerdir ki, Rönesans devri Romalılarının Antik çağın eserlerinden zevk almalarını sağladı —yada daha doğrusu, ancak bu bilinç değişiklikleridir ki, Rönesansın meydana gelmesini mümkün kıldı.

Genel olarak, bir ülke sanatçısının, yazarının başka bir ülke insanları üzerinde etkili olabilmesi için, bu sanatçının, bu yazarın ruh halinin, onun eserlerini okuyan yabancıların ruh haline uygun düşmesi gerekir. Şu halde, eğer İbsen'in etkisi kendisini onun ülkesinin sınırlarının çok ötesinde de hissettiriyorsa, bu, onun eserlerinin, birçok yanlarıyla, çağdaş uygarlık dünyasının okuyucularının (public) ruh haline uygun düştüğü anlamına gelir. Öyleyse, İbsen'in eserlerinin çağdaş uygarlık dünyası okuyucularının ruh haline uygun düşen yanları nelerdir?

Brandès, bu soruya karşılık olarak, İbsen'in *bireyciliğini, çoğunluk*'tan nefret edişini gösteriyor. Diyor ki:

Özgürlüğe ve büyüklüğe giden birinci adım kişilik sahibi olmaktır. Yeteri kadar kişiliği olmıyan kişi, ancak bir insan harabesi, kişilikten büsbütün yoksun olan kişi ise sadece bir hiçtir. Fakat, yalnız hiçler (nullités) aralarında eşittirler. Çağdaş Almanya'da Leonardo da Vinçi'nin sözünü doğru bulanlara yeniden raslanmaya başlanıyor: "Evrendeki bütün sıfırlar, içerikleri ve değerleri itibarıyle tek bir

sıfıra eşittirler (équivalent). "Eşitlik ideali ancak burada gerçekleşir. Almanya'nın düşünen çevrelerinde artık eşitlik idealine inanılmıyor. Henrik İbsen de buna inanmaz. Almanya'da birçok kimseler çoğunluğa inanış devrinden sonra azınlığa inanış devrinin geleceğini düşünmektedirler. İşte, İbsen bu azınlığa inanışı besliyen kimselerdendir. Nihayet, birçok kimseler, ilerleme yolunun bireyin yalnızlaşmasından (isolement) geçtiğini söylüyorlar. Henrik İbsen de böyle düşünür.

Burada Brandès kısmen haklıdır. Almanya'nın "entelektüel çevreleri"i, hakikaten hiç de "eşitlik ideali"ne yada "çoğunluğa inanış"a meyyal değildir.

Brandès bu antipatiyi mükemmel şekilde belirtmekle birlikte, kötü açıklıyor. Gerçekte, Brandès'e bakılırsa, eşitlik ideali özleyişi bireyin gelişme özleyişiyle uyuşamaz ve uyuşamadığı için de "Almanya'nın entelektüel çevreleri" bu idealden yüz çevirmektedirler. Halbuki, bu doğru değildir. Kim iddia edebilir ki, "Fransız entelektüel çevreleri", Büyük İhtilâlin arifesinde, bireyin çıkarlarıyla çağdaş Almanya'nın aynı çevrelerinden daha az kaygılanıyorlardı. Halbuki, o zamanın Fransız "entelektüeller"i eşitlik fikrini bugünkü Almnlarla kıyaslanamıyacak kadar müsait karşılamakta idiler. Çoğunluk da, bu Fransızları günümüzün Alman "entelekteller"ine kıyasla sonsuzca daha az korkutuyordu, Rahip Sieyès ile onun fikirlerini paylaşanların o zamanki Fransız "entelektüel" çevrelerinden olduklarını kimse inkâr edemez. Oysa, Sieyès'in tiers-état'nın çıkarları lehinde ileri sürdüğü başlıca kanıt, bu çıkarların *çoğunluk*'un çıkarlarıyla bir olduğu ve yalnızca küçük bir *imtiyazlılar* tabakasının çıkarlarıyle çatıştığı idi. Demek oluyor ki burada söz konusu olan şey, hiç de bizzat eşitlik idealinin mahiyeti yada çoğunluk fik-

rinin kendisi olmayıp, şu yada bu ülkedeki "entelektüel çevreler"in bu fikirleri alırken içinde bulundukları tarihsel şartlardır. XVIII nci yüzyıl Fransız entelektüelleri *az çok devrimci* [karakterde] olan burjuvazinin görüş noktasında yer alıyorlardı. Bu burjuvazi klerikal ve monden aristokrasiye karşı tutumu dolayısıyle kendisini geniş halk yığınlarıyla, yani "çoğunluk"la dayanışma halinde hissetmekte idi. Bugünkü "Almanya'nın entelektüel çevreleri" —yalnız Almanya'nın değil, kapitalist üretim tarzının hüküm sürdüğü bütün ülkelerin 'entelektüel çevreler"i— ise, çoğu halde, burjuvazinin, [hem de] *kendi sınıf çıkarlarının, ileri kapitalist ülkelerde halk çoğunluğunu teşkil eden proletaryanın çıkarlarından çok aristokrasinin* —ki bu zaten artık tamamen burjuva esprisine bulanmış durumdadır— *çıkarlarına yakın olduğunu anlamış* [*bir*] *burjuvazi*'nin görüşünü benimsemiş bulunuyor. *İşte bunun içindir ki*, "çoğunluğa inanış" bu çevrelerde hoşa gitmiyen fikirler doğurmakta; "bireysellik" fikriyle uyuşmaz görünmekte, ve "azınlığa inanış" bu çevrelere gittikçe daha çok nüfuz etmektedir. XVIII inci yüzyıl Fransız burjuvazisi Rousseau'yu tam olarak anlamamakla birlikte, onu alkışlıyordu: çağdaş Alman burjuvazisi ise Nietzsche'yi alkışlıyor, çünkü yanılmaz bir sınıf içgüdüsüyle onda sınıf egemenliğinin ideolog şairini derhal teşhis etmiş bulunuyor.

Her halükârda, İbsen'in bireyciliği, çağdaş kapitalist âlemin burjuva "entelektüel çevreler"ine has "azınlığa inanış"a gerçekten uygun düşmektedir. İbsen, Brandès'e yazdığı 24 Eylül 1871 tarihli mektupta şöyle der:

> Size, en başta, sağlıklı bir bencillik diliyorum; sizin olan her şeyi gerçek bir değer ve önem taşıyan biricik şey olarak

görüp, gerisini tümüyle yok saymaya sizi zorluyacak bir bencillik...

Bu satırlarda ifade edilen ruh hali (l'état d'esprit) çağımızın "entelektüel" burjuvasının ruh haline aykırı dürmek şöyle dursun, tersine 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, bireyi ezen çok ağır bir yükten kurtulmuş olurduk.

Nihayet, kendi sınıf çıkarlarının bilincine sahip her burjuva "entelektüel"i şu satırları yazan insana karşı en büyük sempatiyi duymamazlık edemez:

Başka ülkelerde durumun bizdekinden daha iyi olduğunu sanmıyorum. Yüce çıkarlar her yerde kitlenin yabancısıdır.

Bundan on yılı aşan bir zaman sonra, İbsen yine Brandés'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 "bireyci" ideologları tarafından ancak tasviple karşılanacak sözlerdir. Ve bu sözlerde dile gelen ruh hali, İbsen'in bütün dramatik eserlerine yansıdığından, bu eserlerin bu soydan ideologların dikkatini çekmiş olmasında ve bunların bu eserlere karşı "duyarlılık" göstermelerinde şaşılacak bir yan yoktur.

Antik çağın Romalıları, iki insan aynı şeyi söyledik-

leri zaman bu şey aynı değildir *(non est idem)*, derken muhakkak ki doğru bir söz söylüyorlardı. "Azınlık" kelimesi İbsen'de ileri kapitalist ülkelerin burjuva okuyucuların zihninde bağlı olduğu fikirden tamamıyle 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, devrimci proletaryanın bulunmadığı ve geri kalmış [durumdaki] halk kitlesinin de, bizzat iliklerine kadar küçük burjuva [kakarterde] olduğu bir ülkede 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 bireyler grubunun hareketiymiş gibi görünmek zorundaydı. Kapitalist üretimin gelişmiş bulunduğu ülkelerde durum aynı olmamıştır. Oralarda, ileri hareket, açıktan açığa, sömürülen *çoğunluk*'un hareketi olacak yada *olmaya yönelecekti* (tendre à devenir). İbsen'in tanıdığı toplumsal şartlar içinde yetişmiş insanların "azınlığa inanış"ı tamamen masumca bir hüviyet taşır. Hatta, bu inanış, etrafı filistenlerin susuz çölüyle çevrili küçük bir entelektüeller vahasının ileri özleyişlerini ifade eder. İleri kapitalist ülkelerin "entelektüel çevreler"inde ise, bu inanış, tersine, işçi kitlesinin devrimci isteklerine karşı muhafazakârca bir direniş anlamına gelir. İki insan aynı şeyi söyledikleri zaman, bu şey aynı değildir. Bunun gibi, iki insan "azınlığa inandıkları" zaman, bu inanış da aynı inanış değildir. Fakat, bir kimse "azınlığa inanış'ı öğret-

tiğinde, o kimsenin öğretisi, bu inanışı büsbütün başka bazı psikolojik nedenlerle olmakla birlikte 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 ileri özleyişlerinden korkanların tasvibini kazanıyordu.

Devam edelim. Brandès daha sonra şöyle diyor :

Buna rağmen, bu bireyciliği [İbsenin bireyciliğini] daha derinden tahlil edersek, onda gizli bir sosyalizm keşfetmekten geri kalamayız; kendisini daha Toplumun koruyucuları'nda hissettiren ve İbsen'in Kuzeydeki son ikameti sırasında Trondhjem işçilerine verdiği şairana (inspirée) cevapta açıkça görülen bir sosyalizm (1)...

Daha önce belirttiğim gibi, *Toplumun koruyucuları*'nda sosyalizmi keşfetmek için insanın fazlasıyla iyi niyetli olması gerekir. Gerçekte, İbsen'in sosyalizmi, "halkı daha yüksek bir düzeye çıkarmak" gibi pek güzel, ama pek de belirsiz bir arzudan ibarettir. Fakat, böyle olması, İbsen'in başka kapitalist ülkelerin ve "Almanya'nın enelektüel çevreleri" nezdindeki başarısına za-

(1) İbsen, Trondhjem'de sendikalı işçilere 14 Haziran 1885 günü şöyle demişti. "Halen Avrupa'nın toplumsal ilişkilerinde meydana gelmeye hazırlanan değişiklik özellikle işçinin ve kadının gelecekteki durumunu hedef almaktadır. Ben bu değişikliği bekliyor, umuyorum, onun olması için bütün ömrümce ve olanca gücümle çalışmak istiyorum ve çalışacağım".

rar vermek şöyle dursun, tersine, bu başarıya büyük yardımda bulunmuştur. Eğer İbsen hakikaten sosyalist olsaydı, "azınlığa inanış"ları, "çoğunluk"un bir devrim hareketinden duydukları korkudan ileri gelen kimselerin tasvibini kazanamazdı. Fakat, işte İbsen'in "sosyalizmi" sadece "halkı daha yüksek bir düzeye çıkarmak" anlamına geldiği içindir ki, o, *toplumsal devrim*'i önlemek için bir *toplumsal 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 düzeye çıkarmak" arzusundan öteye geçmemiştir, çünkü onun fikirleri, gelişme süreci henüz sosyalizm problemini günün konusu haline getirmemiş olan [bir] küçük burjuva toplumunun etkisi altında oluşmuştu. Fakat, özleyişlerinin bu sınırlı karakteri, şimdi artık bütün hayatı bu problem tarafından belirlenen egemen sınıf katında ("entelektüel çevreler"de) ona başarı sağlıyordu.

Şunu hatırlatmak gerekir ki, İbsen'in esasen pek dar [ufuklu] olan reformcu özleyişleri, onun dramatik eserlerinde kendisini hemen hemen hiç hissettirmez. Onun düşüncesi bu eserlerde, kelimenin geniş anlamıyla, apolitik (siyaset dışı), yani *toplumsal sorunlara yabancı* olarak kalır. İbsen, dramatik eserlerinde "iradenin saflaştırılması"nı, "beşer düşüncesinin isyanı"nı öğretir, ama "saflaşmış irade"nin nasıl bir amaca yönelmesi, "isyan etmiş" beşer düşüncesinin hangi toplumsal ilişkilere karşı mücadele etmesi gerektiğini bilmez. Bu da muazzam bir kusurdur. Fakat, bu muazzam kusurun da —tıp-

(1) Bir şeyi başka bir şey sanıp yanılma. (S. M.)

kı yukarıda belirtilen öbür iki kusur gibi— İbsen'in kapitalist dünyanın "entelektüel çevreler"inde başarı kazanmasına büyük yardımı olacaktı. Bu çevreler, isyan adını taşımakla yetindiği, yani *amaçsız kaldığı ve kurulu düzeni tehdit etmediği* sürece, "beşer düşüncesinin isyanı"nı alkışlıyabilirlerdi. Burjuva sınıfının "entelektüel çevreler"i, Brand:

> Dağları, ovaları, buzları, bütün ülkeleri aşarak, ulusun 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 dolaşmaya zorlamaktan ibaret olmayıp, aynı zamanda belirli bir devrimci aksiyona sevketmek olduğunu anlatsaydı, "entelektüel çevreler", nefret ve öfkeyle, ona bir *demagog gözüyle* bakacak ve İbsen'i *taraf tutucu (tendencieux) yazar* olarak ilân edeceklerdi. O zaman, ne kadar büyük olursa olsun, yeteneği onu artık kurtaramazdı; ve "entelektüel çevreler"in [bir] yeteneği takdir için gerekli anlayışa (réceptivité) sahip olmadıkları ortaya çıkardı.

Şimdi artık neden dolayı *İbsen'in zaafı*'nın —ki onun ahlâktan siyasete [giden] bir çıkış yolu bulamamasından doğan bu zaaf, eserlerine soktuğu soyut ve

(1) İ b s e n : **Brand**, perde V, s. 238. (Prozor çevirisi). Türkçesi : Seniha Bedri Göknil, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, s. 159. (S. M.)

sembolizmden alınma unsurlarda kendisini gösterir— ona zarar vermek şöyle dursun, tersine, okumuşlar kitlesinin (public lettré) büyük kısmının zihninde ona yararlı olduğu [iyice] anlaşılıyor. İbsen'de "ideal kişiler" de, "kişiliksiz kişiler" ("les hommes caniches") de hep bulanık ve etsiz kemiksiz imajlardır. Fakat, burjuvazinin "entelektüel çevreler"inde başarı kazanmak için böylesi gerekiyordu: bu çevreler ancak "yüceler" ("sphères supérieures")'e doğru bulanık, iyice belirlenmemiş (indéterminé) bir özleyiş duyan ve "göklerin saltanatını şu yeryüzünde kurma"yı istemek gibi bir günahı aslâ işlemiyen "ideal kişiler"e sempati duyabilirler.

İşte, zamanımızın burjuvazisinin "entellektüel çevreler"inin psikolojisi böyledir, ve gördüğümüz gibi, bu *psikoloji* açıklamasını *sosyoloji*'de bulur. Bu psikoloji bütün çağdaş *sanat*'a damgasını vurmuştur. Sembolizmin günümüzdeki yaygın başarısının nedenini de burada aramalıdır. Sembolistler tarafından yaratılan artistik imajların giderilmesi imkânsız bulanıklığı ile, çağdaş toplumun "entelektüel çevreler'inde doğan —ve hiçbir pratik gücü olmıyan— özllyişlerin önlenmesi imkânsız vuzuhsuzluğu arasında bir uygunluk vardır. Bu çevreler, etraflarındaki gerçekten en çok şikayetçi oldukları zaman bile, bu gerçeğin devrimci inkârına yükselemezler.

Böylece, çağdaş sınıf mücadelelerinin burjuva "entelektüel çevreler"inde meydana getirdiği ruh hali, modern sanatı *yavanlaştırmaktadır*. Bu bakımdan, üretim alanında, insanlığın halen sahip bulunduğu bütün üretim güçlerinin kullanılmasına engel olan kapitalizm, artistik yaratış alanında da frenleyici bir rol oynamaktadır.

TOLSTOY (1)

I

Tolstoy büyük bir senyördü ve hayatının sonunu kadar da büyük bir senyör olarak kaldı (2). Bu büyük senyör, önce, imtiyazlı durumunun kendisine sağladığı hayat nimetlerinin rahatça sefasını sürdü; sonra —halkın mutluluk ve kaderi üzerinde düşünen insanların etkisiyle—, yararlandığı nimetlerin kaynağı olan halkın sömü-

---

(1) Bu iki yazı Plehanov'un iki makalesinden alınmış parçalardır. Makalelerden biri: **Zvezda** (Yıldız) dergisinin 1 inci sayısında (1910) "Nereden nereye kadar?" adıyla; diğeri ise, **Sosyal demokrat** dergisinin 19-20 numaraları 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 siyasal hatalarına onun bazı edebi yargılarında da rastlandığını belirterek, Tolstoy hakkında "büyük bir senyördü ve hayatının sonuna kadar da büyük bir senyör olarak kaldı" demesini buna örnek olarak gösteriyor. J. Fréville, Plehanov'un **Savaş ve Barış** yazarına dair yazılarında bu olumsuz teşhise takılıp kalması-

rülmesinin ahlâka aykırı olduğuna kanaat getirdi. Böylece, Tolstoy kendisine hayatı bahşetmiş olan o "irade"nin, halkı sömürmekten kendisini menettiği yargısına vardı. Fakat, halkı sömürmekten kaçınmanın yeterli olmadığı, toplumsal sınıfları ve, dolayısıyle, bir sınıfın başka bir sınıf tarafından sömürülmesini ortadan kaldıracak toplumsal ilişkilerin yaratılmasına da yardım etmek gerektiği, Tolstoy'un aklına gelmedi. Onun ahlâk öğretisi tamamıyle negatif kaldı.

Kızma. Kendini sefahata kaptırma. Küfretme. Savaşma. Bence İsa'nın öğretisinin özü işte budur (1).

Halbuki, bu negatif ahlâk, "her şeyden önce halkın mutluluğunu" amaç edinen ve "halkın kaderi"yle uğraşan insanların yoğurup hazırladıkları pozitif ahlâk öğretisinden, darlığı nedeniyle, kıyaslanamıyacak kadar aşağı idi. Eğer, bugün bu insanlar Tolstoy'un şahsında üstatlarını ve bilinçlerini görmeye hazırsalar, bunun bir tek açıklaması olabilir: çetin hayat şartları bu insanlarda ne-

---

nı, **köylü** sınıfının tarih sahnesinde herhangi bir devrimci rol oynıyabileceğini kabul etmek istememesine bağlamaktadır. Halbuki, Lenin, 1905-1906 yılları Rusya'sında mücadele halinde bulunan sınıfların tahlilinden hareketle, tersine Tolstoy'da "Rus devriminin aynası"nı görür:

Tolstoy orijinaldir, çünkü topu da zararlı olan fikirleri, bütünü itibariyle, tam bizim devrimimizin —bir köylü burjuva devrimi olarak— özelliklerini dile getirir. Bu bakımdan, Tolstoyun fikirlerindeki çelişkiler, köylü sınıfının tarihsel faaliyetlerine devrimimiz sırasında ortamlık etmiş olan çelişkili şartların hakiki aynasıdır. (Lenin: "Tolstoy, Rus devriminin aynası", C. XII, s. 333).

(1) Tolstoy: **Olgun başaklar.**

fislerine ve öğretilerine olan inanışı sarsmıştır. Bunun böyle olması çok esef edilecek bir şeydir şüphesiz. Fakat, durumun yakında başka türlü olacağını umalım. Bu umudun gerçekleşeceği, Tolstoy'un cazibesinde şimdiden tahmin ediliyor. Bence, bu cazibe arttığı oranda, negatif bir ahlâkı yeterli 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 uygar dünyayı müteessir etti" denilecek. Cevabım şu olacaktır: evet, ama örneğin batı Avrupa'ya bakın; Tolstoy'u kimin "kayıtsız şartsız sevdiğini", kimin "bir yerden bir yere kadar" sevdiğini görürsünüz. Onu "kayıtsız şartsız sevenler" (az yada çok samimiyet ve kuvvetle) yüksek sınıfların ideologları, yani negatif bir ahlâkla yetinmeye hazır olan ve, yaygın toplumsal çıkarları olmadığı için, ruhlarındaki boşluğu türlü dinsel özleyişlerle doldurmaya çalışan kimselerdir. Tolstoy'u "bir yerden bir yere kadar" sevenler ise, çalışan halkın bilinçli temsilcileri, yani negatif bir ahlâkla yetinmeyen, hayatlarının yönünü aramak için nefislerini sıkıntıya sokmaya hiç ihtiyaçları olmıyan, çünkü bunu, uzun zamandan beri, büyük bir toplumsal ideale doğru yürümekte esasen "neşeyle" bulmuş olan kimselerdir.

Bu insanlar Tolstoy'u "nereden" "nereye" kadar severler?

Bu soruyu kolayca cevaplandırabiliriz. Bu insanlar Tolstoy'u, toplumsal ilişkilerin değiştirilmesi uğrundaki mücadeleyi anlamamış ve bu mücadeleye karşı ancak kayıtsızlık duymuş olmasına rağmen, mevcut toplumsal

rejimin kötülüklerini, derinden hissetmiş bir yazar olarak: ve özellikle, muazzam yeteneğini mevcut toplumsal 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 olmadığını sık sık öne süren kont Tolstoy, benim bildiğim kadar, bir kere bile olsun, Karl Marx'ın bilimsel sosyalizmi karşısındaki tutumunu tanımlamaya çalışmamıştır. Bu anlaşılır bir şeydir: bilimsel sosyalizm onun pek bildiği bir şey değildi. Fakat, *Olgun başaklar* kitabında öyle satırlar vardır ki, bunlarda kont Tolstoy, belki farkında bile olmaksızın, kendi öğretisi ile Marx'ınki arasında mevcut bütün çelişkiyi belli eder.

Diğer materyalistler gibi Marx da asla "hayatın amacı hazların dışındadır" diye düşünmüyordu. O halde, *Kutsal 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. Tersine olarak, bu öğreti, Marx'da sosyalist dilekleri destekliyen kanıtlardan birini teşkil ediyordu.

Tolstoy, din konusunda da doğrudan doğruya Marx'a karşıt bir tutumdadır. Marx, dine, yüksek sınıfların halkın bilincini uyuşturmak gayretiyle kullandıkları bir afyon adını veriyor ve halkın yalancı mutluluğu olarak dinin ortadan kaldırılmasının, halkın hakiki mutluluğu için şart olduğunu söylüyordu. Engels [de] şöyle yazıyordu: "Dine ve dinsel tasavvurlara karşı her zaman için toptan savaş ilân ettik". Halbuki, Tolstoy, dini, insanların hakiki mutluluğunun ilk şartı sayar.

...Kont Tolstoy'un dünya anlayışı dinsel mahiyet aldığı oranda, sosyalist proletaryanın dünya anlayışıyla gittikçe daha uyuşmaz hale geliyordu.

Tolstoy'un öğretisinin önemi ne ahlâkî yanında, ne de dinsel yanındadır. Onun önemi halkın sömürülüşü —ki bu sömürülüş olmadan yüksek sınıflar yaşıyamaz— hakkında yaptığı renkli tasvirdedir. Tolstoy halkın sömürülüşünü, sömürenlerde neden olduğu ahlâkî kötülük bakımından ele alır. Fakat böyle yapması, bu sömürücülüğü o mûtat, o muazzam ustalığıyla tasvir etmekten onu alakoyamamıştır.

Tanrı'nın melekûtu bizim içimizdedir kitabı hangi yanıyla güzeldir? Valinin köylülere reva gördüğü işkenceleri tasvir eden pasajıyla. *Hayatım* broşürünün neresini beğenebiliriz? En başta, egemen sınıfın eğlenceleri —hattâ bunların en masum soydan olanları— ile halkın sömürülüşü arasındaki sıkı ilişkiyi anlatan sözlerini. "Artık susamam!" başlıklı makalede okuyucuyu heyecanlandıran nedir? On iki köylünün idamının sanatkârca tasviri. "İlkelerine mutlak surette sadık" ("absolument conséquent") bütün hıristiyanlar gibi, Tolstoy da çok kötü bir yurttaştır. Fakat bu çok kötü yurttaş mevcut düzenin tem-

silcilerinin ve koruyucularının ruh hallerini o mûtat kudretiyle tahlil etmeye başladığı, bunların sürekli olarak halkın çıkarlarından sözetmelerindeki bilinçli ve bilinçsiz (volontaire et involontaire) ikiyüzlülüğü açığa vurduğu zaman, büyük bir yurttaş olarak davranmış olur. Toistoy kötülüğe şiddetle karşı konulmamasını vaaz eder. Fakat, onun eserlerinin yukarıda hatırlattıklarıma benzer sayfaları, okuyucunun ruhunda gericiliğin cebir ve şiddetine karşı devrimci güçle karşı koymak arzusunu uyandırır. O, *cleştiri silâhı* ile yetinilmesini salık verir, ama sözünü ettiğim dikkate değer sayfalar, silâhların eleştirisinin en keskinini haklı gösterir niteliktedir.

Fakat sözünü ettiğim değerli sayfalar, Tolstoy'un otuz yıl içinde yazdıklarının ancak küçük bir bölümünü teşkil eder. Bütün geri kalan kısım, onun ahlâkî ve dinsel eğilimlerinin damgasını taşıdığı ölçüde, yüzyılımızın 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 bilinçli proletaryanın ideolojisiyle kesinlikle uyuşmaz olduğu içindir ki —sırf bunun içindir ki— yüksek sınıfların ideologları kont Tolstoy'un vaazları karşısında [saygıyla] "eğilme"yi moral bakımdan kendileri için mümkün görmüşlerdir. Evet, Tolstoy'un vaazları egemen sınıfların kusurlarını yüzlerine vuruyordu. Fakat, bunda büyük bir sakınca yoktu. Birçok hıristiyan vaazcıları da yüksek sınıfların kusurlarını yüzlerine vurdukları halde, bu, hıristiyanlığın çağdaş toplumun dini olmakta devam etmesine engel teşkil etmemiştir. Esas

olan şudur ki, Tolstoy kölüğe şiddetle karşı konulmamasını öğütler. Eğer Fransız mebusan meclisi, grevleri enerjik bir şekilde bastırdığından ötürü Briand'm önünde "eğildiği" gün —hemen hemen aynı gün— Tolstoy'un [hâtırası] önünde de "eğildi" ise, bunun nedeni, sadece, Tolstoy'un vaaz ettiği doktrinin sömürücüleri asla ürkütmemesidir? Sömürücülerin bundan korkmaları için hiçbir neden yoktur; tersine, bunu tasvip etmeleri için her türlü neden vardır, çünkü Tolstoy'un öğretisi hiçbir ciddi rizikoya girmeden onun önünde "eğilmek" ve böylece gözboyacılık etmek zevkli fırsatını onlara bahşetmektedir. Burjuvazi henüz devrimci olduğu zamanlarda elbette ki Tolstoy gibi bir vaazcının 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 akıma peşinen eyvallah demeye hazırdır; özellikle, bu akım pratikte "kötülüğe şiddetle karşı konulmaması"nı salık verdiği zaman... Burjuvazi (ve, tabii ki, onun yanısıra günümüzün burjuvalaşmış aristokrasisi), çağımızın en büyük kötülüğünün kendisi tarafından proletaryanın sömürülüşü olduğunu anlıyor, yada, hiç olmazsa, sezinliyor. Şu halde, "kötülüğe karşı aslâ şiddetle karşı koymayınız" şiarını yayan kimselerin önünde nasıl "eğilmezlik" edilebilir?

. . . . . .

Rus burjuva "toplumu"na gelince, o bugün kendisini kont Tolstoy'un vaazı önünde "eğilme"ye sevkeden bir ruh hali içinde bulunuyor. Rus burjuva "toplumu", ge-

riciliğin cebir ve şiddeti karşısına halkın devrimci gücünü koymak imkânına artık inanmadığı gibi, böyle bir şeyin kendi çıkarlarına aykırı olduğuna da az çok kesin bir şekilde kanidir. Burjuva Rus "toplumu" mutlakiyet yönetimiyle 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 dinsel vaazı bugün, mevcut hal ve şartlar içinde, "M. Miliukov'un realist" politikasının mistik bir dile çevrilmiş şeklinden başka bir şey değildir.

İnsan, ilkelerine sadık (conséquents) kimselerle fikirdaş olmıyabilir, fakat bunların mantığını tasvip etmemezlik edemez. "Kadetler" gibi düşünen kimseler, kendi bakımlarından, kont Tolstoy'un önünde eğilmekte tamamiyle haklıdır. Fakat, kendilerini kadetlerden daha "solda" sayan ve hatta işi bazen terörcülere sempati beslemeye kadar vardıran şu bir sürü "dürüst", "kültürlü" zevatın, İasnaia Poliana'dan kaçan kont Tolstoy'un bu anlayışından ötürü "heyecan"a kapılmalarına ve "hakiki çare" başlıklı makalede ifade olunan isyankâr düşüncenin sözde büyüklüğü karşısında "rikkat"e gelmelerine ne demeli?

Gösterilere katılmış, enerjik bir takım 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.

Hein, yeni zamanların, yeni işler için yeni kıyafetlere ihtiyacı olduğunu söylerken haklıydı.

Not: Günümüzde Tolstoy'u Rousseau ile kıyaslama-

ya kalkışıyorlar. Bu kıyaslama ancak *olumsuz sonuçlar* verebilir. Rousseau *diyalektikçi* (XVIII inci yüzyılın nadir diyalektikçilerinden biri) idi; Tolstoy ise hayatının sonuna kadar halis bir metafizikçi (XIX uncu yüzyılın en tipik metafizikçilerden biri) olarak kalmıştır. Tolstoy'u Rousseau ile kıyaslamak için ünlü: *İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kökeni ve temelleri üzerine nutuk*'u ya hiç okumamış, ya da hiç anlamamış olmak gerekir.

EK

Jean-Louis LECERCLE - Pierre ALBOUY

EDEBİYAT BİLİMİNİN PROBLEMLERİ

Fransa'da henüz embriyon halinde bulunan bir bilim dalının, *Edebiyat bilimi*'nin doğuşuna hizmet amacıyla kaleme alınan bu yazı, tamamıyle şematik karakterdedir. Bu itibarla, onun, üzerinde durulan sorunlara çözüm tarzları getirmek gibi bir iddiası olmadığını okuyucularımıza önceden bildirmek isteriz. Amacımız sorunlara kesin çözüm tarzları getirmek değil, bir tartışma zemini hazırlamaktır.

I. Edebiyat biliminin konusu ve spesifik yanı

Edebiyat bilimi diye bir bilim olabilir mi? Edebiyat bilimi deyimi muhakkak ki birçok okumuşları itirazcı bir duruma itecek, öfkelendirecek bir deyimdir. Çünkü bir edebiyat biliminin kurulması, dekadan Batı kültürü için gittikçe karakteristik bir hal alan bir bölmenin yıkılması demektir.

Fakat, şimdiden bazı ülkelerde, edebiyatın bilimi olamıyacağı sorunu artık bir sorun olmaktan çıkmış ve hem edebiyat eleştirmeni, hem de edebiyat tarihçisi sıfatlarını içine alan "edebiyat bilgini" sözü gündelik dilde kullanılır, yaygın bir söz haline gelmiştir.

Bununla birlikte, edebiyat biliminden sözederken, bir edebiyat eserinin en ince ayrıntılarına kadar açıkla-

nabileceğini söylemek istediğimiz sanılmamalıdır. Bir sanat eseri, bilimsel bir olgudan farklı olarak, türünde tek olan ve tekrarlanmasına imkân bulunmayan bir olgudur. Bu itibarla, o, yalnız zorunluluğa değil, olağanlılığa da tâbi bulunur. Fakat, yine de, bir dehanın başlıca karakteristiği zorunlu olmasıdır.

Marksist bir açıklamanın, her şeyden önce spesifik olması gerektiğine göre, işe edebiyat biliminin objesini kısaca tanımlamakla başlamak yerinde olur.

Bir edebiyat eseri nedir? Söz gelişi, o, nereden itibaren bir edebiyat eseri olur yada böyle olmaktan çıkar? En dakik tanımın bile bu hususta bir belirlenmemişlik marjı bırakacağı açıktır. Edebiyatın alanı geniş ve çeşitli ve sınırları belirsizdir. Bunun için herhangi bir tanımın şematik bir şekilde anlaşılmaması gerekir. Bir formül araştırıyorsak bunu sırf ifadede bir kolaylık olsun diye yapıyoruz. Bu itibarla, bu tanımın basitçe yorumlanmaması yada mekanik bir tarzda uygulanmasından kaçınılması icap eder.

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 yada bir tiyatro piyesiyle yapılmasına, insan hayatının yazar tarafından temsil edilmek istenen yanına, nihayet yazarın mizacı ve manieri ile içinde yaşadığı ve tasvir ettiği devre göre bu temsil az yada çok deforme, az yada çok dolaylı bir şekilde olacaktır.

Edebiyat eseri, şöyle yada böyle, daima insan hayatını temsil eder. Örneğin bir manzara tasviri daima bir aktif beşerî unsurun varlığını şart koşar; tabiat daima

bir duyarlılık süzgeci aracılığıyla temsil edilir. Edebî tasvirin coğrafî tasvirden farkı budur. Edebî tasvirde bir üslûp bulunur.

Bunun gibi, dinsel, felsefî, bilimsel ve siyasal fikirlerin ifadesi de, bir üslûbu tazammun ettiği takdirde, edebiyattan sayılır. Müzikten ve plastik sanatlardan farklı olarak edebî temsil, dil aracılığıyla, ama iyi ifadeli olmaya özenen dil aracılığıyla yapılır. Ancak, üslûbun bulunduğu bir yerde edebî olaydan sözedilebilir. Yada, daha genel bir deyişle, edebî olay ancak dil aracılığıyla yapılmış *artistik* bir temsilin bulunduğu yerde vardır. Edebiyat, fikirleri imajlar halinde sunar. Fikir de, tabiatıyle gerçek bir olayın, beşeri bir olayın temsili olup, her halükârda, son tahlilde, toplumsaldır. Hakiki yazar olaylar arasında en anlamlı olanlarını seçme yeteneğiyle, fikirlerinin değeriyle (fikir kelimesi burada sırf entelektüel anlamıyla kullanılmıştır) sivrilir. Bütün kaynaklardan yararlanılarak kullanılan dil aracılığıyla fikirler, imajlar halini alırlar. Ve imajlar fikirlerin içeriğini açıp sererek bu içeriğe olanca beşerî ve duygularla duyurulabilir değerini kazandırırlar.

Edebî çalışma, hem anlamlı olan olayın seçilmesi, hem de bu anlamlı olayın uygun bir şekilde ifade edilmesi işidir. Buna karşılık, "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 olayın spesifik yanı nedir? sorusuna şu cevabı vermek gerekir: edebî olayın spesifik yanı içerik ile bunun ifadesinin birliğidir. İfade ediliş tarzından soyutlandığı takdirde varlığını kaybeden her içerik edebiyat alanının malıdır. Ede-

biyat tarihi, fikirlerin, felsefenin, dinlerin, toplumsal doktrinlerin tarihinden ayrılır. Edebiyat tarihi ancak ifade ediliş tarzlarından ayrılmaz bir şekilde bize kendisini gösteren fikrlerin —felsefî, toplumsal yada başka türden—, duyguların tarihidir. Edebiyat tarihinin özelliği budur ve o ancak bu özelliği taşıdığı ölçüde adına lâyık olabilir. Edebiyat tarihinin konusu, şekil ile içeriğin birliğidir. Edebiyat tarihi, kendilerini gerekli kıldıkları ve buldukları şekillerle ilişkili içeriklerin tarihidir.

Edebiyat tarihi, edebiyatın gelişme kanunlarını, ihtiyatla ve en dakik bir şekilde belirleyip tanımlamaya çalışır. Toplumun gelişme kanunlarının meydana çıkarılması nasıl mümkün olmuşsa edebiyatın gelişme kanunlarının meydana çıkarılması da öylece mümkündür.

Böylelikle yaratışm özgürlüğünü ve kendiliğindenliğini inkâr ettiğimiz sanılmasın. Artistik yaratışın özgürlüğü ve kendiliğidenliği hiç de objektif şartların varlığıyla uyuşmaz değildir. Bunun gibi, dehanın önemini de küçümsemiyoruz. Bilimsel tarih anlayışı, dâhilere, büyük adamlara, dev insanlara lâyık oldukları büyük mevkii daima verir. Fakat, bilimsel tarih anlayışı, bu dâhilerin, vs. dehalarının neden ibaret olduğunu da açıklamaya çalışır. Bunların niçin dâhi oldukları ise, bilimin bugünkü durumu için sahte bir problemden başka bir şey değildir. Bu bakımdan, Sophie Trébuchet ile general kont Sigisbert'tir aşklarından doğan mariz çocuğun niçin mutlaka Victor Hugo olması gerektiğini açıklamaya kalkışmak gibi safdilce bir bilim anlayışı bizden uzaktır. İşimiz beyin kıvrımları arasında, deha denilen şeyin yuvalandığı oyuğu araştırmak değil, Hugo'nun eserinin neden dolayı dahice olduğunu açıklamaktır.

Saint-Beuve'ün sübjektif ve idealist eleştirmenliği için de öyle. Bu hususta, Lanson'un, yetenek yada dehanın güya kontrolü imkânsız sübjektif yanını teşkil eden "açıklanamaz kalıntılar" teorisi hakkında Plehanov'un yazmış olduğu eleştiriyi hatırlatmakla yetineceğiz (1).

Cid'i niçin Corneille yazdı da başka biri yazmadı sorusu, Plehanov'un belirttiği gibi, bilimsel edebiyat tarihi için değeri olmayan bir sorudur. Bununla birlikte, bireysel faktörün edebiyatta birinci planda bir rol oynadığı inkâr edilemez. Onun için, her türlü basitleştirici ve mekanist açıklama tarzından uzak kalınmalıdır.

Edebiyat bilimine has güçlüklerin hepsi bundan ibaret değildir. Edebî olay *son derece kompleks* bir olaydır. Bir eseri açıklamak için, yazarın pisiko-fizyolojik vasıflarını, maruz kaldığı ve kendi tarzında tepki gösterdiği etkilerin tümünü hesaba katmak gerekir. Edebiyattan gayrı olup edebiyat üzerinde etki meydana getiren çeşitli üstyapı şekilleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Nihayet, yazarın temalarına ve ifade araçlarına kaynaklık eden ve yazar tarafından az yada çok değiştirilip yenileştirilen bütün ulusal edebiyat geleneği de bilinmelidir. Bu bilgi edinme işinin, her yazar için durmadan tekrarlanması gerekir; çünkü *eserlerin çeşitliliği*'ne sınır çekilemez. Bundan başka, edebiyat bilgini, edebiyatın içinde kımıldadığı *çelişkiler*'i de bilecektir. Kısacası, edebiyat bilgini geniş ve sarih bilgiler gerektiren bir toplumsal bilim dalında bir psikolog gibi davranacak ve zekâ inceliği gösterecek ve inceleme alanının spesifik yanını, yani içerik-

(1) Plehanov'un sözü geçen eleştirisi için bakınız: s. 159-168. (S. M.)

lerle şekillerin diyalektik ilişkisini gözden kaybetmiyecektir.

Fakat, her bilimsel edebiyat etüdünün, son tahlilde ve esas itibarıyle, sınıf mücadeleleri temeli üzerinde yapılması gerekir.

Edebiyat tarihi, özü itibarıyle, sınıf mücadelelerine bağlıdır.

Edebiyat da tarihin bir parçasıdır; mahiyetçe, yazarla okuyucu kitlesi (public) arasındaki ilişkilerden ibaret bir toplumsal olaydır.

II. Edebiyatın üstyapıdaki yeri

Her temelin kendine uygun bir üstyapısı bulunur. Feodal rejimin temelinin kendi üstyapısı, kendi, hukuki, siyasal, vs. görüşleri ve bunlara uygun düşen kurumları; kapitalist temelin kendi üstyapısı vardır. Sosyalist temelin de öyle. Temel değiştiği yada tasfiyeye uğradı mı üstyapı da peşinden değişir yada ona uygun düşen bir üstyapı doğar.

Edebiyat bilimi için çözülecek ilk sorun, edebiyatın belirli bir rejimin üstyapısına nispetle tuttuğu yerin araştırılmasıdır.

Bu hususta basitleştirici cevaplardan kaçınmak gerekir. Bir devre ait edebî eserlerin hepsine, o devre ait rejimin üstyapısında yer vermeye imkân yoktur. Bir örnek verelim: XVIII nci yüzyılda Fransız ihtilâlinden önce, Fransa'da egemen olan feodal rejimdi. İmdi, Voltaire ve Ansiklopedistler feodal rejime maledilebilirler mi? Elbette hayır!

Öyleyse, bazı büyük eserlerin, sınıf mücadelelerinin üzerine yükselerek gelecek kuşaklara doğrudan doğruya

seslenmek imtiyazına sahip olduklarını mı söyliyeceğiz? Elde ettiği kazançları fark gözetmeksizin bütün ulusun hizmetine sunan tabiat bilimleri gibi bir toplumsal bilinç şekli midir edebiyat? Bu tezi tutan bazı eleştirmenler de yok değildir. Ancak bunlar edebiyat problemleri üzerindeki tartışmalarda büyük çoğunluğun içinde çok küçük bir azınlık teşkil etmekte ve fikirleri revaç bulmamaktadır.

Kapitalist toplumda egemen siyasal ve spiritüel güçleri temsil eden ve üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıfın çıkarlarını koruyan üstyapıya karşı mücadele sırasında geleceğin sosyalist toplumuna 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 ulusun içinde iki karşıt kültürün varlığı hakkındaki klasik öğretiye uygun düşer. Kendisine uygun bir üstyapısı olan belirli bir temelde geleceğin ön şartları, yani yeni bir temel ile yeni bir ütyapıya ait ön şartlar, hazır bulunur. Örneğin, eski rejim Fransa'sında kapitalist üretim ilişkileri gelişmekte iken, bunlara uygun düşen yeni bir ideoloji bulunuyordu. XVIII nci yüzyılda bu ideolojinin temsilcileri Ansiklopedistlerdi. Bu ideoloji feodal temele muhalefet ediyor, daha ileri olan kapitalist temelin onun yerini alması sürecini hızlandırıyordu.

İnsanın insan tarafından sömürüldüğü bütün düzenlerde, bir yanda, mevcut düzeni savunan bir edebiyat bulunur. Bu edebiyat bu düzenin üstyapısına dahildir. Fakat, bunun yanısıra bir de ilerici bir edebiyat vardır. Önceleri yükselen sınıfın fikir ve duygularını dile getiren 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 sömürünün imkânsız hale geldiği, sömürücü olmıyan bir düzende, yani sosyalist düzende bir üstyapı olabilir.

Bundan, klasik edebiyatın büyük şaheserlerinin sosyalist toplumda insan gönüllerinde çok daha büyük yankılar uyandıracağı sonucunu mantıksal bir şekilde çıkarabiliriz. Kendisi de sömürücü olan bir yükselen sınıf, eski düzene karşı mücadelesinde *kendi davasını bütün insanlığın davasıyla karıştırmak istidadındadır.* Bu yüzden, onun ideolojisini temsil eden eserlerde belirsiz, çift anlamlı bir yan vardır. Bu eserler, onun çıkarlarını gözettikleri halde, bütün sömürülenler adına konuşmak iddiasındadırlar. Fakat, bu eserler 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 düşünürlerinin, Ansiklopedistlerin, eserlerine bugün artık gereken değeri vermemektedir, 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 eğitici gücünü inkâr ettiğimiz anlamına asla gelmez, fakat, bu etki bile ancak şimdi, halen idrak etmekte olduğumuz şartlar içinde, serpilip gelişebilmektedir. Bu eserler

kendi zamanlarında burjuva toplumunun sınıfsal engelleriyle karşılaşıyorlardı. Bunun içindir ki, klasikler çoğu defa popülaritelerinin doruğuna ancak sosyalist toplumda erişebilirler.

Gerçekten de, bir Balzac, bir Stedhal bütün anlam 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, toplumsal 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 teori Hippolite Taine'in mekanist açıklamalarını yıkar.

Taine, edebiyat eseri için, bir toplumun tarihinin belirli bir anına ait âtıl bir üründür, der. Gerçekte ise edebiyat eseri bir çatışmada taraflardan birini tutar. O, yalnız "an"ın etkisi altında kalmaz, bu "an" üzerinde etkili olur. Edebiyat eseri sadece bir ayna değil, bir silâhtır.

Bir yazarın toplumsal mücadelelerdeki rolü hakkında hüküm verirken elbette onun biyografisini incelemekle yetinmek olmaz. Bir yazar, doğuşu yada hatta yaşayış tarzıyla ait olduğu sınıfın görüşünü dile getirmez mutlaka (örneğin, Karl Marx burjuva asıllıydı, ultra-montanist (1) Louis Veuillot ise bir ayakkabacının oğluydu). Hatta,

(1) Montanist: Montanizm mezhebine (papas Montanus tarafından kurulmuştur) mensup olanlara verilen ad. Montanistler, Kilisenin bütün dogmalarına inandıktan başka, bunlara bir de Kutsal Ruh'un bütün olaylara sürekli olarak karıştığı inancını ekliyorlardı. (S. M).

yazar, savunmayı bilinçle istediği sınıfı da mutlaka savunmaz (Balzac bu bakımdan klasik bir örnektir)(1). Bir yazar toplumsal mücadelelere son derece çeşitli tarzlada katılır. Leconte de Lisle'in hindu ve barbar manzumeleri kadar görünüşte ikinci İmparatorluk devri toplumundan uzak ne vardır? Oysa, Leconte de Lisle'in şiirinden daha burjuvaca bir şiir zor bulunur.

Dikkat edilmesi gereken başka bir husus da, aynı bir eserde farklı yada karşıt toplumsal kategorilere ait görüşlerin birarada bulunabileceğidir. Hatta diyebiliriz ki, sosyalist bilincin doğmasından önce hiçbir edebiyat eserinde, toplumsal mücadeleler konusunda büsbütün saf bir taraftarlık görüşüne rastlanmaz. Bu eserlerden hiçbiri çelişkisiz değildir. Bu hale göre, geçmişin edebiyat eserlerinde yazar bir mistifikatör olabilir, sömürücü toplumtifikasyon kurbanı olduğundan, bakarsınız, bir an önce yaptığının tersine olarak, bir an sonra, sömürülenlerin, ezilen halkın çıkarlarını ve özleyişlerini dile getirmiş. Hugo ve Michelet'de buna dair pek çok örnek bulunup gösterilebilir.

Şu halde. olguların karışıklığını göz önünde bulundurmak, fakat bu karışıklığın içinde de kaybolmamak gerekir. Bunun için, sınıf mücadeleleri planında 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:

(1) Bu konuda ve Balzac örneği hakkında Plehano'un ve özellikle Engels'in fikirleri için bkz : s. 148-150. (S. M.)

objektif bakımdan her yazar taraf tutar ve bu işi kendi tarzında, şartlara göre ve mizacına uygun bir şekilde yapar. Umutsuzluk, şüphecilik, horgörü, hayal dünyasına sığınış, tıpkı açık ve seçik iddialar yada sistemli polemik kadar sınıfsal birtakım tavırlardır. Her estetik bir tür mücadele aracı olduğundan, aynı estetiğin şartlara göre, birbirine karşıt değerler kazanması mümkündür. Örneğin: sanat sanat içindir teorisi, Puşkin'de şiiri Çar otokrasisinin hizmetine koşmanın olumlu bir reddi anlamına geldği halde, aynı teori Leconte de Lisle'de dönek bir sahte demokratın teslimiyeti anlamına gelir (1).

III Şaheserlerin sürekliyaşayışı

Demek oluyor ki, bütünüyle sınıf mücadeleleri içinde yer alan edebiyat eseri, içinde doğduğu ve kendisine bağlı bulunduğu tarihsel konjonktürle açıklanır. Böyle olmasına rağmen, büyük eserler, üzerinde doğdukları temel ve bu temele uygun düşen üstyapı ortadan kalktıktan uzun zaman sonra da yaşamamakta devam ederler.

Eseri kendi devriyle açıklıyan edebiyat biliminin, aynı zamanda onun devamlılığını da açıklamaya çalışması gerekir. Sanat eserinin devrini aşan hayatı da edebî fenomenin tamamlayıcı kısmıdır; hatta onun en önemli yanı-

(1) Sanat sanat içindir teorisinin zaman'a ve yer'e göre aldığı değişik anlamlar ve bu bakımdan Puşkin'in durumu Plehanov'un **Sanat ve toplumsal hayat** yazısında etraflı bir şekilde tahlil edilmiştir (bkz. örneğin, s. 20-23). Plehanov'un, Bielinski hakkındaki yazısında da aynı soruna kısa ve toplu bir şeklide dokunduğunu görüyoruz (s. 127-134). (S. M.)

m teşkil eder. Şu halde, şaheserlerin neden dolayı canlı kaldıkları sorunu esaslı bir sorun olarak karşımıza çıkıyor. Bu problem, edebiyat bilimiyle uğraşanları en çok meşgul eden problemlerden biridir. Ve bunların verdikleri cevapları basit bir formülde toplamaya imkân yoktur.

Bu araştırıcılarla birlikte şu ilkeyi koyuyoruz: *deha daima ilerici*'dir. Burada "deha" kelimesi soyut olarak alınmaktadır ve bir birey olarak dâhi ile karıştırılmamalıdır. Çünkü bir kişi olarak dâhi en kompleks çelişkiler içinde bocalıyabilir.

Ancak kendisini tam *dekadans* halindeki sömürücü toplumsal güçlerin *mutlak* surette hizmetine *hasreden* reaksiyoner sanattır ki, zinde güçlere karşı savunmasını üzerine aldığı temelle birlikte yok olup gider. İlerici sanat ise, tersine, yüzyıllar boyunca yaşamak üzere yaratır ve insanlığın kültür hazinesine yeni yeni değerler kazandırır. İlerici sanat, bunu bütün halkın sözcülüğünü etmek suretiyle yapar.

Derin anlamlı bir söz vardır: "Ölümsüz olan yalnız halktır, geri kalan her şey gelip geçer". Halk kitlelerinin tecrübesini ve yaşayışını yansıtan ilerici sanat ve edebiyatın büyük eserleri de ölümsüz olurlar. Bu eserler, ancak içinde doğdukları toplumsal şartlar hesaba katılmak suretiyle anlaşılabilirlerse de, yalnızca bu şartlara bağlı tutulamazlar. İşte bu nedenle, 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, *yükse-*

len sınıfın mücadelesidir —ama bu mücadele halkın en geniş çıkarlarıyla uyuşabildiği ölçüde... Şaheser işte bu mücadelenin, halkın en geniş çıkarlarıyla uyuştuğu *an*'a en tipik bir şekilde tanıklık eder. Örneğin, XVIII nci yüzyıl büyük filozoflarının eserleri, öncü sınıfın çıkarlarını en göz alıcı, en tam, en berrak bir şekilde temsil eder; ve en iyi anlarda—ki sanat eseri şaheserlik doruğuna ancak bu anlarda erişir— bu çkarlar, bütün ulusun çıkarlarının 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, tersine, bunun yaratıcı etkileri altında bulunsunlar. Bu mutlu anda, şaheser mümkün en uygun ifade tarzını sunar, yaratıcı değerlere en parlak surette taşıyıcılık yapabilecek şekilleri ve dili bulur.

Şunu önemle kaydedelim ki, sömürücü sınıflarla (feodal yada burjuva sınıfları) ile proletarya arasında bir mahiyet (nature) farkı vardır. Proletarya yeni bir sömürü şekli getirmez, tersine, her türlü sınıf farkını ve sömürüyü ortadan kaldırır. Bunun için, avangard bir sınıfın çıkarlarıyla halkın ve insanlığın çıkarları arasındaki uyuşma —burjuvazi gibi bir sınıf için —ancak anlık ve kısmî olabilir. Proletarya söz konusu olduğu zaman ise, bu uyuşmaz anlık, geçici, kısmî değil, tersine, 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 zorunlu bir unsur olduğu, tabiî, göz önünde bulundurulmalıdır.

Böylece, aşılmış belirli bir devre ait bir şaheserin ne-

den 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 devrim, insanın kendi kendisine biraz daha tam olarak sahip olduğunu; kendi kendisine, kendi yarattığı değerlere yabancı kalış şekillerinden bazılarının daha kayboldüğunu 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 yada edebiyat şaheseri sınıf mücadelelerinin (sosyalist güçlerin mücadelesi hariç) gerektirdiği (sosyalizmden önce) asgarî yabancılaşma ile insanın, mümkün olduğu kadar tam bir şekilde, kendi kendisine sahip olmasının ifadesidir.* Şaheser, tarihte insanlığın damgasıdır.

Fakat, insan tarihte belirli bir devirde, belirli bir yerde somut olarak yaşayan, gerçek bir varlıktır. Bu itibarla, *en genel şekilde beşerî değer taşıyan şaheser, aynı zamanda, bir halk, bir devir için mümkün en spesifik üründür.* Şaheser, beşerî olmak için önce kendisinden doğduğu halkı, gerçeği tam bir kudretle temsil edebilmelidir. Şaheser, mümkün azamî ölçüde *tipikçe ulusaldır.* Yani yazar, öz halkının en yüksek, en karakteristik ifadesidir. O bir söz virtiözü olarak, hem yurdunun dili üzerinde en fazla iz bırakan, hem de bu dilin spesifik vasıflarına en derin sadakatle bağlanan yazardır. O, öz yurdu halkının

konuştuğu dilin en işlenmiş, ama en doğru suretini (image) sunar. İnsan, şaheserde, halkların çok yüzlü aynasına yansımış kendi en güzel hayalini görür.

Böylece, büyük edebî eser, kendi devri insanını, ulusunun spesifik vasıfları içinde, doğruluk ve derinlikle yansıtan eserdir. Büyük edebî eser, devrine ait büyük toplumsal olayların, kilit problemlerin, yani bu devrin geleceğe gebe olan yanlarının en tipik ifadesidir. İnsanın (genel anlamda) çıkarlarına sadakatle bağlı olan büyük eser, halkın en geniş çıkarlarını, kendi tarzında savunur ve yüceltir; ulusal kültürlerden her birinin *ortak dünya kültürü* hazinesine kattığı eskimez değerleri sembolize eden insan tipleri yada ifade şekilleri yaratır.

Bilimsel eleştiri, büyük eserlerin sürekli yaşayışını açıklarken yetenek denilen sübjektif faktörü, dâhilerin meydana çıkışını gözönünde bulundurur. Fakat yalnız başına yetenek şaheserler yaratmaya yetmez. Kendisini gericiliğin hizmetine koşan, bir yetenek, ancak yarınsız eserler verebilir. Ünlü bir sözdür: esas olan yeteneğin kendisi değil, ona verilen yöndür.

Şaheser, insanın kendi kendisine sahip olmasını, insanlığın tarih boyunca kendi kendisini yaratmasını ifade ettiğine göre, onun bir şaheser olarak tam anlamıyla takdir edilmesi ancak sosyalist pozisyonda mümkündür; çünkü, ancak sosyalizmin gerçekleşmesidir ki, insanı, yarattığı maddî ve manevî değerler halinde objektifleştirerek kendi dışına çıkardığı ve türlü şartlar dolayısıyle yabancı kaldığı ve kendi ürünü olarak bilemediği öz benliğine tekrar kavuşturur; insanın kendi kendisine yabancılaşmasını ortadan kaldırır.

IV. Edebiyat, ulusal gelenekler ve halk

Edebiyat daima sınıfsal bir görüş noktasını dile getirdiğine göre, onun nasıl olup da aynı zamanda ulusal bir karakter taşıdığını açıklamamız gerekir.

Ulusun tanımını hatırlıyalım:

Ulus, tarih içinde oluşmuş istikrarlı bir dil, toprak, ekonomik yaşayış ve, ifadesini kültür ortaklığında bulan, bir psişik formasyon birliğidir. [Ulus, bir etnik kategori olmayıp] belirli bir devre, kapitalizmin yükseliş devrine ait tarihsel bir kategoridir.

Ve yine şunu hatırlıyalım ki:

Bütün dünyada kapitalizmin feodalizme karşı kesin zafer kazandığı devir, aynı zamanda ulusal hareketler devri olmuştur. Bu hareketlerin ekonomik temeali, emtie üretiminin 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 ulusun kuruluşuna yardımcı olan araçlardan biridir. Edebiyat ulusal dili tesbit eder, onu birleştirir ve kültür birliğini ifadelendirir.

Kültür birliği, henüz ulus meydana gelmeden, kavmin bağrında, önceden kurulmuş temeller üzerinde teessüs eder. Ortak kültüre ait potansiyel ve dağınık elemanlara edebiyat güçlü, istikrarlı ve vahdetli bir ifade kazandırır.

Ulusal karakterlerin hârikulâde dayanma gücüne sahip olduğu bilinen bir şeydir. Bunun için, yalnız kapita-

list devirde değil, fakat sosyalist devirde de edebiyat ulusal bir karakter taşımak durumundadır.

Sosyalizmin kendisine hedef aldığı bütün insanlık için ortak kültür içeriği itibariyle proletaryen, şekli itibariyle ulusaldır. Proletaryen kültür ulusal kültürü yok etmez, ona bir içerik kazandırır. Buna karşılık, ulusal kültür de proletaryen kültürü yok etmez, ona bir şekil verir.

Herhangi bir edebiyat eseri hakkında yapılan açıklama, bu eserin bağlı bulunduğu ulusal geleneği hesaba katmadığı takdirde makbul olamaz. Bir yazar sınıfsal durumu dolayısıyle karşılaştığı problemleri kendi tarzında çözmekle birlikte, bu işi yaparken daima öz yurdu edebiyatının ve kültür geleneğinin kendisine sunduğu araçlardan yararlanır.

Materyalist eleştiri, bu kültürel geleneği değerlendirmek için, her sınıflı toplumda, ulusal kültürün içinde birbiriyle mücadele halinde olan iki kültürün bulunduğu tezinden hareket etmek zorundadır.

Her ulusal kültürün içinde, gelişmemiş halde de olsa, demokratik ve sosyalist kültüre ait unsurlar bulunur, çünkü her ulusun içinde çalışan ve sömürülen bir kitle vardır ve bu kitlenin hayat şartları, kaçınılmaz bir şekilde, demokratik ve sosyalist bir ideoloji doğurur. Fakat her ulusun içinde bir de burjuva kültürü (çoğu halde ultra-reaksiyoner ve klerikal) vardır; hem de unsur şeklinde değil, egemen kültür şeklinde olarak...

Bu sözler, işçi sınıfının ulusal kültür mirasını olduğu gibi benimseyip kullanamıyacağını açıkça gösteriyor. Her edebiyat tarihinde bir ayırma yaparak onun geçmişi savunan, kendini korumaya savaşan düzenin üstyapısına has olan tarafını bir yana; yükselen ve geleceğe aday olan

sınıfın çıkarlarını —bu çıkarlar bütün çalışan halkın çıkarlarıyla kaynaştığı ölçüde— temsil eden tarafını öbür yana koymak gerekir. Başka bir deyişle, kültür mirasından ancak ilerici olan unsurları benimseyip muhafaza etmeliyiz.

Ve, ulusal kültürün bu ilerici unsurlarını savunmak gerekir, çünkü bu savunma ideolojik cephenin esaslı bir kesimini teşkil eder.

Bugün beşerî değerlerin savunulmasını ancak proletarya üzerine alabilir, çünkü insanlığın bütün sorumluluğu halen onun omuzlarına yüklenmiştir ve insanın kendi kendisine tamamen sahip olması amacını gerçekleştirme yolunda olan odur. Proletarya, kendi kendisini ulusal hayatın dışına atan bir burjuvazi tarafından kendi haline bırakılmış yada talana terkedilmiş bulunan ulusal kültür patrimuvanına, bunun bir envanterini yaparak, sahip çıkmak zorundadır.

Bu iş bugün büsbütün zorunlu bir hal almıştır, çünkü Amerikan emperyalizmi dünyaya egemen olmak amacıyla ulusal kültürleri boğmaya, halkların direnişini kurmak için onları ulusal kültürlerinden yoksunlaştırmaya çabalamaktadır.

Günümüzde burjuvazi ulusun haklarını ve bağımsızlığını dolar karşılığında satmaktadır.

Ulusal kültür geleneğinin savunulması, yalnızca bu geleneğin makbul yanını kendi çıkarına göre tahrif edip kullanmak isteyen yada düpedüz karanlıkta bırakan veya inkâr eden gerici sınıflara karşı değil, kozmopolit eğilimlere ve akıntılara karşı da yapılması gerekli bir iştir.

Kozmopolitliğe karşı, ulusal kültürün bir yada birden

fazla yabancı kültürün nüfuzuna terkedilmesine karşı mücadele aynı zamanda bir ulusal bağımsızlık mücadelesidir. Çünkü ulusları öz karakterlerinden yoksunlaştırmak, onları köleleştirmek isteyen emperyalist güçlerin en etkili silahlarından biri de budur.

Fakat, kozmopolitliğe karşı olmakla şovenizmi birbirine karıştırmamak gerekir.

Mukayeseli edebiyata itirazımız olamaz. Hiç kimse çeşitli ulusal edebiyatların birbiri üzerindeki karşılıklı etkilerini inkâr edemez. Bu karşılıklı etkiler objektif bir olgudur ve, dolayısıyle, bilimsel bir şekilde incelenmesi gerekir. Nitekim, birçok araştırıcılar bu yönde değerli incelemeler yapmışlardır. Fakat, bir ulusal kültür ancak halkının dehası tarafından hazmedilip benimsenebilecek, halkının karşısına çıkan tarihsel görevlerin yerine getirilmesinde yararlı olabilecek şeyleri dışarıdan alır. Bugün bir olgu olarak :

1. Durmadan gelişen bir dünya kültürü (ki bu kültür en tam anlamını ancak sosyalist bir toplumda bulur),

2. Her biri kendine has vasıfları olan ulusal edebiyatlar vardır.

Bu ikisi arası, kozmopolit emperyalizmin hizmetindeki zihin bulandırıcı birtakım nosyonlardan ibarettir. Avrupa edebiyatı nosyonunu buna bir örnek olarak gösterebiliriz (1).

(1) Avrupa edebiyatı nosyonu —Avrupa edebiyatları arasında sıkı karşılıklı etkiler ve hatta benzerlikler inkâr edilemez olmakla birlikte— halis bir mistifikasyondur, çünkü, her şeyden önce, Avrupa dili diye bir dil mevcut değildir. (Yazarların notu).

Bizi belki şovenizmle itham edenler olacaktır.

Fakat, kozmopolitliğe karşı çıkmakla şovenizm arasında fark vardır. Uluslar arasında ayrılık ve düşmanlık gözeten şovenizm, ulusal kültür geleneğinin tercihan en tekelci, en gerici ve en ilkel unsurlarına dayanır, bunlarla beslenir ve ulusal kültür geleneğini koruma şiarı altında bu unsurları muhafaza etmeye çalışır. Bu itibarla, şovenizm bir ilerleme unsuru değil, bir gericilik unsurudur ve bu yüzden, özellikle, ilerleme ve sosyalizm düşmanı karanlık toplumsal güçlerin çıkarlarına hizmet eden bir ideolojik araçtır.

Şovenizmin bu vasfı, istese de istemese de, onu, antitezi olduğu ulus ve ulusal kültür düşmanı kozmopolitizme yaklaştırır. Nitekim, bugün bu iki "düşman"ın bir arada ve elele toplumsal ilerlemeye ve sosyalizme karşı savaştıkları görülüyor.

Ulusal kültürlerin bağımsızlığı ilkesi, bizim anladığımız anlamda, kozmopolitizme olduğu kadar, uluslar arasına düşmanlık tohumları eken şovenizme de karşıdır. Ulusal kültürlerin bağımsızlığı ilkesi ayırıcı değil, tersine, birleştirici bir ilkedir. Gerçekten de, uluslararası sevginin temeli başka halklara sevgi ve saygı olduğuna göre, kendi öz halkını sevmiyen bir kimsenin başka halkları sevmesine imkân olamaz.

Bunun gibi, öz ulusal kültürünü sevmek, onu korumak başka ülkelerin kültürünü, dünya kültürünü sevmeye engel değildir, hatta bu yolda makbul bir sevginin şartıdır.

Ulusal edebiyat geleneğini teşkil eden unsurlar nelerdir?

Bu unsurların başında dil gelir. Dil kendine has ifa-

de araçlarıyla edebiyat sanatının ilk unsurudur. Bir ulusal dilin ne gibi spesifik vasıflara sahip olduğunun kesin bir şekilde belirtilmesi legüistiklere düşer.

Şüphesiz ki dil kadar istikrarlı olmamakla birlikte, yine de ulusal gelenek içinde yer alan edebî şekiller de vardır.

Sonra, ulusal hayatın özelliklerini, yaşayış tarzını, âdetleri, ulusal psikolojinin karakterini yansıtan bir sıra temalar bulunur.

Ulusal geleneğin oluşumunun açıklaması, ancak sınıf mücadelelerinin tarih boyunca büründüğü şekillerin incelenmesiyle yapılabilir. Bilim dışı, metafizik formüllerin, ırkçı açıklamaların bertaraf edilmesi ancak bu suretle mümkündür.

Kanımızca, edebiyatın ulusal karakterinden sözetmek onun popüler karakterinden sözetmek demektir. Bu iki sorun birbirinden ayrılamaz.

Dilimizi [fransızcadan sözediliyor] yoğurup hazırlıyan "salonlar" değil, halk olmuştur. Maksim Gorki'nin dediği gibi, dilin yaratıcısı ve taşıyıcısı halktır. Kültürün gelişmesi, ancak, maddi servetleri üreten insanların —ki bunlar manevî değerlerin de yaratıcısıdırlar —hayat şartlarının incelenmesi suretiyle açıklanabilir.

Bu basit bir iş değildir elbette.

Bazı yazarlar halkın özleyişlerini doğrudan doğruya dile getirmişlerdir. Başka bazı yazarlarsa, halkla bağlılıkları olmamakla beraber, sömürücü sınıflara karşı takındıkları eleştirici tavır dolayısıyle halka objektif bir şekilde yardım etmişlerdir (Balzac). Ancak proletaryanın organize bir sınıf halinde ortaya çıkmasından ve hatta I nci Dünya Savaşının toplumsal sonuçlarından sonradır ki, so-

run basitleşmiş bulunuyor. Bugün artık bilinçsiz bir şekilde halktan yana olmak diye bir şeyden sözedilemez.

Bu hale göre, edebiyatın halkçı karakteri sorunu folkloru aşan bir sorundur. Doğrudan doğruya popüler mahiyette artistik yaratışların, türkülerin, masalların, atasözlerinin büyük yazarların eserleri üzerindeki etkilerini incelemek şüphesiz enteresan bir şeydir. Ancak, unutmamalıdır ki, folklora ait her şey ilerici değildir. Sömürücü düzen, türlü çeşit reaksiyoner tasavvurları tâ halk esprisine kadar sokup yerleştirmiştir. Gericiliğin folklara olan şüphe uyandırıcı ilgisi bu yüzdendir.

Bizce, halkın çıkarlarına hizmet eden, onun yükseliş mücadelesine yardımı olan herşey halkçıdır ve dolayısıyle ilericidir.

V. Şekil ve İçerik

Maksim Gorki, *Edebiyat üzerine* yazısında:

> Sözlü yaratış alanında, dil bilgisizliği her zaman kültür yoksulluğuna delâlet eder ve her zaman ideolojik bilgisizliğe bağlı bulunur. Bunu anlamanın zamanı gelmiştir.
> der.

Şu halde, bilimsel eleştiri, artistik şekillerin incelenmesi işini ihmal etmemelidir. Fakat, bu konuda henüz az ilerlemiş durumda olduğumuzu kabul etmek gerekir.

Formalizmi en kesin bir şekilde mahkûm ediyoruz. Ne var ki, formalizm, iyi söyleme hususunda gösterilen aşırı kaygı değildir asla. Hiçbir yazar, iyi yazmak, ifade tarz ve araçlarında değişiklik ve yenilik yapmak konusunda göstendiği kaygıda aşırıya kaçmakla yerilemez. *Formalizm, şekli içerikten ayırmak demektir.* Formalizm, aşırı

bir dil sevgisi olmak şöyle dursun, tersine, dili sakatlamaya kalkışır. Dil ile düşüncenin birliğini bozup dili anlamından yoksun bırakan formalizm, hiçbir şey söylemeden konuşmak gibi dile hakaret demek olan bir sonuca ulaşır. Formalizm dilin bütünlüğüne zarar verir ve bizzat şeklin kendisine karşı en yüksek cürmün faili durumuna düşer: onu bütün etkililiğinden yoksunlaştırır, onun hakikatini çalar. Biz, tersine olarak, şekille içeriğin, iyi başarılmış bir eserde birbirine ayrılmaz bir şekilde bağlı bulunan bu iki bu şeyin, diyalektik birliğini kabul ediyoruz.

Lengüistikte birbirine karşıt ve aynı derecede idealist iki teori görülür. Bunlar, bir yanda Saussure'ün (1) lengüistiği ile öbür yanda Marr'ın (2) lengüistiğidir. Saussure'un lengüistik teorisine göre, kelime, düşünce şeklindeki içeriğine bağlı olmayan katıksız bir işarettir ve dil bir katıksız işaretler sistemidir (3). Marr'ın lengüistik teo-

(1) Saussure (Ferdinand de) : İsviçre'li lengüistikçi. (1857 - 1913). (S. M.)

(2) Marr (Nikolay Yakovleviç) : Sovyet lengüistik bilgini ve "Yafetidoloji" adıyla tanınan teorinin kurucusu (1865-1934).

Marr, 1933 yılında yurdumuza gelerek Truva, Bergama, Sardis ve Efes harabelerinde incelemeler yapmış ve Ankara'da Dil Kurumu'nda kendi teorisi hakkında konferanslar vermiştir. Bu seyahatten dönüşünde, "Bugünkü Türkiye", "Latinleştirilmiş Türk yazısı" ve "Türkiyede bulunan bir Sovyet bilgininin notları" başlıklı yazıları yayımlanmıştır. (S. M.)

(3) Saussure'ün bu formalist lengüistiği ile, zaman bakımından kendisinden az önce gelen sembolist şiir ve Mallarmé'nin eserleri arasında ilişki olduğu düşünülmelidir. Bu şiir ekolü de kelimenin mantıksal, pozitif içeriğini inkâr

risi ise bütün lengüistiği semantiğe (1) indirger, kelimede, onun hissedilir şeklinden bağımsız olarak, yalnız düşünce içeriğini görür. Bu lengüistik teorilerinden biri dili kendi başına var olan bir işaretler sistemine indirger, bir sırf şekil yaparken; öbürü düşüncenin bir gün gelip dilden tamamen vazgeçebileceğini kabul ve içeriğin her şey olduğunu öne sürer. Her iki halde de idealist bir pozisyonla karşılaşıyoruz.

İdealistçe bir operasyon ile şekil ve içeriği birbirinden ayrı olarak ele almaktan ibaret olan bu iki veçheli hatanın karşısında bilimsel bir anlayış bulunmaktadır. Bu anlayışa göre dil "düşüncenin dolaysız realitesi"dir. Edebî şekillerin incelenmesinde işte bu materyalist ve diyalektik anlayışın bize yol göstermesi gerekir.

Biz, şekiller derken, esas itibarıyle üslûbu, nazım gibi, edebî tür gibi ifade tarzlarını anlıyoruz. Üslûbun ne olduğu iyice belirtilmelidir. Üslûpla dil belirli bir ölçüde birbirinden ayrılabilir. Üslûp yazarın istediği izlenimi elde etmek için dile verdiği ifade yeteneğidir (expressivité). Dil, esas itibarıyle istikrarlı kaldığı halde, üslûp bir yazardan öbürüne, bir devirden öbürüne değişir.

Bununla birlikte, şunu da işaret edelim ki, büyük

---

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 bizatihî işaret halini alır. (Yazarların notu).

(1) Semantik : Kelimelerin anlamlarını ve anlamca değişmelerini inceliyen bilim, kelimelerin uğradıkları anlam değişikliklerinin inceliyen bilim, kelimelerin uğradıkları anlam değişikliklerinin bilimi. (S. M.).

yazarın stilistik (1) ve lengüistik mahiyetteki çalışmaları, ulusal dil düzeyinde ve olağanüstü bir yaratıcılık gösterir ve sürekli bir etki yapar. Buna karşılık, üslûp, dilin öz karakterleri tarafından geniş çapta belirlenir. İncelendiği takdirde görüleceği gibi, güzel üslûp daima ancak yaşayan dilden hareketle, halk diliyle temas yoluyla yaratılan üslûptur. Dilin başlıca yaratıcısı olmak sıfatıyle halk, bütün hallerde, fakat az yada çok tesbiti mümkün bir şekilde, büyük yazarın dilinin ustasıdır. Büyük yazar dil ve ifade konusunda halkın yaratıcı melekesine çok yakından katılır. Aynı suretle, şekiller hakkında yapılacak herhangi bir inceleme, yazara çalıştığı malzemeyi —vasıtasıyle ve üzerinde çalıştığı malzemeyi— sunan ulusal edebiyat geleneğini en büyük bir önemle göz önünde bulundurmak zorundadır.

Bir yazarın fikirleri, duyguları, —onun mizacı ve daha önce işaret ettiğimiz bütün nüans ve çelişkiler hesaba katılmak şartıyla— o yazarın bilinçli yada bilinçsiz bir şekilde sözcülüğünü ettiği sınıfın çıkarlarını ve perspektiflerini yansıtır. Yazar, bu fikirleri, bu duyguları ifade edecektir. Hatta, bu fikir ve duyguların, yani içeriğin, özün yazara bir ifade mecburiyeti halinde göründüğünü belirtmemiz gerekir. Onun rolü, belirli bir sınıfın fikir ve duygularını dile getirmektir, bir toplumu konuşturmaktır. Yazar, kendi sınıfını konuşturur; büyük yazar ise, aynı zamanda bütün insanlığı konuşturur.

Tarihsel evrimin getirdiği ve ifade edilmesi gereken

(1) Stilistik : Bir dilin esas karakterini, "stil"ini (deyimlerin seçilmesi, cümle yapısı, vs.) inceliyen bilgi dalı. (S. M.).

yeni içerik geleneğe ait şekiller üzerinde etki yapar. Şu halde, bilimsel edebiyat tarihi, fikir ve konuların tarihi olmakla kalmamalı, fakat sözlü ifadenin evriminin; fikir ve duyguların, yani son tahlilde sınıf mücadelelerinin evrimi tarafından gayet esnek (souple) bir şekilde nasıl yönetildiğini de göstermelidir. Bir yazarın dili, ifade şekilleri, sözcülüğünü ettiği ideoloji kadar açık bir surette onun sınıf mücadeleleri içindeki pozisyonuna tanıklık eder. Edebiyat alanında rastlanan pek çok çelişkili haller elbette hesaba katılacaktır.

Şu halde, içerikteki yenilik, yazarı ifade şekillerini az yada çok devrimci bir tarzda değiştirmeye sevkeder. Burada mekanikliğin hiçbir şekilde sözü edilemiyeceği tabiidir. Bazen aynı bir şekil farklı içeriklere mükemmelen uyabilir. İçerik şekli etse etse diyalektik olarak, yazara kendisini bir ifade problemi halinde göstermek suretiyle "belirler". Yazarın ifade tarzı tek olduğundan, yerine bir başkası konulamıyacağından onun yaratış özgürlüğü tam (total)'dır ve, aynı zamanda, iyi başarılmış bir eser tamamı ile (totalement) zorunludur: o daha iyi söylenmiş olamaz —deha eserinin zorunluluğu budur; sonsuz sayıda başka türlü söyleme imkânı olduğu halde, bunların hepsi de söylenene oranla daha az uygun, daha aşağıdır— ve dehanın yaratıcılığı işte burada, yani söylenmesi mümkün şeylerin en iyisini söylemekte kendisini gösterir.

Yazar için, ifade gayreti ile içeriği aydınlığa çıkarma gayreti tek ve aynı bir canlı yaratış halinde kaynaşır. Keza, içeriğin davet ettiği şekil de içerik üzerinde etki yaparak onun ideolojik değerini azaltabilir yada takviye edebilir.

Toplumsal dönüşüm devirlerinde şeklin içeriğe göre

geri kaldığı olur (Diderot'nun burjuva dramında olduğu gibi). İçeriğin önce geldiği unutulursa bu olayı açıklıyamayız. Yazar, "söylenecek şey"den yaratır söylenmiş şeyi. Şekli davet ederek, gerektirerek onu belirliyen içeriktir. Fakat, içerik herhangi bir şekli değil, uygun olan şekli gerektirir. Şeklin, içerik aracılığıyla —belirli bir şeklin gerektirilmesi olarak— bu yolda açıklanması, üslûp hakında geçerli biricik açıklama tarzıdır. Burada, burjuva eleştiriciliğinin hiçbir zaman üslûbu açıklamaya 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 açıklanmadan kalmıştır, çünkü bu işde tahlil formalist olamaz.

Yazar böyle konuşuyor; niçin? Yani: *neyi* söylemek için ve *kime* söylemek için?

Bu temel soruyu ancak şekille içeriğin 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 devrimi, Şairin realizm tutkusu ile —ki bu tutku, özü itibarıyle, edebiyatta siyasal bir tavır alışa delâlet eder— açıklıyarak, "söylenecek şey"in —ki bu da daima tarihsel ve siyasal bir mahiyet taşır— söyleyiş tarzını nasıl mekanik olmıyan bir surette belirlediğini göstermektedir.

Yazarın dili, söyleyeceği şeyle, söyleeceği şey de onun sınıf mücadeleleri ortasındaki durumu ile açıklanır. Marksist eleştiri edebiyat probleminin tam ortasında yer alıyor demektir: ekonomik ve tarihsel bir durumu, ede-

biyat düzeyindeki görünüşü içinde, uygun bir üslûpla ifade etmek... Yazar şu soru karşısındadır: Ne söylemeli? Ve bu: Ne söylemeli sorusu yazar için zorunlu olarak: Nasıl söylemeli? problemiyle karışır. Yazarın çalışması sonunda eser doğar. Ve eser, beraberce, çözülmez birlikleriyle, canlı bir bütün teşkil eden bir şekil ile bir içerikten ibarettir; dilinde gerçekleşmiş insandır.

İÇİNDEKİLER

Yayınevinin Notu 7
Maddeci Eleştirinin Görevleri 9
Sanat ve Toplumsal Hayat 14
Çernişevski'nin Estetik Anlayışı 107
Bielinski'nin Edebiyat Hakkındaki Fikirleri 121
Lanson'un «Fransız Edebiyatı Tarihi»
Üzerine Notlar 143
Henrik İbsen 167
Tolstoy 187

PLEHANOV

SANAT VE TOPLUMSAL HAYAT



Türkçesi
Cenap Karakaya

Bu kitabın birinci ve esas bölümünü oluşturan makalelerin yazarı G.V.Plehanov, sosyalist dünya görüşüne dayanan bir sanat teorisinin kurulmasında büyük emeği geçmiş olan bir düşünce adamıdır. Üzerinden uzun yıllar geçmiş bulunmasına rağmen, Plehanov'un bu yazıları, ülkemizde sanat ve edebiyat konusunda yapılan tartışmaların doğru bir sonuca ulaşmasına yarıyacak verimli ipuçları sunmaktadır.

İkinci bölümünde ise, J.L.Lecercle ve P.Albouy, sosyalist toplum anlayışının lengüistik'e uygulanmasında ortaya çıkan bazı tezlerin ışığı altında, edebiyatın bazı esaslı aktüel sorunlarını ele alarak bunlara çözümler sunmağa çalışmaktadırlar.



DÜNYA KLASİKLERİ KÜLTÜR DİZİSİ
SOSYAL YAYINLAR

Kapak: İsa Çelik